

VIAGEM E VERTIGEM EM *GALÁXIAS* DESINFORMANTE INICIAL

Francyne França*

Organizados em torno do eixo temático “o livro como viagem e a viagem como livro”, os cinquenta fragmentos que compõem as *Galáxias* de Haroldo de Campos se alimentam de diversos assuntos caros ao antigo e ilustre tema da viagem. Como nas grandes narrativas marítimas – ou nos diários de bordo –, o texto passeia por eventos históricos, mitológicos e cotidianos, percorrendo múltiplos cenários nos quais aventura-se pela cultura, pela arte, pela literatura e pela linguagem. Mas *Galáxias* não é um livro de viagem. O elemento central de suas antiestórias não é o objeto do relato, mas o relatar em si. O texto de Haroldo gira em torno de um enredo que não é composto de ações, mas de acontecimentos linguísticos, nos quais o material semântico apenas empresta o seu corpo para uma odisseia cujas peripécias se passam na linguagem, não fora dela.

“Seduzia-me fazer uma experiência de abolição ou rarefação dos limites entre poesia e prosa”, disse Haroldo a respeito de *Galáxias*, explicando que o percurso de seu poema longo se desenvolve “no sentido não propriamente de uma épica [...], mas de uma epifânica” (CAMPOS, 2002, p. 42). Na prosa, segundo a imagem proposta por Octavio Paz, o sentido é “algo como uma flecha que obriga todas as palavras a apontarem [...] para uma mesma direção” (PAZ, 1982, p. 130). Em *Galáxias*, a trilha dessa flecha não leva a lugar algum: tal qual uma miragem, o enredo sempre desaparece antes que possa ser alcançado. Como veremos, os impulsos narrativos do livro esbarram em estruturas de linguagem que não permitem ao leitor seguir decodificando o texto somente pela via estritamente semântica: com a ruptura da cadeia discursiva ele é colocado diante de um abismo semântico, de uma aparente falta de sentido que não lhe dá outra opção senão encarar a camada sensível da língua. Quer dizer, quando o objeto do relato é elidido – para usar a expressão de Andrés Sánchez Robayna (1979) –, a forma do texto emerge como uma mensagem endereçada ao intelecto, mas também aos olhos e aos ouvidos: um corpo a se decifrado com o corpo.

Haroldo chamou o primeiro e o último fragmento de *Galáxias* de formantes, expressão tomada de empréstimo do músico francês Pierre Boulez, que assim designou as estruturas de conteúdo fixo e ordenação livre que se integram em suas sonatas: “o intérprete, dentro da peça passa a ter possibilidades de escolha [...] mas as possibilidades serão delimitadas pelo compositor” (CAMPOS, 2010a, p. 20). O elemento formante, portanto, delimita o raio de ação do sujeito, submetendo a obra de estrutura

* Mestre e doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

aberta – “*um livro onde tudo seja fortuito e forçoso*”¹ – ao “necessário controle sobre o acaso” (CAMPOS, *op. cit.*, p. 21). Em *Galáxias*, estando fixos no começo e no fim do texto, os formantes “balizam o jogo de páginas móveis, intercambiáveis à leitura” (CAMPOS, 2004, p. 119), demarcando os limites do percurso textual.

Como um prelúdio – ou um preâmbulo, bem ao modo do poema épico –, o formante inicial² faz uma espécie de apresentação do livro, antecedendo e antecipando os traços que determinarão a realidade geral do projeto: “*um livro de viagem onde a viagem seja o livro/ o ser do livro é a viagem*”. Além de inscrever o ponto de partida da viagem, o primeiro fragmento fornece as coordenadas do trajeto pelo qual o leitor acaba de se enveredar. Não apenas uma apresentação, mas o que poderíamos chamar de um manual de instruções, o texto de abertura apresenta os procedimentos compositivos que vão estruturar todo o livro, fornecendo a chave interpretativa com a qual ele pode ser lido.

As primeiras palavras de *Galáxias*, “*e começo aqui*”, desferem um golpe no silêncio, fundando a fala ao mesmo tempo em que dão a ver – “miradouro aléfico” (CAMPOS, 2004, p. 119) – a imagem do livro inteiro. Um texto no qual os sentidos nascem nas ruínas da estrutura discursiva, *Galáxias* é um caminho que leva irremediável e incessantemente ao começo. O começo, todavia, não é o ponto fixo do qual nos distanciamos à medida que a nossa jornada pelo texto avança, mas o momento em que se rompe a continuidade das ideias, e a linguagem, restituída a sua integralidade verbivocovisual, inaugura um sentido para além do encadeamento lógico das palavras.

