

Maraíza Labanca Correia

MULTILIVRO:

A dinâmica dos sentidos em *Galáxias*.

**Belo Horizonte
2009**

Maraíza Labanca Correia

MULTILIVRO:

A dinâmica dos sentidos em *Galáxias*.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009



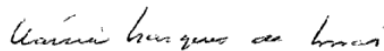
Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Caixa Postal 905 – Tel: (31) 3409-5112 – Fax: (31) 3409-5490
Av. Antônio Carlos, 6627 – Belo Horizonte – MG – e-mail: poslit@letras.ufmg.br



Dissertação intitulada *Multilivro: a dinâmica dos sentidos em Galáxias*, de autoria da Mestranda MARAÍZA LABANCA CORREIA, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



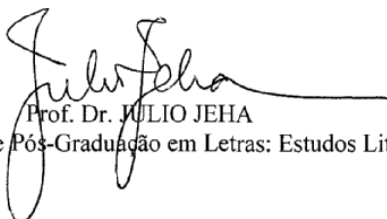
Prof.ª. Dra. Haydée Ribeiro Coelho - FALE/UFMG - Orientadora



Prof.ª. Dra. Márcia Marques de Moraes - PUC/MG



Prof.ª. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges - FALE/UFMG



Prof. Dr. JULIO JEHA

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 8 de maio de 2009.

Para Haydée Ribeiro Coelho

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a meus pais Lúcia e Antônio. Com o amparo amoroso, alegre e incondicional de ambos, qualquer passo torna-se mais possível. À nossa casa, aos ambientes de leitura que me foram concedidos. À casa do sítio Santo Antônio, com a delícia de uma escrita arejada por cafés, doces e vastas extensões de silêncio.

A Haydée Ribeiro Coelho, orientadora deste trabalho, pela confiança, pelas intervenções e sugestões cuidadosas e por esse longo período de dedicação compartilhada à literatura (2003-2009). Pelo estímulo ao pensamento que sua presença sempre representou.

Aos amigos Cíntia França, Erick Costa, Rafael Reis, Viviane Maroca, pelos impasses do pensamento criados nas longas conversas em torno da literatura e pela alegria de uma paixão em comum. Ao jornal *Pausa*. A Suellen Dias, pela presença constante e por uma delicadeza particular com que sempre me escutou. A Janayna Carvalho, pela amizade e pela organização e revisão dos meus escritos.

A Alex Fabiano Correia Jardim, pela preciosidade das observações, pela afinação nos tons, pela argúcia de quem sabe ler e luxo de alguém que escreve.

E agradeço ainda ao apoio amoroso e amizade dedicada de Samantha Carpinelli, Laura Teodoro, Valéria Amaral, meus irmãos: Tony C. Labanca (com seus cuidados generosos) e Larissa Labanca. E também à pequena Raíssa – que, como toda criança, alegre-se em explorar o indetido da vida.

Em especial, agradeço ao apoio fundamental, atento, paciente e terno de Camila Moraes, e sua aguda sensibilidade, que sabe a medida justa do silêncio.

Agradeço ao CNPq pelo apoio financeiro que possibilitou que a este trabalho eu pudesse me dedicar com exclusividade.

Tire-se a sua moldura ou a linha do seu recortado, e ele cresce assim como água que se derrama.

Água viva. Clarice Lispector

Resumo

Esta dissertação consiste em articular a estrutura em permuta do objeto livro à mobilidade do texto verbal em *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Para isso, foi dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo, busco observar como o livro *Galáxias*, reunindo páginas intercambiáveis, propõe outra prática de leitura. Sua estrutura em permuta multiplica os percursos (as direções ou os sentidos) de leitura. O livro, ainda como um objeto material, passa a dialogar e a interferir no código verbal da obra, concedendo mobilidade e dispersão à escrita. No segundo capítulo, mostro como há também uma nova prática de leitura exigida pelo texto verbal. A partir do abandono dos caminhos habituais de significação, o texto resiste aos arremates estritamente referenciais e às formas fixas. O texto promove, ainda, a contínua dissolução das imagens. No terceiro capítulo, busco identificar, à luz da teoria da desterritorialização de Gilles Deleuze, a dinâmica dos sentidos em *Galáxias*. Na linguagem galáctica, identifico, graças a um trato pouco convencional com a linguagem, o mecanismo de justapor diferenças, que suplementa os significados estabelecidos, estremece a língua comum, e também os limites materiais do livro. Faz variar, inclusive, as próprias definições de livro.

Tanto a materialidade do livro como o texto verbal estão amplamente relacionados a uma idéia de movimento que impõe uma mobilidade de leitura e um campo amplo de escolhas dentro da multiplicidade da obra. Esse movimento desestabiliza os sentidos habituais da prática de ler.

Résumé

Cette dissertation consiste à articuler la structure en échange de l'objet livre à la mobilité du texte verbal dans *Galaxies*, de Haroldo de Campos. Dans ce propos, elle a été divisée en trois chapitres.

Au premier chapitre, j'ai essayé d'observer que le livre *Galaxies*, en réunissant des pages interchangeables, propose une autre pratique de lecture. Sa structure en échange multiplie les parcours (les directions ou les sens) de la lecture. Le livre, encore un objet matériel, passe à dialoguer et interférer au code verbal de l'oeuvre, il concède de la mobilité et de la dispersion à l'écriture. Au deuxième chapitre, je montre comme il y a aussi une nouvelle pratique de lecture exigée par le texte verbal. À partir de l'abandon des chemins habituels de significations, le texte résiste aux clôtures mimétiques, référentielles et aux formes fixes. Le texte promet encore, la dissolution continue des images. Au troisième chapitre, j'essaie d'identifier, à la lumière de la déterriolisation de Gilles Deleuze, la dynamique des sens dans *Galaxies*. Au langage galactique, j'identifie, grâce à un soin peu conventionnel par rapport au langage, le mécanisme de juxtaposer les différences, qui supplémente les significations établies, bouleverse la langue ordinaire et aussi, les limites matérielles du livre. Ça fait varier, encore, les définitions elles-mêmes du livre.

Autant la matérialité du livre que le texte verbal sont largement liés à une idée de mouvement qui impose une mobilité de lecture et un large champ de choix dans la multiplicité de l'oeuvre. Ce mouvement déstabilise les sens habituels de la pratique de lire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
-------------------------	-----------

CAPÍTULO I – “QUADRO NEGRO CAMBIANDO ORDENS”: O LIVRO E A DISPERSÃO DA ESCRITA	23
---	-----------

Em torno do objeto livro: história e as novas configurações	23
---	----

Nos domínios do livro	29
-----------------------------	----

O papel do jornal e o valor espaço	32
--	----

Os espaços brancos em <i>Galáxias</i>	37
---	----

A mobilidade do livro segundo Umberto Eco	39
---	----

Espalhamento e o “erro do finito”	41
---	----

CAPÍTULO II - “COMO QUEM ESTÁ NUM NAVIO E PERSEGUE AS ONDAS”: VIAGEM, FLUIDEZ DA LÍNGUA E METAMORFOSE	50
--	-----------

O livro moderno: contra o livro-imagem do mundo	50
---	----

A palavra plural	55
------------------------	----

Do epos à <i>torção no tempo</i> : o <i>livro de viagem</i>	58
---	----

<i>Água que se derrama</i> , violação dos limites, <i>livromar</i> e metamorfose	64
--	----

CAPÍTULO III – “O COMPASSO DAS COISAS DIFERE DISCORDA”: A MOBILIDADE DOS SENTIDOS E O <i>MULTILIVRO</i>	76
O Caos e as formas	76
Desterritorialização e a mobilidade dos sentidos	78
Interseção entre páginas, os acordes(os) dissonantes	83
Notas sobre o barroco e a inclusão de mundos divergentes	91
A operação de corte da/na <i>Polipalavra</i>	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104
ANEXOS	109

Introdução

É preciso falar aqui de uma certa obra do acaso, a partir da qual as coisas foram tomando um rosto incerto. Não me desprendi (nem poderia), em absoluto, da força inventiva que a ação das contingências promovem em um trabalho de pesquisa e, sobretudo, de escrita – este lance de dados. Estamos sempre, em alguma medida, não inadvertidamente, à mercê do que, a duras penas, é preciso, paradoxalmente, impor algum controle: o que chamamos de texto *definitivo*.

De certa maneira, assim foi meu encontro com meu objeto de pesquisa e com a questão que tentarei neste meu texto desdobrar, um caminho cujo primeiro horizonte levava-me (e levou-me) a outros inesperados caminhos. Aceitei o convite, com um “sim” entre zeloso e obstinado.

Esclareço brevemente que este trabalho surgiu de um percurso iniciado na graduação, com o desenvolvimento de projetos de iniciação científica financiados pelo CNPq e orientados pela Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho, entre 2003 e 2006. Nesse período, foram realizados três projetos de pesquisa voltados para a investigação das cartas de Murilo Rubião, arquivadas no Acervo dos Escritores Mineiros da UFMG, e das publicações dos seus remetentes no Suplemento Literário do *Minas Gerais*, especialmente entre 1966-69, anos em que Rubião era o diretor do jornal mencionado.

No Suplemento Literário do Minas Gerais, investiguei como a poesia concreta do grupo Noigandres, do qual fazia parte Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, repercutia na cena literária brasileira daqueles anos. Paralelamente ao estudo da poesia concreta, entretanto, deparei-me, nos primeiros anos de minha graduação, com a escrita das *Galáxias*, cujo projeto já se desvinculava do concretismo tal como idealizado nos primeiros anos do movimento. Algumas páginas da obra foram publicadas no Suplemento à medida que o autor as escrevia (vejam-se os anexos 1, 2 e 3). Ao lado delas, liam-se algumas entrevistas e comentários de Haroldo de Campos sobre o seu livro em processo.

O interesse sempre renovado por *Galáxias* que o contato com o radicalismo de Haroldo no jornal em mim despertava era acompanhado pela necessidade de refletir sobre a literatura e a crítica literária nos seus modos de ser acessada – por meio da carta, do jornal e do livro¹. Eu não podia deixar de considerar que os diversos acessos à literatura e à crítica

¹ As questões que envolvem os suportes da palavra escrita, sejam eles a carta, o jornal, o livro ou cadernos de anotações não publicados de um dado autor, não são simples. Conforme avaliou Penido,

literária interferiam substancialmente em sua construção e em seus modos de leitura. Voltar o olhar para o veículo jornalístico, por exemplo, exigia que eu refletisse sobre as particularidades desse meio e o modo como ele se relaciona com o livro. O jornal poderia ser visto, por exemplo, como um livro em andamento, sempre inconcluso, transitório e de páginas avulsas.

O próprio Haroldo demonstrará, em seus escritos, uma detida preocupação com os espaços da escrita e, com efeito, com o livro. Essa preocupação poderá ser percebida tanto nos temas discutidos em seus ensaios críticos quanto na forma dada aos livros de criação. Em *Galáxias*, ela fica evidente, dentre outras coisas, pela sua opção por uma *obra em movimento*², intercambiável, que convida o leitor a criar seu próprio percurso.

As *Galáxias* foram publicadas em livro, trazendo a compilação completa de seus textos, em 1984, pela editora Ex-libris. Na ocasião da sua primeira edição, Haroldo de Campos já tinha publicado um número considerável de obras em que se liam seus consistentes ensaios sobre poesia e tradução, bem como textos metacríticos. Nestes, problematizava o olhar de alguns teóricos sobre a literatura, sobretudo a brasileira, e propunha o revolvimento da história literária por meio de uma visada que conjugasse diacronia a sincronia. Era já a proposição de uma leitura crítica constelar sobre as obras do passado e do presente. Dos seus textos teóricos, publicados até 1984, destaco: *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (1977), *A operação do texto* (1976), *A arte no horizonte do provável* (1969), *Metalinguagem* (1967) e *Teoria da Poesia Concreta*, este com Augusto de Campos e Décio Pignatari (1965). Publicou também importantes textos críticos voltados para a obra de Oswald de Andrade (1967), Guimarães Rosa (1970), Mário de Andrade (1973) e Sousândrade (1982). Juntos ao trabalho teórico-crítico, Haroldo já trazia em livros traduções (transcriativas) de Dante (1976), de Mallarmé (1974), de Maiakóvski (1967), de Joyce (1962) e de Pound

ao pensar as relações entre o arquivo e o livro, “vários textos atestam a anarquia material do arquivo, pois, de um lado, a obra literária, quando acabada, apaga os rastros de sua performance material e temporal, dos seus labirintos de escrita, para desenhar os limites da execução de uma palavra de ordem: ‘eis o livro’. Por outro lado, o arquivo restitui essa performance fragmentária no tempo e no espaço que antecede o livro, que, de certo modo, é apenas uma atualização institucional em meio a um sem número de escolhas possíveis. Desse modo, o livro, como *telos*, pertence ao arquivo ao mesmo tempo em que seu estatuto só é assegurado pela expulsão dessa gênese dinâmica de objetos esparsos e distintos; ele, o livro, é um objeto parcial que se unifica não se expondo a uma comparação, a uma diferenciação com o arquivo que seria, em certo sentido, o seu risco. Mais do que isso, pela própria condição heteróclita do arquivo - essa anarquia material que temos mencionado - o livro também expulsa um universo ainda maior de objetos também parciais, mas não constituídos pelo mesmo labor-palavra que atesta o livro, em suma, objetos não-lingüísticos, não constituídos por um aparato lingüístico.” (PENIDO, 2008, Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/artigo_penido.html.)

² A expressão é de Umberto Eco e pode ser encontrada no livro *Obra Aberta*, 1969, p. 61-62.

(1960). O trabalho com tradução e crítica, que ocorria durante os anos que precediam a publicação em livro de *Galáxias* e durante o período de sua escrita, já se encontrava bastante avançado e continuaria sendo ampliado após a edição da obra.

No que diz respeito aos textos criativos, tinham sido publicados: *Auto do Possesso* (1950), *Servidão de Passagem* (1962), *Xadrez de Estrelas*, *Percurso Textual* (1976) e *Signantia: Quase Coelum* (1979). No que concerne às *Galáxias*, verifica-se que antes da edição completa a sair pela Ex-Libris, alguns de seus fragmentos saíram não só no *Suplemento* mineiro, mas também na revista *Invenção*, entre 1964-66, e no livro *Xadrez de estrelas*, em 1976³ - embora Haroldo de Campos informe, no texto “Do epos ao epifânico”, que os primeiros esboços de *Galáxias* começaram a ser redigidos em 1959⁴. Apareceram ainda em outros suportes midiáticos do Brasil e de Portugal – quanto a este, trata-se, conforme escreveu o autor em nota à 2ª edição, do caderno “O tempo e o modo do Brasil” (Lisboa, Livraria Moraes, 1967) e da *Revista nova*, 1975-76, dirigida por Herberto Helder. Para melhor vislumbrar o alcance do livro, que logo transcende os limites nacionais, faz-se importante ressaltar ainda que, conforme informou Haroldo: “fragmentos de galáxias foram traduzidos (prefiro dizer ‘transcriados’) em alemão, francês, espanhol e inglês, quase sempre com a revisão ou a assistência do autor”⁵.

A ampla rede intertextual da escrita galáctica, que evoca excertos, títulos e nomes de autores diversos, revela o jogo que se tece com a tradição literária. Anuncia ainda a aliança e reversibilidade entre as instâncias crítica, criativa e tradutória da extensa obra do autor. Assim como em *Galáxias*, na obra crítica de Haroldo, a evocação de poetas e teóricos é vasta, formando uma constelação de autores de tempos (os antigos ao lado dos contemporâneos) e espaços muito diversos. Haroldo se volta, por exemplo, na sua leitura sincrônica para a sua própria escrita, para o *modus operandi* da poesia oriental - o ideograma, o *haikai* -, para a literatura latino-americana, para o cânone europeu e para a produção de autores esquecidos pelo olhar muitas vezes redutor da história oficial da literatura brasileira⁶.

³ Cf. VIEIRA. Nota à 2ª. Edição. In: *Galáxias*, 2004, s. p..

⁴ Cf. CAMPOS. Do epos ao epifânico, In: CAMPOS, 1992, p. 269.

⁵ CAMPOS, 2004, s.p.

⁶ Para Antônio F. J. Andrade, o trabalho de Haroldo é “propositadamente híbrido” e “resulta no desvelamento das tensões presentes nos seus interlocutores” e na sua obra. Andrade avaliou como sua produção crítica reúne teóricos de obras nem sempre coincidentes, despertando, com isso, a atenção admirada de Derrida: “(...) podemos pensar ainda no trabalho crítico haroldiano, que endossa e desenvolve, ao mesmo tempo, observações de teóricos de linhagem variada, lançando um olhar estrangeiro seja sobre a produção cultural de outros países seja sobre os produtos da própria cultura brasileira, de que ele faz parte. Tal esforço em trazer para si o olhar do outro demonstra uma capacidade de abertura intelectual admirada por Jacques Derrida”. (ANDRADE, 2000, p. 58)

Tendo em vista a riqueza e consistência de sua obra crítica – que, inclusive, dialoga constantemente com seus textos de criação -, em muitos momentos dirigir-me-ei a esse aparato do autor para traçar meu percurso teórico, além de recorrer, evidentemente, à escrita crítica que pode ser encontrada em meu próprio objeto de pesquisa.

O livro *Galáxias* só veio a ser reeditado em 2004, pela Editora 34, sob a organização de Trajano Vieira e revista por Haroldo de Campos. Inclui o cd *isto não é um livro de viagem* (lançado originalmente em 1992), em que o autor lê 16 páginas das *Galáxias*. Além do disco, a nova edição, diferentemente da primeira, traz em apêndice nota biográfica e bibliográfica do poeta-crítico e ainda a “reprodução de uma página do datiloscrito/manuscrito original”⁷. A segunda edição será aquela utilizada durante toda esta dissertação.

Nessa publicação, vêem-se, na capa, as volutas das letras do alfabeto romano⁸, em cor negra sobre fundo branco⁹, que sugerem um movimento em espiral de sentido indefinido: não se sabe se o movimento diverge de ou converge para um centro – onde insurge uma mancha negra e densa formada pelo imbricamento/justaposição das letras. A imagem formada pelo desenho das letras-estros sobre o branco da página sugere ainda a configuração de uma galáxia, cujo movimento aludiria, por sua vez, ao nascimento (infinito) desse sistema.

Ainda sobre o objeto livro, em nota à 2ª edição, Trajano Vieira esclarece que “o projeto original previa a possibilidade de múltiplas ordens de leitura dos fragmentos”¹⁰, isto é, as páginas deveriam estar avulsas, sem encadernação. Tal procedimento teria como efeito um livro que pudesse se desfazer e se refazer a cada nova leitura, uma vez que suas folhas seriam permutáveis e sua ordenação, portanto, sempre provisória. Assim, as partes do livro não obedeceriam a uma “forma univocamente organizada”, não deveriam ser compreendidas ou apreendidas “numa direção estrutural dada, mas como obras ‘abertas’”¹¹. Para que essa possibilidade fosse mantida nas edições finais, uma vez que por fim se optou pela brochura, as páginas foram mantidas sem numeração.

⁷ Trata-se da página que começa com “neckerstrasse”.

⁸ Em *Bere'shit* (2000), outro livro de Haroldo em que o poeta traduz alguns trechos do *Gênesis* diretamente do hebraico, há na capa uma imagem semelhante; entretanto, as letras que ali aparecem são do alfabeto de sua língua de origem.

⁹ Segundo o *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* (1986:375), a palavra “galáxia” deriva do grego *galaxías* (*Kýklos*) “círculo lácteo”. Galact(o) seria, do grego galakt-, de gála galaktos “leite”. Daí “Via-Láctea”.

¹⁰ VIEIRA. Nota à 2ª. Edição. In: *Galáxias*, 2004, s. p..

¹¹ ECO, 1969, p. 39.

Ao citar trechos das páginas durante este trabalho, sem poder me valer da numeração das mesmas, uma vez que ela inexistia, fiz uso, pois, da referência da(s) palavra(s) que as iniciam. A solução aqui adotada baseia-se no pseudo-índice trazido ao fim da edição, em que há, no lugar da numeração das páginas correspondentes à(s) palavra(s) que dão início a cada formante, a localização temporal dos textos. A ordem inicial do livro, isto é, a ordem que suas folhas recebem nessa encadernação editorial – que se apresenta apenas como uma das opções de leitura do livro – obedece, portanto, a uma cronologia da composição. A primeira página, por exemplo, “e começo aqui”, foi escrita em 18 de novembro de 1963, conforme informa o autor. A última, “fecho encerro”, entre novembro de 1975 e março de 76. Tendo em vista que seus primeiros esboços começaram a ser escritos em 1959, constata-se que as *Galáxias* foram compostas ao longo de 17 anos.

Excluindo as notas, os preâmbulos e os apêndices reunidos pelo organizador, o livro é composto por 100 páginas; sendo 50 escritas e 50 em branco.

A descrição detalhada dos aspectos materiais de *Galáxias* se fez aqui necessária uma vez que também o livro em sua materialidade será tema da discussão a ser desenvolvida nesta dissertação. Nesse sentido, o objetivo de minha escrita se volta para a questão do livro em *Galáxias*, ou seja, reside em articular a atipicidade do objeto livro – a disposição destacável, e intercambiável de seus formantes e os usos feitos dos espaços das páginas – à mobilidade desterritorializante da escrita nele tecida. A mobilidade, tanto do livro como da escrita que nele se lê, traz à tona “uma nova possibilidade de texto”¹², que desenraíza os sentidos e multiplica as direções de leitura; faz variar, por exemplo, as próprias definições de *livro*.

Haroldo de Campos, em “Bastidor para um texto em progresso”, ensaio publicado no Suplemento Literário do *Minas Gerais*, chamou a busca por textos novos no contexto da segunda metade do século XX de “revolução estrutural do livro”¹³: “E entre os novos romancistas destaca-se logo nesse sentido a obra de Michel Butor, desde o ‘Mobile’ (1962)”¹⁴. Tendo como horizonte de expectativas tal revolução, arremata: “é o que estou pretendendo fazer com o meu ‘Livro de Ensaio – Galáxias’ (...)”¹⁵.

Nesse mesmo texto, Haroldo de Campos explicitava que o problema da prosa (“da estrutura romanesca tradicional”, sobre a qual já vinha sendo falado, por Roland Barthes, por exemplo) passava a ceder lugar a outra discussão: o livro. Para Haroldo, a nova possibilidade

¹² CAMPOS, 1967, p. 6.

¹³ Cf. CAMPOS, 1967, p. 6.

¹⁴ CAMPOS, 1967, p. 6.

¹⁵ CAMPOS, 1967, p. 6.

de texto – que viola a concepção enraizada de romance e de outros gêneros fixados pela tradição literária – estaria irremediavelmente vinculada a uma nova possibilidade de livro.

Pensando na forma do livro como uma instância não-arbitrária de composição, cuja mobilidade e dispersão (propiciada em grande parte por sua estrutura em permuta) parecem ser seu traço mais marcante, será preciso analisar, assim, como o livro-*Galáxias* interfere e se alia ao código verbal nele presente, sabendo que ambos – a língua e o livro em sua materialidade – configuram uma linguagem em movimento, segundo uma dinâmica dos sentidos que invoca o contínuo insurgir da diferença.

Muitas vezes, na obra ensaística de Haroldo, a revolução do livro, sobre a qual em não raras ocasiões o autor se debruçou, foi tratada como um fato relacionado a um contexto tecnológico (a irrupção e a ampliação de novas mídias, fato tão familiar ao século XX). Muitos autores modernos buscavam, inclusive, novas possibilidades de suporte para a escrita literária. Em outros casos, os quais mais interessam a esta dissertação, havia a procura pela composição de um livro atípico¹⁶, conforme se identifica em *Galáxias*. Tratava-se, em ambas as situações, entretanto, de trazer à tona o velho continente da escrita – o livro – e também os novos – o jornal, depois, os cartazes, as mídias eletrônicas - para o domínio de um pensamento em torno do fazer literário.

Sabe-se que a discussão em torno do objeto livro no âmbito da crítica literária anima-se com o desenvolvimento da grande imprensa, em que a divulgação do escrito começa a se tornar cada vez mais ampla e irrestrita. A possibilidade de reprodutibilidade indefinida de uma obra sem dúvida não significa um fato insignificante para a literatura e para novos modos de criação. Sem abordar, contudo, o novo tratamento dado ao livro nas experiências modernas de escrita e o desenvolvimento histórico-cultural de uma época segundo uma relação causalista, será importante discutir sobre como tais aspectos – contexto tecnológico e criação – associam-se.

Em um curto texto de Walter Benjamin - de 1928 -, traduzido por Haroldo de Campos, encontra-se já uma alusão à transformação por que o livro começava a passar desde Mallarmé.

Nosso tempo está como que em contraposição frontal à Renascença, e especialmente em contraste com a conjuntura em que foi inventada a arte da imprensa. Causalidade ou não, o surgimento deste na Alemanha ocorre na

¹⁶ Dentre os autores que assumem essa procura de modo consciente, pode-se citar Michel Butor e Mallarmé.

época em que o livro, no sentido eminente do vocábulo, o Livro dos Livros na tradução da Bíblia por Lutero, torna-se um bem do domínio público.¹⁷

Benjamin, nesse texto, avalia a chegada de uma escrita cada vez mais figurativa, que não se asila mais no livro impresso, e vê-se “inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico”¹⁸. Essa abertura, deflagrada por Mallarmé, relaciona-se de modo muito claro às novas formas de comunicação, ao crescimento da publicidade, à multiplicação dos cartazes, *slogans*, e, mais tarde, ao desenvolvimento do *design*. A dinâmica do ambiente urbano moderno, para Benjamin, arrasta a escrita para fora do livro.

Mesmo em meio à nova conjuntura, no entanto, o livro evidentemente não se extingue. O que se pode perceber, quase num sentido inverso, ao menos no que tange à literatura, é uma intensificação da preocupação em torno desse objeto, que se verifica principalmente por meio de uma exploração daquilo que nele restava ainda inexplorado e contribui para a configuração de um texto “novo”.

A partir dessa preocupação, o livro, na sua materialidade (a disposição das páginas, das margens, das imagens, das palavras), junto ao signo verbal, passa a compor, em algumas poéticas, segundo uma reflexão que aqui se tece a partir da sugestão de Haroldo, uma *forma*, uma vez que, impondo limite, circunscrevendo a escrita no espaço restrito (delineado, limitado) de suas páginas, retira *do caos um cosmos* (uma ordenação própria). Não se trata apenas, portanto, de considerar o espaço da escrita do livro como o lugar onde se deposita um texto e que a ele se adapta de maneira absolutamente servil, mas de ver esse espaço como uma unidade significativa que participa - com a palavra, o ritmo, a musicalidade - da estruturação poética, na medida em que, assim como os outros elementos, diz respeito a uma forma, um limite, um fim.

Concernente a *Galáxias*, já em sua materialidade se encontra um objeto pouco convencional: não há, conforme mencionado, numeração de páginas nem sinais gráficos de pontuação. Além disso, vêm-se 50 páginas completamente em branco, intercalando aquelas que estão escritas, formato pouco comum para um texto literário que não tenha sido composto em versos. O espaço dedicado à discussão do objeto livro em *Galáxias* - primeiro como aparato técnico, físico e, depois, como uma unidade que participa da organização do texto literário, tentando ir um pouco além da simples concretude tátil que identificamos a princípio

¹⁷ BENJAMIN, 1974, p. 193.

¹⁸ BENJAMIN, 1974, p. 193.

- justifica-se pelo seu valor de linguagem, que ultrapassa uma condição puramente passiva na composição dessa literatura; trata-se de subverter seu lugar (lugar-comum) de mero anteparo da escrita. Poder-se-ia, assim, superar uma dicotomia que separa o continente do conteúdo, o que, por vezes, desmerece o primeiro diante da supremacia do segundo; em favor de uma discussão que dê conta de perceber como as duas instâncias se atravessam, conforme uma rica atividade sensorial (ou estética – *estesia*) e, ao mesmo tempo, de significância (com a criação de múltiplos sentidos).

É importante lembrar que, conforme avaliou certa vez Haroldo de Campos, ao se atentar para o problema do livro: “Em 1962, Marc Saporta, das fileiras do *nouveau roman*, lançou um livro composto de páginas soltas, que poderiam ser baralhadas e lidas em qualquer ordem”, no entanto, “a tentativa de Marc Saporta redundou em fracasso porque no texto, na linguagem, ele não aplica um tratamento inovador correspondente à originalidade do agenciamento estrutural da obra. Trata-se [apenas] de um texto convencional estruturado inconventionalmente”.¹⁹

Junto ao livro, portanto, a letra, a palavra, a frase podem ser encaradas também, inicialmente, como uma forma circunscrita, fixa e rigorosa onde vem morar a literatura (este contorno verbal que Haroldo de Campos chamaria “orla da palavra”²⁰). Quando suspende, porém, uma relação unívoca entre os pares significante-referência, por meio de uma desfuncionalização da língua corrente, excede seu campo estratificador para operar como um tensor de desterritorialização do código. O agenciamento de palavras torna-se abertura de onde transbordam os sentidos que se multiplicam e se transformam rapidamente. A palavra, em *Galáxias*, passa a ser, com isso, um elemento móvel que se alia e desalia a outros(as), segundo conexões transitórias que transgridem a fixidez dos significados e os espaços delimitados das sentenças e das páginas, como uma espécie de inundação.

Tendo em vista essa mobilidade, pretendo expor como, na esteira de autores que propuseram um trato radical com a palavra, com os gêneros e com o livro (como Mallarmé e James Joyce), Haroldo de Campos, em *Galáxias*, vai também em busca de uma nova possibilidade de texto, ativada pela mobilidade do livro e da língua, sendo o primeiro tomado agora como um problema de linguagem, de escrita.

Começo, então, a me mover entre os sentidos a serem construídos ao longo da leitura, lembrando que a movência implica o contínuo insurgir de uma “delenda esquiua”, nas

¹⁹ CAMPOS, 1977, p. 29.

²⁰ Ver *Galáxias*, 2004, “o que mais vejo aqui”.

palavras de Haroldo²¹. Pelo movimento errático do livro, tentarei traçar um caminho próprio que dê conta, acima de tudo, dessa errância que rejeita e repele as sistematizações ossificantes. A nova possibilidade de texto de Haroldo opera, como se verá, uma certa destextualização da escrita, que recria (desloca) as noções de texto²², de escrita e, sobretudo, de livro, tirando-as incansavelmente do lugar. Trata-se de uma perpétua mobilidade das nomeações.

É importante ressaltar que o caminho tomado teve como ponto de partida, além da leitura de *Galáxias* e de textos críticos da autoria de Haroldo de Campos, estudos relacionados à fortuna crítica do autor. Dentre os autores que contribuíram para o percurso escolhido, ressalto: Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa, Andrés Sanchez Robayna, Flora Sussekind, Maria Esther Maciel, Luiz Costa Lima, Severo Sarduy, Donald Schüller²³. Dentre os vários pontos abordados por esses críticos, saliento os aspectos relativos a *Galáxias* convergentes com as posições críticas aqui assumidas: o tema da viagem convertido em mundo-linguagem (Alexandre Barbosa); a escrita contra o “equilíbrio estável do signo” e a viagem no “sentido alucinógeno do termo” (Severo Sarduy), a viagem que se produz, singular, sem fidelidade à memória (Costa Lima), os pontos de epicidade na obra de Haroldo (Schüller) e, ainda, a noção do texto como cena, que se autodesenha (Robayna, com sua idéia de uma “cenificação textual”), segundo uma metalinguagem que aproxima o sentido de um ponto de ilegibilidade, que resiste à integração pacífica junto a um referente. Será com Sussekind que se investigará a metamorfia das figuras e, para chegar ao hibridismo dos gêneros como marca recorrente nas poéticas mais recentes, recorrerei ao ensaio sobre as travessias dos gêneros de Maria Esther Maciel.

Foram ainda de extrema importância os estudos de Carlos Eduardo Lima Machado e Rodrigo Guimarães Silva, que realizaram teses de Doutorado com base em *Galáxias*. O primeiro, em 1996, se dedicou à análise e avaliação da presença dos gêneros literários no livro, já o segundo propôs, dez anos depois, um estudo comparativo das obras de Altino

²¹ *Galáxias*, 2004, “cadavrescrito você”.

²² “o texto resiste o texto (...) [mas] seu avesso já é texto”. (*Galáxias*, 2004, “o que mais vejo aqui”)

²³ Os títulos dos textos dos autores mencionados são: “Xadrez de estrelas: Percurso Textual, 1949-74” (NUNES, 1979, p. 143-145), “Um cosmonauta do signifiante: navegar é preciso” (BARBOSA, 1979, p. 11-25), “A micrologia da elusão” (ROBAYNA, 1979, p. 127-141), “‘Galáxias’ e a seqüência poética moderna” (SUSSEKIND, 1995-96. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/fsussekind01.html>), “Travessias de gênero na poesia contemporânea” (MACIEL, 2006, p. 209-215), “Arabescos de um arabista: Galáxias de Haroldo de Campos” (COSTA LIMA, 1989, p. 321-359), “Rumo à concretude” (SARDUY, 1979, p. 117-125), “Um lance de nadas na épica de Haroldo” (SCHÜLLER, 1998, Disponível em: <http://schulers.com/donaldo/haroldo/index.htm>).

Caixeta de Castro e Haroldo de Campos como poéticas da desconstrução, a partir das reflexões de Jacques Derrida e outros pensadores do século XX. No que diz respeito à elucidação de aspectos de minha pesquisa, destaco, na tese de Carlos Eduardo Lima Machado, as minuciosas comparações que faz entre a poética de Campos e dos autores: Pound, Joyce e Mallarmé. Sobretudo interessam a este trabalho as observações que propõe sobre as ressonâncias contundentes entre *Galáxias* e a obra do autor do “Lance de dados”, que não ignora, inclusive, o problema do espaço da escrita. Na tese de Rodrigo Guimarães Silva, encontrei uma análise sofisticada e lúcida sobre a dimensão da escritura galáctica como *jogo*, à luz de conceitos desenvolvidos pelo pensamento filosófico contemporâneo, inclusive de Gilles Deleuze.

Os ensaios e as teses mencionadas serão nesta dissertação trazidos à tona à medida que a leitura de *Galáxias* que aqui se tece suscitar questões já discutidas nesses textos. Diferentes dos trabalhos já realizados sobre a obra galáctica, entretanto, esta pesquisa optou por partir da *questão do livro*, e as implicações desse objeto para os percursos de leitura, para chegar, depois, ao texto verbal. O texto verbal, por sua vez, conforme se verá, nos lançará novamente à reflexão do livro, uma vez que, dentre outras coisas, evoca constantemente o *significante livro*, segundo diversas significações.

Ao quadro crítico apresentado, acrescento Walter Benjamin, Umberto Eco, Maurice Blanchot, Roland Barthes e, sobretudo, Gilles Deleuze, uma vez que lançam luz para o problema do livro (Benjamin), para o livro em movimento (Eco), para a dispersão da escrita (Blanchot), para a pluralização (Barthes) e desterritorialização dos sentidos (Deleuze) cara a certas literaturas.

No Capítulo I, uma questão central será primeiramente delineada: o objeto livro como espaço interventor da escrita, a fim de, a partir daí, ser possível vislumbrar a estrutura mais geral da escrita em *Galáxias*, cuja dispersão é, em primeiro lugar, efetuada pela organização em permuta desse objeto. Trata-se, em princípio, de uma incursão nos suportes técnicos modernos - alguns deles tematizados por Benjamin - para chegar à discussão das transformações sofridas pela idéia de livro nas criações literárias mais recentes. Farei, em seguida, uma conexão entre o objeto livro e o jornal, a partir de considerações como redução da escrita, mobilidade textual e leitor-operador, com o objetivo de, pelo cotejamento de objetos distintos – o jornal e o livro, lugares onde a literatura se apresenta -, ser possível enxergar as relações que mantiveram sobretudo em inícios do século XX. A partir dessas relações, assinalarei a valorização do espaço na escrita literária moderna, tomado como unidade significativa de composição.

Amparada pelo livro tal como concebido em *Galáxias*, e vislumbrado por Mallarmé, pretendo, pois, refletir sobre como os aspectos materiais desse objeto – mobilidade, intercambiabilidade, descontinuidade – efetuem a configuração de uma nova física do livro. Para balizar tais reflexões e análises, serão fundamentais as idéias de Umberto Eco em torno da *obra em movimento*. A partir delas, abordarei como o livro *Galáxias* propõe uma forma que se constitui a partir de uma recusa do tempo cronológico e discursivo, e convida a um percurso por caminhos incertos, preservando o “ilimitado junto do limite”²⁴, atrelando rigor e acaso. Nesse capítulo, as criações de Mallarmé ajudarão a nortear as reflexões tecidas, uma vez que, de modo similar, apontam também para as novas possibilidades de composição do objeto em questão.

No Capítulo II, a discussão tentará ir além da abordagem de uma física do livro. A partir dos pressupostos já apontados no primeiro capítulo, referentes à mobilidade e à mecânica pouco convencional de *Galáxias*, apontarei como há também, nessa obra, uma lida pouco convencional com o texto verbal, uma vez que se abre para um campo vasto de subdivisões e de sentidos moventes.

A partir da discussão de um livro moderno, contra o livro-imagem do mundo, ressaltarei as reverberações de certos aspectos da modernidade em *Galáxias*, sobretudo no que diz respeito a uma preocupação mais detida para com a linguagem. Nesse capítulo, os ensaios críticos de Haroldo de Campos em torno da literatura moderna, textos de Roland Barthes e os ensaios já publicados sobre o “livro de viagens” acompanharão meu trajeto. A discussão da experiência de uma dobra da escrita – o poema-crítico –, relacionada à modernidade tal como concebida pelo autor de *Galáxias*, será fundamental para a compreensão do contexto estético inspirador do livro e de sua concepção em muitos âmbitos consonantes com os valores modernos de escrita literária, em que se ressalta, na urdidura do texto, os fluxos e refluxos da linguagem. Em seguida, procurarei apresentar algumas direções de escrita e de leitura e discutir como, em *Galáxias*, alcança-se uma viagem na linguagem, que realocaliza as noções de espaço e de tempo referenciais. Nesse ponto, será fundamental ativar a rede de sentidos do meu objeto de pesquisa - que renomeia constantemente o livro, como “livro de viagem”, “livromar”, “mulherlivro”. Investigarei o fluxo e a fluidez dessa escrita, que resiste aos arremates referenciais e apaziguadores e às formas acabadas que o texto possa sugerir. Nesse momento, a análise se deterá, em especial, nas páginas e trechos de celebração epifânica e imagética, em que a metamorfia das figuras e contínua dissolução das imagens tornam-se

²⁴ BLANCHOT, 1984, p. 112.

mais evidentes. É importante lembrar que a escrita de *Galáxias* não funcionará apenas como foco de análise, mas como instrumento crítico para a discussão teórica a ser tecida, dada a capacidade da obra de chamar atenção para os meandros dessa experiência estética. Falando com Maria Esther Maciel, trata-se de perceber que “teoria e prática se espelham, se elucidam, dialogam e, em muitos casos, se misturam”²⁵.

No Capítulo III, procurarei deter-me na construção de sentidos na obra, capaz de vazar os limites da página e transpor também as imposições de uma língua categorial. Para tratar o sentido em rede – recoberto de *multiplicidades* e *devires*, que não estabelecem filiação – recorrerei a Gilles Deleuze e Félix Guattari, que propõem a possibilidade de um livro *rizoma*. Trata-se de ver como *Galáxias*, assim como o livro-*rizoma* deleuzeano, investe-se na aliança antigenealógica operada pela conjunção “e”, bem como na aliança inclusiva/disjuntiva de “e/ou”, que desenraiza a fixidez do verbo “ser”. Pela lógica do “e/ou”, torna-se possível pensar em estados sem essência e na justaposição das diferenças, segundo o olhar do filósofo sobre a inclusão de mundos divergentes própria do neo-barroco – operação com a qual o texto galáctico se comunica. Pretendo mostrar como no livro *Galáxias*, que faz variar as definições de *livro*, *escrever* (sem fixar nenhuma), propondo constantes linhas de fuga na língua corrente, instala-se um lugar sem localidade, onde nada é definitivo, o lugar do *entre*: “riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio”²⁶.

²⁵ MACIEL, 1999, p. 28.

²⁶ DELEUZE, GUATTARI, 2004, vol. 1, p. 37.

Capítulo I – “quadro negro cambiando ordens”²⁷: o livro e a dispersão da escrita

Em torno do objeto livro: história e as novas configurações

“onde tudo parece não caber mas cabe”
Galáxias, “cheiro de urina”

“e cabe aqui por que descabe aqui”
Galáxias, “neckerstrasse”

Na introdução, mencionei que, nos textos de Haroldo de Campos vêm à tona autores de linhagem diversa. No que diz respeito às discussões tecidas em torno das transformações técnicas do último século e da história literária, o autor aproxima-se, muitas vezes, das teorias benjaminianas concernentes à postura que se deve assumir diante do passado e do presente. Acerca da noção de tempo, sobretudo em muitos de seus ensaios críticos, Haroldo de Campos revela uma aproximação em relação ao modo como Walter Benjamin se posiciona perante a História, uma vez que ambos propõem uma espécie de revolvimento do modo como foi escrita por meio de um embate com o presente. Isso significava, para Haroldo de Campos, invocar escritores esquecidos pela leitura oficial da história, uma vez que lidos simplesmente com “olhos do passado”. As obras desses autores, olvidadas pela crítica historicista, não figuravam, assim, nos manuais de literatura até então conhecidos. Benjamin, por seu turno, problematiza a noção de história – progressiva, contínua – e propõe uma crítica como um movimento ensaístico tanto político quanto estético.

Para Haroldo, torna-se fundamental abandonar uma história da literatura que se compôs como uma evolução de influências, segundo uma ordem causalista que funciona em favor de uma circunscrição de autores menores e maiores²⁸. No lugar dessa atitude

²⁷ O título deste capítulo é um excerto de *Galáxias*, localizado na página que se inicia com “a liberdade tem uma cor”. Nas últimas quatro linhas dessa página, lê-se: “steel corp números e letras na esteira luminosa uma constelação móvel no grande quadro negro cambiando ordens com um tinido de chapas metálicas este livro não tem mais de uma página mas esta milfolha em centifólios when the circuit learns your job what are you going to do agora agourora”. Importante ressaltar que, conforme apontou Georg Otte (1994), a palavra *bild*, do alemão, significa “quadro” e também “imagem”. Já *Sternbild* remete, por sua vez, à “constelação”. Cf. OTTE, 1994, p. 118.

²⁸ Cf. CAMPOS, 1976, p. 14.

“compassiva” e das “escolhas consuetudinárias das peças de florilégio”²⁹, Campos propõe outra visada para o passado nacional, possível para um sujeito inscrito no presente, a fim de recriar esse passado.

Walter Benjamin, a seu modo, também se volta para o passado/presente. Para ele, a história não avança segundo uma progressão positivista; a este modelo opõe-se “uma imagem da história como acúmulo de catástrofes”³⁰. Nesse sentido, “sua teoria da história e da cultura descortina o passado e suas ruínas, sobre as quais construímos nosso presente, como um único e gigantesco arquivo”³¹.

Há, portanto, em ambos escritores-pensadores, uma articulação do passado com o presente (visada diacrônica e sincrônica), em que um modifica o outro: passado e presente se transformam mutuamente. A partir do presente poderia ser construída uma “história a contrapelo”³², que traz à tona o que foi silenciado pela história oficial. É no agora que deve infiltrar o passado estilhaçado e arrancado de um “falso contexto” para cintilar num presente que “escreve a história”, e torna o passado uma “experiência única”³³.

A visada de Campos para a história implica a responsabilidade do criativo (o que é relativo ao presente - vivo, em movimento) que, como para Benjamin, condiciona-se por uma inscrição num tempo atual, uma “poética situada (...), só pode assumi-la um homem datado e inscrito num dado tempo histórico, o presente”³⁴. Considerando, no entanto, o contínuo perder-se do tempo presente (tornando-se sempre já um passado), seria preciso constatar a relatividade e flexibilidade de uma crítica que se constrói a partir dessa premissa – que absolutamente não pode se fixar como uma leitura última, verdadeira. Em outras palavras, essa crítica nunca assumiria uma leitura final ou definitiva do passado-presente literário, mas uma leitura em processo.

Não se trata, portanto, para Haroldo ou Benjamin, de recusar a história e a possibilidade de situar um dado histórico em um contexto cultural. Ambos propõem, em resumo, que a ação crítica só ocorrerá de modo satisfatório se o olhar para a história se mantiver articulado ao presente de cultura. Segundo esse presente, faz-se necessário criar as

²⁹ CAMPOS, 1976, p. 14.

³⁰ SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 48.

³¹ SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 49.

³² Ver BENJAMIN, 1985, p. 225. Esclarece Gagnebin que a história a contrapelo não é a história dos vencedores, “mas aquela que poderia ter sido outra, que foi sufocada, mas deixou interrogações, lacunas, brancos que são tanto sinais de alteridade e de resistência; esses sinais, cabe ao presente, justamente, reconhecê-los e, quem sabe, retomá-los e assumir suas promessas de alteridade e de resistência na luta histórica e política atual”. (GAGNEBIN, 2006, p. 52.)

³³ BENJAMIN, 1985, p. 230.

³⁴ CAMPOS, 1977, p. 216.

próprias estratégias de leitura, que permitem que se lavem os olhos de direcionamentos passadiços e engessados.

Nesse sentido, trazer à tona alguns aspectos da história do livro, relacionada a outros modos de veiculação da palavra escrita, será necessário a fim de embatê-la à atualidade do livro como foi configurado em *Galáxias*.

Walter Benjamin, voltando-se especialmente para a arte cinematográfica, em que identificava um sentido propagandístico (usado, por exemplo, segundo esse pensador, em favor do fascismo), ressaltava os problemas trazidos pelo desenvolvimento da técnica, uma vez que o desenrolar da “reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas”³⁵. Nos grandes eventos históricos, como os espetáculos de guerra, a massa pode ser captada pela câmera e ver seu próprio rosto. Nesse caso, a humanidade torna-se “espetáculo para si mesma”³⁶, fato que a aliena no prazer estético de sua própria destruição – isso foi por Benjamin chamado de uma “estetização da política”.

Ainda sobre os meios de reprodutibilidade técnica, vê-se que Benjamin avaliava ainda que o avanço da reprodutibilidade técnica é também quem lesa um olhar sacralizante que se direcionava à arte, tomada antes como objeto de contemplação cujo acesso estava sempre restrito a poucos³⁷.

Investigando a história do livro por meio de uma volta à Idade Média, verifico, por exemplo, que a

encadernação de ourivesaria, que respondia mais a intenções artísticas e de luxo do que ao desejo de proteger o livro, consistia em “placas de madeira ornadas de marfim esculpido, de prata ou de ouro trabalhado e incrustado, ao mesmo tempo, de pedras preciosas, de pérolas e de esmalte pintado”. Esse tipo de encadernação era usado sobretudo para os livros de igreja, e por isso se conhecem igualmente pelo nome de “encadernações de altar”³⁸

É possível observar que, desde que multiplicado amplamente (graças, nesse caso, principalmente à grande imprensa e à fotografia), o objeto artístico ganhava mais mobilidade, uma vez que transitaria, assim, fora da fronteira dos museus ou de qualquer outro espaço que

³⁵ BENJAMIN, 1985, p. 194.

³⁶ BENJAMIN, 1985, p. 196.

³⁷ Cf. BENJAMIN, 1985, p. 165-196.

³⁸ MARTINS, 2001, p. 109. Trata-se de uma influência bizantina, “com seu amor desordenado da riqueza e da ostentação. A ‘encadernação bizantina’ caracteriza-se pelo abundante emprego de placas de ouro e de pedras preciosas, dentro das quais se conservava o manuscrito”. (MARTINS. 2001, p. 109) Após isso, a encadernação é influenciada pelo estilo gótico e, em seguida, os livros passaram a ser produzidos em couro, método já usado pelos árabes.

restringisse seu “contato” em função de uma postura distanciada e mantenedora de sua aura. Fora do ambiente das coleções, o objeto artístico é profanado, maculado pela aproximação dos sujeitos que com ele passam a interagir. Ainda que a auratização da arte não seja abolida por completo³⁹ - uma vez que ela pode ser identificada ainda nos dias atuais - a relação sujeito e objeto artístico, após o surgimento de novas tecnologias de reprodução, transforma-se substancialmente. O objeto de arte desveste-se de seu invólucro sacralizante para entrar no circuito de uma sociedade de consumo capitalista que passa a adquirir como adquire as demais mercadorias que fazem parte da vida moderna. É traço dessa sociedade o intenso fluxo de artigos e pessoas, concentrado, sobretudo, nas grandes cidades.

Diante da grande mobilidade de pessoas e mercadorias - sendo que nas últimas estão incluídas as obras de arte que passam a ser mais facilmente vendidas e adquiridas devido a seu barateamento e a intensificação de seu trânsito, com o desenvolvimento das novas tecnologias (de reprodução, de comunicação e de transporte) – os sujeitos se vêem num contato “corpo a corpo” com o objeto artístico, que, então, se objetaliza.

Embora sua cópia indefinida aponte para uma eternização do original, uma vez que ele pode ser infinitamente reproduzido e, por isso, em tese, nunca será extinto, o objeto copiado, passado de “mão em mão”, trazendo as marcas de sua troca (um livro, por exemplo, que tenha passado por vários donos, possui seu material “original” singularizado – ou, como queiram, danificado - por rabiscos, assinaturas, marcas, arranque de folhas, dobraduras) impele a aceleração de seu fim, de seu desaparecimento. A efemeridade do jornal é, assim, um típico exemplo dessa nova configuração: em 24 horas deixa de servir como fonte de informação para o homem moderno para exercer alguma função bem menos nobre dentro da organização familiar burguesa. Rapidamente, o papel, o escrito, a cara informação a que o indivíduo moderno parece dedicar atenta leitura são transformados em lixo.

À desvalorização representada por sua efemeridade e sua acessibilidade facilitada, soma-se a busca por um custo cada vez mais baixo refletido no ato de sua aquisição. Diante da ordem capitalista de consumo, cabia reproduzir a arte de modo que o produto final fosse adquirido em larga escala, gerando lucros cada vez maiores para quem se aventurasse nessa empresa. Para baratear os custos, portanto, era recomendável que o suporte onde seria reproduzido um dado objeto fosse “bem” aproveitado; isto é, deveria haver uma economia

³⁹ A auratização da arte ainda persiste e pode ser vislumbrada mesmo no que diz respeito à última arte, conforme avaliou Georg Otte, quando se verifica que “a multiplicação técnica de um filme certamente contribui para a aproximação entre a obra de arte e o público; trata-se, no entanto, de uma aproximação meramente física, que não facilita necessariamente o diálogo do indivíduo com a obra”. (OTTE, 1994, p. 122.)

que privilegiasse um suporte inferior, cujo espaço servisse apenas como “recipiente” de uma arte, em função do baixo custo.

O jornal - por meio do qual se divulgavam não apenas informações a respeito dos acontecimentos recentemente ocorridos no mundo ou em um determinado local, mas também uma parcela de literatura, como os folhetins – é um objeto representativo dessa nova relação entre a arte e seu suporte, facilmente vislumbrada em meados do século XIX, em que se desvaloriza (conforme uma busca pelo barateamento de seu preço) progressivamente o suporte a fim de facilitar a sua acessibilidade, a acessibilidade de um conteúdo artístico “abstrato”.

Os novos modos de interação com a obra tornam ainda o indivíduo que com ela tem contato alguém que passa a agir sobre o material que tem nas mãos. Oposta à atitude contemplativa que prevalecia na concepção clássica de arte, a postura moderna incita que o objeto artístico sofra intervenções do indivíduo ao qual é endereçado. No que diz respeito à literatura, o manuseio aleatório das páginas de jornal, as marcas deixadas na margem de um livro por seu leitor são os primeiros sinais de uma posição cada vez menos passiva dos sujeitos (leitores) ante as obras que circulam no mundo moderno.

O processo de interação entre objeto e homem, já esboçado com o jornal, será claramente intensificado sobretudo na segunda metade do século XX, quando as inovações técnicas, especialmente no que diz respeito aos domínios da comunicação – em que a comunicação de massa multiplica suas veias –, tornam-se foco de atenção não apenas pelos conteúdos que veiculam, mas pelos novos modos de formulação artística que tornam possíveis. Aos suportes de veiculação da cultura e da arte passa a ser dado, pois, novo acento, uma vez que cada um traria consigo uma possibilidade inédita de composição/recepção.

Para ficar apenas dentro dos limites da escrita, se o jornal representou um momento inicial em que o sujeito começava a conquistar para si uma posição mais interventora e participativa diante daquilo com que estabelecia contato, postura essa que pode ser simbolizada, dentre outras coisas, pelo surgimento do espaço “cartas do leitor”, destinado à publicação de seus comentários e/ou críticas; a *internet*, já no fim do último século, pode ser localizada como ponto culminante desse processo. Nesta última, como declarou Luis Alberto Brandão, no curto ensaio “Literatura e Espaço”⁴⁰, a própria noção de autoria passa a ser questionada⁴¹, uma vez que muitos dos textos nela veiculados podem ser alterados e reescritos

⁴⁰ Cf. BRANDÃO, 2008, p. 6-9.

⁴¹ Nesse ensaio, Brandão afirma que “a grande mobilidade dos textos, tanto no sentido de seu trânsito quanto no que se refere à possibilidade de serem alterados (e a suspensão torna-se seu estado mais

livremente pelos internautas. A prática do *do-it-yourself*, iniciada no jornal, é aí intensificada substancialmente. O surgimento da *internet* implicou ainda que a literatura (de um modo muito perceptível), além dos livros, passasse a se realizar em larga escala também nos ambientes virtuais, o que torna a discussão em torno do objeto livro – as dúvidas sobre a sua permanência e as transformações que sofre - muito profícua para os tempos recentes.

É com a *internet* também que se conhece um continente de escrita onde se apaga ou se transgride o limite da página do livro (ou do jornal), uma vez que na rede tudo pode ser inserido. O espaço, uma vez virtualizado, resolve o problema de seu achatamento – nos espaços públicos urbanos e na economia tipográfica do livro e do jornal -, abrindo-se à profusão indefinida de textos, literários ou não, de autores conhecidos e anônimos. Trata-se, com a hipertextualização própria dos espaços digitais, de fazer

do texto um objeto movente em que cada palavra é uma abertura apenas inicial a um universo potencialmente infinito de textos. O hipertexto é vazado, atravessado, faz e refaz conexões o tempo todo. Se ele próprio mantém sua instantaneidade de atualização, sob ele reflui um ciberespaço em movimento ininterrupto. Por consequência, cada texto se transforma em uma matriz de textos potenciais, se distende para além de um limite material, como a página, e se torna infinito.⁴²

A facilidade de acesso dos leitores aos textos, iniciada com a grande imprensa, traz consigo a facilidade de publicação, potencializada com a *internet* - em que qualquer pessoa pode, sem muita dificuldade, publicar seus escritos em *sites* ou em *blogs* diversos. Por outro lado, a configuração de um espaço cada vez mais democratizado como a *internet* (democracia evidentemente relativa, visto que o acesso à *internet* está ainda longe de ser irrestrito), viabiliza uma proliferação de conteúdos de qualquer espécie, o que poderia parecer desanimador diante de uma desorientação causada pelo nulo critério de publicação então vigente no espaço virtual. Fazer elucubrações sobre a *internet* e seu destino é, no entanto,

típico), cria novos modelos para a noção de autoria. Além dos blogues e dos sítios interativos, já existem experiências de autoria compartilhada, mas os resultados ainda não se revelaram muito animadores (exceto, é claro, pelo horizonte que abrem)”. (BRANDÃO, 2008, p. 8.) É claro que a noção de autoria foi sempre discutida no âmbito da teoria e da crítica literária, no entanto, as obras literárias, desde que se desvencilharam dos mitos e passaram a ter uma realidade própria, trouxeram consigo uma assinatura que relacionava, de um modo ou de outro, uma escrita a um indivíduo empiricamente identificável por meio do nome. Com a *Internet*, os textos passam a ser escritos, modificados, cortados, corrigidos, por um número indefinido de pessoas que acessam a rede e com ela interagem, compondo escritos coletivos, donde um “original” parece estar sempre perdido.

⁴² PENIDO, 2008, Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/atelaotexto/artigo_penido.html.

tarefa bastante delicada, uma vez que estratégias de procura e algumas garantias de navegação – selos de qualidade que informam a confiabilidade dos *sites* e de seu conteúdo – são o tempo todo criadas e o tempo todo quebradas, transgredidas.

Interessa-me pensar, entretanto, até que ponto o que chamamos até agora “suporte”, por excelência, do código verbal, isto é, o livro, interfere na escrita, em particular na escrita de *Galáxias*, e em como essa escrita é capaz de ultrapassar as determinações de um meio material – e, portanto, contido, limitado -, ainda que não esteja inserida na trama infinita do espaço virtual. *Galáxias*, de certa maneira, adianta, como se verá, a configuração de um tipo virtualizado, vazado e móvel de texto, operada depois pelos meios digitais.

Nos domínios do livro

Voltando, por ora, aos domínios do livro, resalto aqui que sua disposição material – um conjunto de folhas atadas por uma extremidade, que possui uma capa, uma contracapa, margens, início e fim – atravessa os séculos e, mesmo com as inúmeras transformações técnicas já mencionadas, insiste ainda em “guardar” o escrito literário.

Retomando a sua longa história, a fim de confrontá-la à atualidade e aos vaticínios direcionados ao futuro do livro, verifica-se que a aparição do papel na Europa, que vai compor o que aqui chamamos de livro, ou seja, o livro de papel, “o que teria ocorrido com o estabelecimento de uma fábrica na Espanha, em 1144”⁴³, remonta à Idade Média, embora esse material tenha sido criado, segundo Martins, mais de mil anos antes pelos chineses. Atrelada a uma suposta crise da civilização, atestada por alguns pesquisadores, a desaparecimento do livro foi por muitos prognosticada⁴⁴.

o livro se manteve como um porta-voz silencioso do pensamento humano. (...) Presente em nossos dias na forma retangular do códice, tendo por suporte o papel de celulose, vê-se condenado a uma curta existência: quarenta, cinquenta anos. A par disso, alguns futurólogos previram a substituição do livro pelos veículos eletrônicos. Marshall McLuhan chegou mesmo a fixar o ano de 1980 para as exéquias, mas quem morreu naquele ano, por mera coincidência, foi o profeta. Sua instituição, a Marshall McLuhan’s Center of Culture and Technology pouco tempo depois também

⁴³ MARTINS, 2001, p. 112.

⁴⁴ Sobre isso, cf. MARTINS, 2001, p. 415. Sabe-se que, desde as lajotas de barro da Mesopotâmia – os primeiros suportes da palavra escrita -, à idéia de livro sempre esteve atrelada a idéia de civilização.

desapareceria. Se é verdade que a televisão tem contribuído para a preguiça mental e atuado como uma concorrente do livro, nada fazendo para estimular a leitura, também é fato comprovado que a quantidade de obras impressas continua crescendo em escala mundial.⁴⁵

A migração dos livros para os ambientes virtuais, nos quais se divulgam obras inteiras de autores em publicações eletrônicas, não parece dissipar o crescimento e ampliação do público consumidor das brochuras. A popularidade da *internet* pode, por outro lado, por ser também um suporte para a divulgação da palavra escrita, impelir a popularidade do livro. O próprio crescimento do número de sebos virtuais configura um relevante sintoma desse fato, uma vez que muitos deles são lojas, espalhadas pelo Brasil inteiro, cujas vendas se realizam exclusivamente via *internet*. Através dela, tem-se acesso, com as devidas variações de preço e de conservação, a obras raras, livros esgotados, que, compradas pela *internet*, são enviadas diretamente às casas dos consumidores. Dessauer já havia notado que “as brochuras crescem em popularidade, ao mesmo tempo que maior número de pessoas compram pelo correio volumes caros, belamente ilustrados. As livrarias [virtuais ou não] multiplicam-se em número e muitas, creio, crescem em qualidade”⁴⁶.

Após o crescente barateamento do livro observado após Idade Média até o século XIX e XX, com a ampliação de seu acesso graças à consolidação da grande imprensa, pode-se perceber, nos dias de hoje, uma certa “re-fetichização” do livro como objeto, verificada, por exemplo, nas belas, interativas e luxuosas publicações da editora Cosac Naify. Justamente por seu caráter interativo⁴⁷, o livro contemporâneo luxuoso, embora de preço mais alto, ainda sustenta uma tactibilidade que repele o retorno à sua total auratização. O fato remete, de toda maneira, a uma renovada atenção dedicada ao fenômeno-livro, seu consumo e seus potenciais

⁴⁵ CAMPOS, 1994, p. 221-222.

⁴⁶ DESSAUER apud CAMPOS, 1994, p. 223.

⁴⁷ Vejam-se também as composições de livros-objetos (ou poemas-objetos), em que as folhas podem ser dobradas e desdobradas, ganhar formas inusitadas por meio do manuseio do leitor.

modos de transformação⁴⁸, lembrando que o livro foi capaz de atravessar os séculos, mas não se manteve intacto.⁴⁹

É possível inferir que, sobretudo com o processo de modernização, os livros modificam-se junto às transformações sofridas também pela literatura. A modernidade traz consigo a aceleração das mudanças no campo literário, marcadas, como já dito, também pela aceleração nas inovações tecnológicas (que abrange, dentre outras coisas, os meios de comunicação, de reprodução e de transporte) e pelo crescente questionamento de sua época, que lança, o tempo todo, a literatura e o livro em *crisis* (em crítica).

Se, como já havia profetizado Walter Benjamin com a frase: “Tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, encaminha-se para o seu fim”⁵⁰, o livro sofreria diversas mudanças com o advento das experiências modernas, ele – no seu formato material, de papel -, ainda sim, não deixa de existir. A sempre citada frase de Blanchot, a respeito do por vir da literatura - esta caminharia, conforme o pensador francês, para seu desaparecimento - revela uma questão similar⁵¹. Não se trata de visões apocalípticas de uma coisa ou de outra, mas de reconhecer que à literatura não cabe restaurar ou instituir um lugar ou uma forma, mas forçar o deslocamento imposto pelo limite de uma *definição*. Nesse sentido, ao apontar para o apagamento de seus contornos, direciona-se, a literatura moderna (ou pelo menos parte dela), para a produção do que já não mais é literatura (uma *aliteratura*⁵², como falou Haroldo no texto galáctico) e também, no caso de *Galáxias* - e mesmo na obra de James Joyce e de

⁴⁸ O magnetismo que o livro exerceu sobre Haroldo de Campos vem à tona com a minuciosa configuração material e exploração do aspecto visual de seus livros. Em *Signantia Quase Coelum – Signância Quase Céu* (1979), o leitor se depara com uma capa inusitada, duplicada por uma dobra, cujo centro é recortado de modo a dar forma a uma moldura, um quadro, que deixa ver o verso dobrado da capa. Na parte interna do livro, há também uma série de páginas dobradas que permeiam os poemas do autor com imagens não-verbais.

⁴⁹ Ver-se-á que o livro *Galáxias* aproxima-se da taticidade e da prática de leitura permitida pelo jornal, exige uma mobilidade e um leitor-intérprete (ver, sobre isso, o item “O papel do jornal e o valor *espaço*”, presente neste capítulo). Entretanto, assim como na obra de Mallarmé, não há uma banalização do texto segundo uma linguagem apaziguada, clara, acessível, habitual. Conforme será mostrado no segundo capítulo desta dissertação, a pluralização dos sentidos na obra galáctica – que parece estar vinculada, em grande parte, a um ponto de ilegibilidade – faz com que ela difira da (e mesmo resista à) linguagem cotidiana do jornal ou da relação público-texto que se estabelece, por exemplo, com os folhetins. Permanece, no livro de Haroldo, uma tensão entre um movimento que desaturiza (com a abertura às intervenções do leitor) e auratiza (repelindo a fácil acessibilidade dos já pisados caminhos da nomeação) ao mesmo tempo.

⁵⁰ BENJAMIN, 1974, p. 193.

⁵¹ Para Blanchot, a pergunta: “Para onde vai a literatura”, tem como resposta a seguinte frase: “a literatura vai para si própria, para a sua essência, que é o seu desaparecimento”. (BLANCHOT, 1984, p. 205.)

⁵² Cf. *Galáxias*, 2004, “vista dall’interno”.

Mallarmé -, conforme veremos nos itens subseqüentes, do que subverte os limites do livro: o livro é “deslizado”, perde o centro, a unidade. Da mesma maneira, segundo o que se lê no livro de Haroldo, escreve-se para “acabar”⁵³ com a literatura, com a escritura⁵⁴, escreve-se “milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura”⁵⁵.

Em *Galáxias*, o insistente apagamento das circunscrições demarcatórias do livro e o desejo de subverter uma realidade material refletem o desejo de abrigar, por sua vez, no livro, o virtual e o que diz respeito ao infinito – o sem limites – da escrita.

O papel do jornal e o valor *espaço*

“sua morte seu porte minúsculo vulcão de matéria narrada”

Galáxias, “isto não é um livro de viagem”.

Visto por olhos reprovadores ou não, o jornal, seja pela linguagem empreendida nesse suporte, seja pela materialidade que o constitui, tornou-se tema de muitos escritores e poetas do século XIX em suas discussões em torno da literatura. Tomando primeiramente o período que corresponde à segunda metade do século mencionado, torna-se possível relacionar a grande imprensa aos rumos tomados, desde então, pela literatura ocidental, sobretudo a literatura dos considerados *modernos*. Edgar Allan Poe testemunhou, nas suas obras completas, como o contato com o espaço físico da folha do jornal contribuiu, em sua prática escritural, para uma redução da escrita que atendesse ao limite imposto pela margem. Ou a escrita abandonava-se ao próprio inacabamento, pela estética do fragmento, uma vez que o limite imposto pela margem era impiedoso e/ou reduzia-se ao laconismo exigido no novo suporte. A redução da escrita foi, para Poe,

⁵³ “Acabar” reflete aqui o ato mesmo de começar. Acabar e começar não são, no texto, ações que se anulam.

⁵⁴ A palavra “escritura” é usada por alguns autores como a escrita que assume uma responsabilidade com a forma, ou seja, a “*escritura* é a escrita do escritor (...), em que as palavras não são usadas como instrumentos. (...). Em Barthes – e em outros textos franceses contemporâneos, em especial os textos teóricos do grupo *Tel Quel* – a *escritura* substitui, historicamente, a literatura (a literatura é representativa, a escritura é apresentativa; a literatura é reprodutiva, a escritura é produtiva; o sujeito da literatura é pleno, pessoal, o da escritura é flutuante, impessoal; etc.). (...) [A escritura] é intransitiva (não é uma ‘comunicação’) (...)”. (PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 75-76.)

⁵⁵ *Galáxias*, 2004, “e começo aqui”.

um sinal dos tempos; é o primeiro indício de uma nova era, em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido, e se irá abandonar a bagagem volumosa (...). Começa-se a preferir a artilharia ligeira às grandes peças. (...) o fundo dos pensamentos se enriqueceu. Há mais fatos conhecidos e registrados, mais coisa para refletir. Somos inclinados a enfeixar o máximo possível de idéias no mínimo de volume, a espelhá-las o mais rapidamente que pudermos. Daí nosso jornalismo atual; daí, também, nossa profusão de *magazines*⁵⁶.

A concisão das *short histories* vem à tona na cena literária insurgente. O espaço de escrita, a folha de papel, passa a ser considerado de modo cada vez menos negligente durante o momento da escrita ou da publicação. O texto deve atender às exigências deste suporte, o jornal, claramente mais reduzido do que o livro. Para se “adaptar” ao suporte de escrita das massas, a literatura deveria, portanto, encarregar-se da tarefa de conter em si apenas o que lhe for indispensável – uma consistência substantiva, medida muitas vezes confundida com uma simplificação (ou superficialidade) escritural, característica dos resumos.

Rousseau, por exemplo, ainda em 1755, imbuído desse espírito iluminista que via nos “grandes” livros a verdade ou a totalidade das narrativas, as quais, nos jornais, só poderiam aparecer na forma de pequenos relatos, para ele menos relevantes e assistemáticos, dizia: “O que é um livro periódico? Uma obra efêmera, sem mérito e sem utilidade, cuja leitura, negligenciada e desprezada pelos letrados, só serve para dar às mulheres e aos tolos vaidade sem instrução”⁵⁷. A fragilidade de seu material, ou seja, a precariedade da textura da folha de jornal, que tornava sua durabilidade muito curta, e o caráter pouco questionador de suas publicações (ainda no século XVIII) contribuíam para que os periódicos fossem renegados pelos intelectuais que viam no livro “enciclopédico” – totalizador, explanador de questões sublimes e “úteis” – um instrumento privilegiado de informação e pensamento. Mais tarde, a adesão das massas menos letradas, e a acessibilidade, ou, para alguns, “vulgaridade” da linguagem jornalística, ainda serviam como argumento para a crítica do veículo onde se instalava, conforme esse raciocínio, uma “subliteratura”.

⁵⁶ POE, 1944, p. 276.

⁵⁷ ALBERT, TERROU. 1990, p. 12

Stephane Mallarmé, por exemplo, imprimiu nos seus escritos obstinada atenção ao fenômeno jornalístico. Seduziram-no, em grande parte, a mobilidade das páginas de jornal, a tipografia variada nele estampada e as implicações desses aspectos nas práticas de leitura⁵⁸.

Que relação haveria entre o livro e o jornal após a emergência da grande imprensa? Certamente a importância e abrangência do fenômeno impediam uma postura indiferente ante a sua aparição. Lembra-se de que a imprensa jornalística, ao atingir a grande população, desempenhava, de maneira mais eficaz, a tarefa de divulgar rapidamente, pela palavra escrita, os acontecimentos ainda frescos do dia ou da semana. Por outro lado, não poderia conter, em sua redução tipográfica, a explicação sistemática de um conteúdo específico, idealmente esgotado pelas abordagens de uma retórica pretensamente totalizante.

Não cabe a esta dissertação, porém, avaliar o grau de importância que um veículo exerceu sobre o outro ao longo dos anos no que diz respeito à divulgação da palavra escrita. Faz-se necessário, contudo, associar o modo como o crescimento da imprensa jornalística ocorre simultaneamente aos desvios sofridos pelo caminho da literatura tal como vinha sendo traçado, sobretudo, nos fins do século XIX.

A mobilidade do jornal e o novo *layout* de escrita impressa em suas páginas seriam grandes instigadores de uma virada operada pela literatura nesse período. Conforme expus, a princípio, o espaço da folha do jornal parecia funcionar como um entrave ao livre trabalho do acaso e do espírito poético, uma vez que havia um limite a ser respeitado durante a composição do texto; o jornal, em sua velocidade e redução, não poderia conter a “tagarelice” dos livros, cuja materialidade, ela sim, é que geralmente se adaptava ao número de páginas escritas e enviadas à publicação.

A literatura, no entanto, em seguida, ardilmente reverterá esse problema do espaço em seu proveito e seria ainda Mallarmé o poeta a protagonizar o novo jogo que se estabelece entre a escrita e o espaço da escrita nos fins do século XIX. O poema “Um lance de dados” (1897) funcionou, nesse sentido, como um grande momento de desvio, em que a literatura passa a se valer de um novo elemento de linguagem em seu corpo; isto é, a literatura, após

⁵⁸ Cf. MALLARMÉ, 1952, p. 378-382. Segundo Carlos Eduardo L. Machado, Mallarmé imaginou “a possibilidade de extrair da página do jornal sua característica básica e emprestá-la ao livro para renová-lo totalmente assim como a estrutura de composição”. Cf. MACHADO, 1996, p. 21. É preciso ressaltar, no entanto, que Mallarmé não era afeito à linguagem veiculada no jornal, já que atrelada à lógica da mercadoria e disponível às massas. Para ele, era ainda o livro o que interessava, era este o “Instrumento Espiritual” que atraía suas reflexões e para onde sempre voltava. Sobre isso, ver HARRISON [et aliii], 1998, p.162-166.

despertar para o valor do espaço da página para a composição escritural, passa a se valer desse novo princípio na estruturação do texto, como unidade de criação.

De modo mais claro, a variedade dos caracteres tipográficos, as diferenças no tamanho das letras, o uso de outros elementos visuais - traços, pontos, desenhos - e, de maneira mais complexa, os espaços em branco tornam-se elementos operacionais da escrita literária, marcam uma nova sensibilidade estética que, sem tratar o escrito, o poema, como fenômeno exclusivamente sonoro-semântico, toma-o, agora, também como um conjunto de múltiplas relações espaciais⁵⁹.

Un coup de dés nasceu de uma nova compreensão do espaço literário, de modo a poderem aí engendrar-se, por meio de novas relações de movimento, novas relações de compreensão. Mallarmé sempre teve consciência do fato (...), de a língua ser um sistema de relações espaciais infinitamente complexas (...)⁶⁰.

É importante ressaltar que os estratos visuais formadores do poema deixam de servir, pouco a pouco, segundo essa nova sensibilidade, como ilustração ou suplemento de uma escrita que se valesse apenas por seu conteúdo sonoro-semântico⁶¹. A visualidade, conforme explorada em inúmeras obras modernas desde Mallarmé, habilita o espaço a se tornar elemento ativo de criação.

O espaço em branco, por exemplo, torna-se não uma figuração de um lugar sem palavras simplesmente. Trata-se, na verdade, de um branco com responsabilidade semântica, configurando, por isso, também uma escrita. Philadelpho Menezes esclarece que, nesse caso, conforme foi aproveitado pela poesia concreta, “a plasticidade cede lugar a uma

⁵⁹ Essa sensibilidade visual seria efeito ainda de um momento em que o pensamento ocidental começava a se voltar para alguns aspectos da ideografia chinesa, que chega ao ocidente (EUA, Europa, Brasil) via Ernest Fenollosa e Ezra Pound. Cf. CAMPOS, 1977. Décio Pignatari, ao discorrer sobre o pensamento visual, sinalizou certa vez que este “rompe o automatismo verbal – que nos conduz à ilusão de que as coisas só tem “significado” quando traduzidas sob a forma logológica – resgatando, regenerando e desvelando o maravilhoso mundo das palavras”. (PIGNATARI, 1987, p. 162.)

⁶⁰ BLANCHOT, 1984, p. 247

⁶¹ A obra de Oliverio Girondo, poeta argentino, é um bom exemplo dessa transformação na sensibilidade poética. Seus poemas – sempre ligados a uma atmosfera marcadamente visual – apresentam, numa primeira fase, ao lado dos poemas – o texto exclusivamente verbal –, uma espécie de figuração plástica de seu significado elaborada pelo próprio autor. As ilustrações representavam pictoriamente o “sentido” do texto. Nas obras posteriores, há uma transformação em relação a essa técnica, uma vez que a própria configuração do texto na página passa a explorar suas possibilidades espaciais ou icônicas a partir do imbricamento entre a porção verbal e não-verbal do texto. Cf. SCHWARTZ, 1983.

predominância informacional, que retira a imagem do campo das artes plásticas e a preenche com carga semântica, a partir de uma composição onde as formas visuais e as palavras se ligam por elos de contigüidade ou similaridade”⁶². O branco torna-se a presença de uma não-palavra, que mantém uma relação não-arbitrária com a palavra em presença.

Nos sonetos, categoria literária clássica por excelência, conforme se sabe, o espaço exerce ali uma função, uma vez que dá à vista a disposição dos versos na página, o que acarreta a sua configuração como tal. Tomado como elemento engessado, o espaço desempenha, nesses poemas, apenas valor coadjuvante no exercício escritural, uma vez que funciona apenas para marcar um ritmo sonoro que pouco varia e, assim, deixar clara a categoria na qual se insere o texto. É, então, o aspecto sonoro dos versos o traço formal mais relevante no soneto, subjugando o elemento espacial a seus propósitos. O espaço aí, invariável, não participa como agenciador autônomo da composição, não pode ser *lido*.

Essa disposição hierárquica das instâncias formadoras do poema passa a ser transformada na escrita mallarmaica e ganha outros valores também nos textos de Haroldo de Campos. Quando invade o corpo verbal do texto, o espaço, o espaço como unidade composicional – truncando a marcha das palavras, as frases, os versos -, aliado aos recursos da tipografia jornalística (e até mesmo da emergente publicidade dos cartazes, reclames, e outras espécies de propagandas) e à sensibilidade oriental expressa no ideograma, vai de encontro à conexão subordinativa entre termos e orações. Combate “a hipotaxe hegemônica e dominante” (*Hierarkhos*), para instalar sua estrutura paratática, “sob o descomando de *Anarkhos*, o sem chefe, por baixo, mas permanentemente subversivo”⁶³. A ordenação de uma estrutura paratática, que estabelece relações insubordinadas (assindéticas e ana-lógicas, ou seja, que abandona a leitura estritamente lógica), permitirá ainda a permuta de seus elementos. Nessa anarquia da composição, a construção paratática vigeará sob o jugo da “coordenação infinita”, como salientou Décio Pignatari. Com esse percurso espacial, instala-se, pois, uma nova sensibilidade de tempo poético, que não mais se fia por noções de sucessão e de consequência. O elemento visual, provocando, então, a ordem pela desordem, a permuta, o descaminho, traz, para seu jogo escritural, a categoria imprescindível do acaso e propõe uma outra prática de leitura.

⁶² MENEZES, 1991, p. 110.

⁶³ PIGNATARI, 1987, p. 160

É sabido que no jornal não há um movimento de leitura determinado: desafia-se, desse modo, a linearidade do livro⁶⁴. O leitor é quem deve “operar” sobre esse texto, deve juntar (ou não) os fios soltos, pular as partes ao sabor do acaso. Em cada dobra deve, no entanto, cintilar a sua “fileta de ouro”⁶⁵, como diria Haroldo de Campos; ou seja, cada página deve ser autônoma em relação às demais para que o jogo da aleatoriedade suceda satisfatoriamente. O leitor desenha seu próprio trajeto sobre um espaço que oferece múltiplas entradas e múltiplas saídas: qualquer ponto pode ser o início e o fim do percurso. O jornal é um espaço móvel que se (re)configura segundo o olhar e o manuseio daquele que o recebe nas mãos, oferece fios e imagens a serem retecidas a cada novo início.