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da*

O CD *isto não é um livro de viagem* registra a leitura oral, executada pelo próprio autor, de alguns dos fragmentos de *Galáxias*, entre os quais, o formante inicial. Curiosamente, em sua leitura Haroldo ignora a conjunção aditiva que abre o texto, dizendo apenas “começo aqui”. A partícula elidida pelo poeta, no entanto, será determinante para a interpretação que darei à passagem. Pronunciada com o som de /i/ – considerando uma variante largamente disseminada no Português do Brasil –, a vogal /e/ se encadeia, pela rima em –i, com a palavra “aqui”. A conjunção que se realiza na partícula átona – repetida outras cinco vezes ao longo do trecho – estabelece uma imprevista relação não com a forma análoga que aparecerá logo em seguida, mas com a sílaba tônica da palavra “aqui”. Conforme o ritmo da oralização que estou propondo – correspondente, na terminologia musical, ao compasso quaternário –, distribuem-se, pelo

¹ Por uma questão de limpeza gráfica, as citações do formante inicial, que serão muitas, não estarão referenciadas. Fica aqui estabelecido que todas as citações destacadas em itálico pertencem ao primeiro fragmento, que é originalmente grafado dessa forma.

² O fragmento completo foi anexado ao final deste artigo.

trecho, oito acentos com intervalos de quatro sílabas poéticas, começando pela primeira, como ilustro a seguir:

◀ e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço

No ritmo do texto, a vogal átona se converte no tempo forte do compasso quaternário, isto é, no elemento de maior destaque dentro do conjunto de quatro sílabas que ela introduz. Situada no ponto de partida do formante inicial e, portanto, no grau zero do percurso textual de *Galáxias*, a batida inaugural marca o momento decisivo em que se funda o gesto da escritura. Plena de carga simbólica, essa diminuta materialidade vocálica rompe o branco da página com a força de um vulcão em erupção, expelindo “*milumaestórias na mínima unha de estória*”. De modo geral, conjunções são elementos sintáticos que conectam dois termos de modo mais ou menos simétrico. As aditivas são as conjunções conciliadoras por excelência. Mesmo entre as coordenativas – que se assemelham pelo caráter não hierárquico das relações que estabelecem –, as aditivas se destacam como elementos especialmente apaziguadores. Sutilmente disruptivas, as adversativas e as concessivas, por exemplo, relacionam pela diferença, provocando certo desequilíbrio entre os elementos que associam. A aditiva, por sua vez, cria uma relação de equivalência, de soma, e de continuidade semântica. No início de *Galáxias*, no entanto, a conjunção aditiva assume um caráter ambíguo, pois introduz a fala e interrompe estrondosamente a duração do silêncio. Uma imagem da gênese do sentido e, portanto, da própria imagem poética, este átomo de linguagem dá a ver, em sua instantânea e fugaz novidade, a única coisa que importa no texto: o começo da viagem. “*O fim é o começo*”, diz uma passagem do mesmo fragmento, na qual a palavra “fim” deve ser compreendida sob um prisma, do qual se projetam, por um lado, a ideia de finalidade, ou destinação; por outro, a de extremidade, ou acuidade, o limite entre o ser e o não ser. Esse começo a um só tempo se anuncia pelo discurso – “*e começo aqui*” – e se realiza concretamente pelas palavras, que reiteram o impulso iniciático a cada vez que o acento silábico se abate sobre o texto e produz uma nova interrupção na continuidade da frase.

Em certo sentido, como afirmou Haroldo,³ *Galáxias* tem “uma estrutura de estória detetivesca, já que a intriga é constantemente interrompida, suspensa, e o leitor fica

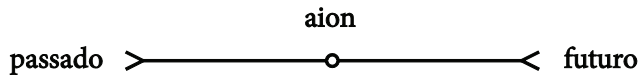
³ Em “Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das *Galáxias*)”, entrevista publicada em 06/10/1984, no Caderno de Programas e Leituras do *Jornal da Tarde* (O Estado de S. Paulo), e posteriormente reeditada para *Metalinguagem e outras metas*.