Tendo em vista essa nova possibilidade de disposição do texto, vê-se que a virada do espaço, no âmbito literário, questiona a supremacia das leituras calcadas num tempo cronológico e dos arranjos lineares de composição, e possibilita uma visada pluridimensional da escrita – da escrita em dispersão, como a do jornal, de estrutura pluridivisada, como em *Galáxias* – que foge à unidimensionalidade da progressão textual.

Os espaços brancos em *Galáxias*

Pensando em como a questão do espaço se reflete em *Galáxias*, observa-se, em primeiro lugar, que as suas páginas em branco distanciam os fragmentos escritos e sugerem, com esse vazio, intervalos de leitura. Como ler as páginas em branco oferecidas como pausa no fluxo da escrita? Em alguns trechos do livro, o esboço de uma resposta: as páginas em branco seriam o “entre-espaço onde o vazio inscreve sua insígnia”, o lugar onde “todos os possíveis permutam-se” indefinidamente. “Um nada que faísca”, abre os sentidos, nesse então “labirinto áureo” da escrita, uma vez que o “branco é uma linguagem que se estrutura como a linguagem”. E ainda: “cada pausa serpeia um viés de possíveis em cada nesga murmura um

⁶⁴ Campos (1992) deixa claro no texto “Do epos ao epifânico” o seu desejo inicial de compor as suas *Galáxias* com páginas soltas, desencadernadas, intercambiáveis. Tal projeto, é possível inferir, efetivou-se, de maneira mais fiel, apenas pelo jornal, onde foram publicados muitos fragmentos de seu *work in progress*. O poeta não editou as *Galáxias* como havia planejado, ou seja, sem a brochura dos livros convencionais; mas, pelo veículo jornalístico, as *Galáxias* encontraram espaço para sua total mobilidade e dispersão, uma vez que ali as folhas estavam volantes, avulsas e autônomas.

⁶⁵ *Galáxias*, 2004, “esta mulher livro”.

pleno de prováveis”⁶⁶. As páginas em branco, com sua linguagem própria, propõem uma “conclusão de unidade de fôlego”⁶⁷, isto é, sugerem um novo reinício, que não tem fim: *Galáxias* é sempre o recomeço de uma viagem intermitente e indefinida. Mais do que uma pausa, portanto, as páginas em branco auxiliam na configuração da estrutura dispersa do livro, na medida em que fracionam as partes (concedem-lhes autonomia umas em relação às outras). O leitor é aí impelido a parar em vez de seguir em frente, pois está diante de um ponto de respiro, de esquecimento, de repensar o caminho a ser tomado. Com isso, é possível a intercambiabilidade, um novo arranjo para o livro (*viés de possíveis, pleno de prováveis*) sempre ao final de cada página escrita.

Ao trazer a lacuna, a página em branco promove o desvio do caminho e, por conseguinte, a multiplicação do livro que, pelo isolamento que o vazio imprime às peças, atase e desata-se ante a fenda aberta do branco.

Balizado pela obra de Mallarmé e em torno da noção de obra aberta trazida pela modernidade, Umberto Eco esclareceu que “o espaço branco em torno da palavra, o jogo tipográfico, a composição espacial do texto poético, contribuem para envolver o termo em indefinição, para empregá-lo de mil sugestões diversas”⁶⁸, recusando o princípio aniquilador do conceito e da causalidade.

Operando o esfacelamento da linearidade da leitura, a obra impele à mobilidade (à sua perpétua reorganização) e à formação de uma *constelação*: o tempo linear vertido num plano de simultaneidades em permuta⁶⁹. Georg Otte acrescenta, ao esclarecer o modo como Benjamin concebe a narrativa, que as lacunas dão “espaço à complexidade das possíveis relações entre os fragmentos, das quais a relação sucessiva é apenas uma”⁷⁰. Logo, durante a leitura, não se deve anular a escuta desse som do silêncio que, embora provoque o acaso, não possui uma existência acidental, uma vez que “um texto [também] se faz do vazio do texto”⁷¹. O espaço em branco não poderia, com efeito, ser simplesmente traduzido como um silêncio

⁶⁶ Todas as citações presentes neste parágrafo foram retiradas da página de *Galáxias*, 2004: “princiava a encadear-se um epos”.

⁶⁷ MESCHONNIC *apud* CAMPOS, 2007, p. 21.

⁶⁸ ECO, 1969, p. 46. Com o espaço em branco - a indefinição, a poética da sugestão -, “a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que ‘sugere’ realiza-se de cada vez integrada pelas contribuições emotivas e imaginativas do intérprete”. (ECO, 1969, p. 46.)

⁶⁹ Conforme esclarece Otte (1994), para Benjamin, “tanto a história dos fatos documentados quanto a história ficcional se passam no tempo e necessitam do ‘choque’ para se transformarem em constelações (...). Benjamin deixa claro que é o choque das lacunas que desafia a imaginação do leitor e que provoca a transformação do texto linear em imagens”. (OTTE, 1994, p. 12.)

⁷⁰ OTTE, 1994, p. 218

⁷¹ *Galáxias*, 2004, “vista dall’interno”.

impotente, mas lido como um ponto no qual potencialmente se multiplicam os caminhos de leitura.

O espaço, tornado elemento ativo, constelando a escrita, é um convite a que se mude “incessantemente de direção, ir como que ao acaso”⁷² no labirinto inexaurível das experiências modernas de escrita, centrada na inquieta constatação de uma incerteza: o sentido a seguir.

A mobilidade do livro segundo Umberto Eco

*“comme pur ensemble goupé dans quelque circonstance fulgurante,
des relations entre tout.”*

Mallarmé. *Le Livre, Intrument Spirituel*

Em meados do último século, Umberto Eco e Haroldo de Campos, respectivamente nos ensaios “Obra Aberta” e “A obra de arte aberta”, estabeleceram um contraponto entre a obra de arte clássica – fechada, conclusa – e a obra barroca – aberta, inacabada.

Nesta, nega-se justamente a definitude clássica e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em torno do eixo central, delimitado por linhas simétricas e ângulos fechados, convergentes para o centro, de modo a sugerir mais uma idéia de eternidade “essencial” do que de movimento⁷³.

A obra barroca seria a contrapartida à “definitude estática renascentista”, trazendo para seu corpo o lúdico, a inconclusão, uma “dinâmica”, nas palavras de Eco. A obra barroca, nesses termos, “sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento [induz] o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação”⁷⁴. Como “exemplo máximo” da obra aberta, Eco cita a escrita joyceana, identificando especialmente em *Finnegans Wake* o livro diante do qual o leitor é impelido a recompor o seu “nó de significados”, “cada qual podendo encontrar-se e

⁷² BLANCHOT, 1984, p. 13-14.

⁷³ ECO, 1969, p. 44.

⁷⁴ ECO, 1969, p. 44.

correlacionar-se com outros centros de alusão abertos ainda a novas constelações e probabilidades de leitura”⁷⁵. Para recompor esse nó de significados, portanto, o leitor deve dinamizar o texto aparentemente fixo pela imobilização das palavras nele contidas, estabelecendo pontos de contato, de agenciamentos e leituras possíveis.

De um modo ou de outro, o *Livre* de Mallarmé e o *Finnegans wake* de Joyce seriam protótipos daquilo que Eco chamou de “obra aberta”, uma vez que ambos evocam “um complexo interagir de forças, uma constelação de eventos, um dinamismo de estrutura; (...) o abandono de uma visão estática e silogística da ordem, a abertura para uma plasticidade de decisões pessoais e para uma situacionalidade e historicidade dos valores”⁷⁶. Sem um sentido fixo, tal como o leitor de *Finnegans Wake* experimenta, o *Livre* de Mallarmé instalaria, por sua vez, caso tivesse sido levado a termo, uma forma indefinida – motivada pela possibilidade de permuta de suas partes. Desse modo, o *Livre* de Mallarmé levaria às últimas conseqüências a noção de obra aberta (barroca) como pensada por Eco. A forma barroca⁷⁷ seria, pois, o que estaria em busca de uma dilatação “até o infinito, não encontrando limites ou freios em nenhuma regra ideal do mundo, mas participando de uma geral aspiração à descoberta e ao contato sempre renovado com a realidade”⁷⁸. Aproximando a sua noção de obra aberta ao pensamento físico contemporâneo (a partir de Einstein, com a teoria da relatividade), Eco revela o que haveria em comum entre as duas disciplinas, avaliando que o “mundo multipolar” sugerido pela nova ciência seria também ele formado por uma “composição serial”⁷⁹, sem centros ou pontos privilegiados, liberando a variedade das perspectivas. Esta a configuração de uma *obra em movimento*, que reuniria, na sua composição: liberdade, indeterminação, inacabamento, descontinuidade, imprevisibilidade, manejo, campo de relações.

Se em toda obra literária há algo relativo a essa abertura, uma vez que possui “uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal”⁸⁰; a obra em movimento contemporânea tentaria levar essa abertura ao limite, intensificando a ocorrência de possibilidades imprevistas de leitura (e de disposição dadas às partes da obra); solicitaria, assim, cada vez mais, as intervenções do leitor. Trata-se de pensar o texto polidimensional, de

⁷⁵ ECO, 1969, p. 49.

⁷⁶ ECO, 1969, p. 56.

⁷⁷ O termo “barroco” será retomado no Capítulo III desta dissertação; no entanto segundo perspectivas distintas, à luz, sobretudo, do pensamento de Gilles Deleuze.

⁷⁸ ECO, 1969, p. 55.

⁷⁹ Cf. ECO, 1969, p. 60.

⁸⁰ ECO, 1969, p. 64.

fluxo sem fim, que recarrega a obra, a cada nova investida do leitor, de milhares de possibilidades, utilizando o infinito – o que nunca se atualiza por completo numa existência total – como elemento não abolido, mas que participa da obra, uma vez que é tomado como um horizonte de desejo.

Espalhamento e o “erro do finito”

“como uma selva dentro de outra selva nada senão arcos mas o espaço encadeado no labirinto de lóbulos para o olho alumbrado que agora remira”

Galáxias, “mire usted”

Galáxias convoca, ao trazer suas páginas sem numeração, a escrita em fluxo, e ao intercalar os formantes às páginas em branco, um tempo interrompido, capaz de destruir uma ordenação inerte das suas partes para propor um rearranjo constante, só possível no presente de leitura. As partes do livro funcionam como elementos que se relacionam e se comunicam múltipla e mutuamente, convidando a uma ordem sempre outra, recusando o princípio da causalidade para propor interações mais complexas entre si. Para Benjamin, conforme esclarece Otte, a linearização dos elementos é uma prática narcotizante,

como tentativa de dar-lhes uma ‘ordem’, na verdade significa a sua separação, pois, para se conseguir esta linha, teve que se cortar as múltiplas ligações que cada elemento mantinha com os outros elementos dentro de uma estrutura complexa. Sobraram elementos ‘pobres’ com conexões reduzidas ao tipo ‘anterior-posterior’ ou ‘causa-efeito’, obedecendo à exigência da linearidade⁸¹.

A constatação de Haroldo de Campos sobre o seu livro galáctico, cuja leitura funcionaria como um livro de poemas, que pode ser lido de qualquer página, *caleidoscopicamente*: “em ritmo de pura fruição, um texto aqui, outro acolá, na seqüência do nosso desejo”, uma vez que, nessa escrita, a “leitura erótica precede a leitura metódica”⁸² parece-me de fato relevante. No entanto, não se trata de um livro de poemas *stricto sensu*, já

⁸¹ OTTE, 1994, p. 39.

⁸² CAMPOS, 1992, p. 274.

que a estrutura do poema em versos é ali abolida e em muitos momentos há uma narrativa que, conforme esclarece novamente Campos, lampeja, num “jogo com técnicas de narrativa que fraturam, transgridem, tornam ambíguos o espaço e o tempo épico, os caracteres”⁸³.

No que diz respeito ao ato de ler, reunir os fragmentos e, com isso, presenciar o esfacelamento do encadeamento linear e lógico das narrativas tradicionais torna-se premente durante o percurso da leitura desse livro. O objeto exige que suas peças sejam dispostas lado a lado (analogicamente) sem depender umas das outras, eliminando uma relação de subordinação não só entre os formantes, mas entre as sentenças que emergem do “fluxo obsidiante da linguagem” galáctica⁸⁴. Essa obra de Haroldo, conforme já mencionado nesta dissertação, aproxima-se, pois, da lógica das estruturas paratáticas, em que os elementos que compõem o livro possuem um mesmo valor, como sobre um plano horizontal, numa relação de justaposição em que as partes envolvidas são autônomas em relação às outras – nesse jogo do antipoder contra o “tirano lógico ideológico” das “hipotaxes finalistas”⁸⁵ e verticalizadas. Uma página não deve, assim, determinar a seguinte.

A aproximação entre as páginas ocorre sem que haja uma sintaxe que as organize segundo funções de causa, efeito, conclusão, finalidade, complemento. Há pequenos truncamentos entre os segmentos, marcados em *Galáxias*, conforme já discutido, de modo concreto pelas páginas em branco. A aproximação é, nesse sentido, ao menos a princípio, esquiva, disjuntiva, estranha. Trata-se de coordenação por descontinuidade.

Transportando-me mais uma vez ao pensamento benjaminiano, é possível ressaltar que o encontro de elementos heterogêneos (textos diversos, contextos que remontam épocas não coincidentes) provoca o choque:

O “choque” provocado pela coordenação de dois textos autônomos (...) pode causar um certo estranhamento por parte do leitor, mas este choque, à primeira vista negativo, é logo compensado pela descoberta de relações múltiplas entre os dois textos em questão⁸⁶.

O procedimento da interrupção era descrito por Benjamin a partir da imagem da constelação. Tratar-se-ia, então, de um conjunto de elementos que, reunidos, configurassem

⁸³ CAMPOS, 1992, p. 275.

⁸⁴ CAMPOS, 1992, p. 272.

⁸⁵ PIGNATARI, 1987, p. 162.

⁸⁶ OTTE, 1994, p. 73.

uma forma, uma imagem. Seria preciso, para isso, suspender, romper uma cadeia de pensamento e abdicar de uma leitura que obedeça a uma cronologia, uma linha reta de tempo. Além disso, nessa reunião, seria importante que cada parte, ou cada estrela, pudesse fulgurar sozinha no espaço transiderado do pensamento. “A constelação como tal – *Sternbild*, literalmente, significa ‘imagem de estrelas’ – é excêntrica, ou então descentrada; a rigor, seu centro é vazio, pois ela é constituída pelos seus extremos, a saber, as estrelas”⁸⁷. São extremos que se interligam sem se subordinarem, numa conexão anti-linear e cindida.

Para se aproximarem, portanto, duas páginas se aliam sem se filiarem, sem se completarem, estabelecendo, por isso, pequenos desencaixes; há uma tensão entre elas, uma vez que os espaços vazios não serão preenchidos pelo discurso (que não os encadeia) e o movimento de aproximação pressuporá sempre um movimento lacunar e em devir. Inexiste uma estrutura que faça uso de elos (gramaticais ou implícitos) que ligue as partes do livro, e possa acomodar a leitura num caminho seguro, apaziguado, fácil.

O livro *Galáxias* promoveria, nesse sentido, o nascimento de uma constelação, uma unidade dispersa, distinta da unidade autoritária da linha reta - lembrando que a constelação é formada, em grande parte, por espaços vazios entre uma estrela e outra. Entra em cena, portanto, a livre recusa de uma coesão lógica e causal, com princípio-meio-fim: “Enquanto formação espacial, a constelação não tem início nem fim, aos quais seus elementos poderiam estar subordinados”⁸⁸. Configurar-se-iam, desse modo, movimentos transversais, reversíveis, descontínuos, em que o leitor se abisme num exercício de leitura que não se destina a um *fim*⁸⁹.

Ao cabo de cada página realiza-se, em *Galáxias*, um novo engendramento por meio do qual ocorre um ‘espalhamento’, sua dispersão, que torna presente – re-presenta – incessantemente as partes do jogo. Propondo uma rede de sentidos que se volte, não raras vezes, para a própria irregularidade da linguagem (suas lacunas e sua potência anti-discursiva), *Galáxias* avança contra um movimento de “pseudo-continuidade ‘vazia e homogênea’ (...)”⁹⁰. A distância, o choque entre as partes, implica, assim, a ruptura da

⁸⁷ OTTE, 2004, p. 3. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>.

⁸⁸ OTTE, 2004, p. 93-94.

⁸⁹ Para Blanchot, que muito discutiu a questão do livro em Mallarmé, o poeta do “Lance de dados” foi quem melhor levou a página à “potência de céu estrelado”, a fim de “substituir à leitura vulgar, onde é necessário ver uma parte a seguir a outra, o espetáculo de uma palavra simultânea onde tudo seria dito ao mesmo tempo”. (BLANCHOT, 1984, p. 70.)

⁹⁰ OTTE, 1994, p. 39.

linearidade e propõe uma significância (em devir) que admite vazios, interrupções, mutações, idas e voltas; onde se vacila muitas vezes entre o inteligível e o incompreensível.

Em *Galáxias*, os engendramentos dados ao livro estariam vinculados, ao serem concebidos numa constelação, a um imbricamento entre fixidez e movimento. Não se trata da imobilidade coercitiva das construções monumentais e indestrutíveis, nem de um movimento cujo andamento se dá por uma inércia automática e consonante com a linha reta que *Galáxias* pretende extirpar. A escrita do livro abandona o uso de pontuadores⁹¹ que fixem e fechem as frases em si mesmas, em favor de um fluxo de linguagem em que as sentenças deslizam no texto, invadindo por vezes umas às outras.⁹² A indeterminação de limites (entre as sentenças) que caracteriza essa escrita evita que haja pausas durante a leitura de uma página inteira (algumas vezes a vírgula, o ponto final e a divisão de parágrafos, por exemplo, funcionam como paradas estratégicas dentro do movimento discursivo). Não obstante, não se trata do movimento que segue a pura inércia, ou seja, que não encontra à frente nenhum atrito ou obstáculo capaz de parar a marcha uniforme e forçar o desvio (o choque, a aproximação distanciada). *Galáxias* evita a continuidade quando transgride a física tradicional do livro, interrompendo o movimento incessante e unívoco da leitura pela ordenação flexível desse objeto – marcada sobretudo pela ausência da numeração de páginas e pela intermitência da escrita, ativada pelas páginas em branco. Além disso, os cortes, conexões e intervenções que podem ser acionados pelo leitor em qualquer ponto consistem em outras intervenções e desvios possíveis.

Tentei mostrar que *Galáxias* promove um movimento em descaminho, entre as tortuosidades da linguagem ali empreendida e os vazios da página em branco. Tem-se, assim, um livro cuja mobilidade não apazígua, não delimita os sentidos, mas abandona o leitor ao sabor do próprio *erro*.

Num livro de ensaios dedicado à obra de Maurice Blanchot, comenta Vânia Baeta sobre este espaço – o livro – onde jaz a escrita:

é bom pensar que um dicionário, recomendável, contém todas as palavras de uma língua e que o alfabeto contém todas as suas letras. Temos aí, portanto, um universo finito. Até a própria morte, podemos pensá-la como descanso: o descanso do fim. Viveríamos, assim, em um mundo totalmente

⁹¹ Sobre a fluidez da linguagem em *Galáxias*, reportar-se ao Capítulo II desta dissertação.

⁹² Não há o uso de letra maiúscula anunciando o início das frases – nem mesmo o início das páginas – ou quaisquer sinais gráficos de pontuação – interrogação, ponto final, exclamativo ou vírgula – que marquem o fim das mesmas e interrompam a leitura por alguns instantes.

determinado, delimitado, se nesse mesmo continente não habitasse o ‘erro do finito’ (Blanchot)⁹³.

A escrita seria quem viria, apresentando-se num “continente” limitado, finito – o livro -, deixar falar o que erra e viaja para além das demarcações: a própria literatura. “*Un livre ne commence ni ne finit: tout au plus fait-il semblant*”⁹⁴, frase chave para a compreensão do projeto para sempre diferido de Mallarmé. Tal projeto, apenas concretizado, posto no papel, “sob a forma imperfeita de apontamentos que, com a morte do autor, não puderam ser levados a termo”⁹⁵, perfilava uma obra que, abarcando um número de páginas finitas, pudesse trazer a sensação do ilimitado por meio das milhares de combinações a serem acionadas entre as suas partes. Tal infinitude só poderia ser vislumbrada, portanto, se se colocasse à prova a mobilidade do livro. “*Le livre, expansion totale de la lettre, doit d’elle tirer, directement, une mobilité*”⁹⁶. Com as folhas permutáveis, incessantemente reordenáveis, o *Livre* (inexistente) de Mallarmé abarcaria um universo enorme de leituras e conceberia, como aponta Haroldo de Campos, em “A arte no horizonte do provável” (1977), um objeto cuja forma é sempre decomponível, inacabada, provisória e aberta⁹⁷. Com o procedimento da permuta, seria instalada a mobilidade sem direção definida “onde, segundo uma perspectiva clássica, vigeria a imutabilidade perfeita e paradigmática dos objetos eternos”⁹⁸. O livro inerte não levaria ao ato as potencialidades de um livro-móvel (intercambiável), que re-atualizaria a cada instante em que um leitor-operador – para usar uma expressão do próprio Mallarmé – o põe em execução. Assim, o leitor, por um mecanismo frutivo, torna-se uma espécie de intérprete da obra escrita, que redefine, sempre de novo, essa criação inesgotável⁹⁹. A obra aberta, o livro que se forma pelo próprio estilhaçamento, cuja espacialização dispersa Blanchot vai achar n’O Lance de dados”, que tenta excluir o sentido limitado e pretensamente completo, torna-se uma

⁹³ BAETA, 2004, p. 73.

⁹⁴ MALLARMÉ apud CAMPOS, 1977, p. 17. “Um livro não começa nem termina, quando muito, faz *semblant* (como se).” (Tradução minha)

⁹⁵ CAMPOS, 1977, p. 17.

⁹⁶ MALLARMÉ apud CAMPOS, 1977, p. 18. “O livro, expansão total da letra, deve dela tirar, diretamente, uma mobilidade.” (Tradução minha).

⁹⁷ Segundo Eco, “(...) certos projetos mallarmaicos sobre a decomponibilidade polidimensional do livro (que de bloco unitário deveria cindir-se em planos transponíveis e geradores de novas profundidades através da decomposição em blocos menores, por sua vez, móveis e decomponíveis) trazem à memória o universo das novas geometrias não euclidianas”. (ECO, 1969, p. 55.)

⁹⁸ CAMPOS, 1977, p. 19.

⁹⁹ Sobre a questão leitor-intérprete, cf. ECO, 1969, p. 46.

resposta a um vazio indefinidamente multiplicado onde a dispersão adquire forma e aparência de unidade. Semelhante livro, sempre em movimento, sempre no limite do esparso, será também sempre reunido em todas as direções, pela própria dispersão e segundo a divisão que lhe é essencial, que ele não faz desaparecer, mas aparecer, conservando-se para aí se realizar¹⁰⁰.

A sensação de um movimento interminável não se realiza por um livro de páginas incontáveis. Evidentemente todo livro possui início e fim, capa e contracapa, margens, número limitado de páginas. A infinitude experimentada no contato com a obra se dá, em primeiro lugar, pelo movimento dentro dos limites do objeto livro, esse “erro do finito” de que falou Blanchot¹⁰¹, que ocorre por meio de suas subdivisões ilimitadas e da multiplicação de seus sentidos. No caso de *Galáxias*, tal movimento faz com que seja possível acionar, pela sua rede de sentidos, que tenta levar a multiplicidade para uma dimensão máxima, elementos que ultrapassem essas fronteiras e transbordem, excedam o corpo concreto da escrita.¹⁰²

No *Livre* sonhado por Mallarmé, a dimensão da literatura como jogo - jogo com fim lúdico – seria intensificado¹⁰³. Com a leitura de *Galáxias*, livro que se aproxima em muitos aspectos do *Livre* “não realizado”¹⁰⁴ pelo poeta de *Un coup de dés*, evocam-se noções centrais para a compreensão desse objeto e que igualmente remetem à idéia de jogo, tais como: permuta, trapaça, lance, (re)começo, combinação, escolha, provisoriedade, acaso. Trata-se de um lance de folhas reativado a cada momento, um jogo para sempre inacabado: “nesse livro

¹⁰⁰ BLANCHOT, 1984, p. 246-247.

¹⁰¹ Cf. BLANCHOT, 1984, p. 103.

¹⁰² Ver-se-á, no Capítulo III, como o livro *Galáxias*, além de impelir o *jogo* – uma dinâmica lúdica dentro dos limites do livro – funciona também, por meio de uma dinâmica desterritorializante de sentidos, como um *rizoma*, uma vez que é capaz de suspender os limites (sem, contudo, apagá-los) e conectar incessantemente “cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais”. (DELEUZE, GUATTARI. 2004, vol 1. p. 15-16.) O livro faz rizoma não só com o mundo, mas com outras obras literárias e mesmo com a obra crítica do autor.

¹⁰³ DELEUZE, 2006, p. 67. Na escrita de *Galáxias* ou em outra escrita em que, como num plano (a mesa de xadrez, o papel em branco), as palavras – as peças do jogo poético - tomariam posições estratégicas durante sua dispersão (operada pelo leitor-jogador), e, nessa posição, estariam não mais destinadas a um fim prévio – retratar o mundo, contar uma história -, mas ao fim de si mesmas: o jogo como fim lúdico. Deleuze propõe a noção de jogo ideal, aquele em que seria difícil perceber, ao menos a princípio, seu sentido e sua função: “é o caso, em Alice, da corrida à Caucus, na qual damos a partida quando quisermos e na qual paramos de correr a nosso bel-prazer; e do jogo de croquê no qual as bolas são ouriços, os tacos são flamingos rosados, os arcos, por fim, soldados que não param de se deslocar do começo ao fim da partida.” (DELEUZE, 2006, p. 61.) Trata-se de jogos, esses de Alice, em que as peças, os instrumentos, estão em constante mobilidade. O leitor, nesse caso, participa, interage com o jogo, com suas “peças” deslocantes, moventes.

¹⁰⁴ Trago a expressão entre aspas uma vez que a discussão em torno da realização ou não realização do Livro planejado por Mallarmé é longa e nem um pouco consensual. Alguns chegam a dizer que as notas e fragmentos que configurariam o futuro Livro são, na verdade, ele mesmo, o que dele se pôde concretizar. Para Blanchot, entretanto, é o poema “O lance de dados” que dá apoio e realidade ao Livro, “é a sua reserva e sua presença sempre dissimulada (...)”. (BLANCHOT, 1984, p. 246.)

que eu plumo e desplumo que eu cardo e descardo nesse livro-agora de horas e desoras de vigeis vigílias nometora morta num desvão do tempo”¹⁰⁵. Neste jogo de folhas, como o de cartas, a

pulvurulenda que eu linho e desalinho que eu cardo e descarto e descordo e carto e corto e discordo e outra vez recarto recorto reparto e disposto o baralho está farto está feito e almaço este fólio que eu passo como o jogo que espaço¹⁰⁶.

Em *Galáxias*, assim como pretensamente ocorreria no *Livre*, configura-se um jogo que convida o acaso a ser um elemento indispensável à partida. É importante ressaltar, no entanto, que não se trata, nessas obras, de trazer o acaso como único elemento responsável pela trama ou andamento desse “*jeu mobile*”, o que poderia parecer convocar para a literatura o recurso ao puro automatismo. O movimento do livro não segue a inércia da mera aleatoriedade e/ou automatismo operativo, mas exige a integração recíproca entre fixidez (que vigia) e mobilidade (que libera), uma vez que, nele, uma instância não exclui a outra.

O próprio objeto livro, é preciso salientar, é uma peça limitada, de contornos precisos (veja-se, no caso de *Galáxias*, a rigorosa redondeza do número que prefigura a quantidade de páginas nele presentes: 100) e de materialidade por vezes habitual: capa, contracapa, margens, folhas, brochura. Todavia, o tratamento que se deu à materialidade interna de suas folhas e ao tratamento do mesmo modo pouco convencional dado à língua tornam o livro um objeto que apropria a mobilidade possibilitada pelas instâncias provisoriedade e acaso, efetuando o contínuo deslocamento que o particulariza. Para Campos, esses aspectos remetem a:

Boulez, com seu lema de ‘organiser le délire’, de impor balizas (formantes) à pura fermentação do acaso. Não é à toa que se invoca, no mesmo catálogo, uma proposição de Valery, o discípulo dileto de Mallarmé: ‘A maior liberdade nasce do maior rigor’¹⁰⁷.

Elencam-se, pois, até este momento, dois aspectos fundamentais que integram esse livro, consonantes com a noção de obra aberta tal como teorizada tanto por Haroldo de Campos (no texto “A obra de arte aberta”, presente no livro *Teoria da Poesia concreta*) como por Umberto Eco (em “A poética da obra aberta”, no livro *Obra Aberta*). São eles: finito (ou

¹⁰⁵ *Galáxias*, 2004, “hier liegt enthadekeite”. (Grifo meu)

¹⁰⁶ *Galáxias*, 2004, “pulvurenda que eu linho”. (Grifo meu)

¹⁰⁷ CAMPOS, 1977, p. 26

limite) e infinito (ou deslimite). Sobre isso, Umberto Eco, sublinhando que, com a obra aberta, a literatura abre-se a outra sensibilidade, diria que: “ao dualismo tradicional de ser e parecer substitui-se uma bipolaridade de finito e infinito, de tal modo que o infinito [e também o acaso] se põe no próprio coração do finito [o limite rigoroso]”¹⁰⁸.

Na obra de Haroldo, portanto, assim como nos projetos mallarmaicos¹⁰⁹, torna-se imprescindível a incorporação do acaso no processo de composição, “como termo ativo”¹¹⁰. Com a ruptura do verso tradicional e a nova estrutura do livro, proposta por Mallarmé e levada às últimas conseqüências em *Galáxias*, o acaso é o elemento desencadeador do movimento pouco convencional e incessante do livro, o que o torna, a cada momento, um campo de possibilidades vasto. O acaso, apropriado na composição, e jamais vencido, ganha uma forma (uma ordem, ainda que provisória: a ordem pela desordem): o livro como objeto recebe, por exemplo, uma forma concreta (mesmo as páginas estão ali presas e obedecem a uma dada organização física), as palavras recebem uma posição concretamente imutável, ainda que possam ser dinamizadas segundo suas potenciais modos de virtualização, como num “*vol recueilli mais prêt à s’elargir*”¹¹¹. Essas as implicações de uma obra que contém (retém, seleciona, reúne) sem excluir o excesso (o que excede e dispersa a contenção), como planejava Haroldo. Tratar-se-ia, segundo Campos, de um labor racionalista (composição racional de uma forma, mas uma forma que prevê o próprio potencial do informe – que escapa à forma estabelecida -, da sua perpétua mobilidade e metamorfose) não científico, mas sensível, “pois labora sobre os dados da sensibilidade”¹¹².

Em *Galáxias*, o livro significa uma zona de corte, isto é, um campo limitado, finito, que já não se deixa apenas habitar pela escrita, mas comunica-se a ela. A zona de corte da página pode ser vislumbrada, a princípio, pela margem, pela medida das dimensões do papel, que, sempre a mesma, instala uma certa regularidade para o livro, uma forma, uma vez que exige uma repetição, um metro – o número de linhas das páginas pouco varia. Se a regularidade de uma métrica era relevante para os poemas clássicos, em que o ritmo era medido sílaba a sílaba no verso, em *Galáxias*, de outra maneira, essa questão também não deve ser ignorada. Atentar-se para uma medida que se repete é atentar-se para uma seleção

¹⁰⁸ ECO, 1969, p. 58.

¹⁰⁹ Trata-se do realizado “*Un coup des dés*” e do inexistente *Le Livre*.

¹¹⁰ CAMPOS, 2006, p. 136.

¹¹¹ MALLARMÉ, 1952, p. 379. Em português: “vão recolhido, porém pronto a se libertar” (Tradução minha.)

¹¹² CAMPOS, 2006, p. 136.

rigorosa que atenda a essa medida e funcione segundo os desejos da escrita em questão, segundo noções de corte, contenção, limite.

O livro, com sua mecânica pouco convencional, funcionaria como um quadro que, dos limites marcados pela sua moldura¹¹³ e sua matéria achatada, plana – um contorno, uma finitude – pudesse portar a sensação do ilimitado experimentada pela mirada de um céu interminável e pluridimensional, aberto às constelações da escrita e a múltiplas conexões, conforme um excesso que visa ao deslimite. É importante ressaltar ainda, que, como bem analisou Machado¹¹⁴, o efeito de circularidade da obra, causado pela possibilidade de reversibilidade (idas e voltas) dos movimentos, graças ao seu caráter permutatório, também contribui para que o livro funcione como um espaço da experiência do infinito.

¹¹³ Tal metáfora remete também, além da unidade livro, à unidade da página, onde a moldura estaria representada, é possível pensar, pela margem da folha – o limite da escrita.

¹¹⁴ MACHADO, 1996, p. 26.

Capítulo II – “*como quem está num navio e persegue as ondas*”: viagem, fluidez da língua e metamorfose

O livro moderno: contra o livro-imagem do mundo

Muito já foi dito sobre a relação entre a modernidade estética e a crise da representação, traduzida como um movimento em direção à autonomia da arte em relação ao mundo: “Em poesia a linguagem não representa mais, ou cada vez menos, mas é concebida como um jogo autônomo em relação à referência”¹¹⁵. Nesse contexto, a arte tentou buscar um lugar em que ela não funcionasse mais como mediação entre o sujeito e o mundo; tornando-se livre da rigidez dos procedimentos miméticos, deveria funcionar segundo leis próprias. A obra artística moderna carregaria, com isso, uma “realidade em si, não (seria mais) um sucedâneo da vida”¹¹⁶. Isso implicou, contudo, um movimento de escrita que se atentava para outras linguagens (a intersemiose é marca constante nas poéticas modernas¹¹⁷), para a reavaliação (e, por vezes, o abandono) do uso do tempo cronológico e do espaço geográfico na escrita literária, uma vez que a obra passa a ser tratada como um máquina que não copia uma ordem natural, mas constrói seus próprios mapas. O livro, como bem mostraram Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, já na segunda metade do século XX, capaz seria, assim, de “conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais”¹¹⁸, sem ser uma “imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro com o mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo (...)”¹¹⁹.

¹¹⁵ COMPAGNON, 1996, p. 45.

¹¹⁶ CAMPOS, 2006, p. 147.

¹¹⁷ O próprio Haroldo de Campos mantinha estreitos diálogos com a música – vejam-se as relações entre a poesia concreta e a Tropicália (cf. *O balaço da bossa*, de Augusto de Campos) – e com o cinema – o vídeo “Galáxia albina e o infernalário”, de Julio Bressane, ilustra esse encontro. Em especial, é importante ressaltar o contato e a amizade entre Haroldo e Caetano Veloso, donde surgiu a faixa “Circuladô de Fulô”, em que um trecho do texto galáctico é usado como letra da canção que integra um álbum homônimo de Caetano.

¹¹⁸ DELEUZE, GUATTARI, 2004, vol. 1, p. 15-16.

¹¹⁹ DELEUZE, GUATTARI, 2004, vol. 1, p. 20. As noções de rizoma e desterritorialização serão detidamente discutidas no Capítulo III desta dissertação.

Com a modernidade, a literatura busca reverter os modelos (também de escrita), inclusive o modelo do mundo, tornando-se em *Galáxias* a recusa à total adesão por um padrão, segundo um movimento contínuo de autocrítica e deslocamento. Ainda em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari declaravam que um livro não deve buscar ser entendido, mas é necessário saber com o que ele funciona, que conexões faz, lembrando que “não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito”¹²⁰.

O texto, pensado como uma trama de palavras agenciando-se ao cânone, ao mundo, ao espaço da página, do livro, revelaria, por seu turno, a própria ação de sua feitura, o movimento da emergência da escrita como multiplicidade. Como afirmou Giuseppe Conte, citado por Sarduy no livro em que analisa a linguagem barroca, trata-se da escritura que se faz “segundo regras internas do fazer mesmo (...) fazer por fazer, fazer fazendo (...)”¹²¹. O embate entre as palavras, o agenciamento sonoro e espacial, o modo como um livro conecta-se a uma realidade exterior, o modo como a escrita produz uma rede de sentidos são ressaltados e apontam a ação de seu trançado. Com isso, o ato da leitura do texto residiria, em grande parte, no acesso ao movimento de seu vôo. A escrita não raras vezes se debruçará sobre o movimento de sua composição, tornando-se, ela mesma, esse movimento. Investe-se no relevo da própria escritura e chama a atenção sobre o seu curso, a sua experiência singular com a linguagem.

Se, para Octavio Paz, conforme ressaltou Haroldo de Campos no ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, presente no livro *O arco-íris branco*, o Romantismo alemão destaca-se como marco referencial da poesia moderna ocidental; para o autor de *Galáxias*, no entanto, Mallarmé é quem dá corpo à modernidade na literatura, uma vez que seu poema constelar atualiza o poema crítico da nova estética, definido por Haroldo como um “oxímoro poetalógico”¹²², dado seu caráter fortemente auto-evocatório.

Com a recusa de modelos passados, nega-se ainda, na modernidade, a estrita discursividade e põe-se em crise a estrutura romanescas tradicional em função da gradual

¹²⁰ DELEUZE, GUATTARI, 2004, vol. 1, p. 12.

¹²¹ CONTE apud SARDUY, 1974, p. 52.

¹²² “Roman Jakobson, para efeitos meramente descritivos, sublinha uma ‘oposição diametral’ entre ‘função metalingüística’ e ‘função poética da linguagem’ (‘Linguistics and Poetics’). (...) No momento em que a oposição funcional se converte em convivência de opostos, temos um oxímoro poetalógico: o poema crítico. É assim que também se pode definir, como o auxílio de operadores extraídos da teoria lingüística, o conceito de ‘modernidade’. A instância poemática que, por excelência, a tipifica é o poema constelar de Mallarmé.” (CAMPOS, 1997, p. 255.)

abolição das fronteiras entre prosa e poesia¹²³. O apagamento do limite entre os gêneros marca uma estética que tende à composição de uma outra espécie de unidade, em constante desarranjo, de disposição constelar, na medida em que suas partes seriam constantemente reavivadas e dispostas, visualizadas, via a transitoriedade do presente de leitura¹²⁴.

Trata-se, pois, em *Galáxias*, da exigência de uma leitura que considere os sentidos que se instalam a partir da sua precipitação na página em branco (o contínuo “ir” da palavra que cai da pena), abandonando significados previamente dados. A partir disso, proponho aqui um modo de leitura que persiga esse movimento, uma vez que pretendo avançar assim “como quem está num navio e persegue suas ondas”¹²⁵, concebendo uma rede de sentidos que não cessa de ser reconstruída no texto. Tomarei, para isso, como fios de sentidos duas palavras-expressões que nortearão esta leitura e que se voltam para o tema deste trabalho: a *questão do livro*. A primeira - *livro de viagem* - é evocada por muitos críticos, e pelo próprio autor, para se referir e abordar o movimento da obra. Nela, encontramos ressonâncias literárias variadas - desde Homero a Oliverio Gironde - e, sobre ela, um aparato crítico mais amplo, dada a recorrência de suas citações pelos estudiosos de *Galáxias* (como Luiz Costa Lima e Donald Schüller) e pela sua presença persistente na história da literatura ocidental como um todo. Com a segunda - *livromar* -, pretendo trazer à tona, de outra maneira, o movimento da escrita de Haroldo, segundo uma forma que abriga o sentido na sua mobilidade e no seu

¹²³ Livre de um encadeamento lógico-sintático, a poesia lança-se em fragmentos. A montagem, o corte, a lacuna marcam essa poética concentrada no novo, no inexplorado, e sobretudo na não-discursividade da literatura, como descreveu Haroldo. Cf. CAMPOS, 1997, p. 33.