à busca do ‘quem’ e do ‘quê’ do texto” (CAMPOS, 2010b, p. 272). No trecho em análise, o narrador, por assim dizer, fixa um ponto de partida narrativo: “*e começo aqui e meço aqui este começo*”. A informação de caráter semântico, no entanto, não se desenvolve. Assimilado pelo corpo do texto, o discurso se dilui em um bloco sonoro no qual o conteúdo abstrato introduzido pelo pano das ideias se transforma em realidade concreta no corpo do texto. Com um esquema fonético no qual se alternam consoantes fricativas com oclusivas (produzidas, respectivamente, pela passagem e obstrução do ar) e vogais arredondadas com fechadas, o trecho é marcado por ciclos de duração e ruptura, que inscrevem o começo e os sucessivos recomeços na materialidade mesma da linguagem: “*este começo e recomeço e remeço e arremesso*”. Os constantes cortes a que esses sons e os seus tons submetem o texto produzem um balanço ondulatório – do tipo onda contra rocha –, que por sua vez também é violentamente interrompido: antes que o ritmo se transforme em automatismo, o discurso se reconstitui – “*quando se vive sob a espécie da viagem*” –, paradoxalmente, como força desordenadora, interrompendo o movimento cadenciado em vias de se estabelecer. Aqui a restauração do encadeamento discursivo promove a subversão de sua própria lógica: ao invés de compartimentalizar, conduzindo o leitor exclusivamente pela margem abstrata, o texto restitui a integralidade da linguagem, impedindo que a leitura se reduza a puro deleite sonoro.

Ao final da passagem, o discurso há pouco reconstituído novamente se interrompe: um abrupto corte sintagmático suspende o sentido que então se erigia, em uma construção que a um só tempo prenuncia e dá a ver o princípio geral que regerá a estrutura do texto em *Galáxias*, no qual a interrupção do gesto discursivo vem para fundar um gesto estético, entrelaçando o narrativo e o poético em um movimento de incessante retorno ao “*fim-comêço*” do sentido: “*o que importa/não é a viagem, mas o começo da*”.

A relação que se estabelece entre a prosa e a poesia pode ser colocada nos termos da oposição entre continuidade e ruptura. A prosa funda uma temporalidade de duração, que se desenvolve coextensivamente ao discurso e produz sentido pelo encadeamento das ideias que se sucedem. Uma metafísica instantânea, nas palavras de Bachelard, a poesia opera no domínio da simultaneidade. Lembremos de *Igitur ou a loucura de Elbehnon*, livro de Mallarmé no qual a meia-noite não marca mais uma hora no relógio do jovem personagem que dá título à obra, mas consoma a imagem de um tempo imobilizado, de um instante limítrofe entre o hoje e o amanhã, no “ponto de junção do seu futuro e do seu passado já idênticos” (MALLARMÉ, 1990, p. 75). Em *A lógica do sentido*, Deleuze confronta duas leituras mutuamente exclusivas do tempo, o Cronos e o Aion: “um é cíclico, mede o movimento dos corpos e depende da matéria que o limita e preenche; e o outro é pura linha reta na superfície, incorporeal, ilimitado, forma vazia do tempo, independente de toda matéria” (DELEUZE, 2011, p. 65). Cronos, portanto, é o tempo do relógio, o tempo que é determinado pelo movimento da terra e que rege os ciclos do universo físico, transformando dia em noite e noite em dia; primavera em verão, em outono, em inverno, e novamente em primavera. Aion, por

sua vez, é o tempo subjetivo que cada indivíduo carrega consigo, um tempo “incorporal que se desenrolou, tornou-se autônomo desembaraçando-se de sua matéria” (DELEUZE, 2011, p. 65). Sucessivo, o tempo cronológico se repete regularmente: os minutos nas horas, as horas no dia, os dias na semana e assim por diante. O tempo aiônico, pura linha reta, conforme o descreveu Deleuze, é um tempo irrecuperável, “fugindo nos dois sentidos ao mesmo tempo do passado e do futuro” (DELEUZE, 2011, p. 65).



O Aion é o acontecimento puro, o momento de uma absoluta particularidade que Deleuze chama de *hecceidade*. De origem latina (*haec*, que significa isto), a expressão designa a espaciotemporalidade inerente a todo evento, algo como “aquiagoridade”: “não perguntaremos, pois, qual o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido” (DELEUZE, 2011, p. 23). Segundo a temporalidade do Cronos, a meia-noite – notação que indica determinada posição do sol em relação à terra – se repetirá diária e indefinidamente pela eternidade. A meia-noite de Mallarmé, uma realidade aiônica, uma *hecceidade*, jamais realizar-se-á uma segunda vez. Ao descer as escadas em direção à cripta de seus antepassados, Igitur – personagem nomeado pela conjunção latina que expressa justamente o sentido de conclusão – penetra neste preciso ponto, onde, fugindo do passado e do futuro, o tempo se encerra. A esse tempo interrompido, cuja duração não mais é dada pelos ponteiros do relógio – “horas vazias, puramente negativas” (MALLARMÉ, 1990, p. 57) –, Bachelard propôs chamar de “*vertical*, para distingui-lo de um tempo que foge horizontalmente” (BACHELARD, 2010, p. 94). Uma temporalidade instantânea própria da poesia, que

valendo-se de palavras ocas, [...] faz calar a prosa ou os trínados que deixariam na alma do leitor uma continuidade de pensamento ou de murmúrio. Depois, após as sonoridades vazias, ela produz seu instante. É para construir um instante complexo, para atar, nesse instante, simultaneidades numerosas, que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado. Em todo poema verdadeiro, podem-se, então, encontrar os elementos de um tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida (idem).

A produção de um estado novo da linguagem, atividade por excelência da poesia, em *Galáxias* tanto se representa como se realiza pela interrupção da cadeia de ideias que alimentam o gesto narrativo. A lógica discursiva escorre por esses vãos semânticos onde se formam também vazios temporais, nos quais se findam e renovam o sentido e o tempo. Em ambos, a suspensão da continuidade se impõe como um evento disruptivo que a um só tempo leva ao fim e ao começo: não ao fim nem ao começo, mas ao “*fim-comêço*”, imagem norteadora do livro como um todo.

escrever

*mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso
recomeço por isso arremeço por isso teço*

“Arabescos que não se deixam concluir” (CAMPOS, 1976, p. 91), esses impulsos discursivos remetem à narrativa infinita de *As mil e uma noites*, uma referência que será retomada algumas vezes ao longo do livro e que estará especialmente presente no fragmento “passatempos e matatempos”.

Com uma estrutura de conto de fadas – “nada mais aliciador para um leitor ávido por estórias”, como bem observou Marília Garcia (2007, p. 198) –, “passatempos e matatempos” é o signo do desejo jamais saciado. Na esteira das aventuras do “minimimino” – personagem que busca uma estória, enquanto nós, leitores, buscamos o sentido do texto –, o fragmento percorre a trilha de uma série de clássicos da literatura universal, que se consomem em narrativas engastadas (TODOROV), cujos desfechos não deixar-se-ão alcançar. Uma estória levará a outra estória, que levará a outra estória, que levará a outra estória: de Sherezada à Bela Adormecida, da Bela Adormecida ao país das maravilhas, então à Dânae e ao cisne mallarmaico. Perseguindo, como o rei Xariar, uma conclusão que jamais se nos apresentará, tropeçamos nos súbitos desvios de rota, que se inserem no texto como alçapões pelos quais a narrativa desaba, levando consigo a esperança de chegar ao fim da estória.

“passatempos e matatempos” como que encena os passos do leitor de *Galáxias*, que caminha movido por um desejo de estória. Quer dizer, o desejo de que as palavras lhe contem uma estória e de que a estória que elas lhe contam esteja plenamente abarcada por essas palavras. O que não acontecerá. Ao modo de Derrida, o livro de Haroldo proclama “*acabar com a escritura para/começar com a escritura*”, apontando aí para a realidade que transborda, quando se rompe a linha de raciocínio que delimita o sentido estrito das palavras. Para *acabarcomeçar* com a escritura, é preciso que a voz que nos fala – ou a mão que nos escreve – *arremece*: meça e ao mesmo tempo arremesse, num jogo de lance e enlace, no qual o fio da meada se transforma, pelo entrelaçamento das camadas da linguagem, em trama textual. Radicalmente metalinguística no plano do conteúdo, a escrita em *Galáxias* se volta para si também pelo trabalho na materialidade da linguagem; uma escrita cujos sentidos não se encerram ou mesmo se estabilizam nas palavras que os produzem; um “*escrever sobre escrever*”, no qual os sentidos se mantêm em estado de permanente deveniência, sempre mais adiante, no “*futuro do escrever*”.