¹²⁴ Somados ao movimento da dobra crítica, no delineamento do que se entende por modernidade - especialmente na perspectiva de Haroldo de Campos (ver “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, ensaio presente em *O arco íris branco*, p. 243-269) - e junto à hibridização dos gêneros literários já conhecidos, são ainda dignos de nota: o encontro com os novos recursos dos meios de comunicação e o movimento em direção ao imbricamento das artes. Além de tornada muito próxima das composições musicais modernas - via Pierre Boulez e Stockhausen -, a poesia explora cada vez mais seu aspecto espacial, as potencialidades da página em branco. No fim do século XIX e principalmente a partir do século XX, o hibridismo das formas literárias e das linguagens artísticas se intensificou, uma vez que o advento das novas tecnologias de reprodução e facilidades de acesso a recursos gráficos modernos facilitou a conjugação dos enunciados verbais aos não-verbais. A era moderna impele o pesquisador a investigar as ressonâncias das outras artes sobre a literatura, na medida em que, nesse momento, a confluência entre os sistemas semióticos se deu de forma mais explícita. Para Eduardo Assis Duarte, “na época midiática em que vivemos [iniciada pelo surgimento da grande imprensa em fins do século XIX e início do XX], os sistemas de significação intensificam seu entrelaçamento” (DUARTE, 1999, p. 54.) Da revolução poética empreendida por Mallarmé, que compõe o poema-partitura: “*Un coup de dés*”, à poesia concreta brasileira - que se vale dos recursos gráficos dos meios de comunicação para compor sua arte (recorrendo aos novos artifícios trazidos pela grande publicidade e pelo *design* gráfico) -, “(...) é cada vez mais sedutora para os artistas da palavra a ultrapassagem dos limites da linguagem.” (DUARTE, 1999, p. 54.) Ainda segundo Duarte (1999), a intersemiose, a busca por esse (des)limite, é marca da poesia moderna e forte sintoma das artes de vanguarda.

¹²⁵ *Galáxias*, 2004, “como quem está num navio”.

inacabamento, uma vez que também a própria imagem do mar participa desse vir a ser inconcluso e fluido, metamorfoseia-se a si mesma. Alteram-se suas demarcações e definições.

Por isso se pode falar em percurso, ou signância - como alude o título de um dos livros de Haroldo de Campos¹²⁶ -, assegurando uma idéia de escrita que sugira, com o sufixo *ância*, uma ação infinita, sempre em progresso, exatamente porque se faz pelo movimento de *um ao outro*, pela viagem. Ânasia pelo movente.

Refletir sobre o *livro-mar*, por sua vez, é percorrer uma liquidez que torna a língua, além de “polifluente” e “polilida”, um evento “polissonoro”. Há em todo o livro uma rede polifônica que, aproximando palavras parônimas, inclusive de línguas estrangeiras, desacostuma os ouvidos e impele uma escuta atenta. Os “eventos-palavras, encontrando-se e desencontrando-se” configuram “a carne viva da linguagem”¹²⁷. Impondo a materialidade sonora da palavra, a trama da escrita no livro desfuncionaliza o significante, que, em sua materialidade sonora, não porta uma significação estratificada, nem uma legibilidade apaziguadora:

Em muitos fragmentos de *Galáxias* é freqüente um tipo muito peculiar de erotismo que se volta para a face material da linguagem, ou seja, (...) a própria linguagem é que se torna objeto dos investimentos libidinais. Por exemplo, o significante “mar”, como evidenciado no fragmento 3, não se constitui como *ente*, portanto não possui propriedades e significados estáveis. **Dessa forma, o mar multitudinous poliflui e embaralha os hábitos de leitura e os atos de exegese que se confundem diante de um texto que se quer polilido às apalpadelas.**¹²⁸

Conforme já assinalado no excerto acima, de Rodrigo Guimarães Silva, Haroldo de Campos prevê, para escrita moderna, uma erótica da leitura (que suplanta, portanto, uma leitura metódica), e, junto a ela, uma erótica da linguagem, que se sustenta pela exploração do signo em sua polivalência sensorial, segundo as “modalidades do visível, do audível, do tátil”¹²⁹. Como mostrou Deleuze, o sentido é sempre um efeito: “‘efeito óptico’, ‘efeito sonoro’, ou melhor, efeito de superfície, (...) efeito de linguagem”¹³⁰. *Galáxias*, em consonância com a expectativa moderna, conforme sinalizou Severo Sarduy, concretizaria

¹²⁶ Trata-se do livro: *Signantia quase coelum – Signância quase céu*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

¹²⁷ CAMPOS, 1967, p. 6.

¹²⁸ SILVA, 2006, p. 159. (Grifo meu.) Em outro momento do livro, a palavra mar ganha muitos ecos, tais como: “mareando”, “marasmo”, “marugem”, estabelecendo (ou reestabelecendo) aproximações por vezes impensadas entre palavras. Esse modo de auto-evocação, em que um traço ressoa no outro, aparece ainda por meio de “repetições” anagramáticas, homofonias, aliterações e paronomásias.

¹²⁹ CAMPOS, 1992, p. 270.

¹³⁰ DELEUZE, 2006, p. 73.

esse desejo por um *eros* da linguagem, assim como o “Lance de dados” de Mallarmé; em contraponto a uma tradição logocizante, leva a termo uma obra que anda contra “uma série de leituras analíticas, próprias do tempo discursivo e de sua equivalência na sintaxe tradicional”¹³¹.

Galáxias evoca cores, espaços e figuras que se metamorfoseiam rapidamente com o andamento proliferante da obra, que não deixa de chamar atenção para um mundo exterior ao texto (o devir-mundo do livro), mas um mundo que passa a existir segundo as leis próprias ao escrito galáctico. Os sentidos sofrem um recuo ao tentarem ser meramente dirigidos para um destino mimético ou de formas reconhecíveis - em que se surpreenderia, no poema ou pelo poema, um objeto ou cena familiar e, a partir dele (ou dela), a leitura se abriria à compreensão e acesso de seus sentidos, como ocorre com alguns poemas concretos.

Os sentidos em rede de *Galáxias* (que não devem ser tomados como uma recusa a qualquer referencialidade) ligam-se ao corpo erótico do texto - que faz *fruir*, conforme sugeria Barthes¹³² -, amplamente dependentes do ativamento da exploração sensorial operada pela leitura e também da empresa de avançar segundo uma outra lógica coesiva, estranha à lógica comum, que faz urgente um tempo e um espaço próprios. Como se verá, o texto deforma as imagens pré-existentes, posicionando-se sempre no limite do informe.

Para Blanchot, em *Un coup de dés*, o “espaço que não é, mas ‘se escande’, ‘se intima’, se dissipa e repousa conforme as diversas formas de mobilidade do escrito, exclui o tempo comum.”¹³³ Instaura-se uma nova articulação entre espaço e tempo, em que essas categorias passam a ser pensadas estritamente no domínio da poética. Trata-se de “alcançar a dissolução de toda extensão real (...), no ponto extremo da dispersão, [onde] já só o lugar se afirma”¹³⁴. Andrés Sanchez Robayna, de modo similar, já havia notado que “na cena textual de *Galáxias* nada sucede senão a própria imagem do texto. *Nada tem lugar senão o lugar.*”¹³⁵

¹³¹ SARDUY, 1979, p. 123. A efetivação desse desejo no livro de Haroldo revela que, ainda muito ligada às inovações da literatura moderna, a escrita galáctica traz uma preocupação com um movimento de reaproximação da linguagem (como dado não apenas lógico, mas também sensorial), embora de modo bastante diferente de como realizado pela Poesia Concreta. Não se trata precisamente, na escrita em questão, de tomar a palavra como um elemento visual que possa assumir, segundo uma rede de relações ou pela isomorfia concreta, muito ligada à técnica ideográfica de escrita poética, a forma de seu “conteúdo” - uma forma ainda sim reconhecível. Com a Poesia Concreta, significante e significado estariam irrevogavelmente implicados um no outro segundo uma referencialidade (icônica) presa sobretudo à ordem da visão, que identifica um texto-objeto muitas vezes imediata e diretamente.

¹³² Cf. BARTHES, 2004, p. 11.

¹³³ BLANCHOT, 1984, p. 248.

¹³⁴ BLANCHOT, 1984, p. 248.

¹³⁵ ROBAYNA, 1979, p. 140.

Nos domínios da palavra poética moderna (na de Mallarmé, Joyce e de *Galáxias*, por exemplo), as noções de tempo e espaço tornam-se indiscutivelmente distantes da sua percepção vulgar. Ainda Blanchot, a respeito d’*O lance de dados*, ressalta que nesse poema recusa-se a temporalidade (cronológica) da narrativa, e todas as certezas que esse tempo abriga, para lançar mão de proposições hipotéticas, impondo a única certeza possível quando se trata de poesia: a dúvida, a suspeita. Nesse sentido, o “tempo da obra não é tomado de empréstimo ao nosso. Formado por ela, opera nela (...). E dizer ‘o’ tempo, como se houvesse aqui uma única maneira de durar, é desconhecer o enigma essencial deste livro”¹³⁶. Irrompe-se na obra a possibilidade de um tempo sempre *outro* ou de “espaço de antimatéria que rodeia a matéria de talvez”¹³⁷, conforme diria sobre isso o texto galáctico.

A palavra plural

“Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre),
é, ao contrário, estimar de que plural é feito.”

Roland Barthes, *S/Z*

Caminharei, agora, um pouco mais com Roland Barthes, a fim de evidenciar as relações mantidas entre a maneira como esse pensador reflete sobre a produção de sentidos em certas obras modernas ao modo como se lida, durante a leitura de *Galáxias*, com os sentidos em produção.

Em *S/Z*, já desperto do sonho de cientificidade estruturalista, o autor afirma ser necessária, para a abordagem do texto literário, uma operação que se concentre no que há de plural em todo texto. Para ele, o texto ideal seria, assim, a escrita onde esse plural triunfasse plenamente, “não limitado por nenhuma coerção de representação (imitação)”¹³⁸. Nele,

as redes são múltiplas e se entrelaçam, sem que nenhuma possa dominar as outras; este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal; os códigos que mobiliza perfilam-se a perder de vista, eles não são dedutíveis (o sentido,

¹³⁶ BLANCHOT, 1984, p. 253.

¹³⁷ *Galáxias*, 2004, “princiava a encadear-se um epos”.

¹³⁸ BARTHES, 1992, p. 39.

nesse texto, nunca é submetido a um princípio de decisão, e sim por um lance de dados) [...], seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem.¹³⁹

O texto ideal, “integralmente plural”, é aquele que Barthes chama de “ilegível”, uma vez que nele já não há rastros de um uso comunicacional da linguagem. Ram Mandil, ao ler Barthes, comenta que essa ilegibilidade,

longe de atordoar, deve orientar para a presença dessa prática de gozo não comprometida com a transmissão de uma mensagem: “(...) longe de indicar um estado, monstruoso, de falência do sistema da escrita, seria, ao contrário, a sua verdade (a essência de uma prática pode estar no seu limite, e não no seu centro)” (Barthes, “Variations sur l’écriture”, 1973, 1.537).¹⁴⁰

O texto “ilegível”, ou o texto “de gozo” aproxima-se daquilo que Barthes chama ainda de texto *escrivível*. Este, diferente do texto “legível” (o texto clássico), comporta uma escritura em produção e não uma escritura-produto. Ele recusaria as sistematizações, “a estrutura narrativa, gramática ou lógica da narrativa”¹⁴¹ em favor de uma multivalência, em que o leitor passa a participar da produção. O leitor deve agir junto ao texto e não apenas referendá-lo passivamente.

Se é retirada a univocidade do sentido, não há mais uma mensagem a ser comunicada. Resta ao leitor ativar esse “plural” do texto, operação distinta da que se fazia com as obras clássicas. Para ativar esse plural, é necessário entrar na malha proliferante do texto, concentrar-se no trabalho da palavra em suas contínuas conexões (e desconexões). Acessam-se, com isso, algumas possibilidades de entradas (não principais) nessa “galáxia de significantes” que não pretendem fixar pontos (ou sentidos) que excluam o ilimitado e restrinjam o sentido em algumas *de-finições* redutoras¹⁴². Trata-se de “preservar o ilimitado junto ao limite”, como propusera Eco ao falar das *obras em movimento*¹⁴³.

¹³⁹ BARTHES, 1992, p. 39-40.

¹⁴⁰ MANDIL, 2003, p. 152.

¹⁴¹ BARTHES, 1992, p. 40.

¹⁴² O texto parece abandonar a possibilidade de uma univocidade de leitura – a palavra, e a frase, como uma circunscrição de um sentido -, ou seja, a construção de um significado, uma única “chave de leitura” que permita a sua entrada única, a sua “decifração”. A palavra recusa a simples funcionalidade denotativa, comunicacional, e resiste, portanto, à leitura fácil dos remates referenciais apaziguadores. O texto é o lugar “onde a história se esfinge” (*Galáxias*, “aquele como se chamava”) – com um enigma sem resposta -, de onde emana o problema da linguagem.

¹⁴³ Cf. ECO, 1969, p. 64. Veja também o item referente a este autor presente no Capítulo I desta dissertação.

Evidentemente, porém, Barthes falava, ao trazer à tona a noção de um texto ilegível, de um texto *ideal*. Esse texto ideal talvez nunca tenha sido levado a termo: “o texto escrevível não é uma coisa, dificilmente será encontrado em livraria”¹⁴⁴. Além disso, ele impediria qualquer movimento crítico a ele voltado, uma vez que nada poderia ser falado *sobre* ele. A crítica produzida a partir desse texto “confundir-se-ia com ele: o re-escrever só poderia consistir em disseminar o texto, dispersá-lo no campo da diferença infinita”¹⁴⁵. Considerando a impossibilidade e impraticabilidade de um texto integralmente ilegível (o texto *escrevível*, ideal), pode-se, todavia, evocar algumas obras modernas que, cada uma à sua maneira, aproximaram-se dessa escritura múltipla por Barthes apontada. Dentre muitas, destacam-se *Ulisses* e sobretudo *Finnegans Wake*, de Joyce e o *Lance de dados* de Mallarmé. Essas obras aproximam-se do limite da escritura, do limite da ilegibilidade; um limite que não se configura, como bem disse Barthes, como falência da escrita, como fim da literatura (ela aí não deixa de existir), mas do encontro com sua finalidade última: tornar-se plural e infinitamente rica, em movimento, repelindo qualquer tipo de apreensão e/ou compreensão definitiva. Para Benedito Nunes, encontramos, também na “mundigrafia” de *Galáxias*, um texto plural, pertencente “à categoria das produções ‘escriptíveis’ (scriptibles) de que nos fala o Barthes de *S/Z*: a mesma dos textos de fruição, que são tecido e textura (...)”¹⁴⁶.

Não se trata de afirmar que o sentido seja uma instância abolida do texto, mas de perceber que o texto é, ao contrário, um lugar de excesso de sentido. Com efeito, à medida que a palavra traz consigo a possibilidade de múltiplas entradas, múltiplos sentidos, o ato de leitura pode parecer mais intrincado, uma vez que ligado a sua infindável flexibilidade. Isso pode, a princípio, fazer com que a leitura pareça bloqueada por encruzilhadas e impasses. Ver-se-á que são, entretanto, essas bifurcações que particularizam o modo como o livro *Galáxias* dinamiza seus sentidos.

Sobre a suposta ilegibilidade das escritas modernas, muita tinta já se gastou, podendo ser flagrada, em cada obra, segundo formas bastante diferenciadas¹⁴⁷. Nesse aspecto, e mais próxima da “ilegibilidade” galáctica, a escrita de James Joyce oferece uma rica fonte de abordagens, principalmente o *Finnegans Wake*. Na análise desse texto, aventuraram-se Lacan, Derrida e muitos outros, inclusive Haroldo de Campos em seu processo tradutório-crítico de

¹⁴⁴ BARTHES, 1992, p. 38-39.

¹⁴⁵ BARTHES, 1992, p. 39.

¹⁴⁶ NUNES, 1979, p. 144-145.

¹⁴⁷ Diferentemente de *Galáxias*, em algumas obras, a obscuridade impede a rápida decifração de um sentido “mais profundo”, mas ainda assim e, por isso mesmo, exige a sua *descoberta* por meio de um esforço hermenêutico do leitor. Trata-se, nesse caso, de uma obscuridade revelável e que atende às expectativas por uma via unívoca e concatenada de leitura.

alguns trechos do *Work in Progress* joyceano. Segundo Ram Mandil, “o *Finnegans Wake* é um texto que faz prosperar, a cada momento, uma verificação instantânea, sem que essa auto-leitura possa assegurar uma interpretação ‘correta’”. Trata-se, antes, de um outro modo de encarar o objeto literário, assegurando uma leitura que modifique “a própria noção de interpretação, provocada por *Ulisses* e, sobretudo, por *Finnegans Wake*. É como se dali em diante tivéssemos de pensar a interpretação conformada à fluidez de um ajuste contínuo, sem a oferta de um repouso estático”¹⁴⁸.

Do epos à torção no tempo: o livro de viagem

“isto não é um livro de viagem”
Galáxias, “isto não é um livro de viagem”

Em vários momentos de *Galáxias*, o livro é mencionado e renomeado; dentre os nomes que recebe, encontro a expressão: “livro de viagem”. Segundo Benedito Nunes, *Galáxias* é “já como aventura e caminho (‘o ser do livro é a viagem’): o *agon* do ser e do dizer, na intérmina polêmica da identidade com a diferença, gerando, deste último livro, a matéria e a forma dum sempre novo *livre à venir*”¹⁴⁹.

Já se sabe das possibilidades combinatórias do livro, graças à sua estrutura em permuta. Tal fato remete já à mobilidade dernorteante própria de seu percurso labiríntico, em que não se sabe “onde parar ou fixar-se”¹⁵⁰. Jorge Schwartz havia percebido que as experiências de escrita de Oliverio Gironde (poeta argentino) e de Oswald de Andrade em torno de um gênero, o “Diário de Viagens”, foram radicalizadas em *Galáxias*¹⁵¹. Diferentemente das obras dos autores analisados por Schwartz, o livro de viagens de Haroldo ultrapassa a viagem do tipo geográfico-referencial para acolher o fenômeno viagem como um acontecimento textual, que realocaliza lugares, recria distâncias, suspende a regularidade do tempo. Além disso, intercala espaços díspares e compõe, de modo meticuloso, um engendramento de palavras que hibridiza as línguas. Ressitua, portanto, as palavras e as estruturas fraseológicas do inglês, alemão, francês, italiano, espanhol e latim. Imersas na

¹⁴⁸ MANDIL, 2003, p. 138-139.

¹⁴⁹ NUNES, 1979, p. 145.

¹⁵⁰ *Galáxias*, 2004, “circulado de violeta”.

¹⁵¹ Cf. SCHWARTZ, 1983, p. 238.

aventura espacial do texto e misturadas às palavras da língua portuguesa, envolvem a leitura em estranhamento (o estrangeiro é trazido pra ordem do familiar e vice-versa), uma vez que o texto se torna o lugar “onde o mesmo se repete”¹⁵² - veja-se o recorrente uso de anagramas, aliterações, paronomásias - e, ao mesmo tempo, “onde o um é o outro”¹⁵³, um estrangeiro.

Luiz Costa Lima lembra que, na literatura ocidental, “não há tema mais antigo e preclaro que o da viagem. Com Homero, a viagem tivera definida um certo topos, o de mais nobre extração”¹⁵⁴. Num ensaio dedicado à obra de Haroldo de Campos, Donald Schüller, por sua vez, seleciona a questão da epicidade para avançar com suas observações em torno das escolhas poéticas de Haroldo, que estabelecem um “tom” de escrita, o “tom épico”. Esse tom seria encontrado nas experiências tradutórias da Bíblia – *Bere’shith*, com os primeiros versículos do “Gênese” – e *Qhoelet*, o livro de Jó -, além de suas incursões tradutórias na própria epopéia homérica, com *Ilíada*.

O tom épico pode ser vislumbrado ainda, segundo Schüller, no livro *Signantia quasi coelum* e em *Finismundo, Última Viagem*, no qual Haroldo reinventa o Odisseu homérico. “O título, que alude ao *Finnegans Wake* de Joyce, redesperta Odisseu para o nosso convívio. A idéia de fazê-lo morrer no mar lhe veio da *Divina Comédia*”¹⁵⁵. Trata-se de um Ulisses urbano, moderno, imerso nos eventos ordinários da existência cosmopolita, e ainda: “menos ambicioso que o Ulisses de Joyce”. Acrescenta Schüller: “inumeráveis são os que repetem a tenebrosa viagem de Ulisses”¹⁵⁶, o da Odisséia. No texto, os efeitos dessa existência: “fragmentos de cantos estilhaçados. O nada devora os elos construídos outrora pelas rigorosos hexâmetros homéricos”¹⁵⁷.

De um lado tem-se, então, o grandioso Ulisses de Homero e, de outro, o *Ulisses* de Joyce. Para Luiz Costa Lima, reativar esse percurso onde se vislumbra a idéia da viagem: Homero, Joyce, Haroldo, exige que se desloque “a atenção do conteúdo da viagem para a linguagem da viagem”¹⁵⁸. Conta menos a mensagem, o percurso geográfico, que, pela escrita, se diz para dar peso à aventura da linguagem que se conta a si própria. Dessa maneira, não haveria um circuito de lugares previamente existentes e fixados num dado tempo, num dado ponto.

¹⁵² Ver a repetição insistente da palavra *velho(a)* no trecho: “cheiro velho cheiro de coisas velhas velhagem velharia revelha velhos da velha”, na página que começa com essas palavras.

¹⁵³ As duas expressões foram retiradas de *Galáxias*, 2004, “no jornalário”.

¹⁵⁴ COSTA LIMA, 1989, p. 336.

¹⁵⁵ SCHÜLLER, 1998, p. 9. Disponível em: <http://schulers.com/donaldo/haroldo/index.htm>.

¹⁵⁶ SCHÜLLER, 1998, p. 5. Disponível em: <http://schulers.com/donaldo/haroldo/index.htm>.

¹⁵⁷ SCHÜLLER, 1998, p. 9. Disponível em: <http://schulers.com/donaldo/haroldo/index.htm>.

¹⁵⁸ COSTA LIMA, 1989, p. 337.

Donaldo Schüller, que ilumina pontos da epicidade de Haroldo na sua matéria inventiva e tradutória¹⁵⁹, afirma que, em *Galáxias*, a epopéia (e com ela o narrado, a fabulação), - e podemos acrescentar que isto estaria profetizado na epígrafe do livro¹⁶⁰ - naufragaria por completo, levando consigo o que a constitui: a regularidade do tempo, as personagens, o enredo, a memória que guia, a fixidez dos lugares. Essa viagem, como analisou Costa Lima, não se fia na confiança na memória – que se reduz a um fiapo, uma memória curta -, mas na “viagem na escrita e só referida por ela”¹⁶¹. A viagem que se produz na linguagem galáctica afasta o círculo vicioso das experiências vividas para acionar uma experiência de escrita em que se ausentam o tempo e o espaço limitados por uma medida pré-concebida.

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

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

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

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

entre asas geometrizadas de borboletas um livro ou escrínio que abrisse para
trás e este enredo central vale dizer o medalhão-dilúvio mais o santo-rei
recorta-se no fundo de maravilha laranja rosa branco azul em triângulos
contrapostos tudo da cabeça do **zizi sapateiro e de sua mão de couro e**
martelo para este retângulo de madeira que se encaixa agora entre
livros dando-se a ler sem descurar dos ocelos que embaixo do santo
imitam colunas torneadas ou vitrais **tudo é viável neste mim de minas**

¹⁵⁹ Segundo o autor, a partir dos textos que Haroldo seleciona para traduzir, é possível inferir que lhe atrai, dentre outras coisas, “a estranheza da língua” (o difícil, o que parece estar no limiar entre o traduzível e o intraduzível) e a “elevação épica”. Cf. SCHÜLLER, 1998, p. 1. Disponível em: <http://schulers.com/donaldo/haroldo/index.htm>.

¹⁶⁰ “*La fiction affleurer et se dissiper, vite, d’après la mobilité de l’écrit*” (“A ficção aflorará e se dissipará, célere, ante a mobilidade da escrita”) (MALLARMÉ apud CAMPOS. *Galáxias*, 2004, s. p.)

¹⁶¹ COSTA LIMA, 1989, p. 337.

para onde transmigram ícones bizantinos não da matéria do impossível mas da impossível desmatéria se faz a verdade do livro que envereda pelo contíguo da escritura e a verifica e verossemelha na medida em que se entrevera experimente extrair daqui este vero e você verá que ele é tão imo do seu limo de verbo como este minério que incrustou num concha de caracol e zoomorfo aurificou seu sonho concoidal depois quero falar de rabanum maurus e de como **um livro pode ser a figura de suas letras¹⁶²**

as estátuas na karlsbrücke conversam com as estátuas no adro de congonghas profetas e santos quem sabe discretando sobre o tempo¹⁶³

Numa clara alusão à arquitetura e à arte barroca mineira (a igreja do Ó de Sabará¹⁶⁴, a Igreja da Sé em Mariana e as esculturas de Aleijadinho em Congonghas), o texto suspende o tempo que “flui em raias iguais” para propor o diálogo equidistante entre as figuras que o atravessam: “o diálogo barroco das estátuas do adro de Congonghas com as da Ponte de Carlos, em Praga, no espaço intertemporal do texto... (...) a igreja do ó somada à sé de Mariana, e o Zizi sapateiro, pintor e contador de estórias”¹⁶⁵, como sublinhava o próprio autor, em entrevista concedida ao Suplemento Literário do *Minas Gerais*. O livro de viagens subverte a noção de viagem pré-fixada, uma vez que as distâncias espacio-temporais ganham uma possibilidade de transponibilidade (aproximação, elasticidade). Trata-se do “espaço intertemporal do texto”¹⁶⁶, em que *se discreta* sobre o tempo, mas um tempo que *se torce* (e, torcido, torna-se outro) na *matéria evêntica* dessa textualidade:

o aquilo produzido no isto ou vice versa por uma torção do tempo famosus ille fabulator que se faz memória mementomomentomonumental matéria evêntica desventrada do tempo da marsúpia vide espaço do tempo¹⁶⁷

Rodrigo Guimarães Silva, ao analisar a página que se inicia com “açafirão amarelo ovo vermelho”, aponta essa “con-vivência” de espaços e de tempos, uma vez que, nessa página, as “montagens paralelas” aparecem em vários pontos: “a igreja ortodoxa de Genève

¹⁶² *Galáxias*, 2004, “o ó a palavra”. (Grifo meu)

¹⁶³ *Galáxias*, 2004, “uma volta inteira”.

¹⁶⁴ Esta pequena igreja barroca de Sabará (“breve haicai barroco”) comporta uma minuciosa ornamentação em que sobressaem vários elementos da cultura oriental. Nos quadros, as figuras humanas possuem olhos amendoados e há claras referências à arquitetura chinesa, “as torres chins”.

¹⁶⁵ CAMPOS, 1969, p. 2.

¹⁶⁶ Cf. CAMPOS, 1969, p. 2.

¹⁶⁷ *Galáxias*, 2004, “nudez o papel carcaça”

compartilha o mesmo espaço semântico com a igreja barroca de João Pessoa”¹⁶⁸. Por meio de *flashes* que constelam os lugares, as vozes, nem sempre facilmente reconhecíveis, figuras (arquiteturas, espaços urbanos, personagens), sem fluir de maneira progressiva, num único traço, o texto rasga o tecido dos mapas para propor sua cartografia própria, fluida, flexível, uma vez que

a vida não flui em raias iguais borbota por ranhuras jorra por gretas explui por invisíveis fissuras se não se pode fazer um fazem-se mil mil desenhos arquivados em gavetas e pastas para rebentarem como uma cascata com um represado furor de água furando fenestrando por mil furos

Num outro trecho do livro, que já havia sido destacado por Costa Lima, lê-se: “mas tudo isto não passa do eco fechado na palavra beco”¹⁶⁹. Costa Lima, atentando-se para o texto também como “figura de letras”, apontava para uma visualidade muito explorada pelos poetas concretos. Entretanto,

“Beco” deixa de ser a designação de algo externo, a que convencionalmente se associa. Sem mudar sua carga própria, a semântica muda de direção e passa a apontar para a própria interioridade da palavra. Vejamos: por seu entendimento dicionarizado, “beco” implica certa forma de fechamento e de física estreiteza. Empregá-la *designativamente* supõe espacializá-la (p. ex.: “o beco, a que me refiro, fica...”; “cuidado, o beco é...”). O que faz a passagem é internalizar sua carga semântica; i.é., ver a palavra, (...) não só perceber a sua referência. (...) A escrita suplementa e concretiza o que se perdia pelo uso designativo da palavra¹⁷⁰.

Não se trata, então, de uma visualidade de letras que assumem a figuração de algum objeto do mundo exterior, o que apelaria ainda para o uso designativo do nome. A visualidade está, sim, no traço da palavra. Do mesmo modo que *eco* e *beco*, poder-se-ia achar também *meço* em *começo*, ou *oco* em *barroco*, propondo uma relação desvinculada de qualquer semelhança etimológica. Tornam-se palavras aparentadas apenas no texto, que faz surgir entre elas uma “etimologia poética”, como sugeriu Haroldo: “enquanto para o uso referencial da língua não importa descobrir a palavra ‘astro’ dentro do adjetivo ‘desastrado’ ou do substantivo ‘desastre’ (...), para o poeta ‘achados’ desse tipo são algo que primacialmente

¹⁶⁸ SILVA, 2006, p. 169.

¹⁶⁹ Galáxias, 2004, “eu sei que este papel”.

¹⁷⁰ COSTA LIMA, 1989, p. 339.

relewa”¹⁷¹. Com isso, foge-se dos caminhos pisados pelas nomeações que não escapam à construção de sentido calcada no senso comum.

É também de um modo não designativo que se pode falar que *Galáxias* é um “livro de viagem”. Torce-se o tempo, o espaço, e a própria designação contida na expressão para introduzir a noção da escrita como viagem - que encena e tematiza o próprio movimento inconformado. A escrita em viagem (Costa Lima fala em “viagem da escrita”¹⁷²), que vai achar a palavra “eco” na palavra “beco”, propõe uma aproximação entre as estátuas de Aleijadinho e as da Ponte de Carlos, visitadas simultaneamente, não segue uma via(gem) – não respeita um roteiro, bem como recusa a lógica da verossimilhança. Desvia-se.

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

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

Também com os autores se estabelece uma relação particular. Injetando na escrita uma leitura reinventada – com a criação de seus precursores, como ditou T. S. Eliot e, depois, a conhecida fábula borgiana¹⁷³ –, sem condescendência com a clareza, os códigos e classificações prescritos por uma escrita ensaística/acadêmica, revela o diálogo singular que mantém com a literatura universal, dando forma a um texto como “matéria delida deslida trelida”¹⁷⁴. Trata-se de ler, deslendo; isto é, escapando do jogo de influências passivas e

¹⁷¹ CAMPOS, 1977, p. 39.

¹⁷² Cf. COSTA LIMA, 1989, p. 349.

¹⁷³ Trata-se dos textos “Tradição e talento individual” de Eliot e “Kafka e seus precursores”, de Borges. Cada um aborda, à sua maneira, a capacidade de obras do presente modificar o passado. Em Borges, o escritor cria seus precursores.

¹⁷⁴ *Galáxias*, 2004, “neckerstrasse”.

sugerindo uma lógica de expropriação que propõe um caminho único (porque recria aquilo que lê), que não toma nada como pronto: desapropria antes de se apropriar. São citados Dante, Borges, Pound, Bashô, Artaud, Baudelaire, Goethe, Sapho, Hölderlin, Henry Miller, Sousândrade, Joyce, Oswald e outros.¹⁷⁵

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

Água que se derrama: violação dos limites, livromar e metamorfose

“me conta esse teu conto pluvial de como o ouro num flúvio de poeira irrigou teu tesouro”
Galáxias, “passatempos e matatempos”

“El mar. El joven mar. El mar de Ulises. (...)
El incesante mar que en la serenal
Mañana surca la infinita arena.”
Borges, “El Mar”

Em torno do tema da água e seu poder de relativizar os limites e forçar o alargamento do finito do mundo (um teor informal), é caro um apontamento de Bachelard sobre a palavra francesa *rivière*:

Existem, diz Balzac, “mistérios escondidos em toda palavra humana”. Mas o verdadeiro mistério não está necessariamente nas origens, nas raízes, nas formas antigas... Palavras há que se acham em plena floração, em plena vida, palavras que o passado não havia concluído, que os antigos não conheceram tão belas, palavras que são jóias misteriosas de uma língua. Tal é a palavra *rivière* (rio). É um fenômeno incomunicável em outras línguas. Pensemos foneticamente na brutalidade sonora da palavra *river*. Compreenderemos que a palavra *rivière* é a mais francesa de todas as palavras. É uma palavra que se faz com a imagem visual de *rive* (margem) imóvel e que, no entanto, não cessa de fluir...¹⁷⁶

¹⁷⁵ Com isso, verifica-se que também em *Galáxias* se revela uma *paideuma*, pois coloca-se em jogo um juízo (uma seleção), sua leitura sincrônica (que não exclui, evidentemente, o próprio livro em questão).

¹⁷⁶ BACHELARD, 2002, p. 195.

O verbo *river*, em francês, significa cravar, prender; o substantivo feminino *rive*, remete, por sua vez, à margem, borda. Aí residiria a ambivalência da palavra *rivière* (rio, ribeira), que reuniria, no mesmo nome, a “brutalidade” do que circunscribe (uma margem, um limite) à fluidez do que não cessa de se mover, de deslizar. É também com a partícula *river* que se inicia o longo e circular *work in progress* de James Joyce, o *Finnegans Wake* (*Finnicius Revém*):

*riverrum, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend
of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to
Howth Castle an Environs*¹⁷⁷

Esse *rive – riverrum –* ganha tonalidades diferentes em suas transcrições. Na tradução de Donaldo Schüller, o trecho é assim vertido para o português:

rolarrioanna e passa por Nossenhora d'Ohmem's, roçando
a praia, beirando ABahia, reconduz-nos por caminhos recorrentes de
Vico ao de]
Howth Castelo Earredores.¹⁷⁸

Na transcrição de Augusto e Haroldo de Campos, de modo mais simples, tem-se:

riocorrente, depois de Eva e Adão, do desvio da praia
à dobra da baía, devolve-nos por um cômodo vicus de recir-
culação de volta a Howth Castle Ecercanias.¹⁷⁹

Na língua inglesa, *river* significa rio. *Rive, river*, rio, rola, corrente; algo jorra, flui segundo a proposição de um deslizamento indefinido. Há ainda um “corso e ricorso” vicioso da própria linguagem, que vai, e (re)vem; em *Finnegans Wake*, conforme esclareceu Campos, “A derradeira frase, interminada, continua na primeira do livro: ...riocorrente, etc.”¹⁸⁰.

¹⁷⁷ JOYCE, 1999, p. 3.

¹⁷⁸ JOYCE, 1999, p. 3. (Trad. Schüller)

¹⁷⁹ CAMPOS, H. CAMPOS, A, 1962, p. 15.

¹⁸⁰ CAMPOS, H. CAMPOS, A, 1962, p. 54

Haroldo observa ainda que, nessa obra de Joyce, a linguagem ganha um “entrecho fluvial”: o ritmo do texto, como num riocorrente, “é algo como um fluxo envolvente e contínuo”¹⁸¹.

Em outro trecho do *Finnegans*, encontra-se mais uma referência à água, esse elemento que faz parte, conforme já havia notado Haroldo, do tema e da forma do livro, concebendo um “onipresente isomorfismo”¹⁸², que cria um “circuito reversível de reflexos do nível temático ao nível formal”¹⁸³. Trata-se do trecho traduzido por Haroldo e Augusto como: “Fala-me-fala de planta ou pedra. As riocorrentes águas de, as indo-e-vindo águas de. Noite!”¹⁸⁴. Para os irmãos Campos, “Joyce imaginou, para o seu livro, uma estrutura aberta: a derradeira palavra prossegue na primeira, num *continuum* circular, ‘continuarração’, rio-romance”¹⁸⁵.

Em *Galáxias*, assim como no *Finnicius Revém*, a escrita obedece a uma margem – *rive* -, um enquadramento dado pela palavra (o significante é um traço, um limite, uma

¹⁸¹ CAMPOS, H. CAMPOS, A, 1962, p. 9.

¹⁸² Insistiam os irmãos Campos: “outra ilustração curiosa do processo é a incrustação de nomes de rios, por meio de trocadilhos ou invocações interjetivas. Há cerca de 500 enxertados em todo o capítulo, podendo distinguir-se nestes fragmentos: Saal, Ganges, Dnieper, Limpopo, Scamander, Zezere, Indo”. (CAMPOS, H. CAMPOS, A, 1962, p. 49.)

¹⁸³ CAMPOS, H. CAMPOS, A, 1962, p. 9. Em *Finnegans*, figuras humanas transmutam-se em rio, Anna e rio se confundem: “Anna, o rio mutável, mantém o fluir heraclitano”. (SCHÜLLER, 1999, p. 18.)

¹⁸⁴ CAMPOS, H. CAMPOS, A, 1962, p. 27. Em outro fragmento (3, p. 19), mais uma referência ao rio e à água (e à liquidez da lágrima): “Um tule onduleou. Ela passou. E dentro do rio que fora uma corrente (pois milhares de lágrimas tinham ido por ela e vindo por ela que era dada e doida pela dança e seu apelido era Missisliffi) cai uma lágrima, minúltima lágrima, a mais leve de todas as lágrimas (falo para os fãs de fábulas de radiamor, lunávidos pelo ar vulgar de estrelas de celenovela), pois esta era a milágrima. Mas o rio escorregou lago por ela, sorvendo-a de um trago, como se mágua fosse água (...).” Segundo os Campos, nesse fragmento, “desiludida, a menina-nuvem chora, liquefaz-se em lágrima (ou chuva) e desaparece no rio. É o seu desencanto e metamorfose que presenciamos neste fragmento”. (CAMPOS, H. CAMPOS, A, 1962, p. 46.)