um livro ensaia o livro

*todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-
-começo começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do
começo afunila o começo no funil do fim no fim do fim recomeça o
recomeço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e
regressa e retece*

Um livro de ensaios que é um incessante ensaio de si mesmo, como o trecho nos informa, *Galáxias* é um exercício de reflexão, mas também uma prática de experimentação da linguagem. Escrever um livro é reescrevê-lo indefinidamente, ensaiando inúmeros arranjos de palavras até encontrar a forma capaz de dizer os sentidos e os sensíveis que se quer produzir. Referido como ideia – “*todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro*” –, o ensaio adere ao corpo do texto, convertendo-se, durante a continuação da passagem mencionada, em um verdadeiro ato de fala. O conceito de ato de fala, que tomo emprestado do campo da Pragmática, está relacionado com o efeito produzido pelas declarações performativas, isto é, aquelas que se realizam simultaneamente como enunciado e como ato. É o que ocorre em sentenças como: peço desculpas, ordeno que saia, declaro aberta a sessão, entre outras. Como o nome sugere, a teoria dos atos de fala engloba todas essas construções, que, ao serem proferidas, exercem, de fato, alguma ação sobre o real. Ou ainda: ocorre um ato de fala quando dizer é o mesmo que fazer. No trecho, o processo passa subitamente da menção ao ato. Dessa forma, o ensaio deixa de ser tema e se converte em procedimento de composição textual. O caráter ensaístico extrapola a dimensão semântica e se instala no corpo do texto, operando pequenas e sucessivas modificações na estrutura das palavras: fim se transforma em fina; depois em afina; e, finalmente, em refina. Colocando em evidência o procedimento de depuração textual, o trecho fala sobre edição de texto, ao mesmo tempo que realiza o ato de editar as palavras. Esse processo de afinamento e refinamento se reforça pela massiva ocorrência da letra “f”, consoante que se produz pela fricção do ar entre os lábios e os dentes, os quais operam como um verdadeiro funil, restringindo a um espaço mínimo a passagem do som. Ao final, ou melhor, no “*fim-comêço*”, no espaço tempo da palavra tornada experiência, a linguagem tensionada pela função poética, convertendo-se de funil em fuzil, lança os dados e nos arremessa ao abismo.

Galáxias é escrita que se torna escritura, sem no entanto deixar de ser escrita. Como Xerazade, o “narrador” de *Galáxias* é “*sobrescravo*” de sua narrativa. Escrever é escrever sobre alguma coisa. Porque a escritura é feita de forma, mas também de conteúdo. E o percurso do texto – uma busca pela unidade entre um e outro, entre o corpo e o espírito da linguagem – não dura mil e uma noites nem mil e uma páginas, mas “*milumanoites*” e “*miluma-/páginas*”: concreto e abstrato aí não apenas se somando ou aproximando, não se justapondo tampouco avizinando, mas se aglutinando e se constituindo mutuamente. Nesse “*umbigodomundolivro*” ou “*umbigodolivromundo*”, onde a linguagem se dobra e se redobra, voltando-se para dentro de si e ao mesmo tempo para fora, “*noites e páginas/mesmam ensimesmam*”. Lembremos que na vida intrauterina a mãe está carnalmente ligada ao filho pelo umbigo, lugar onde se tornam um só e o mesmo corpo. E o livro evocado por Haroldo, “*um livro onde tudo seja não esteja*”, o livro total de Mallarmé, pretende-se o elo perdido entre a linguagem e o mundo, entre as palavras e as coisas, entre a fala e o silêncio, entre a tinta preta e o branco da página.

um livro

é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro
e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo
da palavra da linha da página do livro

Como a espiral estampada em sua capa,⁴ o livro de Haroldo a um só tempo se condensa na minúscula concretude de uma “*mínima unha da estória*” e se expande ao infinito, como rastro silencioso que não se deixar capturar pelas palavras. Uma estória que não pode ser contada, somente “descontada”: “*nãoestória*” inenarrável porque da ordem do sensível, para muito além do compreensível, algo que por não ser propriamente alguma coisa pode ser qualquer coisa, pois tudo depende

*da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada
de nada e nures de néris de reles de raro e nacos de necas
e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e
nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total
tudosomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro*

A aglomeração de figuras negativas transforma o nada, entendido aqui como vazio pleno de prováveis, em realidade objetiva com existência verbivocovisual. Dotado de corpo, voz, volume e medida – exatas quatro linhas –, o nada assume estatuto de fenômeno positivo, que se revela com a mesma força pela materialidade do texto e por sua dimensão semântica. Juntas, as camadas da linguagem produzem um sentido que não reside em uma ou em outra, mas nasce de sua síntese, em um “processo de compor [em que] duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas” (FENOLOSA *apud* CAMPOS. 2010a, p. 56). Esse nada que é tudo, todavia não é a soma das partes, mas a “*somassuma de tudo*”, quer dizer, a soma da soma: o “*assomo do assombro*” quando das palavras se extrai o sumo – este, cuja presença apenas subjacente, o texto, sem mencionar, nos faz entrever.

No primeiro fragmento, como se vê, as noções de começo e recomeço extrapolam o horizonte do puramente discursivo e assumem a condição de verdadeiros fenômenos sensoriais: compreensíveis e ao mesmo tempo sensíveis pelo leitor. Não apenas uma informação lógica comunicada pelas palavras, mas uma *hecceidade* – para usar a expressão deleuziana –, os sentidos do texto, de natureza estética e não semântica, resultam da articulação dos significantes com os seus significados. Esses sentidos, embora até certo ponto previstos pelo autor, somente se realizam na presença do leitor, em uma instância que se funda quando a oposição entre o sujeito e a obra se transforma em ambivalência. Radicalmente privada de um lugar fixo, essa instância – que poderíamos chamar de espaço de fruição – se sustenta em equilíbrio instável, do tipo que só é alcançado em movimento, como o que se produz pelo malabarista: “alguém que ad-

⁴ Na edição da Editora 34, que mostra um registro da série Objetos Gráficos, de Mira Schendel.

ministra três objetos onde só cabem dois. Nesse caso, tem que introduzir o conceito de tempo. Na verdade, o malabarista é aquele que encontra o lugar no tempo” (MEIRELES *apud* MAIA, 2009, p. 72-3). Um sutil ato de malabarismo,⁵ o texto de Haroldo equilibra o material e o imaterial da linguagem – dimensão em que também se inclui a carga subjetiva do leitor –, reunindo múltiplas e sucessivas realidades no espaço de um tempo único, imobilizado. “Enquanto o tempo da prosódia é horizontal”, diz Bachelard, “o tempo da poesia é vertical” (BACHELARD, 2010, p. 94), porque dura não em continuidade, mas em intensidade: “a meta é a verticalidade, a profundidade ou a altura” (BACHELARD, 2010, p. 94).

Libertos da progressão cronológica, os sentidos do poema, portanto, habitam o território do Aion, realidade entretempos, ou extratempórea, da qual o tempo é abolido: “*fim-comêço*”, “*onde a migalha a maravalha a apara é maravilha*”, onde o nada é tudo, onde a centelha – risco malogrado no fósforo, eterna faísca – insistentemente sibila. Caminhando para o extremo limite entre o escrito e o branco da página, lá onde findar-se-á o formante inicial, uma cadeia de estruturas fonêmicas produz um padrão sonoro que lembra, embora efetivamente não o seja, uma sucessão de sufixos diminutivos – favila, lumínula, maravilha, vanilla e vigília (nas últimas três palavras, dependendo de como se as pronuncia, emerge ainda uma noção insular, a solidão do elemento sólido mergulhado em matéria fluida) –, que nos levam a uma aproximação fractal, a um mergulho microscópico em ínfimas estruturas linguísticas de onde se projeta a imagem do livro inteiro. Da conjunção “e” que inaugura a fala, ao murmúrio da fagulha que resiste sem permanecer, o deslocamento pelas *Galáxias* de Haroldo segue nos guiando para o abismo vertiginoso, para a falha da fala, onde a linguagem se põe a falar: “*descanto a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois comêço a fala*”.

⁵ Tomei emprestada a expressão do título de uma entrevista concedida ao crítico de arte Ronaldo Brito pelo artista plástico Cildo Meireles, que usa a figura do malabarista como metáfora de seu conceito-síntese de território.