¹⁸⁵ CAMPOS, H. CAMPOS, A, 1962, p. 43. A circularidade das Idades é discutida por Giambattista Vico, autor de “Princípios de (uma) ciência nova” e pensador lido por Joyce, conforme o próprio escritor declarava. Segundo esclarece Schüller, para Vico, “quatro são as Idades: a dos deuses, a dos heróis, a dos homens, e o *ricorso*, período confuso, fim de um ciclo e princípio de outro. (...) Na terceira idade, a dos homens, surgem as repúblicas populares e as monarquias orientadas por leis humanas. Platão, autor da *República*, atua na idade dos homens. Vem a *débâcle*: paixões desenfreadas (luxo, indolência, avareza, inveja, soberba). Entramos no *ricorso*. A providência socorre os degenerados. Confundidos e aturdidos, esvaem-se em vícios, abastança, ócio, prazer, luxo. Reduzidos ao necessário, os homens recuperam a simplicidade primordial: religiosidade, veracidade, confiabilidade. A história se refaz como a mítica Fênix. (...) Vico auxiliou Joyce a se libertar de concepção retilínea, apocalíptica, punitiva, positivista da história, motivo de muitos tormentos tanto para Dedalus na adolescência como se lê em *Retrato do Artista Quando Jovem* quanto para Dedalus já adulto como o mostram os dois primeiros capítulos de *Ulisses*. A circularidade viconiana lhe permitiu ver a vida renascer em cada morte sem subordiná-la, contudo, a nenhum padrão. A tentativa de enquadrar o romance no todo ou em partes na concepção viconiana não levou a resultado satisfatório. A imaginação livre de peias é a lei do romance. Mas Vico interessa ao romancista não só como pensador. Reconhece que mais do que Freud ou Yung, Vico o ajudou a imaginar”. (SCHÜLLER, 1999, p. 20-21.)

finitude) e pelo espaço da página (a moldura do livro), que obedece e abriga/obriga um início e um fim. O limite – o *rive*, uma imobilidade – não se contrapõe, no entanto, à mobilidade do rio-texto: “river e triângulos velas rápidas cortam cerce o azul desportivo do domingo pode-se andar até cansar pela margem verde-relva vendo uma opala de néon mudar leite em rubi”¹⁸⁶.

Em *Finnegans*, o fim, relacionado agora à leitura, é, na verdade, o que se transformará em um reinício (o reinício é o seu destino) segundo sugerido pela escansão: *Finn Again*. “Fim e início. O ciclo recomeça”¹⁸⁷. O fim torna-se uma (re)versão do princípio, um deságua sobre o outro, numa alimentação indefinida e refletida. O fim de uma palavra torna-se o início da outra, num intenso acoplamento (rola-rio-anna) e escansão de palavras que oblitera os limites entre elas e faz com que a linguagem se abra – como o mar riscado por um navio ou a erótica imagem da *vulva violeta* de *Galáxias*¹⁸⁸ – para uma polifluência extensa e multiagenciável.

É sabido que a água é o que não tem limite, o que não se *define* numa forma. No destino da água, encontraríamos, como leitores, uma força metamorfoseante, e também: a fluidez, o mobilismo da água que corre, o transitório, e a morte (a “morte horizontal”¹⁸⁹). Além disso, a matéria *hidrante* seria capaz de tragar e remodelar as matérias fixas. Embora de espessura informe, a água é o que concede mobilidade – forma e deformação - à solidez da terra. É associado, pois, à imagem da água um poder de modelagem – uma maleabilidade. Acrescento que a água é o elemento que recebe a forma de seu recipiente, mas essa forma não é segura nem definitiva. Por natureza, a água é o elemento que se espalha sem encontrar um continente final, numa fuga magistral de qualquer demarcação. Infiltra-se por mil furos, capilares minúsculos, alastra-se em todas as direções.

Segundo Deleuze, como na pintura de El Greco, a água e seus rios “são em si dobras infinitas”¹⁹⁰, visto que a água estende-se ao infinito.

(...) a própria água dobra, e o apertado e ajustado serão ainda um dobra de água que revela o corpo melhor do que o faz a nudez: as célebres “dobras molhadas” saem dos baixo-relevos de Goujon para afetar o volume inteiro,

¹⁸⁶ *Galáxias*, 2004, “apsara move coxas”.

¹⁸⁷ CAMPOS, A. CAMPOS, H., 1962, p. 54.

¹⁸⁸ Cf. *Galáxias*, 2004, “multitudinous seas”.

¹⁸⁹ Gaston Bachelard, sobre o mobilismo da água, afirmou que “não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal”. (BACHELARD, 2002, p. 6-7.)

¹⁹⁰ DELEUZE, 1991, p. 184.

para constituir o envoltório, bem como o molde interior e a teia de aranha de todo o corpo, incluindo o corpo, incluindo o rosto, como nas obras-primas tardias de Spinazzi (*a Fé*) e de Corradini (*o Pudor*).¹⁹¹

A água é capaz de estender-se, desdobrar-se, estirar-se, ampliando seu alcance ou sua largura. A propriedade específica da água, de estender-se horizontalmente, espalhar-se, derramar-se, diz respeito a uma “fluidez ou viscosidade que arrasta tudo para um declive imperceptível, toda uma conquista do informal”¹⁹².

Mesmo comprimidos, dobrados e envolvidos, os elementos são potências de alargamento e de estiramento do mundo. Não basta nem mesmo falar de uma sucessão de limites ou de molduras, pois toda moldura marca uma direção do espaço, direção que coexiste com as outras, e cada forma une-se ao espaço ilimitado em todas as suas direções simultaneamente¹⁹³.

Conforme se verá especialmente no terceiro capítulo desta dissertação, a escrita de *Galáxias* procura mobilizar a palavra a assumir constantemente novas possibilidades de sentido. *Como se águas fossem redes*, flui para todos os lados, numa dispersão rizomática (Deleuze) de um rio-mar; como se fosse um rio sem margens, onde a linguagem perde seu centro, e caminha pelo meio¹⁹⁴. A viagem aí empreendida refluí sobre um movimento undífero marcado não só pela ausência de pontuadores (a presença de uma “língua liquefeita”¹⁹⁵), mas por uma escrita cuja fluidez dissolve a forma das imagens (expõe a sua volubilidade), bem como as multiplica indefinidamente (de uma escrita “se abrindo como uma vulva violeta a turva vulva violeta do oceano (...) mas o mar mas a espuma mas a espuma mas a espuma do mar recomeçando e recomeçando”¹⁹⁶).

Já mencionei que a água que corre é um corpo em fuga¹⁹⁷, evadindo-se. Tufos de água forçam vazamentos, querem transbordar, escoar, superar a solidez dos recipientes.

¹⁹¹ DELEUZE, 1991, p. 185.

¹⁹² DELEUZE, 1991, p. 186.

¹⁹³ DELEUZE, 1991, p. 188.

¹⁹⁴ Segundo Deleuze e Guattari, “o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.” (DELEUZE, GUATTARI, 2004, vol. 1, p. 37.)

¹⁹⁵ *Galáxias*, 2004, “mire usted”.

¹⁹⁶ *Galáxias*, 2004, “multitudinous seas”.

¹⁹⁷ Sobre o romance de Gabriel d’Annunzio, Bachelard tece o seguinte comentário: pautado numa semelhança entre uma “cabeleira viva” e um rio em movimento: “Por qual mistério uma cabeleira

Circulam nas veias, singram sobre as paisagens dos continentes. A mobilidade da água está intimamente ligada à possibilidade de transformação perpétua das formas, uma metamorfose.

Machado, assumindo uma postura distinta da defendida nesta dissertação, afirmou que a mobilidade metamórfica de *Galáxias* vem afirmar e legitimar a presença de uma narratividade representativa. Apoiado na discussão teórica empreendida por Paul de Man, em *Blindness and Insight* (1983), Machado defende que existiria, no livro de Haroldo, a presença intensa de uma lógica da representação; no entanto, num nível “mais complexo de representação”¹⁹⁸. Os resquícios do narrado, o rodízio de personagens e o “teor metalingüístico”, convivendo junto aos momentos epifânicos da escrita haroldiana levariam-na a um ponto, a princípio, conflitante, mas que se resolveria segundo a constatação de que “o limite de ruptura para o qual a narrativa é conduzida requer sua evocação constante. São flashes de um gênero que acabam por afirmá-lo como uma espécie de memória irredutível”¹⁹⁹.

Analisando as ocorrências narrativas em metamorfose, Machado demonstra um “flagrante caleidoscópio”, a partir da página que se inicia com “ou uma borboleta”:

“se move o tráfego... se move o homem da moto... homens requentam sol de holofote na cara e ocupamdesocupam pontos entransuem portas portas sentam dessentam bancos movidos nas raias dos dias iguais...” Movimento que logo adiante é esclarecido: *“e passam tudo se grava no olho de peixe onde nada se guarda e passam esta é a minha testa é a tua vossanossa mim te tuavossa minha cidade”*. O fragmento se inscreve desde seu início sob o signo da metamorfose: *“ou uma borboleta ou uma borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma”*. No final, essa vertiginosa mobilidade é identificada à narrativa e ao próprio movimento do livro: *“eu apenas lhe contei uma história tchuang-tse asa pó-de íris irisa a dobra da página que desdobra o livro a dobra”*. A imagem do caleidoscópio, associada à rotação da linguagem em sua materialidade, revela-se também como a imagem apropriada a uma constante do livro: o surgimento das micro-narrativas e de personagens vislumbrados que se alternam sem cessar²⁰⁰.

penteadada por uma criada evoca o riacho, o passado, a consciência? ‘Por que fiz isso?’ E enquanto procurava em si mesma a resposta, tudo se deformava, se dissolvia, fluía ainda. A passagem repetida do pente na massa de seus cabelos era como um encantamento que durasse desde sempre, que devia continuar indefinidamente. Seu rosto, no fundo do espelho, afastava-se, privado de contornos, depois se reaproximava, voltando do fundo, e já não era seu rosto’. Como se vê, o riacho está ali por inteiro, com sua fuga sem fim, com sua profundidade, com seu espelho cambiante, mutável.” (BACHELARD, 2002, p. 88.)

¹⁹⁸ MACHADO, 1996, p. 153.

¹⁹⁹ MACHADO, 1996, p. 160.

²⁰⁰ MACHADO, 1996, p. 157.

Para Machado, a *epifânica* não conseguiria apagar (dissipar) os registros narrativos, nem mesmo dispô-los em segundo plano. Haveria, nesse caso, uma recorrência de motivos narrativos – que se modificariam em cada “fragmento” – trazendo à tona, ainda que de modo esfacelado e residual, a instância narrativa. Segundo esse estudioso, é próprio da dinâmica dos gêneros a sua transformação ao longo do tempo. Essa transformação compreenderia a absorção de elementos de gêneros diversos e mesmo de uma quebra grande em sua estrutura. Essa quebra, esse radicalismo com o gênero, no entanto, não o desqualificaria como tal, mas, ao contrário, reafirmaria sua identidade.

Reiterar o embate entre as duas instâncias (prosa e poema), *calculando* o que na escrita vem à tona com mais vigor a fim de determinar uma primazia (da narrativa ou da poesia) não é tarefa desta dissertação. Acrescento ainda ser pouco profícuo esse tipo de visada endereçada às *Galáxias*, uma vez que pretende direcionar uma conclusão (uma categorização) para aquilo que traz a diferença justamente por tornar esses “pólos” (poesia e prosa) mais vizinhos. Trata-se de suspender uma taxonomia genérica para propor a livre convivência (desierarquizada) dos modelos literários pré-estabelecidos (poema, narrativa, ensaio...), que se trocam (as fronteiras tornam-se móveis, a ponto de dissolução: a prosa metamorfoseando-se em poema, o poema metamorfoseando-se em narrativa). Concordo com Flora Süssekind, quando, ao abordar *Galáxias*, afirma que o narrativo não diz respeito apenas ao “linear, contínuo”, mas que, além disso, o narrativo não é “exclusividade da prosa”, podendo ser também um recurso do poema. Com efeito,

um dos aspectos fundamentais dessas seqüências e da retomada crítica do poema longo é o fato de forçarem uma redefinição do horizonte poético e uma problematização das oposições entre breve e longo, expressão e representação, poesia e prosa que lhe têm servido de fronteiras. Nesse sentido, o fragmento 43, da edição da Ex-Libris 1984, das *Galáxias* é exemplar, como já assinalou o próprio Haroldo de Campos em entrevista a Carlos Rennó. Nele, brincando com o duplo sentido (sexual e literário) da palavra “gênero”, a perseguição a um travesti romano é simultaneamente aos travestimentos textuais, isso num texto que é, ele mesmo, lingüística (pois mistura vertiginosamente italiano e português) e literariamente (pois, prosaico, move-se, no entanto, por proliferação imagética), híbrido²⁰¹.

Relacionando a noção de “mar” à idéia da metamorfose em *Galáxias*, Costa Lima ressaltou, por sua vez, uma possível circularidade na página “multitudinous seas”, entrevista por uma dinâmica que age “prospectiva e retrospectivamente; tanto o termo precedente enlaça

²⁰¹ SUSSEKIND, 1995-96. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/fsussekind01.html>.

o seguinte como o seguinte motiva algum precedente”²⁰², podendo estar conectados, desse modo, *a proa abrindo como um sulco, cicatriz e vulva*. “A linha é revogada para que a frase se constele e o mar se inscreva na polimorfia de uma contínua mutação”²⁰³.

O mar torna-se, assim, o espaço sulcado pela proa do barco, e também a vulva de uma mulher abrindo-se indefinidamente, multiplicando seu espaço interno quando tornado aberto.

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 dedirrósea²⁰⁴ agora aurora pois o mar rêmora demora na hora na paragem da hora e de novo recolhe sua safra de verdes como se águas fossem redes e sua ceifa de azuis como se um fosse plus fosse dois fosse três fosse mil verdes vezes verde vide azul mas o mar reverte mas o mar verte mas o mar é-se como o aberto de um livro aberto e esse aberto é o livro que o mar reverte (...) o mar mesmo aberto atrás da popa como uma fruta roxa uma vulva frouxa no seu mel de orgasmo no seu mal de espasmo o mar gárgulo e gargáreo gorjeando gárrulo esse mar esse mar livro esse livro mar marcado e vários murchado e flóreo multitudinoso mar purpúreo marúleo mar azúleo e mas e pois e depois e agora e se e embora

Nas referências que o texto faz ao mar, aparece, ainda, um jogo de mútuo espelhamento entre o livro e o mar, assim descrito: “mar é-se como o aberto de um livro aberto e esse aberto é o livro que o mar reverte”. Uma via de mão dupla. Tem-se também a sentença que, recortada do fluxo da página, reitera o caráter auto-evocatório e, com efeito, auto-definidor que permeia todo o gesto escritural de *Galáxias*: “o mar é-se”.

As alusões ao mar e à água são abundantes no texto galáctico e podem ser encontradas em páginas diversas, sob diferentes conexões, embora sempre ligadas à idéia de livro, mobilidade e a movimentos metamórficos. Na página onde encontramos os trechos citados acima, as alusões podem ser assim enumeradas:

Mar,

✚ polipantera – torcendo músculos lúbricos sob estrelas trêmulas (linha 17);

²⁰² COSTA LIMA, 1989, p. 353.

²⁰³ COSTA LIMA, 1989, p. 353.

²⁰⁴ Em alguns trechos ficam claras as referências trazidas à tona no livro. Aqui, uma alusão a Guimarães Rosa e à comentada tradução de Homero por Odorico Mendes, “que ductilizou o idioma, cunhando nele os epítetos como ‘dedirrósea Aurora’ e ‘criniazul Netuno’”. (CAMPOS, 1977, p. 211.)

- ✚ polistentório – também oceano maroceano soprando espondeus homéreos como uma verde bexiga de plástico enfunada (linha 21);
- ✚ placenta plácida ao sol chocado (linha 25);
- ✚ como um livro rigoroso e gratuito como esse livro (linha 18);
- ✚ ceifa de azuis (linha 31).

As fortes imagens que o texto cria em torno do signo mar não dizem respeito a uma figuração plenamente descrita e harmônica, completa; configuram, ao contrário, um rede de significados estranhos entre si, que se modificam: o mar *polipantera* o é tornando-se já outra coisa: também *oceano*, *placenta plácida*, *ceifa de azuis*, *livro aberto*. Na página que se inicia com “um avo de estória”, mais uma vez a rede de imagens ligadas ao mar dão forma a um caleidoscópio de cores e figuras múltiplas, ressaltando, mais uma vez, a polivalência sugestiva do signo:

Mar com

- ✚ águas quase esperma espermacete batendo o molhe peixes sangrados (linha 12);
- ✚ o mar mugindo mar cor de cola de peixe (linha 11);
- ✚ horizonte violeta no soar da hora fazer um livro como quem faz um livro o mar cor de esperma lambendo o molhe no cair da hora (linha 23).

Ainda em alusão às múltiplas sugestões de cores ligadas ao mar – esta tinta policromática do mar-texto²⁰⁵ -, encontra-se, em outro momento da escrita, o mar como “pires azul que é mar (...) azul encandecido (...) rosa-ouro puntiúnculos de irisado mosaico”²⁰⁶. A metamorfose das imagens sempre está claramente ligada, no livro, à mutação das cores. Muda-se a cor do oceano conforme o sol incide “no refluxo de espumas (...) cambiando suas

²⁰⁵ Nessa mesma página – “mármore ístriu enegrecendo” – as cores do mar são flagradas como borrões que restam e marcam o mármore: “bojões de cor soprada de areia e tinta marinha explodem globos de topázio onde a retina pára e se ofusca lucilada requerendo prismas diafragmas o olho poliédrico das moscas um vermelho tão roxo que parece azul...”

²⁰⁶ *Galáxias*, 2004, “mármore ístriu enegrecendo”.

plumas”: “o verde flore como uma árvore de verde e se vê é azul é roxo é púrpura é iodo é de novo verde glauco verde infestado de azuis e sulfú e pérola e púrpur (...) e apodrece em roxoamarelo (...) agora sob estrelas extremas mas liso e negro como uma pele de fera”²⁰⁷. A mutação cromática termina ainda, em outra página, de modo cíclico: cor de ferrugem para voltar de novo ao verde, “já não mais o que fora o que era há dois minutos já rompido o sigilo do branco”²⁰⁸.

Na página que se inicia com “mais uma vez junto ao mar”, a recorrência do prefixo poli/poly, já encontrado também em “multitudinous seas”, ressaltará mais uma vez o mar como o lugar de uma variância, uma “polipalavra” que se abre a um turbilhão de figuras insuspeitadas, a um cromatismo não menos diversificado, capaz de provocar um circuito de sensações vertiginoso durante a leitura.

- ✚ mar polifluxbórboro (linha 1);
- ✚ polivozbárbaro (linha 1);
- ✚ poluphloisbos polyfizzyboisterous (linha 1-2).

Ao longo de todo texto, predominam, pois, nas menções ao signo *mar*, referências a sua multivalência sensorial, muito ligada à repetição insistente do signo *poli*, à mutação das imagens e das suas cores. Além disso, as constantes alusões à sexualidade humana – como ao corpo feminino (um mar-mulher) e ao esperma masculino como líquido presente na placenta marítima - e ainda ao livro (o *martexto*) tornam possível articular as três instâncias aludidas – mar, mulher, livro – como auto-reflexivas (o mar é-se, o livro é-se, a mulher é-se), mas também como instâncias que, além de multiplicar seus significados, aproximam-se e refletem-se em situações de mútua evocação. As referências ao mar-livro foram muitas, assim como as nítidas menções àquilo que em mais alto grau diferencia o corpo feminino do masculino (seu aparelho reprodutor): o mar “se abrindo como a vulva violeta (...) do oceano”²⁰⁹, o mar placentário: “placenta plácida ao sol chocado”²¹⁰.

Para inscrever, portanto, o último traço desse circuito triangular de reverberações em devir, lê-se, em “esta mulher-livro”, a relação direta entre a figura de uma mulher e do livro,

²⁰⁷ Galáxias, 2004, “multitudinous seas”.

²⁰⁸ Galáxias, 2004, “reza calla e trabaja”.

²⁰⁹ Galáxias, 2004, “multitudinous seas”.

²¹⁰ Galáxias, 2004, “multitudinous seas”.

desdobrada sob as seguintes sentenças: “deixa ver o corpo escrito de vermelho”, “esta mulher pousada em seu poema como uma borboleta sugando mel”, “ninfa de palavras mulher-livro”.

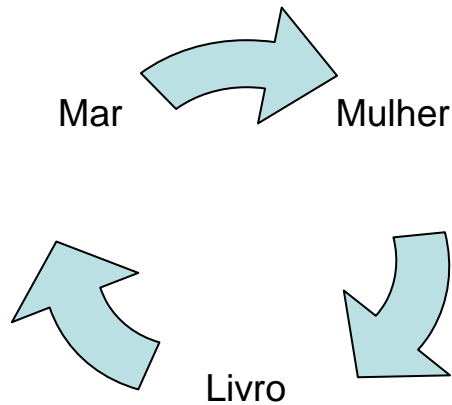


Figura 1 – Mar-mulher-livro

Sabe-se que o mar sempre foi um eixo temático para os épicos fundadores de nossa literatura, como a *Odisséia* homérica e *Os Lusíadas* de Camões, o primeiro retomado de várias maneiras em *Galáxias*, que evoca o “odisseu ouninguém” e “uma labirinto oudisséia”. Além disso, ainda por evocação a Homero, encontro a palavra “nihilíada”, sugerindo que a *Ilíada*, no texto de Haroldo, viria esvaziada do próprio conteúdo, uma vez que *nihil*, a partícula presente na palavra-valise, é um termo do latim que significa *nada*. Resta, assim, da “palavra-búzio que homero soprou”²¹¹ o *epos* já distante da épica estabilizada, segundo um texto que se textura sob o próprio movimento de seu fluxo incessante, desejando ser “mais do que uma estória e menos do que uma estória”²¹²; um menos/mais de história que já não é (apenas) história e se (des)encaminha para a construção de uma “delenda esquiva”²¹³ dos enredos e dos gêneros, relativizando, assim, qualquer conteúdo fixo e cujas imagens estão sempre a ponto de dissolução.

Mais do que pensar nas referências temáticas que remetem a essa palavra: *mar*, é preciso, todavia, que se vislumbre o que o *livro-mar* traz como um livro em movimento e, por isso, ainda um livro de viagem. “*La mer, la mer toujours recommencée!*” A partir desse

²¹¹ *Galáxias*, 2004, “mais uma vez junto”.

²¹² *Galáxias*, 2004, “vista dall’ interno”.

²¹³ *Galáxias*, 2004, “cadavrescrito você”.

momento, a celebração visual dessa contínua mobilidade se intensifica, fundada na transição contínua de cores do mar [...],²¹⁴.

Como se águas fossem redes que se comunicam por todos os lados, num jogo de verso (verter), reverso (reverter), “ler e reler retroler como girar regirar retrogirar”, “impontuar”²¹⁵. Esse é o movimento das ondas que, num fluir e refluir, misturam suas águas, indeterminam-se mutuamente.

A contínua mutação é, para Costa Lima, “o recurso mais freqüente e notável na *poiesis* galática”²¹⁶: “Circe se convertera em puta, a cidade metamorfoseou-se em babel e bordel. A sensualidade em equilíbrio de sístole e diástole das asas da borboleta se desfizeram no monstro da metrópole”²¹⁷.

Mudar é a recusa mesma de uma forma, para se manter entre as formas e tornar-se já irreconhecível – forma nascente, sem pré-existência – segundo uma dinâmica que flui (mutando-se indefinidamente) entre os limites, sem lugar, dentro (e apesar) da finitude das margens.

²¹⁴ MACHADO, 1996, p. 127.

²¹⁵ *Galáxias*, 2004, “esta é uma álealenda”

²¹⁶ COSTA LIMA, 1989, p. 353.

²¹⁷ COSTA LIMA, 1989, p. 356.

Capítulo III – “*o compasso das coisas difere discorda*”: a mobilidade dos sentidos e o *multilivro*

O caos e as formas

Para reportar-me ao título deste capítulo, faço, primeiramente, uma simples constatação: o verbo *mover* significa “fazer sair do lugar”; lugar, por sua vez, pode denotar, dentre outras coisas, espaço ocupado, ordem, classe. *Deslocar-se*, alterar uma ordem, abandonar uma classe, requer uma dinâmica que *desordena* e *desclassifica*. Desdobrando esse circuito de verbetes que se relacionam, retomo a discussão avaliando ainda que a classe é a delimitação de uma categoria que tenta excluir de seu contorno – ou mesmo aclimatar - toda a agitação do caótico, do confuso e do inclassificável.

O caos, e o que ele porta de amorfo, atemoriza as formas delimitadas dos conjuntos convergentes, porque pressiona os limites com sua “irracional” insistência na a-localidade das coisas. O caos, o que não tem lugar, viria, assim, mostrar o não-lugar das mesmas. Segundo esse raciocínio, as coisas perderiam sua singularidade à medida que se aproximam do centro de um conjunto, umas vez que suas diferenças são rasuradas em função de um traço comum, que ganha relevo e suprime as variações.

O caos viria de encontro, pois, ao acordo cientificista e enciclopedista da ordenação genérica e taxonômica do mundo. No dicionário, o livro (totalizador) dos nomes, *caos* é entendido, em primeiro lugar - remetendo-o às cosmogonias pré-filosóficas -, como a confusão de todos os elementos antes de se formar o mundo ou: vazio “ilimitado que precede e propicia a geração do mundo, abismo”²¹⁸. Originalmente, a palavra *caos* já possuía, portanto, uma acepção que a aproxima de “qualquer coisa” indeterminada, precedente à existência da forma, a forma do mundo. “Qualquer coisa” porque, se existira antes do mundo, não era ainda mundo.²¹⁹

²¹⁸ FERREIRA, 1999, p. 394.

²¹⁹ Numa dada época, o mundo teria se configurado – e se dividiu em mares, ar, continentes, plantas, animais... – e as coisas existentes ganharam formas, formas reconhecíveis. O que se fez, então, da existência do caos ante a nova configuração? Se refletimos sobre tais fenômenos com um olhar menos redutor do que o dos dicionários, é possível aceitarmos, em contraponto, que o caos é a condição mesma da existência do mundo, ele mora nas classificações, nos elementos, nos objetos. Afirma o tempo todo a impureza da matéria, a maculabilidade de qualquer fixidez categórica. Conforme

No que diz respeito à literatura ou, de maneira mais ampla, à grande parte da arte produzida na modernidade, vê-se um movimento de criação que parece revelar um manifesto impulso à corrosão dos limites ou de qualquer convenção artística que fixe um método e possa tornar a criação uma pedagogia das formas. As inumeráveis vanguardas e suas persistentes ações que visavam a deslocar o lugar da arte ilustram, a meu ver, de maneira satisfatória, essa inquietação.

Já o texto em *Galáxias* resultou de uma mobilização da linguagem que, como tem sido discutido ao longo desta dissertação, tensiona, de modo por vezes muito flagrante, as noções *finito* e *infinito* e convoca uma escrita que, conforme se verá nos itens subsequentes, se expande para além da extensão da página, do código e do livro, sem negar, todavia, esses limites. Deleuze explica: “é a linguagem que fixa os limites (...), mas é ela também que ultrapassa os limites e os restitui à equivalência infinita de um devir ilimitado”²²⁰.

Neste capítulo, percorrerei sobretudo os trechos de *Galáxias* em que sua escrita crítica (a dobra crítica da escrita) torna-se mais explícita, sem se tornar, com isso, um pensamento sistematizado, mas deslizante, que faz explodir as próprias definições. Sobretudo a definição de *livro* (muitas vezes o livro evocado será *Galáxias*) será retomada incansavelmente, sem estar nunca fixada: recebe tantos sentidos que parece ser tudo ao mesmo tempo. Esse excesso de sentidos leva ainda a uma vitalidade que impede qualquer recolonização (Deleuze fala em reterritorialização, apreensão) do sentido. O livro, com isso, entre tantas formas em mutação, perde a forma, esfacela-se para aí tornar-se uma multiplicidade – um pluralismo que se ramifica em todas as direções, desfazendo, assim, os dualismos arborescentes -, que se alia a outras multiplicidades, segundo uma expansão (galáctica) capaz de provocar uma circulação constante de estados sem essência.

evidenciou Maria Esther Maciel, Jorge Luis Borges já estava atento para o fato, com “Funes, o memorioso” e “A biblioteca de babel”, que revelam “a insensatez e a ineficácia de toda tentativa de arquivamento visto que todo recenseamento tende, em seus limites, a revelar o caráter do que é naturalmente incontrolável e ilimitado”. (MACIEL. *A memória das coisas*, 2004, p. 14.)

²²⁰ DELEUZE, 2006, p. 2.

Desterritorialização e a mobilidade dos sentidos

We're always touching by underground wires
Of Montreal, the past is a grotesque animal

Gilles Deleuze e Félix Guattari avaliaram a linguagem na sua pulsão infinita de desenraizamento, segundo uma idéia de aliança flexível e volúvel, em que os elementos se conectam de modo rizomático²²¹. Rizomático é o que se ramifica em todos os sentidos, como a grama e a erva daninha, sem fixar um ponto – um centro unívoco – ou uma ordem, como fariam a árvore e a raiz. Assim, o rizoma, e também a língua funciona, segundo esses pensadores, como uma “haste subterrânea”, como se houvesse uma “subcutânea presença de agulhas”²²². A língua “evolui por hastes e fluxos subterrâneos, ao longo de vales fluviais ou de linhas de estradas de ferro, espalha-se como manchas de óleo”²²³. Falar em rizoma é falar, portanto, numa *trama* sem centro ou numa *antigenealogia*, como queria Deleuze. Trata-se de ultrapassar as dicotomias (a lógica binária, em que o Uno se torna dois) e as relações de descendência em favor de uma abertura a *n* dimensões.

A filosofia deleuzeana concebe a linguagem fora da forma da representação e recusa a idéia de conformidade e filiação. Trata-se, nesse sentido, como esclareceu Julia Almeida, de suplantar os pares evocados pela representação: palavra-coisa, sujeito-objeto, significante-significado, para que um deixe de ser “sombra” do outro²²⁴, rompendo, assim, com o pensamento dialético. Os elementos participariam, portanto, de um contínuo devir, avizinhandos-se sem cessar uns dos outros, comunicando-se segundo eventos e linhas de força.

Para Deleuze e Guattari, a potência criativa da literatura, a sua inventividade, reside num alongar-se “em direção aos limites”: a desterritorialização. A desterritorialização, assim como o movimento de territorialização, compõe os estratos.

Os estratos eram capturas; eram como “buracos negros” ou oclusões que se esforçavam para reter tudo o que se passasse ao seu alcance. Operavam por codificação e territorialização na terra, procediam simultaneamente por código e territorialidade. Os estratos eram juízos de Deus (mas a terra, ou o

²²¹ O rizoma, para Deleuze e Guattari, coloca em conexão elementos heterogêneos. Cf. DELEUZE, GUATTARI, 2004, vol. 1, p. 11-37.

²²² *Galáxias*, 2004, “tudo isto tem que ver”.

²²³ DELEUZE, GUATTARI, 2004, vol. 1, p. 16.

²²⁴ Cf. ALMEIDA, 2003, p. 38-39.

corpo sem órgãos, não parava de se esquivar ao juízo, de fugir e se desestratificar, se descodificar, se desterritorializar).²²⁵

A desterritorialização, conforme explica Almeida, é o que faz com que “todo código (forma) comporte uma margem essencial de descodificação (suplementos capazes de variar livremente) (...)”²²⁶. Há, pois, um duplo movimento formador do estrato: codificação e descodificação. Territorialização e desterritorialização. As linhas de fuga (o que resta fora dos sistemas) seriam, assim, o que possibilita o movimento de desterritorialização que marcam o “potencial criativo” das populações dos estratos, “sua mobilidade e flexibilidade”²²⁷.

Em outras palavras, invocar a potência criativa da linguagem é trazer à baila o elemento “informal”, desestratificador, desterritorializante – a linha de fuga, que desfaz o organismo e a estrutura:

Nas novelas de Kafka, mostram os autores, o problema da metamorfose e do devir animal equivale a desorganizar as formas de expressão e de conteúdo através da matéria sonora, criando zonas de intensidade que liberam conteúdos de suas formas e a expressão do significante que a formalizava²²⁸.

Desterritorializar é abrir os sistemas, permitir que ele se comunique com outras multiplicidades. Tudo, com efeito, é colocado em relação. Uma linha de variação atravessa os sistemas - quadros, blocos – fazendo com que todos os pontos se conectem, e “pode-se dizer que em toda forma ‘alguma coisa sempre corre ou foge’”²²⁹, tornando os contornos fluidos. Trata-se de trazer a potência do informe (“vida como ‘pura fluência sem forma’”²³⁰), do indeterminado e do ilimitado. Na fluidez do que existe – deslizamento dos centros -, residiria a mobilidade do criativo.

Na linguagem literária, a palavra, escreve ainda Júlia Almeida, ao atingir a mobilidade do que foge e escapa ao sistema, “comunica-se a um conteúdo que é também metamorfose contínua”, alcançando

este estado de variação, de não ordem, de intensidade, de potência material, e o conteúdo é movimento contínuo de dissolução de formas, é pura potência incorporal, diz-se que tendem ao limite, ultrapassam as formas e as constantes (...). O agenciamento encontra aqui as condições de

²²⁵ DELEUZE, GUATARI, 2003, vol. 1, p. 54.

²²⁶ ALMEIDA, 2003, p. 55.

²²⁷ ALMEIDA, 2003, p. 55.

²²⁸ ALMEIDA, 2003, p. 60.

²²⁹ ALMEIDA, 2003, p. 81.

²³⁰ ALMEIDA, 2003, p. 94.

desterritorialização (ou de metaestabilidade) favoráveis à invenção e à novidade²³¹.

Para Deleuze, o novo e o criativo encontram-se num além das determinações da língua, que fixa pontos e constantes. Para encontrar o criativo da linguagem tem-se que criar uma linha de variação da língua como nascente de singularidades, que suprima as suas constantes homogeneizadoras.

Quais seriam, então, os indícios de um uso desterritorializante de uma língua e quais são os procedimentos que o propiciam? Os usos considerados menores pelos autores de Mil platôs (como o inglês negro, o alemão de Praga e o francês de Quebec) não raramente apresentam duas características: uma tendência ao “esgotamento das formas sintáticas e lexicais” e uma proliferação de efeitos cambiantes, um gosto pela sobrecarga e pela paráfrase” (MP, p. 131)²³².

Vê-se, assim, que há, no pensamento deleuzeano, um elogio à mobilidade da língua, aos “dinamismos e movimentos de fuga”²³³. Poder-se-ia dizer, então, que caberia ao literário (o criativo do literário) fazer vazar (transbordar) o sistema da língua, operando um desbloqueio - criando aberturas - a partir do destronamento de suas constantes territorializantes. O literário seria, conforme uma sugestão encontrada em *Galáxias*, a *vida indetida*, “a vida essa que inflora em redes capilares que está no ar que sibila sobre os bueiros”²³⁴.

Caminhando, então, com Deleuze, percorro alguns trechos de *Galáxias*. Na página “e começo aqui”, lê-se:

no osso do começo onde é viagem onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha é maravilha é vanilla é vigília é cintila de centelha é favila de fábula é lumínula de nada e descanto a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala²³⁵

Há aí uma série que varia segundo a lógica do *e*, que já não diz respeito a uma escrita que se vale estritamente do procedimento da metáfora, mas a uma escrita de reverberações. O começo (do livro) é *viagem* (*e*) é *maravilha de tornaviagem* (*e*) é *tornassol viagem de maravilha*, é *vanilla* (*e*) é *vigília*... Facilmente se reconhece a divergência semântica entre os termos usados: *favila*, *viagem*, *fábula*, *vanilla*, *vigília*, *lumínula de nada* em contraponto a

²³¹ ALMEIDA, 2003, p. 83.

²³² ALMEIDA, 2003, p. 104.

²³³ ALMEIDA, 2003, p. 102.

²³⁴ *Galáxias*, 2004, “uma volta inteira”.

²³⁵ *Galáxias*, 2004, “e começo aqui”.

algumas semelhanças fônicas (vejam-se as repetições do “f”, “v”, “l”, por exemplo). Ainda que haja uma grande diferença semântica entre os termos, insurge, no entanto, uma linha que as percorre, procurando trazer o semelhante no dessemelhante, ou (e) a divergência pela convergência: a *disjunção inclusiva*.

Enquanto a língua for considerada um sistema em equilíbrio, as disjunções são necessariamente exclusivas (...), e as conexões, progressivas (não se combina uma palavra com seus elementos, numa espécie de parada ou de movimento para frente e para trás). Mas eis que, longe do equilíbrio, as disjunções tornam-se onclusas, inclusivas, e as conexões, reflexivas, segundo um andamento irregular que concerne ao processo da língua e não mais ao curso da fala.²³⁶

Segundo os sentidos pré-estabelecidas que recebe a língua, não há nem mesmo um campo semântico compartilhado pelos termos usados no trecho (a não ser, é claro, entre “fábula” e “fada”, que podem remeter, ambas, a termos em comum, como “narrativa”, “ficção”). Observa-se ainda que a diferenciação aproximada (ou a aproximação distanciada) ocorre junto a um processo de constituição da escrita que desafia a sintaxe do uso comum da língua. Há uma espécie de enumeração de substantivos que se relacionam ao *começo* mencionado – supostamente o começo do livro (e ainda o começo da escrita, portanto também o começo da viagem) –, com as palavras: *viagem, tornassol, migalha, vanilla, vigília, favila, fábula, maravilha*. Esses substantivos funcionam sintaticamente, pode-se dizer, como predicativos do sujeito *começo*. Uma outra classe, no entanto, é usada no lugar dos substantivos, ocupando também o lugar de predicativo do sujeito. A palavra *cintila* é, no uso comum da língua, a flexão – no tempo presente do modo indicativo da terceira pessoa do singular – do verbo *cintilar*; que, no texto, ocupa o lugar do substantivo. *É cintila* (diferente de “é contilação”) torna-se uma expressão de não-sentido que introduz o revolvimento da sintaxe aceita gramaticalmente. De modo similar, o trecho: “é lumínula de nada e descanto”, abre o possível (o que precisa ser criado) presente na palavra *descanto*, que aí parece reverberar tanto como substantivo (e, portanto, um predicativo do sujeito bem adequado à sintaxe do português), que evocaria outros como o não-canto, o silêncio; quanto como verbo (e uma ação): *eu descanto*, como *eu desconto*.

Cria-se, pois, a partir dessa escrita, uma tensão fundamental na língua, segundo o modo como é potencializada: tira-se o máximo de efeitos de uma rede de diferenças que abandona uma língua categorial. Em *Galáxias*, inventariam-se os nomes e as coisas

²³⁶ DELEUZE, 1997, p. 125.

justapondo singularidades, segundo uma linha de variância que cresce ao infinito e suplementa a enumeração sinonímica que veste os verbetes dos dicionários.

Trata-se de

pensar uma relação entre divergentes não excludente, isto é, afirmação do *e/ou* conectivo-disjuntivo, através do qual toda coisa abre-se ao infinito de predicados pelos quais ela passa; esta abertura é feita por um elemento ressoador, “que percorre séries diferentes como divergentes e as faz ressoar por sua distância, na sua distância” (DR, p. 204)²³⁷.

Almeida explica que, com esse raciocínio, Deleuze pretendia suplantar a lógica da identidade pela afirmação da diferença. A afirmação da diferença podia também ser bem exemplificada pelo elemento ressoador que permeia a obra de Joyce: a palavra-valise. A palavra-valise conecta a diferença dos significados, trabalhando na “interseção das séries”²³⁸.

Conectar diferenças exige um outro trabalho de leitura, uma vez que se abandona qualquer aproximação pré-existente entre termos – eu acrescentaria: e também entre frases, conceitos, autores, capítulos, livros e páginas de um livro. Para uma certa literatura, considerada criativa por Deleuze²³⁹, a leitura não deve recorrer a um movimento (re)territorializante ou servilista/sedentária, que fixa metáforas, formalizações, mas dinamizar o código ali inscrito a fim de que se criem linhas de fuga próprias, multiplicidades. Trata-se de pôr a sintaxe na sua fluidez (deslizamento em vista ao limite), que ressoa em todas as direções (criando, com isso, distorções na língua bem ordenada) e desloca incessantemente as fronteiras.

Numa formulação encontrada em *Galáxias*, muito próxima ao pensamento de Deleuze, o livro(-rizoma) investir-se-ia, assim, na “irrigação dos capilares ou[e seria] vida rebentando os esquemas como uma raiz que estoura um enclave de pedra (...) o compasso das coisas difere discorda (...) e no fim no vero meiomundo roxo amarelo-e/ou-cinza-e/ou-roxo c’est affreux olhando para fora”²⁴⁰. Nesse trecho, lemos uma seqüência de transmutações de cores reveladamente disjuntivas inclusivas (marcada evidentemente pela repetição do operador *e/ou*, que inclui e exclui ao mesmo tempo), que termina com a afirmação: “c’est affreux olhando para fora”, sabendo que o *fora* é uma recorrente aparição na obra deleuzeana.

²³⁷ ALMEIDA, 2003, p. 139.

²³⁸ ALMEIDA, 2003, p. 137. Outros exemplos avaliados por Deleuze, dentre muitos, é a famosa fórmula melvilliana, pronunciada por Bartleby: *I would prefer not to*, e a série gaguejante proposta por Ghérasim Luca, no poema “Passionnément”. Sobre isso, ver DELEUZE, *Crítica e Clínica* (1997).

²³⁹ Nessa literatura, incluem-se Beckett, Artaud, Luca, Melville, Brisset, dentre outros.

²⁴⁰ *Galáxias*, 2004, “uma volta inteira”.

O *fora* – o seu limite – é, para Deleuze, o desejo (e o fim) de toda linguagem, de toda literatura: “o livro é o que está fora do livro”²⁴¹, como dita a sentença galáctica.

O *fora*, o limite, como fim do literário, não configura, entretanto, o seu exterior: “é o *fora* da linguagem, não está fora dela”²⁴². Não é algo que, embora rasure o limite entre as linguagens, transcende o campo da língua, mas é imanente a ela²⁴³. Seria preciso ver, assim, o que há de estrangeiro na língua materna, o que no próprio seio do literário já não mais é literatura. Trata-se de fazer com que a língua devesse algo que não cessa de se tornar outra coisa, música, pintura, mancha de tinta, escrita ilegível, silêncio, mas, ainda sim, e o paradoxo é aqui precioso, uma música e/ou um silêncio feitos de palavras – e, portanto, que dizem respeito ao domínio da escrita.

Interseção entre páginas, os acordes(os) dissonantes

“fímbria nacarada de palavras
que une os interstícios do papel com runas móveis suturadas pelo fio da leitura”
Galáxias, “como quem está num navio”.

Com Deleuze e Guattari, é possível diferenciar um livro dividido em capítulos e um livro escrito como um rizoma. O livro feito em capítulos apresenta, segundo esses pensadores, “pontos culminantes, seus pontos de conclusão”²⁴⁴, que poderiam também ser chamados *centros*. Pode-se acrescentar ainda que o livro escrito em capítulos apresenta, em geral, pontos de contato – entre os capítulos – já dados, fixados anteriormente, isto é, antes da leitura. Assim, o fim de um capítulo anuncia um acontecimento posterior que pode ser identificado com ou sem alguma dificuldade. O livro em capítulos realça, dessa maneira, um aparelho progressivo de eventos e/ou ainda um curso retórico-argumentativo que tenta comprovar uma

²⁴¹ *Galáxias*, 2004, “e brancusi sim foi”.

²⁴² DELEUZE, 1997, p. 128.

²⁴³ O *fora* são como “rachaduras que deixam escapar indizíveis (...). Do mesmo modo, cada campo forçado por seus impossíveis (impensados, invisíveis, inaudíveis, imperceptíveis) abre-se a uma experiência-limite que é a marca de sua abertura a um *fora*, a uma estrangeiridade imanente, que força a tornar pensável, visível, sonora ou perceptível as forças que ainda não o são e que põem em cheque as próprias formas habituais da percepção e do pensamento.” (ALMEIDA, 2003, p. 189.)

²⁴⁴ DELEUZE, GUATTARRI, 2004, vol. 1, p. 33.

tese ou um objetivo dado e ao qual se chega por meio da organização concatenada do discurso, que tenta excluir a ação de contingências. A organização do livro clássico, “com bela interioridade orgânica, significativa e subjetiva”²⁴⁵ é, assim, contrária a um livro-rizoma.

Tendo em vista essas características, pergunto, então, junto a Deleuze,

(...) o que acontece a um livro feito de “platôs” [o livro-rizoma] que se comunicam uns com os outros através de microfendas, como num cérebro? Chamamos “platô” toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma. Escrevemos este livro como um rizoma.²⁴⁶

O livro rizomático de Deleuze e Guattari, composto por platôs, seria atravessado por linhas transversais que percorrem os conceitos, avizinhandos em sua divergência – sem suprimir, portanto, a sua distância –; não obedece a um destino pré-estabelecido ou a uma tese previamente delimitada, central.

Dirigindo, a partir disso, meu olhar para *Galáxias*, investigo ali também como é possível verificar e ilustrar uma conexão dos elementos entre páginas diversas, dadas as diferenças que as afastam e a descontinuidade marcada, dentre outras coisas, pelo modo como foram compiladas em livro. A forma dispersa do livro – lembrando que todo livro é (inclusive o livro de viagens de Haroldo), ainda sim, uma reunião – exige um trabalho que se volte para a intersecção entre suas páginas.

A página que se inicia com “e brancusi sim foi”, encerra-se com: “um livro é o vazio do livro a viagem é o vazio da viagem mandíbulas”. A palavra *mandíbulas*, no trecho, parece estar completamente apartada de uma organização estrutural-sintática gramaticamente reconhecível. Não é possível determinar quais as categorias/especificidades do termo no que diz respeito ao âmbito sintático e aos seus sentidos: que mandíbulas são essas? de quem são? com o que se relacionam? que função ganha o termo na frase? Veja-se que não há, por perto, outra palavra que concorde com *mandíbulas* em número – as demais palavras do trecho estão no singular. Pode-se, no entanto, criar algumas hipóteses, aproximando as mandíbulas à “velha de grossas nádegas” que aparece no início da página, e também ao “monge zen” que no fim surge, ou ainda às mandíbulas que “vinham comer os pobres pastar o magro pasto chupar as sobras do comida”. Essas conexões ocorrem, ainda sim, nos domínios de uma mesma página.

²⁴⁵ DELEUZE, GUATTARI, 2004, vol. 1, p. 13.

²⁴⁶ DELEUZE, GUATTARI, 2004, vol. 1, p. 33.

Concernente às conexões que ultrapassam os limites da página, Carlos Eduardo Lima Machado avaliou como a mobilidade da escrita galáctica promove a “rotação da linguagem”, associada à imagem do caleidoscópio, que traduz a linguagem segundo entrecortes e metamorfias: “o surgimento das micro-narrativas e de personagens vislumbrados que se alternam sem cessar”²⁴⁷. O estudioso vai encontrar, nos trechos em que há uma presença mais definida da narrativa ou em outros de “celebração da epifania”, um certo “paralelismo prosódico” (ou epifânico) inter-fólio.

Neste sentido, o fragmento 44 (“cadavrescrito”) (...) adquire um tom satirizante (...). Bem observado, porém, o alvo da sátira parece ser uma certa concepção linear e tradicional da fábula, objeto arqueológico para o mundo acadêmico. No final do fragmento, no entanto, a recusa da fábula se une à sua conversão em epifania: “não conto porque não porque não conto porque não quero contar cantando cantava o sol contando cantava o mar contava um conto cantado de terra sol mar e ar meu canto não conta um conto só canta como cantar”. Este é o mesmo movimento que se pode encontrar no fragmento 35 (“princiava a encadear-se um epos”), celebração da epifania, de sua capacidade de transmutar o banal (...).²⁴⁸

Atentando-me, no entanto, sobretudo para a formação de sentidos na obra, descubro que, dentre outros, o termo *livro* reverbera segundo uma linha de variação que percorre páginas diversas: o ser do livro, em *Galáxias*, é um tornar-se *viagem, mar, poro, puro, diásporo, viagemviragem, visagem, livro de ensaio, vazio do livro, uma tautodisséia dizendo-se, le mur, rolo de tempo que a seda espaça, sina, dobra, cifrada borboleta de asas vermelhas, cisco no olho do silêncio...*²⁴⁹ Trata-se de uma identidade em dissolução: o livro já não significa aqui, como indica o dicionário, uma “reunião de folhas ou cadernos, cosidos ou por qualquer outra forma presos por um dos lados, e enfeixados ou montados em capa flexível ou rígida”²⁵⁰. Esse tornar-se outro incessante, que metamorfoseia a figura do livro, segundo uma variação em diferença de suas definições, torna-se uma linha de comunicância entre as páginas em que aparecem. Encontro, então, uma comunicação entre diferentes (que convergem e se ligam à palavra “livro”) que se realiza também fora dos limites das páginas.

²⁴⁷ MACHADO, 1996, p. 157.

²⁴⁸ MACHADO, 1996, p. 158.

²⁴⁹ Os predicados foram retirados, respectivamente, das seguintes páginas: *viagem*: “no jornalário”, *mar*: “multitudinous seas”, *poro*: “no jornalário”, *puro*: “no jornalário”, *diásporo*: “no jornalário”, *viagemviragem*: “no jornalário”, *visagem*: “no jornalário”, *livro de ensaio*: “e começo aqui”, *vazio do livro*: “e brancusi sim foi”, *uma tautodisséia dizendo-se*: “nudez o papel carcaça”, *le mur*: “circulado de violeta”, *rolo de tempo que a seda espaça*: “apsara move coxas”, *sina*: “fecho encerro”, *dobra*: “ou uma borboleta”, *cifrada borboleta de asas vermelhas*: “esta mulher-livro”, *cisco no olho do silêncio*: “o que mais vejo aqui”.

²⁵⁰ FERREIRA, 1999, p. 1227.

Entre as palavras que se aliam ao livro, lê-se, por exemplo, *livro diásporo*. *Diásporo* é um termo da biologia que significa uma “unidade orgânica destinada à propagação das plantas superiores, e que consiste essencialmente no embrião (...), podendo ser uma semente, um fruto, um bolbilho, etc”²⁵¹. Ao diásporo está destinada uma responsabilidade de geração e propagação de novas vidas. A partir dessa palavra – *diásporo* – e da concepção dispersa do livro, trago à discussão, também por aproximação fônica, o substantivo *diáspora* (no livro dos nomes, é a “dispersão de povos por motivos políticos ou religiosos, em virtude de perseguição de grupos dominadores intolerantes”²⁵²). A viagem como diáspora, com seus estados desgarrados (sem essência), que se faz sobre pontos migratórios (exige “asas migratórias”²⁵³), cujo horizonte leva sempre a outro horizonte²⁵⁴, é um movimento que desposa outros espaços que não o espaço de uma nação-lar. Uma vez que a raiz (o centro, o lar) está perdida, restam aos viajantes *raízes aéreas*. Forçosa é, assim, o espalhamento das identidades, que fogem em todas as direções, visto que a primazia dos espaços territorializantes são destronados e não mais podem se autoafirmar por meio de formas rígidas, dado que o movimento (diaspórico) não se finaliza, nunca se é tal ou qual coisa²⁵⁵.

O sentido não diz respeito aqui a ser isto ou aquilo, mas a um tornar-se outro, o que “opera a suspensão da afirmação assim como da negação”²⁵⁶. Não se trata simplesmente de ressaltar ou negar oposições, mas ser tudo e ao mesmo tempo. A língua é obrigada a acompanhar a recusa à estrita territorialização, segundo um longo caminho que força a contínua entrada do elemento estrangeirizador, como ocorre com a prática da tradução transcriativa, insistentemente discutida e exercitada por Haroldo de Campos. Essa prática busca, por meio do encontro com o outro, estrangeirizar a própria língua, alargando-a; revolve-se uma língua-mãe. A criação, assim como a transcrição, deve se valer desse elemento estrangeirizador, criar uma língua heterogênea, que subsiste à língua materna, um

²⁵¹ FERREIRA, 1999, p. 677.

²⁵² FERREIRA, 1999, p. 677. Blanchot também usou o termo “diáspora” para abordar o *livro por vir* a partir d’“O lance de dados” de Mallarmé, que tenta conter, pela dispersão, o incontido: “Movimento de diáspora que nunca deve ser reprimido, mas preservado e acolhido como tal no espaço que a partir dele se projeta, e a que esse movimento apenas responde, resposta a um vazio indefinidamente multiplicado, no qual a dispersão ganha forma e aparência de unidade”. (BLANCHOT, 1984, p. 246.)

²⁵³ Galáxias, 2004, “nudez papel carcaça”.

²⁵⁴ “atirando contra o horizonte rojonegro patamar de outro horizonte”. (Galáxias, 2004, “reza calla e trabaja”.)

²⁵⁵ Afirmaria Deleuze: “Não seria talvez esta relação [do devir e da linguagem] essencial à linguagem, como em um ‘fluxo’ de palavras, um discurso enlouquecido que não cessaria de deslizar sobre aquilo a que remete sem jamais se deter?” (DELEUZE, 2006, p. 2.)

²⁵⁶ DELEUZE, 2006, p. 34. Deleuze vai dizer também que “o sentido é sempre duplo sentido”. (DELEUZE, 2006, p. 35.)

lugar de im-poder em que “se muda tudo na frusta bôrra do não-poder impoder [ou] poder-pouco”²⁵⁷. Acende-se, com isso, as descobertas das estranhezas dessa língua, exibindo-as.²⁵⁸

O movimento de evasão ocasionado com a diáspora suspende os limites das nações sem suprimi-los. O próprio livro torna-se não só *diásporico*, mas também uma superfície porosa, poro²⁵⁹ (lembre-se das microfendas, como as presentes no cérebro, de que falou Deleuze), em que cada página deixa-se conectar – configurando uma abertura – para outra, com seu sem número pontos de vazamento, que subvertem as linhas de contenção das páginas.

Conforme é possível avaliar durante a leitura, o termo “livro” aparece em 43 das 50 páginas escritas, fato que não é irrelevante para esta análise. Em muitas destas, ele aparece mais de uma vez e avizinha-se, de modo bastante variado, a outros termos, frases ou imagens criadas pelo texto. É interessante observar também que, em grande parte dessas páginas, mesmo naquelas em que o tipo narrativo torna-se mais nítido, o termo *livro* é evocado ao final das mesmas, aproximando-se de alguma imagem que tenha ganhado destaque no fluxo textual em que emergiu. A página que se inicia com “ach lass sie quatschen”, como exemplo, assim termina:

o livro pode ser uma fahrkarte bilhete de viagem para uma aoléuviagem
áleaviagem e tudo que se diz importa e nada que se diz importa porque
tudonada importa aqueles brutos blondos bárbaros massacraram todos os
juden de praga agora uma sinagoga uma parede rendada labirintorrendada
nomessobrenomessobrenomessobobre nomes e são todos os mortos todos
os milmuitosmortos como um arabesco²⁶⁰.

O livro pode ser uma *fahskarte* (um bilhete de viagem, em alemão) ou o lugar em que “tudo que se diz importa e nada que se diz importa porque tudonada importa”. Ainda a parede rendada da sinagoga, com nomes sobre nomes, justapostos, é também um livro, um livro de nomes. Ao final da página “amorini na casa”, o livro é aproximado (como na anterior) a uma parede (esta ambientada em Pompéia), gravada por letras latinas: “vozes latinas no ar vulcânico o livro se fazendo nos muros qui tot scriptorum taedia sustineant

²⁵⁷ *Galáxias*, 2004, “sob o chapéu de palha”.

²⁵⁸ Jean-Michel Rey, ao discutir a aventura da tradução que Artaud promove da obra de Lewis Carroll, diz que “Tal fato provoca um lento deslocamento, que faz levantar, para o tradutor, sem que ele perceba inicialmente, imagens inéditas, heteróclitas, desencadeando efeitos de sentido inesperados” (REY, 2002, p. 52.) Sobre estrangeirizar a própria língua, ver o texto “A palavra vermelha de Hölderlin”, presente no livro *A arte no horizonte do provável* (1977), de Haroldo de Campos.

²⁵⁹ “mas o livro é poro mas o livro é puro mas o livro é diásporo”. In: *Galáxias*, 2004, “no jornalário”.

²⁶⁰ *Galáxias*, 2004, “ach lass sie quatschen”.

cheios de tanta inscrição do tédio de tantas letras três vezes na basílica no teatro no anfiteatro por mão anônima esta cidade de ócios”. É ainda só na linha final de “circulado de violeta” que a palavra livro é evocada, junto, também nela, à imagem bastante concreta do muro “le mur est le livre”²⁶¹.

Em outras, o termo aparece junto à figura do *toro*, à *dobra*, ao *baralho*, ao *mar cor de esperma*, à *scultura dobraedobra da viaggio*, a um *baedeker de epifanias*, ao *elástico na neve*, ao *espelho dobrando a imagem*, à *esteira luminosa*, à *vida*, ao *mosaico*, ao *quimono borboleta*... Assim como foi identificado no *Livre* de Mallarmé, muitas vezes quando aparecem, em *Galáxias*, “indicações temáticas, estas são reversíveis à estrutura do livro”²⁶².

Como o “livro”, também a palavra “escrever” é expressa segundo uma variação que se desdobra numa página²⁶³ mas nela não se contém. Uma primeira rede de sentidos, isto é, a que pertence a apenas uma das páginas, pode ser assim recortada: escrever é *travo*, *cravo*, *amargo no escrever*, *tinta e treva*, *tinta e febre*, *tanta e fezes*. A segunda, que a esta pode ser conectada, enuncia que escrever, como num mergulho, é “tocar no fundo e depois subir (...) até aflorar à tona das coisas”²⁶⁴. Os termos *livro* e *escrever* percorrem e recolhem, assim, a convergência de múltiplas séries, no entanto, fazendo-as “divergir sem cessar”²⁶⁵, e coexistindo em simultaneidade.

Flora Süssekind avaliou também, a seu modo, as relações de dessemelhança em *Galáxias*, que remetem à justaposição de espaços geográficos díspares, mas sobretudo à proliferação verbal ligada a uma intensa atividade metamórfica do livro:

No relato, em crescendo, de viagem, pautando-a pela analogia entre a viagem e o próprio “textoviário”, e por um processo de sistemática repetição com variações (como em “e você e harry e sara e crianças”, “e sara e harry e você para toluca e crianças”); no caso das moças assassinadas na Paraíba e na Suíça, por meio de uma justaposição vertiginosa de paisagens e cadáveres, assinalada, no entanto, a despossessão da paraibana (sem nome de guerra, nenhum cachorro), “o semelhante semelhando no dissemelhante”. “O semelhante semelhando”: é, a princípio, em escala mínima, sonora, tonal, que se pode visualizar a estruturação das Galáxias. Mas, de uma

²⁶¹ Segundo Gonzalo Aguilar, “Talvez essa idéia da escritura sobre o muro, sem a rigidez do concretismo ortodoxo que propunha o ‘poeta ativo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro’, dê uma boa idéia que os elementos das Galáxias põem em correlação: por um lado, expressões orais, humor das locuções diárias, slogans políticos e, por outro, condensação formal, escritura auto-referencial, concentração na forma. Todos esses componentes confluem para resultar nesse híbrido textual que acaba resolvendo-se pelas virtualidades da forma poética (mais página que muro)”. (AGUILAR, 2005, p. 324.)

²⁶² CAMPOS, 1977, p. 17.

²⁶³ Ver a página que se inicia com “hier liegt enthadekeite”.

²⁶⁴ *Galáxias*, 2004, “como quem escreve um livro”.

²⁶⁵ DELEUZE, 2006, p. 43.

semelhança sonora (ovo/novo, signo/sino, nem/trem, penas/antenas/galenas/pequenas), desdobram-se diferenças (linde/deslinde), analogias sintetizam-se em neologismos ("aoléuviagem", "caleidocamaleoscópio", "babelbarroca") por vezes contraditórios ("perdeganhava"), em dissemelhanças (como entre miss stromboli e a moça paraibana), por vezes convertendo-se essas justaposições em eficientíssimo recurso de aceleração do ritmo narrativo ou de visualização, como na referência aos nomes de judeus mortos, inscritos numa parede, como uma espécie de renda - 'nomessobrenomessobrenomessobrenomes e são todos os mortos todos os milmuitosmortos como um arabesco". Mas se o que chama a atenção, de saída, são as montagens de palavras e imagens, as proliferações, as metamorfoses de palavras, imagens e figurantes, os muitos "e", a organização em fluxo dos cinquenta fragmentos, as micro-histórias que se esgarçam em cada um deles, dando ao conjunto do livro o caráter de "epos sem história", é, na verdade, o método geral de composição o que distingue a seqüência poética de Haroldo de Campos. Pautado nas tensões entre extensão e concentração, desdobramento e intensidade, improvisação e articulação, seqüência e configuração, Haroldo as transforma em elemento estruturante, interativo, autocrítico, quebrando linearidades por meio de uma espécie de excesso figural, de auto-anulação, pela própria dimensão fixa de cada bloco, de qualquer hipótese de intriga, e contrariando, via extensão serial, via moto contínuo, a forma tradicional de enquadramento lírico.²⁶⁶

É desta maneira que “o que conta não é o conto mas os desvios e desacordes os vínculos e vielas (...) dessa escura suburra de palavras que emite funiculares e raízes aéreas”²⁶⁷. Sobretudo aqui reside a possibilidade de um texto novo, que se urde segundo um processo de destextualização (e, em seguida, retextualização). “Esgarça” a coesão das histórias, explode os sentidos que delimitam identidades, fazendo coincidir o “dessemelhante no semelhante”, numa intensa atividade de devir-outro do livro e do ato de escrever.

Aberto às multiplicidades, *Galáxias* poderia mesmo ser considerado um *mais* do que um livro simplesmente – como unidade, organismo -, uma vez que sua escrita faz com que nele (no livro) caiba não só um, mas vários livros: o *multilivro*, mencionado no formante final de *Galáxias* (“fecho encerro”). Cria-se uma estrutura outra que desfaz o tempo todo a estrutura ou uma ordem que desfaz o organismo. Esses livros, como vimos, cruzam-se, entrecruzam-se, desterritorializam-se. Como disse Sarduy, ao falar de Barroco, “a adição de citações, a múltipla emissão de vozes, nega toda unidade, toda naturalidade a um centro emissor: (...) seu sentido é a insistência de seu jogo”²⁶⁸.

Trata-se, assim, de desterritorializar a própria noção de livro, como diria Deleuze, fazendo com que ela mude de natureza. Suas formas são refeitas, desestabilizadas,

²⁶⁶ SÜSSEKIND. “Galáxias e a seqüência poética moderna”. 1995-96. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/fsussekind01.html>.

²⁶⁷ *Galáxias*, 2004, “como quem está num navio”.

²⁶⁸ SARDUY, 1974, p. 52.

flexibilizadas a partir do desequilíbrio operado pela escrita em questão. O livro, capaz de trazer a multiplicidade para sua dimensão máxima, opera a constante esquiva de um retesamento de seus sentidos (como percurso de leitura e significados), a fim de afirmar apenas essa multiplicidade (calcada na afirmação da diferença), bem traduzida no prefixo *multi*²⁶⁹.

Mostrei, no Capítulo I, como a forma do livro pode interferir na escrita. Aqui, vê-se que o escrito pode também modificar o livro, refazendo, deslocando e esquivando-se dos limites impostos pela sua materialidade, uma vez que coloca tudo em relação e cresce por todos os lados. O escrito atua modificando o livro; ainda que não recuse irrefletidamente os limites, relativiza-os, tornando-os instâncias fluidas – sejam elas as margens, a sintaxe da língua, a linha, a imagem (um limite, um contorno configura uma figuração imagética), o objeto de papel, achatado, que chamamos *livro*. Assim, a linguagem empreendida em *Galáxias* parece se libertar das formas para liberar suas virtualidades: a linguagem como superfície aformal – uma mancha de tinta, justaposição de formas irreconhecíveis -, que já não quer se assemelhar a nada, mas mobilizar as constantes da língua ao abrir seus pontos de fuga. Dispara-se “por mil furos”, conforme está escrito em *Galáxias*, arrebatando a demarcação que a continha, “como uma cascata”, com tal violência e com o “represado furor de água furando fenestrando por mil furos”²⁷⁰.

O engendramento móvel da escrita dá forma ainda a um turbilhão de imagens cujos limites encontram-se em trânsito, transformando-as já sempre em outra(s). A imagem opera uma fuga magistral da forma que uma vez assumira, segundo um fenômeno de viscosidade que permite que invada novas formas e seja também invadida por imagens por vir.

Nesse movimento de evasão, as imagens vislumbradas cercam-se de limites transitórios. O próprio verbo “abrir” é por vezes usado para remeter, por exemplo, a uma figura recorrente no livro: a vulva de uma mulher²⁷¹. O movimento de abertura, na obra, aparece sob o índice de uma expansão do livro e da imagem; não se trata apenas de convocar, com a imagem da vulva, um duto por onde passam sentidos, mas tomá-la como espaço de nascente de sentidos e de outras imagens. A vulva aparece, assim, como um vão de delírio, de onde, em turbilhão, saltam as imagens galácticas como de um *mise en abime*, ou “como se um

²⁶⁹ Interessante observar aqui uma proximidade com o conto “Livro de Areia”, de Borges, cuja história desenrola-se em torno da existência de um livro que, uma vez aberto, torna-se infinito – de páginas e palavras incontáveis e numeradas aleatoriamente – e não possui pontos localizáveis, até mesmo suas figuras desaparecem na ocasião em que o leitor deseja revê-las. Cf. BORGES, 1989, pp. 113-119.

²⁷⁰ *Galáxias*, 2004, “uma volta inteira”.

²⁷¹ Vide, em *Galáxias*, as páginas: “cheiro de urina”, “multitudinous seas”, “calças cor de abóbora” e “esta mulherlivro”.

fosse plus fosse dois fosse três mil”²⁷². Além disso, as imagens são tornadas miragens dentro da velocidade da escrita galáctica, como “um livro-areia escorrendo entre os dedos e fazendo-se da figura desfeita onde há pouco era o rugitar da areia constelada”²⁷³. Cintilação e desaparecimento.

Tome-se, por isso, *Galáxias* como o livro-rizoma ou o livro-multiplicidade – “multilivro” -, uma vez que está constantemente a explodir os estratos – desestratificando inclusive os gêneros prosa e poesia -, e a esfacelar as direções segundo um movimento, um escoar nomádico, que não se captura, estremecendo o equilíbrio da língua e as relações de poder nela implicados. Faz estender suas dimensões, segundo um aumento de valências: livro tornando-se incessantemente maior do que é²⁷⁴. Uma reunião – *biblio* (livro) significa, no seu sentido habitual, reunião²⁷⁵ – que se dá pela sua dispersão.

Notas sobre o barroco e a inclusão de mundos divergentes: o *caosmos*

O jogo do mundo mudou singularmente, pois tornou-se o jogo que diverge.
Gilles Deleuze, *A dobra. Leibniz e o barroco*.

Haroldo de Campos, no ensaio já mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, sobre a obra aberta²⁷⁶, relaciona às experiências contemporâneas que abandonam a rígida construção clássica da obra de arte para trazer à tona o aleatório, a configuração de um neobarroco, ou o “barroco moderno”.

Severo Sarduy pensará, à sua maneira, o espaço barroco como o lugar da desmesura, da “superabundância e do desperdício”²⁷⁷. A obra barroca buscaria, assim, a saturação sem limites, a proliferação que dá forma a uma escrita como *juego*, cuja função é o prazer, o

²⁷² *Galáxias*, 2004, “multitudinous seas”.

²⁷³ *Galáxias*, 2004, “nudez o papel carcaça”.

²⁷⁴ “Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização (...)”. (DELEUZE, GUATTARI, 2004, vol 1, p. 20.)

²⁷⁵ Tanto o livro como a biblioteca remetem à prática de juntar, coligir, totalizar, reunir. Sobre isso, cf. DERRIDA, 2004, p. 22.

²⁷⁶ Cf. CAMPOS, 2006, p. 49-53.

²⁷⁷ Cf. SARDUY, 1974, p. 100.

dispêndio sem objetivo prévio, “em oposição à determinação da obra clássica como *trabajo*”²⁷⁸.

Deleuze já havia ressaltado que o barroco diz respeito a “uma função operatória, a um traço”²⁷⁹, podendo, com efeito, atravessar épocas, espaços e atividades diversos (pintura, música, filosofia), para além de uma visada historicista e redutora que o fixasse a um dado período. Com a frase “o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito”²⁸⁰, que será repetidamente evocada durante sua discussão em torno da dobra leibniziana, Deleuze teoriza a respeito da mônada como a casa barroca, que reúne a microscopia (a subdivisão infindável dos corpos) à macroscopia (o mundo).

A mônada, nome já encontrado entre os neo-platônicos, como informa Deleuze, foi conceituada de modo mais atento por Leibniz, tornando-se o lugar onde o mundo inteiro está incluído, sob determinado ponto de vista. A unidade da mônada seria capaz de incluir, expressar, uma série “infinitamente infinita”, representando “finitamente a infinidade”²⁸¹ do mundo. Assim, “a alma [a mônada] é a expressão do mundo (atualidade), mas porque o mundo é o expresso pela alma (virtualidade)”²⁸².

Cada mônada apreende, pois, um mundo inteiro, que nela se dobra, desdobra, redobra. No que diz respeito à literatura, lembre-se que Mallarmé é o nome citado por Leibniz, Deleuze e Haroldo por ser um autor para quem a dobra é uma operação que o torna um grande poeta barroco²⁸³.

²⁷⁸ SARDUY, 1974, p. 101. Segundo explica Heloísa Costa Milton, o mecanismo da proliferação, conforme mencionada por Sarduy, é marca de uma poética barroca e diz respeito a uma “operação metonímica por excelência. Assinala que, na América, ele se tornou mais explícito e demonstra sua viabilização na narrativa de Carpentier, na escultura do venezuelano Mario Abreu, na poesia de Pablo Neruda e no romance de João Guimarães Rosa. Tal mecanismo consiste na obliteração de um significado e a conseqüente substituição por uma cadeia de significantes em progressão metonímica. (...) Como recursos deste procedimento o autor destaca a ‘enumeração disparatada, acumulação de diversos nós de significação, justaposição de unidades heterogêneas, lista díspar e *collage*. (Sarduy apud Fernandez Moreno, 1977, p. 170)”. (MILTON, 2005, p. 75.)

²⁷⁹ DELEUZE, 1991, p. 13.

²⁸⁰ DELEUZE, 1991, p. 13.

²⁸¹ DELEUZE, 1991, p. 46. “As singularidades próprias de cada Mônada prolongam-se em todos os sentidos até as singularidades das outras. Portanto cada mônada expressa o mundo inteiro, mas obscuramente, confusamente, pois ela é finita, ao passo que o mundo é infinito. Eis porque o fundo da mônada é tão sombrio. Como o mundo não existe fora das mônadas que o expressam, está ele incluído em cada uma sob a forma de percepções ou de ‘representantes’, *elementos atuais infinitamente pequenos*”. DELEUZE, 1991, p. 131.

²⁸² DELEUZE, 1991, p. 46.

²⁸³ “(...) o Livro ou a mônada de múltiplas folhas. Eis que ele contém todas as dobras, pois a combinatória de suas folhas é infinita; mas ele as inclui em sua clausura, e todas as suas ações são internas”. (DELEUZE, 1991, p. 52-53.)

Sabe-se que o livro total [onde pudesse caber o mundo] é o sonho de Leibniz, assim como o de Mallarmé, embora eles não parem de operar por fragmentos. Nosso erro é acreditar que eles não conseguiram o que pretendiam: eles fizeram perfeitamente esse Livro único, o livro das mônadas, em cartas e pequenos tratados circunstanciais, livro que podia suportar toda dispersão como outras tantas combinações. A mônada é o livro ou a sala de leitura.²⁸⁴

Todavia, cada mônada inclui apenas um mundo, segundo o critério da compossibilidade, conforme explicou Deleuze no mesmo livro. Mundos que se excluem, que divergem, são impossíveis. As mônadas incluem uma série infinita de singularidades que são “os requisitos da noção individual”²⁸⁵, alterando-se indefinidamente segundo singularidades que convergem entre si; entretanto, as histórias, séries, e mônadas divergentes (de não-prolongamento) auto-excluem-se, uma vez que pertencem a mundos diferentes. Nesse sentido, Adão *que não peca* é impossível com o mundo onde Adão *peca*, uma vez que cada Adão implica singularidades que divergem. O caos, então, não pode existir, porque é “inseparável de um crivo que dele faz sair alguma coisa”²⁸⁶. Esse crivo é o que nos faz sair do estado de aturdimiento, o que recolhe os compossíveis e configura a Natureza, ainda que seja uma natureza de subdivisões infinitas.

Se, com o Barroco, conforme disse Severo Sarduy, são marcantes a “extravagância e artifício, perversão de uma ordem natural e equilibrada: moral”²⁸⁷, com o neo-Barroco, conforma pensa Deleuze, até mesmo as divergências dos mundos tornam-se afirmáveis, uma desarmonia, o que faz arrasar ainda mais a razão clássica²⁸⁸. As divergências deixam de ser

²⁸⁴ DELEUZE, 1991, p. 53.

²⁸⁵ DELEUZE, 1991, p. 99. “No coração de cada mônada há singularidades que são a cada vez os requisitos da noção individual. Que cada indivíduo só expresse claramente apenas uma parte do mundo real é algo que decorre da definição real: ele expressa claramente a região determinada pelas suas singularidades constituintes. Que cada indivíduo expresse o mundo inteiro é algo que também decorre da definição: as singularidades constituintes de cada um, com efeito, prolongam-se em todas as direções até as singularidades dos outros, com a condição de que as séries correspondentes converjam, de modo que cada indivíduo inclui o conjunto de um mundo compossível e exclui apenas os outros mundos impossíveis com aquele (onde as séries divergiam)”. (DELEUZE, 1991, p. 99.)

²⁸⁶ DELEUZE, 1991, p. 118. “Se o caos não existe, é por ser ele apenas o reverso do grande crivo e porque este compõe ao infinito séries de todo e de partes, séries que só nos parecem caóticas (seqüências aleatórias) por causa da nossa impotência em segui-las ou por causa da insuficiência dos nossos crivos pessoais. Nem mesmo a caverna é um caos, mas uma série cujos elementos são ainda cavernas cheias de uma matéria cada vez mais sutil, estendendo-se cada uma delas sobre as seguintes”. (DELEUZE, 1991, p. 118-119.)

²⁸⁷ SARDUY, 1974, p. 44.

²⁸⁸ Nas palavras de Severo Sarduy, “(...) o barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do logos como absoluto, a carência que constitui nosso fundamento espistêmico”. (SARDUY, 1974, p. 103.)

fronteiras e, agora, num mesmo mundo, passam a ser aberturas, arrastando os impossíveis para fora, sem um interior centrado. As diferenças não se configuram em polaridades, mas em contrastes justapostos. Em detrimento da condição de clausura que constituía a mônada descrita por Leibniz, emerge um mundo de incompatibilidades que convivem: “as séries divergentes traçam veredas sempre bifurcantes; é um ‘caosmos’, como se encontra em Joyce, mas também em Maurice Leblanc, Borges ou Gombrowicz”²⁸⁹:

Virá o neo-Barroco com seu desfraldar de séries divergentes no mesmo mundo, com sua irrupção de impossibilidades na mesma cena, ali onde Sexto viola e não viola Lucrecia, onde César atravessa e não atravessa o Rubicão, onde Fang mata, é morto e não mata nem é morto. A harmonia, por sua vez, atravessa uma crise em proveito de um cromatismo ampliado, em proveito de uma emancipação da dissonância ou de acordos/acordes não resolvidos, não reportados a uma tonalidade. O modelo musical é o mais apto para fazer com que se compreenda a ascensão da harmonia no Barroco e, depois, a dissipação da tonalidade no neo-Barroco: da clausura harmônica à abertura para uma tonalidade ou para uma “polifonia de polifonias”, como diz Boulez²⁹⁰.

Sabendo das insistentes alusões a Boulez por Haroldo de Campos em seus ensaios críticos, encontrar esse mesmo trecho transcrito e comentado por Campos no texto “Barrocolúdio deleuzeano” (2000) não provoca exatamente uma surpresa. Verifico que Deleuze foi lido por Campos; Boulez citado por ambos. O último, seguindo a concepção da obra aberta, seria o artista a compor uma peça musical baseada no *Coup des dés*, de Mallarmé, e o músico que “teorizou produtivamente a integração do aleatório no processo compositivo”²⁹¹.

No extremar dos limites, a obra neo-barroca constituiu uma nova harmonia, nos termos de Deleuze, uma harmonia polifônica, própria de uma obra em andamento, em movimento que se desenvolve segundo um fluxo que alia singularidades e também mundos impossíveis. Isso faz com que essa obra se altere indefinidamente, deixe seu “agregado especificado”²⁹², tomando forma constantemente junto ao que está alhures.

Reunir mundos impossíveis, como se fará no neo-barroco, não se dá segundo um movimento em que se ostentam as oposições contidas nos paradoxos, mas em que a própria lógica do paradoxo é trazida como possibilidade de suspender contradições – contra as

²⁸⁹ DELEUZE, 1991, p. 125.

²⁹⁰ DELEUZE, 1991, p. 173.

²⁹¹ CAMPOS, 2000, p. 259.

²⁹² DELEUZE, 1991, p. 173.

direções impostas pelo senso-comum e o bom-senso – e de fazer com que um termo se arraste sempre em dois sentidos ao mesmo tempo, sem que um anule a valência do outro, como em “esta e uma álealenda”, onde aparece a figura de uma “cidade babelbarroca”, em que “você é você e é anônimo é sinônimo e é antônimo é não e é milhão (...) no terreno móvel”. Assim também com o *solchuva* da página “isto não é um livro de viagem”, *perdeganhava* em “esta é uma álealenda”, *antesdepois* em “no jornalário” ou *tudonada* em “ach lass sie”. Até mesmo a convivência das sentenças divergentes, como: “isto não é um livro de viagem” e “isto é um livro de viagem” ou “tudo que se diz importa e nada que se diz importa porque tudonada importa”, cria uma tensão entre elas sem que uma exclua a presença da outra e introduzem, na obra, a desarmonia ou a nova harmonia dos mundos impossíveis, que turvam uma leitura realizada pelos caminhos habituais.

É facilmente verificável que a desarmonia, a mistura – dos gêneros, das línguas, das culturas – tornou-se, principalmente com a literatura contemporânea, um traço recorrente. Conforme percebido por Maria Esther Maciel:

De fato, a partir do final do século XX, talvez como consequência de uma expansão/pluralização de dicções poéticas, propiciada por um tempo de entrecruzamentos culturais, no qual a palavra *híbrido* tornou-se um adjetivo recorrente também no campo cultural, não são poucos os poetas que têm buscado em outras modalidades discursivas modelos para a construção do poema²⁹³.

A diferença não mais é negada ou excluída em função de uma ordem. “Falamos, ao contrário, de uma operação a partir da qual duas coisas ou duas determinações são afirmadas pela sua diferença (...) distância positiva dos diferentes”²⁹⁴. Trata-se de uma outra coerência, não mais a das identidades e identificações, do eu centrado ou de Deus, mas formadora de um “caosmos”, que permite que as diferenças se comuniquem, segundo disjunções que afirmam sua distância.

É também de uma coerência *outra* de que se trata o texto galáctico, pouco calcada nos processos de preenchimento de um sentido vago (a vagueza é aí, ao contrário, um valor, na medida em que o sentido é algo que escapa – uma vacância – bem como possui um movimento errante, sem consistência) de recusa a qualquer aporia.

²⁹³ MACIEL, 2006, p. 213.

²⁹⁴ DELEUZE, 2006, p. 178.

A operação de corte da/na Polipalavra

Na página de *Galáxias* que se inicia com “a liberdade tem uma cor”, para ser mais exata, em sua penúltima linha, lê-se a seguinte sentença: “este livro não tem mais de uma página”. Tal afirmação poderia configurar para o livro, por exemplo, um circuito ininterrupto, em que as páginas poderiam se continuar sem que houvesse um corte operado pelo limite das margens (e pelo verso em branco) presentes nos 50 fólios que ajudam a integrar a sua unidade. Modificando um pouco a frase, poderíamos criar outras sentenças, como: *este livro não tem mais de uma frase*; ou: *este livro não tem mais de uma palavra*. Tomadas em seu sentido mais literal, essas sentenças ganham tonalidades que inviabilizam a leitura, uma vez que a continuidade da escrita numa só página, numa só palavra, aboliria quaisquer pausas, limites, transformando o escrito num amontoado indiscernível de letras, resultado de um espaço tornado inoperado.

É sabido que o livro *Galáxias* não é composto de uma só página, frase ou palavra; há, ao contrário, entre os escritos, conforme já dito, 50 páginas completamente ausentes de letras, segundo um dispêndio bastante significativo para a textura do objeto e da sua linguagem²⁹⁵. São, ao total, 100 páginas; as 50 escritas foram divididas em linhas não justificadas (como nos versos, isto é, alinhadas apenas ao lado esquerdo) cujo número oscila entre 40 e 45, salvo pouquíssimas exceções.

Sabe-se, por outro lado, que a disposição das palavras na página – destituídas de pontuação - e das páginas no livro – em que há uma conexão rizomática – além da profusão de palavras-valise, a transitoriedade das imagens que insurgem em meio ao texto, a velocidade, a multiplicidade de sentidos e direções de leitura contribuem para que a escrita do livro se aproxime de uma fluidez que tem como emblema o mútuo mergulho das frases umas nas outras (sintático e semanticamente: devido à ausência de pontuação, uma palavra pode pertencer, muitas vezes, a duas sentenças ao mesmo tempo, podendo iniciar a próxima frase e finalizar a precedente) e também de palavras ou páginas, em suas reverberações infinitas.

Esse turbilhão de sentidos possíveis favorece, pois, um trabalho mais interventor daquele que lê, operando à sua maneira, assim como o livro (com o número finito de páginas,

²⁹⁵ Sobre isso, voltar ao seguinte item do Capítulo I: “Os espaços em branco em *Galáxias*”.

a margem, a organização das palavras, etc, que também estabelecem zonas de corte), pontos de contato, limites, nós de significado. Entregue a uma escrita cuja pontuação pode variar, transformando ou mesmo invertendo o sentido de uma frase, o leitor obriga-se a ler como quem ata e desata, avança e estanca os passos. Recorta – intervenção que tem sido feita igualmente durante a leitura operada nesta dissertação.

O livro, assim operado, poderia até mesmo ser tomado como uma longa palavra (ou uma longa página – o pergaminho galáctico) que deve ser escandida no ponto que ao leitor parecer decisivo, fazendo uso como que de “lâminas eróticas que cortam sem cortar”²⁹⁶. Esses cortes, ou delimitações de leitura no mar da escrita de *Galáxias*, circunscrevem um lugar onde o olho pode provisoriamente parar, deixando-se assediado por uma imagem, um sentido, ou mesmo uma orquestração sonora que lhe tenha despertado atenção. No instante do corte, o olho pára após mover “os gonços do acaso”, entre “fios de luz que se prendem entre o visível e o invisível”²⁹⁷, uma vez que o visto está sempre a perder a própria forma, em função de um novo imprevisto por vir. Temos, então, um texto como “um vento que deixasse congelar suas arestas (...) porque a vista pára num poro entre o visto e o invisto onde o visível gesta...”²⁹⁸

há um momento em que tudo fica parado em que todas as tensões se retensam para um ponto vélico um mamilo onde arfa a umbela cósmica então como um jardim em quincúncio o texto outorga seu diamante legível por um momento só e queima no ultra-branco mas esse momento são jardins como disse em quincúncio que abrem para outros jardins²⁹⁹

O fato de estar no limite sem centro e a inclusão de mundos impossíveis, própria do neo-barroco, fizeram com que a escrita em turbilhão de *Galáxias* travasse uma conjugação fundamental entre a movência contínua e a tentativa, de responsabilidade muitas vezes do leitor, de perseguir esse movimento, segundo recortes que viabilizem linhas de leitura e acessem o pensamento poético presente na trama galáctica. O rastreamento é arriscado, a não ser que se leve em conta a linha de variação que segue ao infinito, própria de uma rede de sentidos por todos os lados reticente, que arruína a absolutização de um significado fixo.

²⁹⁶ *Galáxias*, “tudo isto tem que ver”. Segundo Rogrigo Guimarães Silva, no livro “não existe nenhuma pontuação, o leitor é convocado a inventar uma forma de respirar, estipular os pontos de basta (Lacan) para atar o sentido e identificar os valores de legibilidade. Essas operações são realizadas apenas de forma parcial. Mesmo diante de uma leitura em filigrana, não há como reintroduzir o texto galáctico num registro inteiramente conhecido, a não ser pelo engessamento segmentar decorrente das cifragens categoriais.” (SILVA, 2006, p. 150.)

²⁹⁷ *Galáxias*, 2004, “tudo isto tem que ver”.

²⁹⁸ *Galáxias*, 2004, “tudo isto tem que ver”.

²⁹⁹ *Galáxias*, 2004, “a criatura de ouro”.

Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir. Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras³⁰⁰.

Recortar, como se tem feito aqui, uma vez que é “você [leitor] quem move os gonzos desse acaso”³⁰¹, é tornar o texto legível (pode-se aproximá-lo de outros recortes, quebrando a aparente sucessividade do escrito em fluxo) sem desconsiderar a sua mobilidade infinita. Ou melhor: é ainda trazer a sua ilegibilidade para um enquadramento (que permite que se visualizem suas conexões, sua máquina de agenciamentos, com engrenagens por vezes esquizo-caóticas) possível dentre outros possíveis, uma vez que o (multi)livro “pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social”³⁰².

³⁰⁰ DELEUZE, GUATTARRI, 2004, vol 1, p. 18.

³⁰¹ *Galáxias*, 2004, “tudo isto tem que ver”.

³⁰² DELEUZE, GUATTARRI, 2004, vol 1, p. 22.

Considerações finais

O percurso desta dissertação, diferente dos demais textos dirigidos ao estudo de *Galáxias*, partiu da idéia de livro – retomando, para isso, alguns aspectos da história do livro, as relações entre livro/literatura e livro/jornal, as observações sobre o livro como espaço interventor de escrita, e a análise da composição de livro em *Galáxias* – para chegar, depois, à investigação do texto (o código verbal) presente nessa obra de Haroldo de Campos.

Em um primeiro momento, mostrei como, mesmo concedendo mobilidade e dispersão à escrita, o livro (como um grande quadro negro) circunscreve um campo de corte. Representa um rigor construtivo, ainda que torne imprescindível para seu jogo escritural a ação do acaso - cambiando as ordens das páginas e das palavras. O livro, mesmo multiplicando as direções de leitura (trata-se da aliança entre rigor e liberdade), sendo uma seleção, um campo finito, portando uma certa regularidade, retira do caos um cosmos.

Foi possível vislumbrar que, em *Galáxias*, tem-se um livro içado segundo a sua potência de linguagem. O livro – com a extensão e a configuração de suas páginas – deixa de ser estritamente o continente do código verbal, para intervir ativamente nos rumos dessa escrita, graças ao tratamento diferenciado que se deu ao Espaço da escrita perceptivelmente desde Mallarmé. O espaço, como unidade reconfiguradora da noção de tempo nas poéticas modernas – tome-se, como exemplo, dentre vários, os *Calligrammes* de Apollinaire, com suas pausas, retrocessos, velocidades, operadas pela configuração espacial do texto³⁰³ -, permitiu que o livro passasse a acenar como um espaço-conteúdo da escrita, invadindo a configuração da língua e subvertendo as designações de suporte e amparo de um código verbal que antes recebia.

Procurei avaliar que, menos que um cenário onde se executa determinada peça literária, o livro em movimento inter-age e modifica o balé da língua e dos sentidos e as práticas de leitura, operando o desvio de um trajeto estritamente linear. O livro *Galáxias*, sendo uma *obra em movimento* – na acepção de Eco -, comunica-se ao fluxo da escrita para trazer o contínuo insurgir da diferença. Suas páginas – incluindo as páginas em branco – apelam – e aqui é importante ressaltar a redondeza que a sua quantidade expõe, uma vez que o fato de o livro constituir-se em 100 páginas evoca mais uma vez a não-acidentalidade de sua configuração, segundo um rigor construtivo que resiste ao “puro acaso” – para uma finitude

³⁰³ Cf. DELFEL, 1951, p. 165.

capaz de condensar uma infinidade de leituras e de acordos semânticos, que se abrem, por sua vez, à ação das contingências.

Para além de uma física do livro e voltando-me para o texto verbal, ressaltei, em seguida, as novas práticas de leitura que o livro exigia - em consonância com alguns valores modernos -, que resiste a uma legibilidade fixadora dos sentidos segundo entradas principais. Era como ler “como quem está num navio e persegue as ondas”, segundo um movimento – o de *Galáxias* – que encena e, muitas vezes, tematiza o próprio fazer poético. Pelas expressões “livro de viagens” e “livromar”, retomei a noção de livro em movimento, já sugerida no capítulo precedente, e os textos da fortuna crítica sobre essa obra de Haroldo. Ressaltei como a fluidez da língua vai dissolvendo as fronteiras e impede qualquer ajuste definitivo das formas imagéticas e sintáticas, conforme um mútuo mergulho das sentenças nas páginas. Ainda que o escrito perfile-se em linhas – que dão forma às páginas -, explode-se a ordem linear, com a possibilidade de mil agenciamentos capazes de suturar provisoriamente os fragmentos esparsos.

O texto verbal lançava esta pesquisa novamente ao livro. Primeiro, pela retomada insistente da palavra *livro* – e as múltiplas definições que recebe – ao longo de toda a obra; bem como pela constatação de que a singular dinâmica dos sentidos nele operável questiona os limites, supera as unidades, impede as totalizações e as dicotomias próprias de um livro centrado, tradicional. Essa constatação foi possível graças à descoberta de uma dinâmica desestabilizadora dos sentidos, capaz de, devido a um trato pouco convencional com a linguagem, transgredir os contornos impostos pelo livro, como a fronteira entre as páginas, e também os limites impostos por uma língua categorial, estabelecendo linhas de fuga e constantes vazamentos das demarcações, que devolve o cosmos ao caos (o livro, já aqui, deixa de ser quadro – quadro negro -, com moldura e fim claros, para tornar-se um livro-rizoma – o multilivro), conforme a idéia de *caosmos*, ligada a uma marca neo-barroca de escrita.

Tendo como alvo a construção de sentidos no texto, procurei não insistir na busca por ocorrências narrativas que possam ainda assegurar a presença de uma prosa, ainda que uma prosa impura – como fizeram claramente Machado e Costa Lima. Tomei a produção de sentidos para além de como são operados dentro de um gênero específico, tentando esquivar-me da armadilha das escolhas taxonômicas que pouco funcionariam junto ao hibridismo vertiginoso que singulariza o texto galáctico.

Opotei por ir no rastro de um livro *em movimento*, que multiplica as virtualidades que serão abertas também pela mobilidade da língua – o código verbal. A presença das páginas em branco, a ausência de numeração e de pontuadores reavivam insistentemente a movência

dos sentidos, impulsionando a cadeia de reverberações possíveis, num contínuo remeter-se de dentro da finitude, que impossibilita qualquer totalização.

Para analisar o livro como objeto que concede mobilidade ao texto, verifiquei que, na escrita de *Galáxias*, os elementos compõem um outro tipo de coesão, um fluxo de fronteiras líquidas e conexões transitórias. Além disso, as conexões (que resistem às relações de causa, consequência, complemento, etc.), dentro e entre as páginas, além de serem constituídas em rede (como nos espaços virtuais), conduzem menos à identificação do que aos “acordes dissonantes”, como pensou Deleuze. Tal constatação é o que torna o livro próximo ao criativo do literário como considerado por esse pensador, em que as formas e definições são levadas ao limite. O livro, aliado ao código verbal, revela uma intensa pulsão de desenraizamento do sentido – mesmo os sentidos construídos no livro se modificam sem cessar – e das noções pré-determinadas de escrita, livro e literatura. Assim, “é finalmente apenas texto texto que se textura sem pretextos pretextuais”, ou uma “aliteratura”³⁰⁴, conforme diz a escrita galáctica.

Sabemos que nos dias atuais, noções como portabilidade, mobilidade, rapidez, imediatismo (e o recurso das enciclopédias virtuais) têm contaminado a cena da comunicação contemporânea, reconfigurando as relações interpessoais e os modos de acesso à informação. Tentando direcionar meu olhar para *Galáxias*, sem desconsiderar o curso da história – sobretudo a história da literatura e do livro a partir da modernidade – pude perceber que a escrita em rede não se torna um privilégio dos espaços virtuais ou dos escritos que precederam uma geração habituada a essa experiência, mas que já configurava uma realidade em *Galáxias*, livro aberto, em todas as direções, para outras multiplicidades.

Em *Galáxias*, os sentidos – sendo *sentido* tomado aqui como percurso de leitura (direção) e como senso -, são formados a partir de um dinamismo singular; no movimento de significância, muitas vezes, a produção de sentidos recua ao ser direcionada a um destino mimético para permanecer como rastro evanescente de um movimento de escrita alucinador. Em meio à proliferação das imagens em mutação, que se formam e se deformam, seu contorno não passa de uma breve cintilação estelar, reduzido a pontos luminosos e minúsculos ante a imensidão do espaço sideral³⁰⁵ das *Galáxias*: “tudo se grava num olho de peixe onde nada se guarda e passam”³⁰⁶. Um esquecimento ou, como queria Deleuze, uma “memória curta”.

³⁰⁴ *Galáxias*, 2004, “vista dall’ interno”.

³⁰⁵ Siderar remete também à ação de pôr perplexo, atônito.

³⁰⁶ *Galáxias*, 2004, “ou uma borboleta”.

Ao ler o livro, deparei-me com flutuações de sentidos na crista de um texto que, pelo movimento, potencializa devires e acessa um turbilhão de palavras em marcha aberta. Não se trata, pois, do simples recurso da polissemia. Como numa viagem de trem, pela janela, os sentidos ou apenas uma imagem são vislumbrados sempre de passagem, formados no terreno arenoso e movediço da linguagem galáctica³⁰⁷. Numa navegação sem bússola, a viagem dá lugar ao encontro/passagem de heterogêneos, em devires sem fim: um trajeto que exige portos em contínuo deslocamento.

Esse parece ser o trabalho do sentido em *Galáxias*, que se escreve sobre termos que recusam anterioridades ou profundidades coercitivas das construções enraizadas e automatizadas, tendo a errância como destino; pulveriza a recorrência das imagens, convida a uma outra ordem. Essa a visão das palavras como se elas “regurgitassem seu conteúdo”³⁰⁸, segundo a sugestão deleuzeana, num persistente desequilíbrio da língua.

A composição de um livro em rede, como um *rizoma*, uma multiplicidade aberta a outras multiplicidades, produz sentidos que subvertem a significação dos dicionários (o dicionário fixa, opera por territorialização e reterritorialização dos sentidos), sem substituí-la, mas ramificando-a segundo uma variação disjuntiva que cresce ao infinito. Se no dicionário as palavras se encontram em relação inclusiva, por meio de uma operação sinonímica, que realiza uma abertura restrita às conexões homogeneizadoras de sentido, a rede proliferante de *Galáxias* - na qual o nome leva a outro, que leva a outro, que leva a outro... -, a abertura traz para seu domínio elementos heterogêneos, põe em evidência relações não reveladas entre termos e, com efeito, dissemina suas identidades.

Em resumo, a organização (sem ordem) do livro e a dinâmica desenraizadora dos sentidos que nele se verifica torna sua escrita capaz de rasurar as fronteiras inter-gêneros, inter-páginas, relativizar cadeias significantes e fazer ruir os fios narrativos, revelando a impossibilidade de esgotamento dessa escrita (e das leituras para ela voltadas) ainda que more entre os traços e contornos do livro, da página ou da palavra.

Vi que o movimento de aproximar a diferença (sem obliterar as distâncias, como num embate, numa tensão), dos sentidos, dos gêneros, dos espaços, dos tempos, de autores e de obras, torna possível pensar a literatura como um “jogo de impoder” (ainda que o texto opere uma seleção - uma vez que traz à tona certos autores, por exemplo, e não outros - ele não dispõe aqueles que foram citados em relações hierárquicas), seja porque fora do poder dos

307 Cada página do livro estabelece com a outra, podemos pensar por exemplo, um deslocamento, conferindo uma possibilidade suplementar à última.

³⁰⁸ DELEUZE, 1997, p. 128.

reducionistas estilos de época (que tentam, ao contrário, homogeneizar, aplainar, *indiferenciar*), seja fora das determinações dos tempos estabelecidos e de uma língua fixa. No decorrer da dissertação, enfatizei, por exemplo, as relações entre *Galáxias* e a modernidade estética tal como pensada por Haroldo de Campos; no entanto, é necessário enfatizar que o livro de viagens transborda essa tradição de forma rizomática. Do mesmo modo, é atravessado pelo traço barroco, mas não se circunscreve exclusivamente (ou predominantemente) como texto do barroco. Trata-se de não sobrepor uma obra, traço estilístico, autor, gênero em relação ao outro. O texto que convoca elementos híbridos (segundo a disjunção inclusiva sobre a qual discorri no Capítulo III) para compor sua rede trabalha com categorias que resistem a uma cientificidade habituada às decisões que privilegiam relações dicotômicas ou unívocas, para permanecer no limiar (como lugar do devir), no limite (como lugar de criação), de qualquer criação arborescente que ceife a aliança de multiplicidades a outras multiplicidades. A abertura à hibridização não diz respeito, lembrando, à perda ou à indiferenciação, mas à troca, à transformação, realça o caráter cambiante e disseminador que subsiste em potência nas identidades - que não deixam de existir, mas trincam-se, comunicam-se, dilatam-se e reinventam-se.

Referências bibliográficas:

- ALBERT, P., TERROU, F. *História da imprensa*. Trad. Edison Darci Heldt. São Paulo, Martins Fontes. 1990.
- ALMEIDA, Júlia. *Estudos deleuzeanos da linguagem*. Campinas, Editora da Unicamp, 2003.
- BAETA, Vânia. De uma morte sem fim. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.) *Maurice Blanchot*. Belo Horizonte, Annablume. 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- BARTHES, Roland. *S/Z – Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985. pp. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre a história. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985. pp. 222-232.
- BENJAMIN, Walter. Vereidigter Bücherrevisor/ Revisor de livros juramentado, 1926. In Campos, A.; Campos, H.; Pignatari, D. *Mallarmé*. São Paulo, Perspectiva/Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974, p. 193-194.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa, Relógio d'água, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. El Mar. In: *Obras Completas, 1952-1972*. Barcelona-Spain, María Kodama y Emecé Editores, S. A., Pujadas, 1989. p. 496.
- BORGES, Jorge Luis. *Kafka e seus precursores: obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. v. II.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Trad. Lígia Morrone Averbuck. São Paulo, Globo, 1975.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Literatura e Espaço. *Pausa*, número sete, Belo Horizonte, set. 2008. p. 6-9.
- CAMPOS, Arnaldo. *Breve história do livro*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1994.
- CAMPOS, Augusto de. Guérasim Luca, dessurrealista. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, abril de 2007, no. 1301. p. 14-17.

- COMPAGNON. *Os 5 paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galery. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1996.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e acrescida de um suplemento. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, Papirus, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2004.
- DELFEL, Guy. *La philosophie du livre. L'esthétique de Stéphane Mallarmé*. Paris: Flammarion, 1951. p.p. 161-189.
- DERRIDA, Jacques. *O livro por vir*. In: *Papel máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo, Estação Liberdade, 2004. pp. 19-34.
- DUARTE, Eduardo Assis. *Literatura e outros sistemas semióticos*. In: VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydée Ribeiro. *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*. Belo Horizonte, Autêntica, 1999.
- ECO, Umberto. *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. In: *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo, Art Editora, 1989, p. 37 – 48.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa – 3ª. Ed revista e ampliada*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
- GAGNEBIN, Jeane Marie. *Seis Teses sobre as “teses”*. *Cult.* 106, set. 2006, ano 9. p. 50-53.
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração. Começo do século XX*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1998.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake/ Finnicus Revém*. Livro I. Introdução, Versão, Notas: Donald Schüller. Cotia/ Porto Alegre, Ateliê Editorial/ Casa de Cultura Guimarães Rosa.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro, Lamparina, 2004.

- MACIEL, Maria Esther. Poéticas da Lucidez. In: *Vôo Transverso*. Poesia, Modernidade e Fim do século XX. Rio de Janeiro, Sete Letras/ Faculdade de Letras da UFMG, 1999.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Introduction et notes par Henri Mondor e G. Jean-Aubry. Bibliothèque de la Pléiade, 1952.
- MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte, Contra Capa Livraria/ Faculdade de Letras UFMG, 2003.
- MARTINS, Wilson. *A palavra escrita – História do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo, Ática, 2001.
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade*. Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas, Ed. Da Unicamp, 1991.
- MILTON, Heloisa Costa. *Barroco e Neobarroco*. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). Juiz de Fora, UFJF, 2005.
- OTTE, Georg. *A questão da legibilidade do mundo na “Obra das Passagens” de Walter Benjamin*. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 8, n. 1 e n. 2, pág. 25 - 38, jan/jun e jul/dez 2004. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>, acessado em 14/12/2008.
- OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. Tese (doutorado), Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1994.
- PENIDO, Luiz Henrique Carvalho. Economia a-significante como figura potencializadora do trabalho com arquivos. *A tela e o texto*. 2008. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/atelaetexto/artigo_penido.html, acessado em 02/01/2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Lição de casa”. In BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 2004, p. 49-89.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1987.
- POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa: Obras Completas*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre, Livraria Globo, 1944.
- REY, Jean-Michel. Lewis Carroll ou o livro perdido. In: *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002. p. 51-78.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.
- SCHÜLLER, Donaldo. Introdução. In: *Finnegans Wake/Finnicius Revém*. Livro 1. Cotia, Ateliê Editorial/ Porto Alegre, Casa de Cultura Guimarães Rosa, 1999, pp. 15-25.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade*. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e a tarefa da crítica. In: *Cult.* 106, set. 2006, ano 9. p. 46-49.

Sobre a obra de Haroldo de Campos:

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- ANDRADE, Antônio Francisco de. Júnior. *Galáxias neobarrocas, poesia e visualidade em Haroldo de Campos*. (Dissertação). Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2006.
- BARBOSA, João Alexandre. Um cosmonauta do significante: Navegar é preciso. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia Quase Coelum/ Signância Quase Céu*, São Paulo, Perspectiva, 1979. p. 11-24.
- COSTA LIMA, Luiz. Arabescos de um arabista: Galáxias de Haroldo de Campos. In: *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
- MACHADO, Carlos Eduardo Lima. *Galáxias: do texto à ficção: abolição e memória das fronteiras*. Tese (doutorado), São Paulo, Universidade de São Paulo, 1996.
- MACIEL, Maria Esther. Travessias do gênero na poesia contemporânea. In: *Poesia sempre*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, n.23, março/abril 2006. p. 209-215.
- NUNES, Benedito. Xadrez de estrelas, Percurso textual, 1949-74. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia Quase Coelum/ Signância Quase Céu*, São Paulo, Perspectiva, 1979. p. 117-125.
- ROBAYNA, Andrés Sánchez. A micrologia da elusão. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia Quase Coelum/ Signância Quase Céu*, São Paulo, Perspectiva, 1979. p. 117-125.
- SARDUY, Severo. Rumo à concretude. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia Quase Coelum/ Signância Quase Céu*, São Paulo, Perspectiva, 1979. p. 117-125.
- SCHÜLLER, Donaldo. Um lance de nadas na épica de Haroldo. Donaldo Schüler Copyright, 1998, p1-11. Disponível em: <http://schulers.com/donaldo/haroldo/index.htm>, acessado em 23/08/2008.
- SILVA, Rodrigo Guimarães. *Altino Caixeta e Haroldo de Campos: poéticas da desconstrução*. Tese (doutorado), Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- SUSSEKIND, Flora. 'Galáxias' e a seqüência poética moderna. Copyright (c) 1995, 1996, Jornal do Brasil, Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/fsussekind01.html>, acessado em 05/11/2009.

De Haroldo de Campos:

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: 1977.

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

_____. Barrocolúdio deleuzeano. In: ALLIEZ, Éric (org.). Gilles Deleuze: uma vida filosófica. Coordenação de trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo, Ed. 34, 2000, p. 525-533.

_____. Bastidor para um texto em progresso. Suplemento Literário do *Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 2, n. 53, p. 6, set. 1967. p. 6.

_____. *Finis mundo: a última viagem*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1997.

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

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

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

_____. Haroldo de Campos: o poeta das Galáxias. In: Suplemento Literário do *Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 20, n. 980, jul. 1985. p. 6.

_____. *Ideograma: lógica, poesia e linguagem* (org. e ensaio introdutório). São Paulo, Cultrix, 1977.

_____. *Mallarmé*. (com A. de Campos e D. Pignatari) São Paulo, Perspectiva/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992.

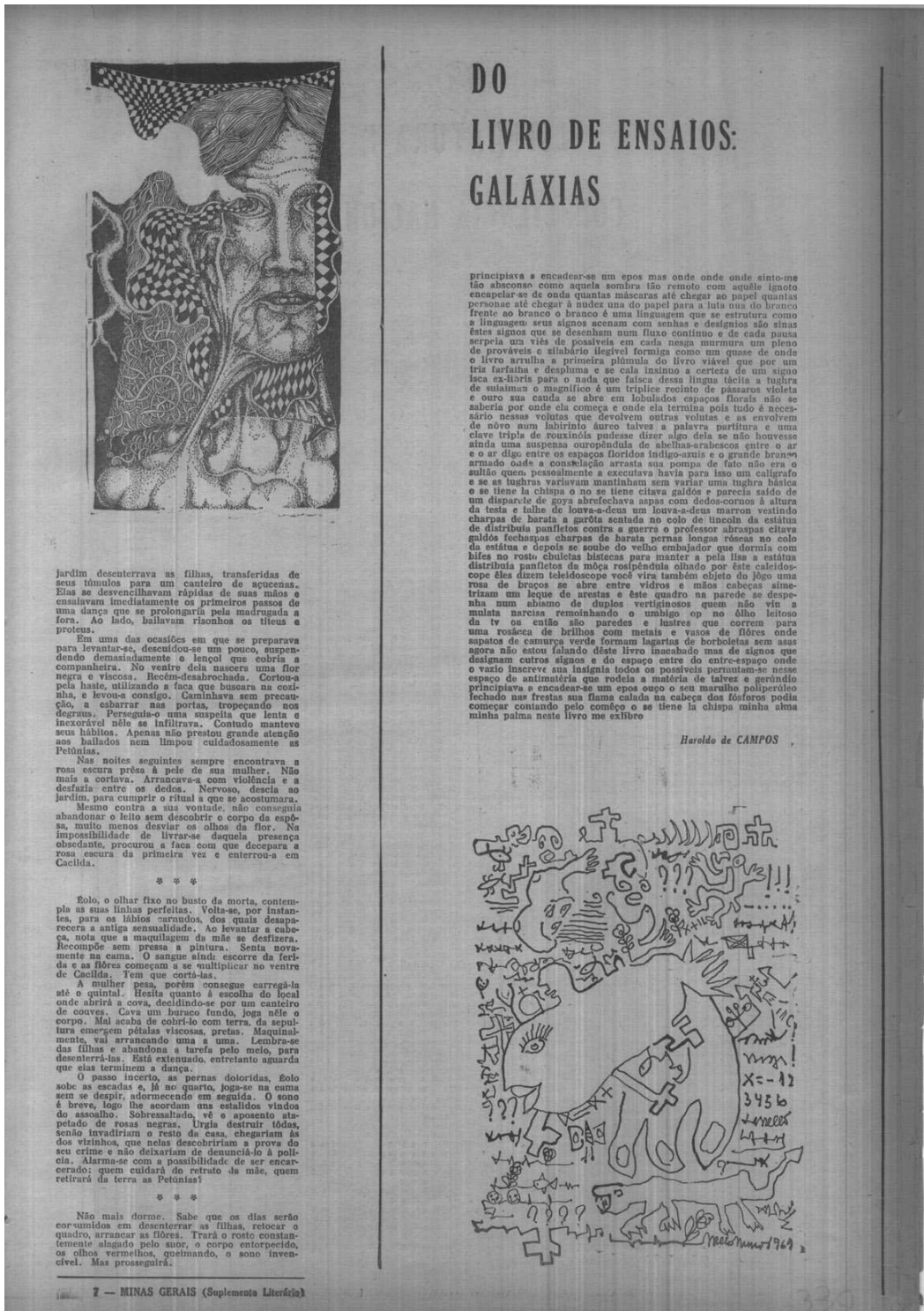
_____. *Panorama do finnegan's wake de James Joyce* (com A. de Campos e D. Pignatari). São Paulo, Perspectiva, 1962.

_____. Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Signantia Quase Coelum/Signância Quase Céu*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

_____. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960* (com A. de Campos e D. Pignatari). São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

ANEXO 1 - TRECHO DE GALÁXIAS NO SUPLEMENTO LITERÁRIO COM ILUSTRAÇÃO



DO LIVRO DE ENSAIOS: GALÁXIAS

principiava e encadear-se um epos mas onde onde onde sinto-me tão abocasso como aquela sombra tão remoto com aquêle ignoto encapelar-se de onda quantas máscaras até chegar ao papel quantas pessoas até chegar à under uma do papel para a lula uma do branco frente ao branco é uma linguagem que se estrutura como a linguagem seus signos acenam com senhas e desígnios são sinas estes signos que se desenhavam num fluxo contínuo e de cada pausa serpeia uma via de possíveis em cada nesga murmura um pleno de prováveis e silábrios Hegivel formiga como um quase de onde o livro arralha a primeira plúmnia do livro vível que por um triz farfalha e despluma e se cala insinua a certeza de um signo íca ex-libris para o nada que falsa dessa língua táctica a tughra de sustinua o magalico é uma triplice recitio de passaros violeta e outro sua cauda se abre em lobulados espaços florais não se saberia por onde ela começa e onde ela termina pois tudo é necessário essas voltas que devolvem outras voltas e as envolvem de novo num labirinto áurico talvez a palavra partitura e uma chave tripla de rouxinóis pudesse dizer algo dela se não houvesse ainda uma suspensa coruplinda de abelhas-arabescos entre e ar e o ar diga entre os espaços floridos indigo-azuis e o grande branco armado onde a constelação arrasta sua pompa de fato não era o sútil queo pessoalmente a excutava havia para isso um calígrafo e se as tughras variavam mantinham sem variar uma tughra háctica e se tiene la chispa o no se tiene chispa galdos e parecia saído de um disparate de zoya abrefechava aspas com dedos-corcos à altura da testa e talhe de louva-a-deus um louva-a-deus marron vestindo charpas de barata a garota sentada no colo de lincoln da estatueta de distribua panfletos contra a guerra o professor ábraspas chispa galdos fechaspas charpas de barata pernas longas róscas no colo da estatueta e depois se soube do velho embaixador que dormiu com bifes no rosto chuletas hácticas para manter a pele lisa a estatueta distribuía panfletos da moca respéndula olhado por este caleidoscope elas dizem leidelescope você vira também objeto do jogo uma cope de braços se abre entre vidros e mãos cabeças simetrizam um leque de arestas e este quadro na parede se despalha numa abismo de duplos vertiginosos quem não viu a mulata parcaia remoinhando o umbigo op no olho leitoso da tv ou então são paredes e laizres que correm para uma róscas de brilhos com metais e vasos de flores onde sapatos de camurça verde formam lagartas de borboletas sem asas agora não estou falando de este livro inacabado mas de signos que distiguam outros signos e do espaço entre do entre-espaço onde vario insereve sua insignia todos os possíveis permitam-se nesse espaço de animatéria que rodeia a matéria de talvez e gerindio principiava e encadear-se um epos ouso o seu marulho polipéptico fechado nas frestas sua flama calada na cabeça dos fósforos podia começar contando pelo começo o se tiene la chispa minha alma minha palma neste livro me xlibris

Haroldo de CAMPOS

Jardim desenterrava as filhas, transferidas de seus túmulos para um canteiro de açucenas. Elas se desvendavam rápidas de suas mãos e ensalavam inclementemente os primeiros passos de uma dança que se prolongaria pela madrugada a fora. Ao lado, ballavam risinhos os titeus e proteus.

Em uma das ocasiões em que se preparava para levantar-se, descuidou-se um pouco, suspendendo demasiadamente o lençol que cobria a companheira. No ventre dela nascera uma flor negra e viscosa. Recomp-desabrochada. Cortou-a pela haste, utilizando a faca que bussara na cozinha, e levou-a consigo. Caminhava sem precaução, a esbarrar nas portas, tropeçando nos degraus. Perseguiu-a uma suspeita que lenta e inexorável nela se infiltrava. Contudo manteve seus hábitos. Apenas não prestou grande atenção aos halitidos nem limpou cuidadosamente as Petúnias.

Nas noites seguintes sempre encontrava a rosa escura presa à pele de sua mulher. Não mais a cortava. Arrancava-a com violência e a desfazia entre os dedos. Nervoso, descia ao jardim para cumprir o ritual a que se acostumara.

Mesmo contra a sua vontade, não conseguia abandonar o hábito sem descobrir o corpo da espécie, muito menos desviar os olhos da flor. Na impossibilidade de livrar-se daquela presença obscedante, procurou a faca com que decapara a rosa escura da primeira vez e enterrou-a em Caelida.

* * *

Eolo, o olhar fixo no busto da morta, contempla as suas linhas perfeitas. Volta-se, por instantes, para os lábios arandus, dos quais desaparecera a antiga sensualidade. Ao levantar a cabeça, nota que a maquiagem da mãe se desfizera. Recompõe sem pressa a pintura. Senta novamente na cama. O sangue ainda escorre da ferida e as flores começam a se multiplicar no ventre de Caelida. Tem que cortá-las.

A mulher pesa, porém consegue carregá-la até o quintal. Hesita quanto à escolha do local onde abrirá a cova, decidindo-se por um canteiro de couves. Cava um buraco fundo, joga nele o corpo. Mal acaba de cobri-lo com terra, da sepultura emergem pétalas viscosas, pretas. Maquiavelmente, vai arrancando uma a uma. Lembra-se das filhas e abandona a tarefa pelo meio, para desenterrá-las. Está extenuado, entretanto aguarda que elas terminem a dança.

O passo incerto, as pernas doloridas, Eolo sobe as escadas e, já no quarto, joga-se na cama sem se despir, adormecendo em seguida. O sono é breve, logo lhe acordam uns estalidos vindos do assoalho. Sobressaltado, vê a aposento atepetado de rosas negras. Urgia destruí-las todas, senão invadiriam o resto da casa, chegariam às dos vizinhos, que nelas descobririam a prova do seu crime e não deturariam de denunciá-lo à polícia. Alarma-se com a possibilidade de ser encarcerado: quem cuidará do retrato da mãe, quem retratá-la terra as Petúnias?

* * *

Não mais dorme. Sabe que os dias serão corrompidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores. Trará o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo entorpecido, os olhos vermelhos, queimando, o sono inventível. Mas prosseguirá.

[CAMPOS, Haroldo. Do livro de ensaios: Galáxias. Ilustrador: Nello Nuno. In: Suplemento Literário do Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 4, n. 158, set. 1969. p. 7.]

ANEXO 2 – ENTREVISTA DE HAROLDO DE CAMPOS AO SUPLEMENTO LITERÁRIO

HAROLDO DE CAMPOS: DO BARROCO À POESIA CONCRETA

Entrevista a Laís Corrêa de Araújo.

Antes de seguir para a Europa, numa de suas constantes viagens, agora com o objetivo de estudar mais detidamente a literatura francesa de vanguarda, o hoje conhecido internacionalmente poeta, ensaísta e tradutor Haroldo de Campos quis rever Minas Gerais, especialmente Ouro Preto, Congonhas e Sabará, que descobrira numa primeira visita em 1962, quando dialogavam os grupos de “Tendência” e do concretismo, e revisitara em 1963, por ocasião da “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”. Aliás, corre em muitas cidades mineiras a crença de que “quem bebe de nossa água, não pode deixar de voltar aqui” – e parece que, desta vez, o caso é verídico... Acompanhado de Carmen, sua simpática esposa, Haroldo passou quatro dias entre nós, seguindo e vivendo um rápido “roteiro barroco”, que incluiu agora a “arquiépiscopal cidade de Mariana”, tendo como anfitriões e cicerones seus amigos mineiros Affonso Ávila, Murilo Rubião e Rui Mourão. Como não podia deixar de ser, o autor de “Metalinguagem” esteve uma tarde na redação do Suplemento Literário, ocasião em que entrou em contato mais uma vez com vários de nossos escritores, particularmente os da geração mais jovem. O poeta concreto de São Paulo, nem por trabalhar com a informação mais nova, com as galáxias da experimentação mais avançada, com a linguagem das constelações e das comunicações de massa, deixou de sincronizar-se adequada e objetivamente com a matemática singular do barroco mineiro. É o que se constata de sua lúcida percepção da aparente e convencional antinomia tradição-vanguarda, entre outros assuntos que aborda na entrevista que concedeu ao SL. O pronunciamento de Haroldo de Campos, abordando também diversos ângulos da problemática literária de vanguarda, parece-nos não apenas importante mas ainda indispensável no sentido em que clarifica e elucida muitos dos discutidos aspectos do trabalho de estruturas e de códigos que é a poesia, invenção maior. Deixemos, portanto, que ele nos fale, neste encontro breve porém oportuno e estimulante, da dinâmica da literatura em nossos dias.

ENTREVISTA COM HAROLDO DE CAMPOS

Laís Corrêa de Araújo

1. V. só conheceu Minas em 1962 e, depois disso, já voltou aqui duas outras vezes. Teria também experimentado a surpresa de uma epifania mineira, como aconteceu com seu mestre Oswald de Andrade?

- Realmente isto ocorreu. Esses momentos estão registrados em minha prosa “em progresso”, as GALÁXIAS: o diálogo barroco das estátuas do adro de Congonhas com as da Ponte de Carlos, em Praga, no espaço intertemporal do texto... (Jakobson, na entrevista que lhe concedeu, falou da afinidade entre o barroco mineiro e o praguense, se bem me lembro); o aro de pedra do “curral dos pobres” (que agora verifiquei com pena estar sendo demolido...); e, finalmente, o último registro desse meu “baedeker de epifanias”: a igreja do Ó somada à sé de Mariana, e o Zizi sapateiro, pintor e contador de estórias...

2. Sei que v. vê no barroco a medula de tradição criativa da arte brasileira. Vanguarda e Tradição não seriam, porém, conceitos estéticos opostos e inconciliáveis, como querem alguns críticos?

- Não penso assim. São antes conceitos complementares. Entre o passado de cultura e o presente de criação há uma relação dialética, de mútua alimentação. É só a partir do novo que se redescobre verdadeiramente a tradição. Em termos informacionais, toda inovação implica uma ampliação do repertório e uma reavaliação crítica deste. *Make it new*. Como tradutor e como estudioso da literatura tenho procurado pôr em prática esta concepção, que pode ser chamada “sincrônica” no vocabulário estruturalista.

3. V. poderia apontar aos leitores três aspectos, obras ou peculiaridades do barroco mineiro que guardam um teor de originalidade, de inventividade, em relação às outras criações que conhece da arte barroca?

- Prefiro não enumerar aspectos. Diria apenas que o que me chama atenção particularmente no barroco mineiro, além de seu fecundo hibridismo ecumênico, onde o exótico e o nativo se fundem harmoniosamente (o contributo do português e do negro ao lado

do influxo chinês, via Macau), é a coexistência, que nele também há, do profuso e elaborado ao lado do despojado e do ortogonal. Este último aspecto, aliás, foi o que mais impressionou Max Bense, que viu na arquitetura urbana de Ouro Preto uma antecipação do estilo construtivo-matemático da arte concreta, uma clareza euclidiana, cartesiana, quase platônica. Este, ao meu ver, o paradoxo criativo do barroco mineiro, um paradoxo que será melhor compreendido se ponderarmos, com Gillo Dorfles, que o racional, o iluminado, a fantasia construtiva, não estão excluídos da idéia de barroco, e se admitirmos com ele que Bach foi o maior músico da idade barroca...

4. V. está sempre indo e vindo, em constantes viagens internacionais, provocadas certamente pelo interesse em torno da nossa literatura de vanguarda. Então nos diga uma coisa: transformada em produto de exportação, como vai a poesia concreta?

- O ciclo de exportação da poesia concreta brasileira abriu-se, programaticamente, desde os inícios do movimento, que é a primeira manifestação de vanguarda da literatura brasileira em âmbito simultaneamente nacional e internacional. Já em 1960 tínhamos as exposições na Universidade Técnica de Stuttgart e no Museu de Arte Moderna de Tóquio, por exemplo. Só mais recentemente, porém, começaram a ser publicados pelos canais editoriais regulares as antologias internacionais de poesia concreta, com grande repercussão, inclusive nos meios de comunicação de massa (revistas de ampla circulação como *Newsweek* ou suplementos como o do *Times* londrino). Refiro-me às duas antologias americanas, organizadas respectivamente por Emmett Williams e Mary Ellen Solt, e à inglesa, de Stephen Bann, em todas as quais o grupo brasileiro está bastante bem representado. Ainda há pouco, no *Times Literary Supplement*, o poeta mexicano Octavio Paz (para mim o mais importante poeta vivo de língua espanhola), ressaltava que as duas grandes contribuições latino-americanas para a vanguarda mundial eram o “creacionismo” de Huidobro e a poesia concreta brasileira. Naturalmente que, com a larga difusão do movimento, há os fenômenos corolários da diluição e do epigonismo. Mas isto é inevitável em todo processo de expansão artística. Os artistas verdadeiramente sérios, alistados nele, deixam sempre em tudo que produzem, como “marca de fábrica”, o traço de sua criatividade.

5. A propósito, ainda há uma perspectiva de atuação, em termos nacionais, para uma vanguarda brasileira?

- Esta é uma resposta que cabe ao futuro e às novas gerações. A vanguarda é uma opção fundamental. Os que, na minha geração, fizeram com sinceridade essa opção, tem uma obra em andamento, a concluir e a cumprir. Levantou-se uma nova tradição repuseram-se em circulação alguns autores fundamentais. Criou-se, via tradução criativa, um elenco básico de poetas estrangeiros acessíveis em nossa língua. Foram agitadas questões teóricas essenciais e estas se refletiram numa produção que aspira não à quantidade indiferenciada, mas à radicalidade. Os dados do problema aí estão. Agora não pense o poeta novo que o alistamento na vanguarda é uma escolha do fácil e da “moda”, um sinal aberto para a sofreguidão despreparada e ingênua dos “lançadores de manias”. Vanguarda em poesia significa engajamento com a medula da linguagem, pacto com o texto. E esta é uma opção pelo difícil, pelo raro, pelo escasso. Como diz Thomas Mann no *Dr. Fausto* (citando, se não me engano, a patrística agostiniana), “aquele que escolhe o difícil, este conhecerá a dificuldade”.

6. Tendo estado por diversas vezes nos Estados Unidos, conhecendo diversas de suas mais importantes universidades, poderá dizer-nos se as conquistas tecnológicas, que lá se encontram em estado avançadíssimo, são acompanhados por iguais conquistas no terreno da arte?

- Parece-me que sim. Basta citar, em artes plásticas, o caso da “pop-art” e, em música, o desse fabuloso John Cage, para mencionar exemplos mais ou menos recentes. Já no campo da poesia, a grande geração foi a dos Pound, Eliot, Gertrude Stein, William Carlos Williams, Cummings. Depois, nada mais houve que lhe fosse comparável. A “Best-Generation”, para mim, tem importância apenas nos quadros locais da literatura norte-americana, uma literatura onde praticamente não houve surrealismo. Veremos que ação exercerá, nesse campo, a poesia concreta (um livro de interesse, já por ela influenciado, são os Pop-Poems, do jovem Ronald Gross, de 1967).

7. Se a época do código alfabético, da palavra escrita, do livro, já passou, como pretende McLuhan, qual será o trabalho do poeta nestes dias e no futuro?

- em 1966, no quadro do Congresso Internacional de Escritores promovido pelo “Pen American Center” de N. Iorque, tive a oportunidade de participar de um debate, presidido por Marshall McLuhan, cujo tema era, justamente “O Escritor na Era Eletrônica”. McLuhan convidava os escritores a abandonarem a torre de marfim romântica e a se voltarem para a

torre de controle dos novos “media”. O que McLuhan profetiza é o fim do livro tradicional, fechado, com princípio-meio-fim. Uma de suas teses mais importantes é o “hibridismo dos meios” (*media*): o livro de hoje e do futuro só é válido e fecundo enquanto liberto das grilhetas unidirecionais do código alfabético (digital, linear) e afetado pelos novos meios de comunicação visual e auditiva. Não devemos esquecer que Pound, Joyce, Cummings e o Mallarmé do *Un Coup de Dés* são autores favoritos do professor canadense, autores cujas obras muito o influenciaram em suas “profecias” sobre o mundo das comunicações. Para mim, o livro (um livro aberto, estruturalmente redimensionado) é apenas uma das possibilidades à disposição do escritor (o que se acentuará cada vez mais no futuro), ao lado de outros muitos objetos (do cartaz à fita gravadora conjugada com dispositivos, e a todas as múltiplas possíveis combinações desses meios, com mira inclusive a uma nova festa tribal, ao grande espetáculo coletivo do futuro, sonho de Mallarmé, Mondrian e de um compositor como Stockhausen).

8. Agora, uma pergunta pessoal: por que trocou o poema pelo texto ou prosa criativa? a poesia concreta já não oferecia mais uma alternativa de criação?

- Não troquei. Apenas, no momento, estou concentrado nas GALÁXIAS, que pretendo concluir dentro de uns dois anos. Esse texto, aliás, não foge ao âmbito da minha poesia, na medida em que a própria idéia de texto abole a partilha entre poesia e prosa. Se seu germe primeiro seria talvez uma *prosapoema* da fase pré-concreta (mas prenunciadora justamente do concretismo), o meu *Ciropédia ou a Educação do Príncipe*, de 1952, sua técnica de estruturação e sua disciplina verbal são decorrências imediatas da própria poesia concreta como tal. Quanto à segunda parte da pergunta, bastaria mencionar o recente *Exercício Findo* de Décio Pignatari, que abre com um admirável poema-decodagem do *Lance de Dados* de Mallarmé, para mostrar quanta surpresa ainda nos reserva, sem em nada abdicar de seu rigor.

9. A sua atividade crítica tem se voltado de preferência para a revisão da obra de Oswald de Andrade. Como vê, em consequência, as últimas escaramuças polemizantes sobre o autor de João Miramar?

- Oswald é um escritor radical (radicalidade que se mede pela obra criativa, não pelas manifestações táticas de circunstância, típicas da técnica de escaramuças do “ativista” da literatura que foi o autor do *Miramar*). Assim, sua obra funciona como um drástico divisor de

águas. De um lado, ficam os espíritos acadêmicos, as mentalidades professorais e fechadas, cultivando nostalgias de restauração oitocentista em todos os campos da arte; de outro, todos os que se interessam pela invenção, pelo novo, pelo criativo, todos os que sabem, como o poeta Khliébnikov (citado por Jakobson), “que a pátria da criação está situada no futuro, que é de lá que sopra o vento que nos enviam dos deuses do verbo”. Enfim, de um lado as mentalidades à Picard, de outro, os espíritos à Roland Barthes (quem leu o *Critique et Vérité* deste último sabe que nas letras francesas de hoje é possível fazer análoga partilha). Agora, se v. se refere mais especificamente ao problema das influências na obra oswaldiana, creio que este problema, em relação a qualquer obra, não pode ser tratado de maneira mecânica e esquemática. A crítica de fontes deve ser manipulada de maneira inteligente, sob pena de converter-se a história da literatura, sob o olho filistino, numa sucessão monótona de “pastiches”: Camões seria um epígono de Petrarca, Gregório de Matos um mero copista de Gôngora e Quevedo, Machado um imitador de Sterne, Joyce teria “chupado” o monólogo interior de Dujardin, Pound e Eliot o estilo “coloquial-irônico” de Laforgue, Maiakovski e os futuristas russos seriam meros repetidores – nos manifestos, na poesia, no teatro – de Marinetti e do futurismo italiano... Em meu prefácio ao *Miramar* detive-me largamente no exame das raízes futuristas da estilística oswaldiana. Pignatari abordou os contatos de Oswald com Dada, falou no manifesto canibal de Picabia e no “canibalismo” de Marinetti... Nada disso teria a originalidade das criações oswaldianas, onde o dado estrangeiro é remanipulado de maneira extremamente pessoal, com um espírito crítico inserido fundo no contexto social e idiomático nosso, e sob a égide daquilo que Antônio Cândido, com muita propriedade, chamou “congenialidade” do Modernismo brasileiro (o reencontro imediato e natural, em nossa realidade circunstante, daquilo que para o vanguardista europeu era exótico e inusitado). O exigente Suplemento Literário do *Times* londrino soube muito bem ver este aspecto, quando, na sua resenha de minha edição das *Poesias Reunidas*, salientou: “a grande virtude de Oswald de Andrade como poeta era a economia com que sugeria a complexidade do Brasil, a maneira de exprimir com um mínimo de palavras a fusão do primitivo e do sofisticado”. Mas o *Miramar* vai sair agora em italiano, pela editora dos escritores de vanguarda, a Feltrinelli, e com prefácio do jovem Ungaretti... Aguardemos.

10. V. está de partida, novamente, para a Europa. Quais os seus planos por lá e os que deixa em andamento do Brasil?

- Vou a Paris, com uma bolsa do governo francês, com o objetivo de colher material para uma antologia crítica, em preparo, da vanguarda francesa (de Mallarmé às manifestações mais recentes). Na Europa, pretendo fazer novos contatos, e rever amigos como Butor, Todorov, Bense, Eco, Jakobson. Deixo concluída minha introdução à reedição do *Serafim* de Oswald e uma coletânea de ensaios, *A Arte no Horizonte do Provável*, esta a ser lançada pela editora “Perspectiva”. Fica também, já bastante adiantada, a antologia *Roman Jakobson no Brasil*, que estou organizando junto com Boris Schnaiderman.

[Ao lado da entrevista com Haroldo de Campos, foi publicado o fragmento inédito “o ó a palavra ó”, de *Galáxias*.]

HAROLDO DE CAMPOS: DO BARROCO À POESIA CONCRETA

Entrevista a Luis Corrêa de Araújo

Antes de seguir para a Europa, munido de suas constantes viagens, agora com o objetivo de estudar mais decididamente a literatura francesa de vanguarda, o hoje conhecido internacionalmente poeta, ensaísta e tradutor Haroldo de Campos quis rever Minas Gerais, especialmente Ouro Preto, Congonhas e Sabará, que descobriu numa primeira visita em 1962, quando dialogavam os grupos de "Tendência" e do concretismo, e revisitar em 1963, por ocasião da "Semana Nacional de Poesia de Vanguarda". Aliás, corre em muitas cidades mineiras a crença de que "quem bebe de nossa água, não pode deixar de voltar aqui" — e parece que, desta vez, o caso é verdadeiro... Acompanhado de Carmen, sua simpática esposa, Haroldo passou quatro dias entre nós,

segundo e vivendo um rápido "roteiro barroco", que incluiu agora a "arquitetônica cidade de Mariana", tendo como anfitriões e ecletrones seus amigos mineiros Affonso Avila, Murilo Rubião e Rui Mourão. Como não podia deixar de ser, o autor de "Metalinguagem", esteve uma tarde na redação do Suplemento Literário, ocasião em que entrou em contato mais uma vez com vários de nossos escritores, particularmente os da geração mais jovem.

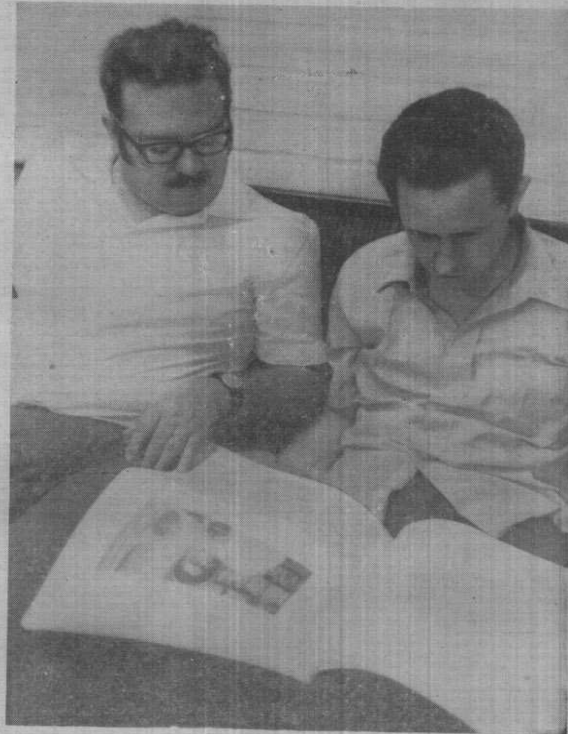
O poeta concreto de São Paulo, nem por trabalhar com a informação mais nova, com as galáxias da experimentação mais avançada, com a linguagem das constelações e das comunicações de massa, deixou de sincronizar-se adequada e ob-

jetivamente com a matemática singular do barroco mineiro. É o que se constata de sua lúcida percepção da aparente e convencional antinomia tradição-vanguarda, entre outros assuntos que aborda na entrevista que concedeu ao SL. O pronunciamento de Haroldo de Campos, abordando também diversos ângulos da problemática literária de vanguarda, parece-nos não apenas importante mas ainda indispensável no sentido a que clarifica e elucidia muitos dos discutidos aspectos do trabalho de estruturas e de códigos que é a poesia, invenção maior. Deixemos, portanto, que ele nos fale, neste encontro breve porém oportuno e estimulante, da dinâmica da literatura em nossos dias. (Página 2).

DO LIVRO DE ENSAIOS GALÁXIAS

(Fragmento inédito, especial para o Suplemento Literário)
Haroldo de CAMPOS

o ó a palavra ó da igreja oval fechada num enclave turquesa de colinas suaves colo-de-moça verde leatro de azulejos pontelados onde ela ergue a igreja seu pagode sem porcelana de teladinhos num branco alvidade de janelas sangue-de-boi esquadra aqui depois que dilogo ou antídoto ou ontra fol acometido por um troço de drapões e saiu ileso com escravidão e oxím para dar graças espumosa ó de jóia com doarutos painéis de macaú torres chitas e aves de fantasia num fundo laça verde-garrafa está aqui cabal e conclusa onde nada se põe e de onde nada se tira risco único de campala beleza brete hucul barroco que escande sua vogal de espanto ó e só contra o sol februario e chega zizi o pintor-sapateiro the shoe-maker patátes como éle diz num injúta de orelhada e senta na tua mesa e te fala dos quadros que tem em nova torque ou na onu e que teria sido ou que hueria de ler-se o fosse llecose sído o que não importa pois éste é um triángulo de santos diamont numa parede humilde de restaurante já agora em moártaia ontes de ver a igreja nu praça da xé praça quadrada de pedra com numa luminária no centro a igreja imponente de pavimento áureo espiralada até as esaltas onde macaú também está bincel chim em campo escauíto pinceladado ouro em cabutas e camelo-pardas mas santos diamont de mole chapuê luntl trianfa num arebol arceízadado camadas horizontalis de côres ditadindo o espaço em que paris a touz Eiffel é o demoiéste sabem de algo como o bois de boulogne por um fornuqueiro de fraques e bandedrolas isto seria para o vestibulo de uma agência de viagens mas não quiseram pagar o seu preço e agora veim aqui em cima é o dilúvio a arca flutua sobre faixas de verde e os cimos de casais e os pontos de árvores assomam entre espumas e ródos de fumaça etica que voam como trombas para o azul farrusco do céu ferrele desalado em água lrosa esta parte contida no medalhão e sob ela corron e manto o santo de casula e cordão como um rei de baralho descurlado entre asas geometrizadas de borboletas um livro ou escrito que abrisse para lês e éste enredo central vale dizer o medalhão-dilúvio mais o santo-rei recorta-se num fundo de maravilha laranja rosa branco azul em tringulos contrapostos tudo da cabeça do zizi sapateiro e de sua mão de ouro e martelo para éste retângulo de madeira que se encaixa agora entre livros dando-se a ler sem decavar dos olhos que cambaio do santo imitam colunas torneadas ou vitrais lado é vitálicos bizantinos não do matéria do impossível mas da impossível desmatéria se faz a verdade do livro que emerecda pelo contiguo da escritura e a perflicia e herossmelia na medida em que se entrevera experimente extrair daqui éste vero e vocé verá que éle é tão fino do seu limo de verbo como éste míniéro que inersitou numa concha de caracol e zoomorfo arrijicou seu sonho concoidal depois quera falar de rubanus murcus e de como um livro pode ser a figura de suas letras de cherubin et seraphin in crucein scriptis et significations corum e de porphyrius optillanus antes sequendo cujo exemplo rubanus aprendeu a dispor os letras e a calavrese abale givavochino da flore flores e uma cabeça de água nesta página do Liber figurarum



Haroldo de Campos e Affonso Avila

MINAS GERAIS
suplemento literário

BELO HORIZONTE — SABADO, 3 DE MAIO DE 1969
Av. Augusto de Lima, 270 — ANO IV — Nº 140 — Preço NCr\$ 0,20

ENTREVISTA

COM

HAROLDO DE CAMPOS

Laís Corrêa de ARAÚJO

1. V. só conheceu Minas em 1962 e, depois disso, há voltas aqui duas outras vezes. Teria alguma experiência com a surpresa de uma epifania inesperada, como aconteceu com seu mestre Oswald de Andrade?

— Realmente isto ocorreu. Esses momentos estão registrados em minha prosa "em progresso", as GALAXIAS: o diálogo barroco das estâncias do ar de Congonhas com as da Ponte de Carlos, em Praga, no espaço intertemporal do texto... (Jakobson, na entrevista que lhe concebo, falou da afinidade entre o barroco mineiro e o pragueense, se bem me lembro); o ar de pedra do "curral dos pobres" (que agora verifico com pena estar sendo demolido...); e, finalmente, o último registro desse meu "baedeker de epifanias": a igreja do Ó somada a se de Mariana, e o Zizi spatiteiro, pintor e contador de histórias...

2. Sei que v. vê no barroco a medula de tradição criativa da arte brasileira. Vanguarda e Tradição não seriam, porém, conceitos estéticos opostos e incompatíveis, como querem alguns críticos?

— Não penso assim. São antes conceitos complementares. Entre o passado de cultura e o presente de criação há uma relação dialética, de mútua alimentação. E só a partir do novo que se reconhece verdadeiramente a tradição. Em termos informacionais, toda inovação implica uma atualização do repertório e uma reavaliação crítica deste. Make it new. Como tradutor e como estudioso da literatura tenho procurado por em prática esta concepção, que pode ser chamada "sintrônica" no vocabulário estruturalista.

3. V. poderia apontar aos leitores três aspectos, obras ou peculiaridades do barroco mineiro que guardam um teor de originalidade, de inventividade, em relação às outras criações que vinham da arte barroca?

— Prefiro não enumerar aspectos. Diria apenas que o que me chama a atenção particularmente do barroco mineiro, além do seu fecundo hibridismo ecumênico, onde o exótico e o nativo se fundem harmoniosamente (o contributo que se fundem harmoniosamente (o contributo do português e do negro ao lado do influxo chinês, via Macau), é a coexistência, que não também há, do profano e elaborado ao lado do despido e do ortogonal. Este último aspecto, aliás, foi o que mais impressionou Max Bense, que via na arquitetura urbana de Juazeiro uma antecipação do estilo construtivomatemático da arte concreta, uma clareza euclidianamente cartesiana, quase platônica. Este, ao meu ver, o paradoxo criativo do barroco mineiro, um paradoxo que será melhor compreendido se ponderarmos, com Gillo Dorfles, que o racional, o iluminado, a fantasia construtiva, não estão excluídos da ideia de barroco, e se admitirmos com ele que Bach foi o maior músico da idade barroca...

4. V. está sempre indo e vindo, em constantes viagens internacionais, provocadas certamente pelo interesse em torno da nossa literatura de vanguarda. Então nos diga uma coisa: transmitida em produto de exportação, como vai a poesia concreta?

— O ciclo de exportação da poesia concreta brasileira abriu-se, programaticamente, desde os inícios do movimento, que é a primeira manifestação de vanguarda da literatura brasileira em âmbito simultaneamente nacional e internacional. Já em 1960 tinhamos as exposições na União Soviética (Técnica de Stuttgart e no Museu de Arte Moderna de Tóquio, por exemplo). Só mais recentemente, porém, começaram a ser publicadas pelos canais editoriais regulares as antologias internacionais de poesia concreta, com grande repercussão, inclusive nos meios de comunicação de massa (revistas de ampla circulação como Newsweek ou suplementos como o do Times londrino). Refiro-me às duas antologias americanas, organizadas respectivamente por Emmett Williams e Mary Ellen Solt, e à inglesa, de Stephen Bann, em Minas as quais o grupo brasileiro está bastante bem representado. Ainda há pouco, no Times Literary Supplement, o poeta mexicano Octavio Paz (para mim o mais importante poeta vivo de língua espanhola), ressaltava que as duas grandes contribuições latino-americanas para a vanguarda mundial eram o "creacionismo" de Huidobro e a poesia concreta brasileira. Naturalmente que, com a larga difusão do movimento, há os fenômenos corolários da diluição e do epigonismo. Mas isto é inevitável em todo processo de ex-

panção artística. Os artistas verdadeiramente sérios, alistados nele, deixam sempre em tudo que produzem, como "marca de fábrica", o traço de sua criatividade.

5. A propósito, ainda há uma perspectiva de atuação, em termos nacionais, para uma vanguarda brasileira?

— Esta é uma resposta que cabe ao futuro e às novas gerações. A vanguarda é uma opção fundamental. Os que, na minha geração, fixaram com sinceridade essa opção, têm uma obra em andamento, a concluir e a cumprir. Levantou-se uma nova tradição. Repuseram-se em circulação alguns autores fundamentais. Criou-se, via tradução criativa, um elenco básico de poetas estrangeiros acessíveis em nossa língua. Foram agudizadas questões teóricas essenciais e estas se refletem numa produção que aspira não à quantidade indiferencial, mas à radicalidade. Os dados do problema ali estão. Agora não pense o poeta novo que o afastamento na vanguarda é uma escolha do fácil e da "moda", um sinal aberto para a sofreguidão despreparada e ingênua dos "lançadores de manias". Vanguarda em poesia significa empenhamento com a medula da linguagem, pacto com o texto. E esta é uma opção pelo difícil, pelo raro, pelo escasso. Como diz Thomas Mann no Dr. Fausto (citando, se não me engano, a patristica agostiniana), "aquele que escolhe o difícil, este conhecerá a dificuldade".

6. Tendo estado por diversas vezes nos Estados Unidos, conhecendo diversas de suas mais importantes universidades, poderia dizer-nos se as conquistas tecnológicas, que lá se encontram em estágio avançadíssimo, são acompanhadas por iguais conquistas no terreno da arte?

— Parece-me que sim. Basta citar, em artes plásticas, o caso da "pop-art", e, em música, o despois fabuloso John Cage, para mencionar exemplos mais ou menos recentes. Já no campo da poesia, a grande geração foi a dos Pound, Eliot, Gertrude Stein, William Carlos Williams, Cummings. Depois, nada mais houve que lhe fosse comparável. A "Best-Generation", para mim, tem importância apenas nos quadros locais da literatura norte-americana, uma literatura onde praticamente não houve surrealismo. Veremos que ação exercerá, nesse campo, a poesia concreta (um livro de interesse, já por ela influenciado, são os Pop-Poems, do jovem Donald Gross, de 1967).

7. Se a época do código alfabético, da palavra escrita, do livro, já passou, como pretende McLuhan, qual será o trabalho do poeta nestes dias e no futuro?

— Em 1966, no quadro do Congresso Internacional de Escritores promovido pelo "Pen American Center" de N. Torque, tive a oportunidade de participar de um debate, presidido por Marshall McLuhan, cujo tema era, justamente "O Escritor na Era Eletrônica". McLuhan convidava os escritores a abandonarem a torre de marfim romântica e a se voltarem para a torre de controle dos novos "meios". O que McLuhan profetiza é o fim do livro tradicional, fechado, com princípio-meio-fim. Uma de suas teses mais importantes é o "hibridismo dos meios" (media): o livro de hoje e do futuro só é válido e fecundo enquanto híbrido das grilhetas unidimensionais do código alfabético (digital, linear) e afetado pelos novos meios da comunicação visual e auditiva. Não devemos esquecer que Pound, Joyce, Cummings e o Mallarmé do Un Coup de Dés são autores favoritos do professor canadense, autores cujas obras muito o influenciaram em suas "profecias" sobre o mundo das comunicações. Para mim, o livro (um livro aberto, estruturalmente redimensional) é apenas uma das possibilidades à disposição do escritor (o que se acentuam cada vez mais no futuro), ao lado de outros muitos objetos (do cartaz à fita gravada conjugada com diapositivos, e a todas as múltiplas possíveis combinações desses meios, com mira inclusive a uma nova festa tribal, ao grande espetáculo coletivo do futuro, sonho de Mallarmé, Mondrian e de um compositor como Stockhausen).

8. Agora, uma pergunta pessoal: por que troca o poema pelo texto ou prosa criativa? A poesia concreta já não oferecia mais uma alternativa de criação?

— Não troquei. Apenas, no momento, estou concentrado nas GALAXIAS, que pretendo concluir dentro de uns dois anos. Esse texto, aliás, não foge ao âmbito da minha poesia, na medida em que a própria ideia de texto abole a partilha entre poesia e prosa. Se seu germe primeiro seria talvez uma prosapoema da fase pré-concreta

(mas prenunciadora justamente do concretismo), o meu Círculo ou a Educação do Príncipe, de 1952, sua técnica de estruturação e sua disciplina verbal são decorrências imediatas da própria poesia concreta como tal. Quanto à segunda parte da pergunta, bastaria mencionar o recente Exercício Fim de Décio Pignatari, que abre com um admirável poema-decolagem do Lance de Datas de Mallarmé, para mostrar quanta surpresa e quanta criatividade a poesia concreta ainda nos reserva, sem em nada abdicar de seu rigor.

9. A sua atitude crítica tem se voltado de preferência para a revisão da obra de Oswald de Andrade? Como vê, em consequência, as últimas escaramuças polemizantes sobre o autor de João Miramar?

— Oswald é um escritor radical (radicalidade que se mede pela obra criativa, não pelas manifestações lúdicas de circunstância, típicas da técnica de escaramuças do "ativista" da literatura que foi o autor do Miramar). Assim, sua obra funciona como um drástico divisor de águas. De um lado, ficam os espíritos acadêmicos, as mentalidades professorais e fechadas, cultivando nostalgias de restauração oitocentista em todos os campos da arte; do outro, todos os que se interessam pela invenção, pelo novo, pelo criativo, todos os que sabem, como o poeta Klíčimkov (citado por Jakobson), "que a pátria da criação está situada no futuro, que é de lá que sopra o vento que nos levamos os deuses do verbo". Enfim, de um lado as mentalidades à Picard, de outro, os espíritos à Roland Barthes (quem leu o Grêve et Verbe deste último sabe que nas letras francesas de hoje é possível fazer análoga referência ao problema das influências na obra oswaldiana, creio que este problema, em relação a qualquer obra, não pode ser tratado de maneira mecânica e esquemática. A crítica de fontes deve ser manipulada de maneira inteligente, sob pena de converter-se a história da literatura, sob o ólio filistino, numa sucessão monótona de "passadinhos"; Camões seria um epigono de Petrarca, e Quevedo, Machado um imitador de Sterne, Joyce teria "chupado" o monólogo interior de Jung, Proust e Eliot o estilo "ecobolal-rômbico" de Laforgue, Maiakóvski e os futuristas russos seriam meros repetidores... não manifestos, na poesia, no teatro — de Marinetti e do futurismo italiano... Em meu prefácio ao Miramar dei-me largamente no exame das raízes futuristas da estilística oswaldiana. Pignatari abordou os contatos de Oswald com Dada, falou no manifesto canibal de Picabia e no "cambalismo" de Marinetti... Nada disso tira a originalidade das criações oswaldianas, onde o dado estranho pessoal, com um espírito crítico inserido fundo no contexto social e idiomático nosso, e sob a égide daquilo que Antônio Cândido, com muita propriedade, chamou "congencialidade" do Modernismo brasileiro (o reencontro imediato e natural, em nossa realidade circunstancial, daquilo que para o vanguardista europeu era exótico e inusitado). O exigente Suplemento Literário do Times londrino soube muito bem ver este aspecto, quando, na sua resenha de minha edição das Poesias Reunidas, salientou: "a grande virtude de Oswald de Andrade como poeta era a economia com que sugeria a complexidade do Brasil, a sua fascio de exprimir com um mínimo de palavras a fusão do primitivo e do sofisticado". Mas o Miramar vai sair agora em italiano, pela editoria dos escritores de vanguarda e futuristas, com prefácio do sempre jovem Ungaretti... Aguardemos.

10. V. está de partida, novamente, para a Europa. Quais os seus planos por lá e os que deixo em andamento no Brasil?

— Vou a Paris, com uma bolsa do governo francês, com o objetivo de colher material para uma antologia crítica, em preparo, da vanguarda francesa (de Mallarmé às manifestações mais recentes). Na Europa, pretendo fazer novos contatos, e rever amigos como Bator, Tolstov, Bense, Eco, Jakobson. Deixo concluída minha introdução à reedição do Seráfico de Oswald e uma coletânea de ensaios, A Arte no Horizonte do Proeminente, esta a ser lançada pela editora "Perspectiva". Fica também, já bastante adiantada, a antologia Roman Jakobson no Brasil, que estou organizando junto com Boris Schneiderman.

[CAMPOS, Haroldo de. Haroldo de Campos: do barroco à poesia concreta. Entrevista a Laís Corrêa de Araújo. In: Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, n. 140, maio 1969. p 1-2. [Na foto, Haroldo de Campos ao lado de Afonso Ávila.]

ANEXO 3 - TEXTO DE HAROLDO DE CAMPOS NO SUPLEMENTO LITERÁRIO

BASTIDOR PARA UM TEXTO EM PROGRESSO

Os formalistas russos – hoje em maré montante de prestígio graças à antropologia estrutural de Lévi-Strauss e aos novos críticos franceses como Roland Barthes – souberam ver o problema da prosa. Que há uma crise da prosa. Uma crise que põe em questão a própria sobrevivência da estrutura romanesca tradicional como meio apto para a comunicação na era tecnológica, na civilização da aceleração da comunicação (Marx e Engels sobre a literatura cada vez mais universal) e do mundo eletrônico (Marshall McLuhan, “the médium is the message”). O livro como objeto (na fórmula de Michel Butor) é que está agora em discussão.

Victor Shklovski (Teoria da Prosa “A Paródia no Romance) observava, desde 1925, que o “Tristram Shandy”, de Lawrence Sterne (1760-67) não era pela maioria das pessoas considerado um romance. Para estas pessoas, acrescenta, só a ópera é música: uma sinfonia seria para elas uma confusa mistura. E proclama, sem temer o paradoxo: “na verdade, dá-se justamente o contrário: ‘Tristram Shandy’ é o romance mais típico da literatura universal”. Típico em que sentido? No sentido de que seu conteúdo é sua estrutura. Trata-se de um romance que põe a nu o processo mesmo da ficção romanesca, de um romance cuja personagem e o próprio romance. Joyce, publicando o “Ulisses” três anos antes destas formulações teóricas de Shklovski, iria – com este “romance para acabar com todos os romances” – referendar na prática, e, por antecipação, a validade e urgência contemporâneas dessas formulações, cujos predecessores podem ser rastreados à margem do filão principal do romance “bem feito”, “acabado”, ao gosto do realismo oitocentista (além de Sterne, poder-se-iam arrolar entre tais predecessores um Rabelais, um Swift, o Flaubert de “Bouvard e Pécuchet”, e entre nós, o velho Machado, solerte e cheio de truques nas “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, não à-toa reclamando-se da lição sterniana).

Na posteridade joyciana, terá sido o novo romance francês o primeiro movimento (não importa se deliberadamente empostado como tal ou se identificado a posteriori como uma espécie de réseau de pontos-eventos comuns) a retomar em toda a sua plenitude a idéia do romance em seu estado de crise ou de crítica do romance. E entre os novos romancistas, destaca-se logo nesse sentido a obra de Michel Butor, desde o “Móbile” (1962), decididamente empenhada numa revolução estrutural do livro. Mas também na Alemanha, com Arno Schmidt (desde “Leviathan”), na Itália, com Carlo Emilio Gadda (“Quer

Pasticciacio Brutto di Via Merulana”, 1956-58), na Argentina, com Borges e sobretudo mais recentemente com Julio Cortazar (“Rayuela”, 1963), a problematização da prosa tem seguido por diferentes lançantes seu caminho.

No Brasil, para reduzir a questão a um esquema polar, direi que ela se põe entre Oswald de Andrade (“Memórias Sentimentais de João Miramar”, “Serafim Ponte Grande”) e Guimarães Rosa (“Grande Sertão: Veredas”, “Cara-de-Bronze”, “Meu Tio, o Iauaretê”). Oswald: “a estética do fragmentário: a abolição das categorias poesia e prosa, em função de uma nova idéia de texto como objeto de palavras; a síntese; a sintaxe de montagem, cubista. De mentalidade industrial e urbana, Oswald parece mais moderno, mais tenso para o futuro. Guimarães Rosa: o artesanato, a elaboração minuciosa, a fabulação via linguagem, a diversificação vocabular aprofundada como nunca antes em nossa língua. Entre os dois – concentração sintática x expansão semântica – e rasgando agora para o imprevisto e o inexplorado, o espaço útil, onde, a meu ver, (-----) brasileira, mas sempre em sintonia com aquele vetor já referido de uma “literatura universal”, devem ser jogados os dados de uma nova possibilidade de texto.

É o que estou pretendendo fazer com o meu “Livro de Ensaio – Galáxias”, cujos 25 primeiros fragmentos saíram em INVENÇÃO, aos 4 (sic) (1964) e 3 (?) (1966-67). Trata-se de um texto em mosaico ou constelar, previsto para 100 páginas, móveis, intercambiáveis. A leitura (destas apenas a primeira e a última seriam fixas, formantes). Uma vértebra semântica liga essas páginas soltas: a idéia do livro como viagem e da viagem como livro. Em torno dela, como limalha temática em redor de uma haste imantada, os materiais: o visto, o ouvido, o vivido, o lido. Uma fabulação sem fábula. Um presente de presenças co-presentes. Monólogo exterior, como eu o chamei na pequena introdução para a publicação das primeiras 13 páginas, levada a efeito em 1964 (neste mesmo ano, Alain Badiou usaria coincidentemente a expressão em seu “Almagestes” porém numa acepção que não é a mesma). Reporto-me a essa introdução e ao meu artigo “A Arte no Horizonte do Provável” (também em INVENÇÃO 4), para quem queira mais detalhes sobre o projeto em progresso.

Alguns dados para a inteligibilidade do fragmento isolado. Inédito, que vai aqui publicado como amostra-índice do todo a de perfazer. Este fragmento move-se entre duas linhas temáticas: a) o escritor de hoje, como contraparte paródica do poeta público, do cantor grego, simbolizado em Píndaro; com sua “fórminx de fórmicas”, (-----) o primeiro tem diante de si não um auditório unido pelo mito, que o reconhece mas uma audiência problemática, indiferente ou recalcitrante ao signo novo; ao invés da sabedoria gnômica do médico grego, repousada na morigeração e no conservantismo, a filosofia bruta, antropofágica, inscrita no

pára-choque de um caminhão, no relance de uma estrada brasileira; b) o mudo que ulula seguindo uma provável partitura em Braille, cuja simples presença acaba perturbando a redundância das convenções, e que pode estar propondo assim o seu “livro estrelado”, para ser “estrelido”, como aquele “poema obscuro” do alexandrino Licofronte, precursor de Gôngora e Mallarmé, que enuncia as profecias de Cassandra (ou Alexandra) num estilo oracular isomórfico a elas (fazendo assim já um primeiro texto sobre o texto). Entre estas duas fronteiras, os eventos-palavras, encontrando-se ou desencontrando-se, carne viva da linguagem.

[Ao lado do artigo de Haroldo de Campos, foi publicado o fragmento inédito “poeta sem lira” de *Galáxias*.]