Resumo: *Galáxias*, de Haroldo de Campos, é composto por cinquenta fragmentos textuais, dentre os quais não são intercambiáveis à leitura somente o primeiro e o último – denominados formantes inicial e terminal –, que se fixam no começo e no fim do livro. Objeto deste ensaio, o formante inicial demarca o ponto de partida da viagem que se inicia e dá a ver a trilha acidentada que o leitor atravessará nas páginas móveis, a um só tempo informando e formando o projeto e o percurso textual do livro: a dissolução da fronteira entre a poesia e a prosa, através da interrupção do fio discursivo e do entrelaçamento verbivocovisual da linguagem. Como um manual de instruções, o formante inicial – ou *desinformante*, como preferi chamar – fornece a chave interpretativa do livro, no qual a aproximação dos gestos poético e narrativo se realiza sobre as ruínas da cadeia lógica e do sentido estritamente semântico.

Palavras-chave: *Galáxias*; Haroldo de Campos; viagem; escritura.

Résumé: *Galáxias*, de Haroldo de Campos, est composé de cinquante fragments textuels, parmi lesquels seuls le premier et le dernier semblent ne pas être interchangeables à la lecture, appelés d'ailleurs des formants initial et terminal qui se fixent au début et à la fin du livre. En tant qu'objet de cet essai, le formant initial souligne le point de départ du voyage qui commence et donne à voir la voie accidentée que le lecteur sera contraint à traverser à travers les pages mobiles du texte, de façon à pouvoir informer et former le projet et le parcours textuel du livre : la dissolution de la

frontière entre la poésie et la prose, par l'interruption de la ligne discursive et de l'enchevêtrement verbivocovisuel du langage. Tel un manuel d'instructions, ce formant initial – ou ce désinformant, si l'on préfère ainsi le nommer – fournit la clé interprétative du livre, où le rapprochement des gestes poétique et narratif se réalise sur les ruines de la chaîne logique et du sens strictement sémantique.

Mots-clés: *Galáxias*; Haroldo de Campos; voyage; écriture.

Abstract: *Galáxias*, by Haroldo de Campos, is composed of fifty textual fragments, among which only the first and the last – called initial and final “formants” and fixed in the beginning and end of the book –, cannot be read interchangeably. The initial formant, which we take as our subject in this essay, defines the starting point of the journey and announces the rough track the reader will cross in the moveable pages, at once informing and forming the project and the textual course of the book: the dissolution of the boundary between prose and poetry, through the interruption of the discursive line and the verbivocovisual interweaving of the language. Like a manual, the initial formant – or uninformant, as I preferred to call – gives the interpretative key of the book, in which the approximation of the poetic and the narrative gestures take place over the ruins of the logical chain and the strictly semantic sense.

Keyword: *Galáxias*; Haroldo de Campos; journey; writing.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas, SP: Verus Editora, 2010.
- CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010a.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010b.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GARCIA, Marília. “A lenda fechada em copas não-diz desdiz só dá voltas: superfície e enigma nas Galáxias de Haroldo de Campos”. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 47, n. 1, pp. 193-209, jan./jun. 2007.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur ou a loucura de Elbehmon*. Lisboa: Hiena Editora, 1990.
- MAIA, Carmen. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- PAZ, Octavio. “A imagem”. In: *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ROBAYNA, Andrés Sánchez. “A micrologia da elusão”. In: CAMPOS, Haroldo. *Signantia quasi coelum. Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ANEXO – FORMANTE INICIAL DE GALÁXIAS

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o começo onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo descomeço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-comêço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do comêço afunila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça o recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e regressa e retece há milumestórias na mínima unha de estória por isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro e aqui me meço e começo e me projeto eco do comêço eco do eco de um comêço em eco no soco de um comêço em eco no oco eco de um soco no osso e aqui ou além ou aquém ou láicolá ou em toda parte ou em nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos atrás ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo rés começo raso começo que a unha-de-fome da estória não me come não me consome não me doma não me redoma pois no osso do comêço só conheço o osso o osso buco do comêço a bossa do comêço onde é viagem

*onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha
onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanilla é vigília
é cintila de centelha é favila de fábula é luminula de nada e descanto
a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala*