

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Viviani Bernardes da Silva

**O sentido da viagem na escritura das Galáxias: o espaço
em palimpsesto e a escrita da tradição poética**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Viviani Bernardes da Silva

**O sentido da viagem na escritura das Galáxias: o espaço
em palimpsesto e a escrita da tradição poética**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo

2008

Viviani Bernardes da Silva

Dissertação apresentada à Banca Examinadora
como exigência parcial para obtenção do título
de MESTRE em Literatura e Crítica Literária
pela Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria
Rosa Duarte de Oliveira Sekiguchi.

Banca Examinadora:

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Fabio e Maria, por sua presença perseverante e contínua em minha vida.

Agradecimentos

À minha família pelo incentivo e carinho.

À professora Maria Rosa Duarte de Oliveira pelas ótimas discussões, e apontamentos durante o percurso de elaboração deste trabalho, e por toda a confiança em mim depositada.

A CAPES pela concessão da bolsa de estudos, que tornou viável a elaboração desta dissertação.

A todo o corpo docente do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, por suas reflexões teóricas comprometidas com o estímulo a pesquisa. Em especial, a Prof^a Dr^a Maria José Gordo Palo pelo incentivo a elaboração consciente do projeto de pesquisa.

À secretaria Ana Albertina pelos bons conselhos sobre o desenvolvimento do curso.

“A poesia, a mais elevada e a mais humilde, é o seu espelho: ao ver sua imagem, nela penetra, indo ao abismo de seu próprio ser e convertendo-se em um manancial.”

(Octavio Paz)

Resumo

Galáxias (1984) de Haroldo de Campos elabora um registro crítico da tradição poética fornecendo constantes epifanias, para suscitar em seu cosmos espacial a sensibilidade do leitor e a intencionalidade do sujeito-escritor. De sua concepção como um livro-mar, aberto a viagens pelos mais diferentes gêneros e espaços poéticos emerge uma proposta de investigação em torno da escritura e do espaço. O espaço galáctico rompe com a concepção de um estudo diacrônico da literatura. Neste espaço, os diferentes estilos de composição poética encenam, simultaneamente, a perspectiva de um devir da criação poética. A utopia de uma língua universal se sacia na construção de uma metáfora palpável, que experimenta uma escrita caligráfica, influenciada pela forma vazia do culto budista *Zen* para criar uma linguagem suspensa. A viagem pela escritura é proposta desta leitura do espaço galáctico, baseada na concepção de escritura de Roland Barthes. A metodologia de reflexão sobre o espaço galáctico compreende uma discussão sobre os gêneros literários e o livro-viagem, além da diferença entre a escritura e a escrita nesse espaço e a significância da viagem pelo texto. A partir destas reflexões e apontamentos sobre o espaço das **Galáxias** haroldianas, foi possível observar que é um lócus compreendido como uma estrutura espiralada. O sujeito-escritor crítico propõe ao escrever a defesa de uma tradição poética transcultural. O sonho de escrever o incomunicável diferencia esta viagem do gênero de literatura de viagem.

Palavras-chaves: Haroldo de Campos – Galáxias – escritura - espaço - viagem.

Abstract

Galáxias (1984), Haroldo de Campos prepares a record critic of the poetic tradition in providing epifanias, to raise their cosmos space in the sensitivity of the reader, and the intent of the subject-writer. From its conception as a livro-mar, open to travel by the most different genres and poetic spaces emerge a proposal for research around the writing and space. The galactic space breaks with the design of a study of literature diachronic. In this area, the different styles of composition stage poetic, while the prospect of becoming one of poetic creation. The utopia of a universal language is satiated in building a metaphor palpable, experiencing a written calligraphic, influenced by how empty the *Zen* Buddhist cult to create a language suspended. The trip is proposed by writing this reading of galactic space, based on the design of deed of Roland Barthes. The methodology of reflection on the galactic space includes a discussion of the literary genres and the book-trip. Besides it talk about the difference between the text and writing in this space and the significance of the journey by the text. From these thoughts and notes on the area of Haroldo's *Galáxias*, it was possible to see that this space is understood as a spirally structure. The subject writer-critic proposes to write the protection of a cross poetic tradition. The dream of writing the incommunicado differentiates this from the genre of travel literature and travel.

Keywords: Haroldo de Campos – *Galáxias* - text – space - travel.

Sumário

Introdução	p.7
Capítulo I	
1. Escritura, Prosa e Poesia	p.15
Capítulo II	
2. Escritura e Escrita	p.29
Capítulo III	
3. Escritura e Desconstrução	p.49
Capítulo IV	
4. Significância: memória de um sujeito-escritor	p.78
Considerações Finais	p.88
Referências Bibliográficas	p.92

Introdução

Escrita ao longo de treze anos (1963-1976), as **Galáxias** haroldianas foram publicadas pela primeira vez em 1984 pela Editora Ex-Libris. Trata-se de um texto plural em muitos sentidos, que relaciona o ato de criação poética com a vida. Texto crítico e histórico com vocação para o apagamento da escrita individual do sujeito-escritor, sua concepção de gênero literário é epifânica e se realiza por meio de construção entre a poesia e a prosa.

O projeto das **Galáxias** pode ser considerado fragmentário. Escrito em 1963, seu formante inicial – “e começo aqui” – seria publicado no ano seguinte no n. 4 da revista **Invenção**. Outros fragmentos seriam publicados no exemplar n. 5, em 1966 e 1967. Estes fragmentos acabaram sendo traduzidos em quatro línguas, sendo elas: alemão, francês, espanhol e inglês.

A divulgação desses fragmentos acrescentou ao projeto galáctico diversas leituras, dentre as quais se destacou a de Guimarães Rosa (2004) “o texto é estimulante, catalisador ao mais alto grau”. Considerando o relato do próprio poeta Haroldo de Campos, em entrevista concedida a Silvia Ferreira Lima, o poeta afirma ter efetivado alterações após a sua apresentação do projeto final a Guimarães Rosa. Na verdade, a proposta original de publicação integral dos fragmentos galácticos era a de uma verdadeira *caixa de Pandora*. O formato do livro era muito incomum: composto por um maço de folhas soltas dentro de uma caixa, a fim de oferecer ao leitor a mesma possibilidade criativa e maleabilidade de leitura advinda das partituras musicais.

Guimarães Rosa entendeu o projeto do livro de partituras intercambiáveis e folhas soltas como audacioso demais a ponto de referir-se a ele como “o demo”. A par das considerações do amigo, Haroldo de Campos abandonou o seu ideal de libertar o leitor da encadernação do livro. Entretanto, a invenção sonora e a vocalidade do projeto original foram conservados.

A primeira edição integral das **Galáxias** data de 1984, publicada pela editora Ex-Libris. Seu layout rememora muito o projeto mallarmaico do livro universal: as 50 páginas impressas do livro se alternam com outras 50 páginas completamente em branco. Se comparado à poesia produzida anteriormente

por Haroldo de Campos, **Galáxias** pode ser considerado o seu projeto mais inclinado à vocalidade e à oralidade. As imagens ainda são constantes e perpassam toda a idealização do plano, mas as suas manifestações perdem bastante em visualidade quando comparadas à poesia concreta. Esta publicação tornou o espaço galáctico menos visível e mais palpável. A influência da cultura oriental se torna ainda mais acentuada e presente na palavra concisa do poeta. O lance de dados poéticos atua na transculturação, tanto na incorporação de imagens tradicionais dos haicais, quanto na construção de um método ideogrâmico de composição.

É curioso observar que a alternância entre as páginas em branco e as páginas impressas marca a repercussão da proposta estética dos haicais de Bashô. Nestas páginas em branco, a linguagem cessa e o silêncio se constitui como um vazio gráfico aos olhos do leitor. Este vazio é parte integrante da proposta transgressiva do livro, como contraposição da própria linguagem.

Quando se trata do projeto galáctico, é difícil não considerar a sua extensão e expansão em cosmos. Sua escritura é composta por aproximadamente dois mil versos. A instabilidade da poética galáctica percorre todos estes versos sob a perspectiva de um amplo livro de viagens. A inovação da linguagem é um ponto de destaque na elaboração das **Galáxias**. Neologismos influenciados pelas propostas de James Joyce e Guimarães Rosa figuram nos versos galácticos como uma abertura ao registro aparentemente espontâneo de impressões do cotidiano. O coloquialismo de grande parte destas construções contrasta com alusões metonímicas e enigmáticas. Esta estratégia de ampliar os horizontes da língua é muito visível na edição integral das **Galáxias**.

Em 2004, foi publicada uma edição póstuma a Haroldo de Campos das **Galáxias**. Trajano Vieira organizou esta segunda edição integral consumada nos moldes da publicação de 1984. A editora 34 é a responsável pela idealização do projeto, que inclui o CD *isto não é um livro de viagem*, lançado pela primeira vez em 1992. Gravado na voz do próprio poeta, o CD se ocupa da oralidade do projeto galáctico.

Segundo Nunes, “aqui a escritura é um ‘dédalo-diário’; e o sujeito-escritor – escravo rô a unha do tempo até o sabugo...’ – é um ser histórico, situado no eldorido feldorado latinoamargo’.” (NUNES, 1989 apud CAMPOS,

2004, s/p). Este texto parte da idéia de uma literatura combinatória, que considera a leitura dos mitos e da tradição poética. Da liberdade de um ato criativo dirigido quase ao acaso ao rigor de uma linguagem que não comunica.

O que diferencia o texto das **Galáxias** das meta-narrativas modernistas e de outros contos e romances são as suas imagens. O sentido destas imagens é mais significativo do que a sua própria estrutura textual: “Existem realmente aquelas mini-estórias embutidas no texto, só que algumas são mais reconhecíveis do que outras, mesmo porque os personagens, deliberadamente, não se configuram de modo muito claro para quem não os reconhece” (CAMPOS, 1992 apud QUEIROZ, 2001, p. 46).

Galáxias tem como tema a viagem que possibilita o desenvolvimento da idéia de permutação entre textos, ou ainda, de transcrição. A literatura combinatória é latente neste texto porque existe uma dialética entre a poética universal e a nacional. Nesse sentido, Campos define seu texto como “audiovideotexto, videotextogame, as galáxias se situam na fronteira entre prosa e poesia. Há neste livro caleidoscópico um gesto épico, narrativo”. (2004, p. 119). O gesto narrativo desse texto se vincula com a própria História vivida pelo sujeito-escritor.

Este texto traz a língua como uma manifestação de consciência social e histórica. A preocupação em estabelecer um discurso com o passado, ou seja, com a tradição poética é indissociável do estilo do sujeito-escritor nas **Galáxias**. Segundo Perrone-Moisés, “o que fundamenta sua defesa de uma ‘história sincrônica’ não é uma reflexão geral sobre o tempo e a história, mas a busca de uma dinamização da produção poética presente” (2005, p. 37). O gesto criativo deste texto desvenda aspectos constitutivos de outros textos.

Portanto, é possível compreender o texto das **Galáxias** como uma continuidade de algumas das histórias já contadas pela sociedade, de maneira que o ato de escrever é um gesto de continuidade, que considera as obras do passado como inacabadas. O texto de Campos apresenta este gesto fragmentário de recolher a tradição poética inacabada. E mais, enquanto se reconhece como escritura aponta para o futuro deste ato de escrever.

A partir desta concepção inacabada do gesto criativo das **Galáxias**, propomos aqui o estudo de sua escritura, ou seja, da natureza da linguagem empregada por seu sujeito-escritor. Este texto de Campos mostra-se sob uma

perspectiva muito independente da língua e do estilo metalingüístico, o que torna de fundamental importância a reflexão sobre o uso social da forma nesse texto. Para tanto, há a necessidade de aclarar o que aqui será entendido como escritura.

Escrever sobre a escritura é considerar o seu engajamento utópico com a sociedade, sua cultura e sua História. Sobre as escrituras literárias é possível afirmar que estas relações se dão a partir da idéia de tradição. A tradição está sempre respaldada em um ato criativo e individual do escritor, o qual Barthes denomina *estilo*. O estilo exprime a presença de humor do sujeito-escritor, não é um traço de personalidade, mas gênese de uma mitologia pessoal entre a linguagem e a História.

É importante considerar que estilo não é o mesmo que forma para Barthes: “Toda forma é também um Valor; por isso, entre a língua e o estilo, há lugar para outra realidade formal: a escritura. Em toda e qualquer forma literária, existe uma escolha geral de um tom, de um etos, por assim dizer, e é precisamente nisso que o escritor se individualiza.” (1971, p. 23). Apesar de estabelecer um juízo sempre presente na crítica literária, a forma advém de um projeto totalizador e estrutural dos sentidos.

Se a forma pretende a integração entre a arte e a vida, a partir de alguma autonomia estética e criativa da linguagem, ela permite a individualidade crítica do sujeito-escritor. O estilo é esta manifestação da individualidade do sujeito-escritor, que apresenta a sua satisfação ou insatisfação a respeito de uma tradição. Neste sentido, a escritura pode ser definida como:

ato de solidariedade histórica. Língua e estilo são objetos; a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História. (BARTHES, 1971, p. 23).

Esta função da escritura aponta para um jogo criativo que apaga os significados expressos pela tradição para construir novas significações. De um jogo entre o estilo individual do escritor e a reinvenção de um cânone pessoal,

a escritura é sempre um gesto de escolha que articula liberdade e memória. Tal como enunciação de uma tradição e de uma perspectiva utópica da História, toda escritura é linguagem significativa: “Porque deriva de um gesto significativo do escritor a escritura aflora a História, muito mais sensivelmente do que qualquer outro corte da literatura”. (BARTHES, 1971, p. 26).

O jogo significativo da escritura sempre promove uma ambigüidade na leitura dos sentidos, considerando que a leitura de sua enunciação se torna possível por meio de uma questão de ética. A escritura é uma forma engajada da fala, de maneira que contém uma ambigüidade preciosa entre o ser e o poder. Toda escritura tem a responsabilidade política de escrever a história que ainda está para ser feita. Isto quer dizer que é a “recitação” ou o “ouvir-se falar” que dão o sentido à escritura:

A escritura é, ao mesmo tempo, uma modulação da fala e uma modalidade ética. Escritores contemporâneos dispõem de uma mesma língua, vivem a mesma história, mas podem ter escrituras totalmente diferentes porque a escritura depende do modo como o escritor vive essa história e pratica essa língua. (PERRONE-MOISÉS, 1975, p. 34).

Intransitiva em seus sentidos, a escritura tem uma aparência simbólica e introvertida. A linguagem da escritura se manifesta por meio de um segredo, assim ela nunca poderá ser compreendida como instrumento de comunicação. Na verdade, toda escritura é um ato de “contracomunicação”, pois a escritura literária costuma se voltar para o caráter intransitivo da mensagem poética. Diz Perrone-Moisés “A escritura não é uma função da linguagem; ela é justamente, desfuncionalização da linguagem. Ela explora, não as ‘riquezas infinitas’ de uma língua, mas seus pontos de resistência; ela força a língua a significar”. (1975, p. 44).

Considerado o conceito barthesiano de escritura, é interessante suscitar um estudo sobre a escritura de **Galáxias** (1984) do poeta Haroldo de Campos. O escritor reconhece os anseios da crítica literária por uma reflexão sincrônica da história literária. Ficção do livro contrária ao livro de ficção, a reflexão acerca desta escritura apresenta uma trajetória individual, mas não pessoal.

os textos das *Galáxias* reunidos em *Xadrez de Estrelas* formam uma espécie estranha de notebook do escritor: registros de revelações, alucinações, dia-a-dia, epifanias onde a distância entre a linguagem e o objeto, entre um *ego* e um *ego scriptor* (para usa as expressões de Valéry nos Cahiers) é suspensa ininterruptamente pelo discurso de suturas semântica e fônicas. (CAMPOS, 1979, p. 21).

A escritura das **Galáxias** pode ser considerada moderna por perseguir incessantemente o sonho do novo na elaboração e no apagamento de linguagens vivas. Além disso, a utopia de criar uma leitura sincrônica da história literária se pauta em uma abertura para múltiplos gêneros e sentidos. Segundo Paz, “a modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é a afirmação de um princípio intemporal, mas o desdobrar da razão crítica que, sem cessar, se interroga, se examina e se destrói para renascer novamente”. (1985, p. 92).

É interessante na leitura desta escritura compreender a particularidade de uma linguagem em crise e de um sujeito-escritor em construção (“sujeito em processo”). No mais, é relevante interpretá-la como uma constelação de sentidos, que se movimenta em torno do ato literário, em constante recriação. Estes signos apagados e re-significados trazem sempre um vínculo com a História e a sucessão crítica destes textos cria uma tradição do novo.

Escrita com fragmentos de metáforas literária e socialmente consolidadas, esta escritura é a gênese da contradição na história literária. O seu desdobramento crítico contradiz o próprio traçado de sua escrita em sua trajetória discursiva: “um caminho em contínuo fazer-se e desfazer-se”. (PAZ, 1985, p. 46).

Esta dissertação se estruturará em torno de alguns núcleos temáticos, quais sejam:

Em *Escritura, Prosa e Poesia* a proposta é uma discussão sobre a criação das **Galáxias**, desde o projeto estético de ruptura de gêneros até a sua escritura epifânica. A partir da apresentação de uma síntese da fortuna crítica da obra, pretende-se relacioná-la com o conceito barthesiano de escritura e a modernidade à luz de **Os Filhos do Barro** de Octavio Paz. A leitura do fragmento “isto não é um livro de viagem” é o ponto de partida para refletir acerca de uma possível utopia da linguagem.

Escritura e Escrita trata de semelhanças e diferenças entre a escritura haroldiana e a *satori* (escrita oriental). A metáfora gráfica oriental (ideograma) e a sua relação com a síntese verbivocovisual dos signos galácticos são temáticas a serem discutidas. O vazio do signo oriental é esvaziado de estereótipos. Sua metáfora soa como apreensão do presente pelo instante. Na análise do fragmento “e começo aqui”, a influência do estudo da metáfora chinesa pelo poeta e crítico Haroldo de Campos em **Ideograma, Lógica, Poesia e Linguagem** será abordada.

Escritura e desconstrução discute a construção do espaço do fragmento “o que mais vejo aqui” por meio do apagamento da escritura. Este excerto contém uma interpretação dos conceitos de escritura e desconstrução de Derrida à luz de **Gramatologia e A Escritura e a Diferença**.

Finalmente, em *Significância: memórias de um sujeito-escritor* centrar-nos-emos sobre a relação entre a escritura e o sujeito-escritor. Partindo da análise do fragmento “esta mulher-livro”, serão observados muitos traços da memória do escritor, de modo que, o objetivo aqui será perceber de que maneira o sujeito-escritor das **Galáxias** inscreve a sua presença crítica nesta escritura.

A proposta é abordar o vazio da forma no espaço galáctico que, na realidade, parece não se configurar como uma ausência do sujeito-escritor, mas como uma constante espera. O discurso de análise emerge da temática da viagem aqui convertida em espiral. Este discurso crítico deverá recorrer à metodologia de estruturação desta espiral, que concorre para criar o desdobramento da escritura sobre si mesma.

Considerando que o espaço das **Galáxias** está além da crítica metalinguística e, nesse sentido, se diferencia das narrativas modernistas, é possível perceber que a espiral cria uma meta-escritura na qual se reflete sobre a própria poética como gênese da linguagem: “como ato crítico a tradução poética não é uma atividade indiferente, neutra, mas – pelo menos segundo a concepção – supõe uma escolha, orientada por um projeto de leitura, a partir da recriação do passado de cultura” (CHALUB, 1994, p.184).

Além disso, a condição “latino-amarga” da viagem está projetada em uma perspectiva de futuro, o que revela o seu estado transitório. A viagem se configura como uma transição incessante de espaços. Estas transposições

espaciais de um espaço constituído por camadas sobrepostas, ou seja, pele sob pele, será um dos enfoques a serem contemplados durante a leitura da metáfora galáctica:

Daí a sua adesão ao lema de Ezra Pound - “make it new” – e a sua coincidência com o espírito da razão antropofágica de Oswald de Andrade, na qual o remastigar da herança cultural nutre o impulso de renovação. Haroldo operava dessa maneira uma poética da leitura. O texto era, para ele, como para Borges, espaço e ocasião da poesia. (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 17).

O pressuposto de uma escritura que se desdobra sobre si mesma será retomado com o objetivo de respaldar a articulação entre o espaço galáctico e o real, inviabilizando o ato representativo pelo da auto-apresentação. Trata-se de uma escritura crítica que se apropria de seu próprio estado de coisa, de modo que o espaço galáctico é concebido como uma metáfora às avessas, em que o sentido não precisa ser escavado das profundezas da linguagem, mas se encontra na superfície da palavra-coisa.

Afinal, nos fragmentos galácticos, a metáfora parece adquirir a intensidade de um suplício chinês e se apresenta em parte despida de seu cunho épico. A presença da voz do sujeito-escritor, demarcada pelas nuances de uma estrutura invisível, concorre para apresentar a condição latino-amarga no espaço das **Galáxias**. E mais, seu estilo de escrita se aproxima do ideograma, o que implica troca de forças por meio de uma linguagem que suscita a presença objetiva das coisas.

Capítulo I

Escritura, Prosa e Poesia

Capítulo I

1. Escritura, Prosa e Poesia

A proposta de elaboração das **Galáxias** (1973-1984) de Haroldo de Campos atentou, desde o princípio, para uma experiência poética no entorno da prosa. Segundo o autor “Inicialmente eu pensei que estava trabalhando sobretudo com uma prosa, uma épica, até chegar à conclusão de que o que eu estava fazendo era uma tessitura de epifanias, era uma tessitura epifânica.” (2000, p. 46). As revelações do signo “viagem” são imagens que recriam a história literária em forma de epos. Esta obra tem uma relação crítica e, ao mesmo tempo, utópica com a história literária. A utopia, ou melhor, o sonho de romper com a leitura diacrônica da história literária tem a função pedagógica de apontar caminhos para a leitura simultânea de obras com diferentes formas. E mais, é um desejo do sujeito-escritor, mergulhado em suas memórias, de estabelecer este diálogo entre o ato criativo e a tradição poética por meio dos gêneros literários. Neste sentido, afirma Barthes (1971, p. 103):

A escritura moderna é um verdadeiro organismo independente que cresce em torno do ato literário, decora-o com um valor estranho à sua existência, engaja-o constantemente num duplo modo de existência, e superpõe, ao conteúdo das palavras, signos opacos que trazem em si uma história, um comprometimento ou uma redenção segunda, de tal modo que à situação do pensamento se mistura um destino suplementar, muitas vezes divergente, sempre incômodo, da forma.

De fato, as indagações decorrentes da concepção de gênero das **Galáxias** têm constantemente levantado hipóteses, que indicam o predomínio do gênero prosaico sobre o poético. A concepção epifânica insinua estranhamentos contínuos para o leitor, o que dificulta concebê-la, apenas, como um gênero literário específico. O fragmento “isto não é um livro de viagem” apresenta uma reflexão crítica a respeito da pluralidade de gêneros: “isto não é um livro de viagem pois a viagem não

é um livro de viagem / pois quando muito advirto é um baedeker de epifanias".
(Galáxias, 2004).

Fragmento *isto não é um livro de viagem* retirado do texto das **Galáxias** (2004), de Haroldo de Campos:

isto não é um livro de viagem pois a viagem não é um livro de viagem
 pois um livro é viagem quando muito advirto é um baedeker de epifanias
 quando pouco solerto é uma epifania em baedeker pois zimbórios de ouro
 numa ortodoxa igreja russobizantina encravada em genebra na descida da
 route de malagnout demandando o centro da cidade através entrevista
 visão da cidadevelha e canais se pode casar porquenão com os leões
 chineses que alguém que padrefrade viajor de volta de que viagem
 peregrinação a orientes missões ensinou a esculpir na entrada esplanada
 do convento de são francisco paraíba do norte na entrada empedrada
 refluindo de oito bocas de portasportais em contidos logo espriados
 degraus estendais de pedra e João pessoa sob a chuva de verão não era
 uma ilha de gauguin morenando nos longes paz paraísea num jambo de sedas
 e cabelos ao vento pluma plúmea no verão bochorno e sentado num café
 em genève miss stromboli entreteneuse entertainer morta no apartamento
 ninguém sabendo como miss stromboli nom de guerre por causa do seu
 miriadamente temperamento um vulcão nos gelos suíços e um cachorro ao
 relento um peludo cachorrinho de pompom escorrido de chuva naquele dia
 em genève abrindo genf manchetes nos jornais miss stromboli explodindo
 como um geysir dos cabelos ruivos estrangulamento porcerto e a
 esfaqueada pequena pobre prostituta paraibana de morenos pentefinos
 pentelhos sem nom de guerre sangrando na morte cheirando urina nenhum
 cachorro ao relento nenhum refinado racé cocker-spaniel champanha ou
 pedigree prendado caniche gris chorando na chuva pois o zimbório ouro
 da igreja ortodoxa de genève brilhava bolas de ouro contra o sol e a
 igreja barroca de João pessoa estacava no seu lago de lágeas flanqueada
 de dragões chineses na chuvasol do verão nada de novo no mundo sob o
 solchuva o semelhante semelhando no dissemelhante um baedeker de visagens
 sabem você aceita um palette die weitaus beliebste farbige filter-
 cigarette the exquisite taste of the finest tobaccos ses couleurs
 attrayantes et l'élégance de sa présentation piacciono a tutti in tutto
 il mondo signorina stromboli ou a pequena prostituta paraibana abrindo
 manchetes nos jornais de genève como o sangue golfado da garganta aberta
 num cubículo cheirando urina e esta é aquela ou aquela é esta enquanto
 o vento cresta quando um cisne morre no zürichsee é notícia nos jornais
 de zuriqie porque nada acontece nada nos anosdias dos dias de semanas-
 anos mas fräulein stromboli como entre os gordosglabros industriais de
 vida família e apartamento garçonnière sua loura alugada como um talão
 de cheques os chefetes de indústria os chefes de indústria os chefões de
 indústria um vulcão como seria enquanto o garçon comenta com a patronne
 as notícias do dia e alguém escreve cartas num café de genebra tomando
 genebra e contando outras mortes e computando outras sortes enquanto a
 polícia die polizei investiga les flics investigam pontas fumadas de
 palette the supreme artistry of the attractive presentation mille.
 stromboli no estojoapartamento de luxo para ócios noturnos de corado-
 gordos paisdapátria pupeta estrangulada sem saber como saber quem saberia
 que sua sorte sua morte seu porte minúsculo vulcão de matéria narrada

Embora considerada inacabada e aberta à ruptura com o paradigma do gênero, as **Galáxias** se aproximam muito mais de um gênero épico do que de um gênero lírico. O que não significa a isenção do lirismo na poética haroldiana. Ao contrário, os momentos de epifania e as cenas paradisíacas, que encerram o leitor na viagem pelo espaço galáctico, apenas são possíveis por causa da perspectiva desta concepção lírica das imagens. Segundo Haroldo de Campos “as galáxias se situam na fronteira entre prosa e poesia. Há neste livro caleidoscópico um gesto épico, narrativo – miniestórias que se articulam e se dissipam com o suspense de uma novela policial.” (2004, p.119).

Daí parte a concepção de uma das metáforas mais marcantes do projeto que concebe o “livro-viagem”. O sentido ambíguo em que é delineado o objeto discursivo possibilita duas proposições que divergem e se integram: “quando pouco solerto é uma epifania em baedeker.” (Galáxias, 2004). Este livro pode ser estudado como qualquer outro material de viagem, ou pode ser entendido também como viagem, como estética ou imagem do livro.

Assim, a escritura de **Galáxias** se apóia na simultaneidade de uma viagem múltipla pelos acontecimentos do livro. No fragmento “isto não é um livro de viagem” é possível observar que esta escritura não se apresenta como uma narrativa romanesca tradicional, pois não existem marcas de tempo em sua estrutura. Sua escritura é irreconciliável com o tempo: “na chuvasol do verão nada de novo no mundo sob o solchuva o semelhante semelhando no dissemelhante um baedeker de visagens”. (Galáxias, 2004).

Próxima do registro das experiências do sujeito escritor, esta escritura apenas se harmoniza com a história literária por meio do espaço: o escritor reconhece em sua viagem crítica a presença dos cânones literários, embora não haja nenhum indicativo de que **Galáxias** tenha assumido um caráter auto-biográfico. É curioso, no entanto, que o espaço galáctico seja uma composição estruturada que parte de registros diários coletados da própria experiência vivida pelo poeta Haroldo de Campos. Os minicontos e as imagens galácticas foram apreendidos, paulatinamente, ao longo de vinte anos. Neste sentido, afirma Barthes (1971, p. 105):

Cada escritor que nasce abre em si o processo da literatura; mas se a condensa, concede-lhe sempre um prazo, que a literatura vai usar para reconquistá-lo; não adianta ele criar uma linguagem livre, que lhe é devolvida fabricada, porque o luxo nunca é inocente: e é essa linguagem endurecida e fechada pela imensa pressão de todos os homens que não a falam, que ele deve continuar a usar. Há, portanto, um impasse da escritura, que é o impasse da própria sociedade: os escritores de hoje o sentem: para eles, a procura de um não-estilo, ou de um estilo oral, de um grau zero ou de um grau falado da escritura.

Em **Galáxias**, o movimento da ruptura de gêneros é um gesto criativo que vai além do estilo:

pois zimbórios de ouro / duma igreja ortodoxa russo bizantina encravada em genebra na descida da route malagnout demandando o centro da cidade através entrevista / visão da cidade velha e canais se pode casar porquênão com os leões / chineses (Galáxias, 2004).

Não se verifica nesta construção uma forma definida, portanto há uma identidade atemporal nesta escritura. Se esta identidade não é formal, ela é a expressão de um sujeito-escritor em crise. Este sujeito-escritor tenta preencher a ausência de sua personalidade contrapondo os zimbórios de ouro da construção barroca à moderna presença da inscrição chinesa dos leões.

É importante assinalar, ainda, que as **Galáxias** são uma desconstrução crítica da sensibilidade modernista. Heterogênea, fragmentária e provisória, sua escritura rompe com as metanarrativas modernistas. Nas **Galáxias**, não há cisão com o passado, mas uma releitura sincrônica da tradição; o propósito do “livro-viagem” é o da educação estética e cultural dos sentidos, enquanto a viagem como livro espelha a própria trajetória percorrida por uma outra viagem, mais ampla, pela história da criação poética, ou seja, pela histografia literária. De acordo com Puschel:

Se um livro como *Galáxias* é para o autor um ‘palimpsesto simultaneísta de momentos paradisíacos, atravessados e contraditos por momentos infernais’, articulado sob o foco do grau zero do narrar, o ensaio haroldiano, no tempo, trabalhará com a superação da conceitualização em silogismo, em cadeia dedutivista, pois não temerá procurar estas Outras Vozes que compõem a experiência literária, através da experimentação da outridade,

via leitura aberta, por meio da tradução e da análise de novos edifícios, principalmente os de aporética construção.

Assim, uma crítica que busca novas aberturas e a alteração das concepções literárias que, apesar de vigentes, se mostram ineficazes, é fundamental para abrir o horizonte de uma literatura, seja por eleger da tradição o que ainda permanece vivo, seja por resgatar autores esquecidos pelos cânones oficiais, seja ainda por flagrar no nascedouro obras contemporâneas relevantes. (1999, p.157).

Segundo Paz, “a literatura moderna é uma apaixonada negação da modernidade; em outra de suas tendências mais persistentes e que envolve tanto o romance como a poesia lírica – penso agora nessa tradição não menos apaixonada e total de si mesma”. (1985, p. 53). A viagem nas **Galáxias** é esta crítica apaixonada da tradição poética e de sua própria escritura, que parte de uma meditação sobre as formas. Síntese da poética universal, o gesto criativo do fragmento “isto não é um livro de viagem” traz consigo na oposição entre a forma barroca e a escrita chinesa, o dilaceramento da linguagem: “peregrinação a orientes missões ensinou a esculpir na entrada esplanada / do convento de são francisco paraíba do norte na entrada empedrada”. (Galáxias, 2004).

Não há como definir um gênero específico para as **Galáxias**, pois em seu gesto não existe a preocupação de comunicar uma viagem, a sua linguagem dilacerada é o contraponto entre a alienação da leitura diacrônica da história literária e a utopia de uma sincronia presente nessa história. E ainda mais, afirma Campos “pode-se dizer, que contemporaneamente, uma série de manifestações do que se convencionava designar por literatura ultrapassa os contornos tradicionais desse conceito, bem como das categorias de ‘poesia’ ou ‘prosa’.” (1977, p. 44).

Embora muito próxima à experiência do poeta Haroldo de Campos, **Galáxias** valoriza o léxico em detrimento de uma concepção histórica linear. Portanto, a viagem é uma metáfora aberta à forma da tradição poética, contudo o seu experimento poético não aponta para um estilo característico de um momento da história literária: “refluindo de oito bocas de portasportais em contidos logo espalhados / degraus estendais de pedra e João Pessoa sob a chuva de verão não era / uma ilha de gauguin morenando nos longes paz paraísea num jambo de sedas. (Galáxias, 2004).

Afirma, ainda, Perrone-Moisés que “paralelamente à reflexão do barroco histórico ou estilístico, o poeta foi desenvolvendo cada vez mais a vertente barroca de sua própria obra, em poemas longos, arditos e lexicalmente preciosos.” (2003, p.16). A impressão desta personalidade barroca e latino-americana é imprescindível para que a composição seja contemplada a partir de uma perspectiva intertextual. Sem dúvida, o projeto do livro pode ser visualizado como um intertexto, em sua estrutura transcultural, que pode ser percebida pelo apagamento da aura barroca na *chuva de verão* e no tecido sedoso, marcas da poética que se conciliam com a alteridade do sujeito-escritor.

O sujeito-escritor do fragmento “isto não é um livro de viagem” não apresenta uma identidade própria. Sua perspectiva transcultural é a de um sujeito em crise perseguido por sua consciência sincrônica da história literária. Afirma Perrone-Moisés “a escritura escapa, não como um novo gênero, mas como subversão total das fronteiras discursivas, portanto do próprio conceito de gênero.” (1975, p. 44). A modernidade de **Galáxias** transgride o próprio conceito de modernidade. O seu desejo pelo estilo barroco de conceber a escritura é o de uma estética altamente crítica, paródica e histórica.

Sem dúvida, as **Galáxias** se ocupam de substituir a tradição canônica por uma tradição inédita e polêmica, mas o seu lirismo, pautado em uma condição de amarga existência latina, é tecido por uma infidelidade ao estilo. Nesta escritura, o barroco é erotismo em sua forma mais sensível. Traduzida na metáfora galáctica do livro-viagem, não deixa de evidenciar fragmentação e divisão, portanto, a crise.

No fragmento “isto não é um livro de viagem” a narração descritiva de Miss Stromboli, mulher esfaqueada na Europa, confunde-se saudosamente com o de uma prostituta paraibana:

em genève abrindo genf manchetes nos jornais miss stromboli explodindo /
como um geysir dos cabelos ruivos estrangulamento porcerto e a /
esfaqueada pequena pobre prostituta paraibana de morenos pentefinos.
(Galáxias, 2004).

O sujeito-escritor experimenta uma atração pelos textos de Gôngora e Gregório de Matos, o que não o impede de aproximar o espaço galáctico de um extenso *paideuma*. Segundo Gatto, sua escritura “configura-se como um meta-texto

de combinatória aberta, em que a complexidade se dá não somente no nível do léxico ou da sintaxe, mas no plano semântico, do conceito e das formas que se entreespelham”. (1998 p. 152). Assim sendo, o espelho galáctico, como composição de linguagem, é ambíguo. E nele é possível ver, de um lado, as impressões de sujeito-escritor e; de outro, em imagem ao reverso apenas se apreende o sentido uma tradição poética oral e coletiva, ou de *flashes* de acontecimentos sem causa. A expansão *verbivocovisual* da linguagem parte de uma consciência estética instável e determina uma atividade interpretativa suspensa face às indagações do leitor.

Assim, como escritura moderna, o espaço galáctico aspira a outras poéticas e espaços. O desejo aqui não se ocupa da personificação do outro, mas de um lance de dados estéticos em um jogo imprevisível de estilos. **Galáxias** é no sentido empregado por Barthes (2002) “Babel feliz”, ou melhor, o espaço de um mito invertido das batalhas entre as línguas. Octavio Paz ensina que o amor é um sentimento universal: “Enfatizo: o sentimento não a idéia. Amor na forma sumária como defini anteriormente: misteriosa inclinação passional por uma única pessoa, quer dizer, transformação do ‘objeto erótico’ em um indivíduo livre e único.” (1994, p. 35).

A condição latino-americana transforma a culpabilidade e a punição cristã do logos europeu em carnavalização da metáfora, ou seja, em festa, ritual de celebração do prazer: “nenhum pedigree prendado caniche gris chorando na chuva pois o zimbório ouro / da igreja ortodoxa de genève brilhava bolas de ouro contra o sol”. (Galáxias, 2004). A prostituta é morta, mas nem mesmo um cachorro é capaz de chorar por ela. Na verdade, há uma comemoração festiva de dragões chineses, e uma saudação da natureza com o sol e a chuva.

De acordo com Perrone-Moisés:

[...] desde seu primeiro livro de ensaios, Haroldo de Campos reafirmou aquilo que estava nos manifestos da poesia concreta: ‘Todo presente de criação propõe uma leitura sincrônica do passado de cultura. A apreensão do novo representa a continuidade e a extensão do que já foi feito’. (2003, p. 15).

A proposta de um espaço constituído sob a aparência de um cosmo é portadora da escritura e das vozes de muitas outras poéticas.

O mesmo afirmou Campos em entrevista “nesse ‘prosapoema’, semeado de palavras-montagem, estruturado em segmentos rítmico-prosódicos, encontra-se, por assim dizer, a ‘pré-história’ barroca da minha poesia’. (CAMPOS, 1992, apud Lima, 1994, p. 171). Desse modo, o espaço galáctico aproxima a metáfora da viagem de um *satori* – escritura oriental budista, que difere da metafísica ocidental.

Também observa Seligmann-Silva: “Haroldo de Campos construiu a sua concepção não-linear da história, da tradução como corte sincrônico e criador de nexos históricos, com base num modelo *intertextual* tanto da literatura como da história” (2006, p. 200). Nas **Galáxias**, é possível observar esta postura utópica da poética haroldiana marcada por uma linguagem intransitiva e uma realidade ambígua.

O espaço galáctico é criado a partir das experiências caóticas do sujeito-escritor que, muitas vezes, exprimem o vazio como gênese. Em contrapartida, a presença da tradição e da cultura perpassa toda a construção da experiência, pautada em circunscrições vividas. Se considerarmos o fragmento “isto não é um livro de viagem”, estas vivências estão inscritas em duas notícias de jornal: uma sobre Miss Stromboli e outra sobre a anônima prostituta paraibana. É relevante destacar que, não por acaso, Haroldo de Campos toma emprestada a expressão “paideuma” de Ezra Pound para indicar a seleção de seu cânone de leituras, pois na concepção de Perrone-Moisés “Pound não recusa o passado; considera indispensável seu conhecimento para que saibamos ‘o nosso endereço [no tempo]’.” (2001, p. 31).

Conceber o espaço galáctico como composição em sincronia com a tradição poética e cultural é perceber valores estéticos contemporâneos nestas obras tradicionais. Em **Galáxias**, a viagem é intemporal, pois a percepção estética se ocupa em legitimar a leitura presente da continuidade poética e cultural. Esta pressuposição de uma viagem intemporal permite elaborar a hipótese de que o espaço galáctico é uma presença atemporal, uma vez que o tempo galáctico não é concretamente demarcado.

Na verdade, o que opera no espaço galáctico é uma dessacralização do sentido. A metáfora da viagem em **Galáxias** é descentralizada de sua gênese cristã e européia. Ela é apenas a imagem deformada da escritura européia. Transgressiva e sincrônica, a metáfora parece renegar a concepção renascentista de mimese, advinda do conceito de *imitatio*. Na medida em que acentua a diversidade de tempos

e estéticas, a sua condição latino-americana de origem proporciona a esta metáfora uma estética original, ou melhor, confere-lhe uma existência transcultural, estruturada no entorno de um sistema poético que só pode ser reconhecido e demarcado em seu espaço. É a diferença entre a escritura de um fragmento e a de outro que conduz à leitura das **Galáxias**, que talvez de nenhuma outra maneira possa ser realizada.

Em “isto não é um livro de viagem” acontece a erupção da História por um pequeno *vulcão de matéria narrada*. Perrone-Moisés ensina que “escrever é ou projetar ou terminar, mas nunca exprimir”. (1975, p. 36). Daí, **Galáxias** ser um projeto que mescla imagens e narração. A transfiguração do conteúdo jornalístico e factual do fragmento “isto não é um livro de viagem” inaugura um ato intransitivo que, não vai além da memória do escritor: “notícias do dia e alguém escreve cartas num café de genebra tomando / genebra e contando outras mortes e computando outras sortes”. (Galáxias, 2004).

A expressão crítica da modernidade é tão evidente na escritura das **Galáxias** que consegue criar um gesto contracomunicativo a partir de um gênero textual considerado produtivo e informativo. Esta multiplicidade dos gêneros na construção do fragmento “isto não é um livro de viagem” aponta para o texto, lugar em que o sujeito está em processo de produção. Diz Perrone-Moisés (p. 51): “o texto é o lugar da escritura, um lugar onde o sujeito se arrisca numa situação de crítica radical, e não o produto acabado de um sujeito pleno”.

O inacabamento é o produto deste gesto criativo das **Galáxias**, antes de ser definido como poesia ou prosa, a inscrição do fragmento “isto não é um livro de viagem” pode ser entendida como texto. O texto é aqui compreendido como um tecido, que encobre a verdade, o ato de sua criação é um entrelaçamento de ficção e matéria vivida.

Quando se refere à leitura do fragmento “isto não é um livro de viagem” é impossível não se questionar a respeito da relação entre a viagem e o gênero literatura de viagem. Se o sujeito-escritor fala de um livro de sua criação, não deveria ser este um livro de viagem? Entretanto, é preciso levar em consideração que ele aproxima a viagem da definição de seu livro. Na realidade, a idéia da viagem suscita neste fragmento uma relação entre a experiência sensível do espaço e a ficção. De acordo com Paul Zumthor, “a noção que o homem se faz no espaço está entre os critérios fundamentais que distinguem as culturas”. (2005, p. 29).

O sentimento de nomadismo e a presença do estrangeiro estão sempre manifestos na cultura americana. É neste sentido que compreendo este baedeker de epifanias que traduzem a viagem em **Galáxias**: “isto não é um livro de viagem, pois a viagem não é um livro de viagem / pois o livro é viagem quando muito advirto é um baedeker de epifanias”. (Galáxias, 2004).

O excerto prepara o leitor para interagir com a história, ou seja, com o enredo de uma viagem. Mas inesperadamente começa a irradiar uma fruição erótica, que se sobrepõe à narrativa. Este movimento de suspensão prazerosa do tempo do discurso não rompe com a condição latino-amarga do sujeito-escritor e de suas memórias.

Afirma Santella “a cultura humana existe num *continuum*, ela é cumulativa, não no sentido linear, mas no sentido de interação incessante de tradição e mudança, persistência e transformação”. (2003, p.56). Este fragmento é o lugar em que a ficção se torna palpável: “centro da cidade através entrevista / visão da cidadevelha e canais se pode casar porquenão com os leões / chineses que alguém que padrefrade viajor de volta de que viagem”. (Galáxias, 2004).

O espaço do fragmento evidencia a própria estrutura erótica da viagem. No livro são encenadas possibilidades para que o prazer da fruição pelas mais diversas linguagens conduza o leitor ao silêncio da escritura. Afirma Renato Cordeiro Gomes que: “A palavra, então, será dimensionada em projetos de livros, essa materialidade que registrará ‘enredos possíveis de uma vida. Um livro de enredos, um livro de textos, com todas as possibilidades possíveis’.” (2004, p.136).

Logo, a viagem não pode ser outra senão a encenação de uma travessia cultural (nas palavras do poeta Haroldo de Campos, transcultural), posto que a sua poética apresenta a diversidade histórica e cultural da criação literária. De acordo com Zumthor: “entendo por ‘poético’ a qualidade da inteligência que sabe dizer as coisas”. (2005, p. 52).

A viagem está aberta a alterações de ritmo discursivo e breves descrições de outras poéticas, entrecortadas pelo processo de apropriação da identidade latino-americana do sujeito-escritor. Segundo João Alexandre Barbosa (2001, p. 11):

Por um lado o leitor busca a compreensão; por outro, a compreensão está na busca que é o início de uma viagem. Início cujo término previsível é dado pelos parâmetros da linguagem: bússola, astrolábio, estrela.

Discordo da idéia de que as palavras possam interagir como instrumentos de navegação, que apóiam a leitura da representação cartográfica do espaço. Na epopéia, o conceito de nação está sempre presente e é oportunamente demarcado. Mas a respeito do fragmento galáctico não me parece plausível tal afirmação. Sua escritura e sua linguagem trazem a perspectiva de pertencimento a um país-pátria, o que não impede a poética recuar ante a um possível nacionalismo: “peregrinação a orientes missões ensinou a esculpir na entrada esplanada / do convento de são francisco paraíba do norte na entrada empedrada”. (Galáxias, 2004). Peregrino o signo galáctico não fornece indícios formais cartográficos ou metafóricos, que contemplem a existência de um discurso territorial.

Segundo Zumthor (2005, p. 52): “todas as formas, em nosso universo se correspondem, se interpenetram, geram ricos frutos bastardos, ‘filhos do amor’, de quem se dizia na minha juventude são os mais belos”. É assim que compreendo o espaço do fragmento “isto não é um livro de viagem”, como uma viagem na e pela escritura.

Esta viagem contempla a expressão *zen* da caligrafia voltada para o acolhimento das formas da natureza até abordar a estética barroca nordestina. A escritura deste fragmento pode ser considerada nômade, pois o fragmento plurilíngüe tem um sotaque nordestino, uma vez que as pronúncias do /é/ e do /a/ são acentuadas no tom da viagem: “sabem você aceita um palette die weitus beliebste farbige filter-/ cigarette the exquisite taste of the finest tobaccos ses couleurs/ attrayantes et l’élégance de sa présentation piacciono a tutti in tutto”. (Galáxias, 2004).

Na tentativa de recuperar a voz como presença gestual primeira do ser humano, o sujeito-escritor recorre a referências dinâmicas relacionadas à idéia da globalização como a dos “tigres chineses”. Ainda, segundo Zumthor,

Quanto à presença não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá na *performance*. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a *performance*, de forma fundamental. Aliás, a voz exerce no grupo uma função; e esta não é estritamente interpessoal, como pode ser na conversação. O desejo profundo da voz viva, que está na origem da poesia, se direciona para a coletividade dos que preenchem o espaço onde ressoa a voz. (2005, p. 67).

A voz poética advém das profundezas de um desejo, ou melhor, de uma utopia do sujeito-escritor. Neste fragmento galáctico, o encontro entre diferentes sotaques provoca o estranhamento contínuo e a perplexidade do leitor diante da fugacidade dos timbres. Essa transição é, sem dúvida, mais uma marca da violência oriunda da amplificação dos ruídos dos mais diferentes espaços urbanos. De uma imagem paradisíaca com o espriar das águas nas ruínas da colonização até o anúncio do estrangulamento, o percurso da viagem está sempre mergulhado na violência de uma ruptura com o espaço urbano:

as notícias do dia e alguém escreve cartas numa café de genebra
tomando/ genebra e contando outras mortes e computando outras sortes
enquanto a/ polícia die polizei investiga les flics investigam pontas fumadas
de palette the supreme artistry of the attractive presentationa mlle.
(Galáxias, 2004).

O sentido desta violência é a renovação crítica do epos e do signo “viagem”, a partir do deslocamento espacial do sujeito-escritor. O objetivo é preencher a página em branco, ou seja, tornar escriptível o seu sonho de escrever em uma língua universal no lugar. Para Zumthor “entendamos por poesia esta pulsão do ser na linguagem, que aspira a fazer brotar séries de palavras que escapam misteriosamente, tanto ao desgaste do tempo, como à dispersão no espaço: parece que existe no fundo dessa pulsão uma nostalgia de voz viva.” (p. 69).

É o livro de viagem? Ou será que todas as viagens são o livro? Se a fugacidade espacial do livro não lhe permite viajar e se o estranhamento das formas é tão demasiado que por vezes soa intradutível (ou intraduzível) aos seus ouvidos e olhos, é porque a idéia de viagem se apresenta como parte do livro. Portanto, não pode haver um livro de viagem, pois o livro participa de uma história com a qual partilha a sua utopia da linguagem. Há na escrita uma liberdade plástica que advém de sua relação com a oralidade.

Galáxias reinventa o conceito de literatura e de história literária a partir das ruínas dos cânones europeus:

pentelhos sem nom de guerre sangrando na morte cheirando urina
nenhum/ cachorro ao relento nenhum refinado racé cocker-spaniel

champanha ou / pedigree prendado caniche gris chorando na chuva pois o zimbório ouro. (2004).

Estes pentelhos de outrora sem nome, e cheirando a urina do espaço urbano nordestino como Gregório de Matos possuem trabalhos poéticos plurilíngües, apontando uma concepção já transcultural da viagem que torna válida a releitura e a ressignificação da cultura latina. Segundo Renato Cordeiro Gomes (2004) “Tradições, mesmo em ruínas, são reapropriadas enquanto legados culturais, testados em sua capacidade de ainda significar em outras contingências”. (p. 150).

Capítulo II

Escritura e Escrita

Capítulo II

2. Escritura e Escrita

O espaço da escritura galáctica não prevê as tensões proporcionadas por uma realidade velada, o que indica um encadeamento de sensações à flor da pele, a vivacidade do real está impressa em sua própria existência. O real nesta escritura advém de uma escrita em camadas, cuja estética se assemelha a um palimpsesto de imagens. A sobreposição do real sobre a página em branco é uma das propostas do sujeito-escritor das **Galáxias**. De acordo com Barthes (2007, p. 10):

Essa situação é exatamente aquela em que se opera certo abalo da pessoa, uma revirada das antigas leituras, uma sacudida do sentido, dilacerado, extenuado até o seu vazio insubstituível, sem que o objeto cesse jamais de ser significante, desejável. A escritura é, em suma e à sua maneira, um *satori*: o *satori* (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento, o sujeito: ele opera um vazio de fala. E é também um vazio de fala que constitui a escritura.

O *satori*, conceito oriental de escritura, pode ser aplicado ao texto das **Galáxias** pela concepção que articula texto e imagem. Nesse sentido, o fragmento galáctico “e começo aqui” origina-se de um sonho, o sonho de escrever em língua morta (cotidiana e fadigada por metáforas estereotipadas) uma nova linguagem. Linguagem que apague o real socialmente conhecido, a partir de um recorte inovador da sintaxe. É neste espaço que o sujeito-escritor traz uma enunciação inconcebível e intraduzível para o leitor: “e começo aqui e meço e remeço e arremesso/ e aqui me meço”. (Galáxias, 2004).

Este é o espaço de uma metáfora de viagem pretensiosa e inovadora, que não almeja representar o espaço das galáxias tal como possa se parecer à perspectiva de um narrador, na verdade, ele toma para si as dimensões de seu

objeto na tentativa de projetar a sua imagem de corpo e alma. A enunciação galáctica apresenta esta constante presença de prefixos no sentido de tornar a sua

Fragmento e começo aqui retirado do texto das **Galáxias** (2004), de Haroldo de Campos:

*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 miluma páginas 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 sobreescrevo 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 comêço onde escrever sobre o escrever
é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo
descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e
forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro
um umbigodoliviromundo 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 comêço
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 comêço no fuzil do fim no fim do fim recomeça o
recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e
regressa e retece há 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 láacolá ou em toda parte ou em
nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos atrás
ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo
rés começo raso começo que a unha-de-fome da estória não me come
não me consome não me doma não me redoma pois no osso do comêço só
conheço o osso o osso buco do comêço a bossa do comêço onde é viagem
onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha
onde a migalha a 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*

enunciação o mais próxima possível de um excesso de subjetividade. Como acontece na escritura japonesa, satori, o fragmento galáctico enuncia impressões do sujeito-escritor, e não constatações: começo / meço / remeço / arremeço.

O fragmento apresenta ao leitor esta experiência de estilo suspensa a partir da metáfora do livro-viagem “quando se vive sob a espécie da viagem o que importa / não é a viagem, mas o começo, por isso meço por isso começo escrever” (Galáxias, 2004). Esta projeção da imagem por meio de uma representação gráfica, que se aproxima de maneira incisiva da percepção sinestésica do objeto viagem, se compõe no entorno da proposta de escrita oriental.

A viagem galáctica tem a sua grafia desenhada por uma escritura paradoxal de ruptura e gênese de estilos “mil páginas milumapáginas para acabar com a escritura para / começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura”. (Galáxias, 2004). A concepção do ideograma chinês na elaboração da metáfora permite aos signos provocarem sensações muito além da perspectiva visual. De acordo com Campos “não se trata, apenas, da metáfora visual, daquilo que Ezra Pound denominava ‘fanopéia’, mas de alguma coisa ainda mais essencial, que radica na própria estrutura do *kanji*”. (1972, p. 63). O que ele denomina como *kanji* em sua proposta é este ideograma chinês, que parte de uma composição pictográfica para uma metáfora gráfica. Da escritura, a metáfora da viagem trará novo sentido à própria escritura.

O espaço de elaboração desta metáfora gráfica prevê uma articulação erótica no âmbito da linguagem entre a materialidade e a encenação da sinestesia que o corpo poético cria no leitor. A metáfora no espaço da escritura galáctica pode ser concebida como uma estrutura composta por imagens concretizadas na presença do livro aberto para múltiplos estilos de construção poética, que expressam amplamente o mundo sensível e imaterial das idéias.

Como metáfora gráfica de uma tradição poética e cultural, a escritura de **Galáxias** apresenta esta dimensão estética provisória, que expressa inúmeras possibilidades. O espaço desta escritura mostra um contexto transitório em constante ruptura, que pode ser observada na transposição dos gêneros literários – seu espaço favorece a integração entre a lírica e a sátira – além de ser notável a

mescla entre os estilos de construção: o poema se integra ao conto e o ensaio emerge em meio à tessitura de uma crítica bastante irônica. Alguns destes espaços ainda se apropriam de um desempenho dramático, incitado pela voz oscilante de um sujeito-escriptor: “recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é / o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravoem milumanoites miluma- / páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo”. (Galáxias, 2004).

A partir destas considerações sobre a transposição dos gêneros literários é preciso acrescentar que a escritura das **Galáxias** além de apresentar todas estas implicações na tessitura de seu espaço, ainda incorpora uma nuance épica em sua constituição. Todos estes gêneros dialogam a um só tempo em um só espaço integrativo. Disse-o muito bem Barthes “a escritura é precisamente aquele ato que une, no mesmo trabalho, o que não poderia ser captado junto no único espaço pleno da representação”. (2007, p. 22).

O gesto de escrever e de arremessar-se sobre a escritura é uma marca da diversidade cultural das **Galáxias**. A escritura deste fragmento incorpora um início contínuo, pois não existe na realidade um começo. Se o começo do fragmento é de fato um recomeço, ele apresenta um imaginário espiralado, cujas voltas insinuem o vazio em que se situa o sujeito-escriptor.

A escritura é parte integrante de um espaço onde não há tempo algum que perpassa o presente, a contemporaneidade é universal e em seu contexto criativo não há limites ou fronteiras; esta escritura é apenas a superfície de todos os fragmentos que apresenta, ela não quer se assemelhar a realidade alguma por meio de significados ocultos a serem desvendados por leituras hábeis. Logo, a metáfora da viagem por estilos diversos é o significado mais importante e palpável do livro: “um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro / um umbigodomundolivro 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”. (Galáxias, 2004). Barthes considera que a literatura “é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real.” (1983, p.18). O autor avalia a literatura vinculada ao real independente de sua poética ou escola de estilo.

O espaço galáctico fragmentado e montado pela imagem metafórica da viagem surge desta articulação. De acordo com Prigogine, “como poderia a flecha do tempo emergir de um mundo a que a física atribuiu uma simetria temporal?” (1996, p.10). A esta indagação da Física moderna que questiona uma concepção

diacrônica do tempo, o espaço galáctico parece atuar na tentativa de responder pela natureza dinâmica de sua metáfora. Seus signos proporcionam a desconstrução de uma hierarquia de signos poéticos. Aqui as poéticas e as escolas literárias se encontram com signos culturais por simetria das trajetórias paralelas para inovarem na criação do presente. Conforme Campos:

O que estabelecemos matematicamente só em pequena parte é um fato objetivo; em sua maior parte, é uma visão sobre o conjunto de possibilidades. De um lado, explicariam, por exemplo, no âmbito da arte de nosso tempo, a derrocada do primado inconstatável dos materiais nobres – o mármore, o bronze perene – em escultura; a elevação do ruído (inclusive dos ruídos típicos da civilização industrial e mecânica) ao plano antes reservado exclusivamente ao som, - e ao som na escala diatônica -, para efeito de composição musical (mencionem-se desde as experiências futuristas com os geradores de rumor até o inventário de materiais acústicos da *musique concrète*): a destruição, na poesia, da hierarquia das palavras ditas poéticas, sob o impacto de uma incorporação sistemática do coloquial, do jargão, do fraseado diário e de consumo imediato. Explicariam a dialética dos movimentos e tendências que geram, se sucedem e se confrontam no campo da arte moderna. (1972, p.16).

O confronto dialético entre a poesia e a prosa cria um exercício dinâmico da metáfora, dificultando a existência de “metalinguagem analítica”, recorrente no estilo modernista de composição: “*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*” (Galáxias, 2004). Nesta perspectiva a ausência de um gênero definido nas **Galáxias** se engaja com originalidade em um método icônico de tessitura da metáfora da viagem.

Na realidade, o espaço galáctico parece encadear com este movimento dialético promove uma ruptura com o “automatismo verbal”: os signos assumem a materialização sinestésica do próprio objeto. A partir da montagem dos fragmentos do espaço e incorporação de elementos da composição poética modernista, o objeto desenha-se em circunvoluções por meio da metalinguagem de cada uma de suas galáxias de sentido. A linha prosaica do livro é afinada pelo estranhamento e a

sensualidade de um desejo poético por um estilo irônico-crítico da modernidade. De acordo com Barthes, quando se trata de uma satori é importante: "não ler (ler seu simbolismo), mas refazer o trajeto da mão que o escreveu: a escritura verdadeira, pois produz um volume e, impedindo que a leitura seja o simples deciframento de uma mensagem" (2007, p. 59).

A escritura deste fragmento galáctico apresenta todo o traçado do livro sugerido pelo próprio sujeito-escritor, que o evidencia enquanto forma. Nas **Galáxias**, a forma deve ser entendida como "invólucro, *écran*, máscara, ela vale por aquilo que esconde, protege e contudo designa: ela trapaceia, no duplo sentido" (BARTHES, 2007, p.61). As circunvoluções deste fragmento galáctico significam o ato de escrever em processo de consumação e portanto, é o próprio conteúdo manifesto pelo livro.

Entretanto, é relevante observar que, cada um destes círculos ou trajetórias corresponde a apenas uma volta no espaço galáctico, pois não se trata aqui de uma meta-narrativa circular, há mais de um círculo e eles atuam para compor a dinâmica de uma espiral. O desejo da ironia e da metalinguagem da escritura é tomado como alegoria do vazio, quando da poesia surge a necessidade de oralização da metáfora da viagem. É a enunciação que irá nos permitir compreender a forma das **Galáxias**. A perspectiva de gênero só faz sentido a partir de seu contexto cultural e de sua comunicação. Nessa escritura a voz é gestual, ela valoriza a linguagem tornando-se o próprio conteúdo do livro. Segundo Zumthor (1997, p. 59):

Eis por que o texto transmitido pela voz é, necessariamente, fragmentário. Certamente os analistas do fato literário, por sua vez, aplicam, às vezes, esta mesma característica à escrita, em virtude do inacabamento de uma Escritura que atravessa o texto sem nele se deter; em virtude da tensão que se instaura entre este movimento infinito e os limites do discurso... Estes traços se reencontram no texto oral, que não pode, na condição de texto, seqüência lingüística organizada, diferir, em sua essência, da escrita.

Ainda é possível considerar a aparição dessa dinâmica espiralada como um movimento de lance de dados. Embora não se considere que o espaço das **Galáxias** se restrinja à proposta mallarmaica de **Un coup de dés: jamais n'abolira le hasard** e ultrapasse os limiares do acaso, é inegável constatar que a trajetória da

metáfora gráfica deve partir de uma viagem pelo paradigma galáctico do lance de dados espacial, mesmo contemplando uma dada intencionalidade inerente à performance da voz do sujeito-escritor. No espaço galáctico, os signos da tradição poética colidem com os signos culturais do vazio:

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 nada nunca". (Galáxias, 2004).

Se a dinâmica e a comunicação são elementos cruciais na tessitura do espaço galáctico, é possível averiguar aí a existência de um embate entre a estética e a estilística, e os dados poéticos e culturais. Estes dados são manipulados e extraídos de uma determinada época ou de um dado movimento poético ou artístico, e a reorganização deles, em outro tempo e sob uma nova perspectiva, é concebida como um ato criativo. Uma escritura que encena as relações sociais e se apresenta em si mesma como um instrumento de mediação poética, artística e cultural é direcionada por um sonho, ou melhor, por uma utopia da linguagem poética.

A singularidade da ruptura com o paradigma de tempo na modernidade, que à primeira vista parecia pressupor a ruína do vínculo com o passado e com a tradição poética, adquire, na expressividade de **Galáxias**, outra proposição e cria uma estrutura inteiramente inovada e contraditória por meio de novos significados atribuídos aos signos presentes em nossa cultura e tradição. Segundo Octavio Paz (1985, p.18),

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta, porém desaloja-a para um instante após ceder lugar a outra tradição que por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma é sempre *outra*. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente [...]. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição.

Enquanto rompe com a perspectiva diacrônica do tempo, a escritura galáctica se apóia na concepção de uma metáfora às avessas, que inventa uma crítica apaixonada de ícones da nossa cultura e da tradição poética. Este é o espaço de uma metáfora mais palpável e dotada de uma vertiginosa intensidade, o que aproxima amplamente os signos do estado de coisa. A criatividade na composição espacial de **Galáxias** está pautada muito mais na complexidade de uma interação entre a tradição poética e o caráter experimental da vida do que propriamente na ruptura e na desconstrução¹ de poéticas anteriores. Isso implica a concepção deste movimento de desconstrução como uma metodologia, ou seja, apenas como mais um dos recursos de estilo que estrutura o ato de invenção de uma nova estética.

O paradoxo do tempo direciona a escritura galáctica para uma concepção espacial. Ao espaço simultâneo o que efetivamente importa é o desempenho da linguagem, ou seja, o modo pelo qual a linguagem incorpora a imagem do real, imitação precisa do que lhe parece verossímil. Esta inovada estilística de composição parte do pressuposto de que a concepção retórica da metáfora culmina em uma leitura automática. Portanto, não cabe aqui a metáfora dos signos, pois considera a verossimilhança como um princípio relativo e variável de uma poética para outra, e até mesmo de uma cultura para outra. Trata-se, portanto, da metáfora como encenação da linguagem:

a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. O que ela conhece dos homens, é o que se poderia chamar de grande estrago da linguagem, que eles trabalham e que os trabalha, quer ela reproduza a diversidade de socioletos, quer, a partir dessa diversidade, cujo dilaceramento ela ressentente, imagine e busque elaborar uma linguagem-limite, que seria seu grau-zero. Porque ela encena a linguagem, em vez de simplesmente, utiliza-la, a literatura engrena o saber porque ela encena a linguagem, em vez de simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura,

¹ O conceito desconstrução empregado nos EUA para denominar o trabalho do filósofo francês Jacques Derrida, segundo Leyla-Perrone-Moisés, é (2004, p. 221) “à primeira vista, negativa. Parece ser o contrário de construção, e sinônimo de demolição ou destruição”.

o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático.

È de bom-tom, hoje, contestar a oposição das ciências às letras, na medida que relações cada vez mais numerosas, quer de modelo, quer de método, ligam essas duas regiões e apagam sua fronteira: e é possível que essa oposição apareça um dia como um mito histórico. Mas, do ponto de vista da linguagem, que é nosso aqui essa oposição é pertinente; o que ela põe frente a frente não é aliás, forçosamente, o real e a fantasia, a objetividade e a subjetividade, o Verdadeiro e o Belo, mas somente lugares de fala. Segundo o discurso da ciência – ou segundo certo discurso da ciência – o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação (BARTHES, 1988, p.18)

A enunciação desse texto interage com a tradição poética e com a cultura no sentido de se aproximar. O discurso é o lugar e a presença do sujeito-escritor, e ao mesmo a falta de sua identidade subjetiva e antropomórfica: “*tudossomadotodo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro*” (Galáxias, 2004). Portanto, a enunciação é em si mesma um organismo vivo.

Se **Galáxias** é um organismo vivo, o seu traçado pode ser assim compreendido, pois o sujeito-escritor deste texto nunca escreve sozinho. A sua escrita não se aprofunda nos domínios da subjetividade, já que o texto é pura citação, entrelaçamento de códigos: “no texto moderno, o entrelaçamento de códigos, das referências, das constatações desligadas, dos gestos antológicos multiplica a linha escrita, não pela verdade de algum sinal metafísico, mas pelo jogo de uma combinatória”. (BARTHES, 2007, p. 71).

De acordo com estas afirmações, o signo pode ser considerado autônomo e inter-dependente nesta estrutura, mas não é possível dizer o mesmo sobre as estratégias constitutivas empregadas para compor a estética deste espaço. Os signos são pontos de colisão semântica que ocorrem simultaneamente a partir de trajetórias de composição estilísticas diversas. O movimento em espiral desta estrutura permite contemplar com mais clareza essa tensão. Segundo Campos (1994, p. 118):

o pensamento científico válido consiste em acompanhar o mais de perto possível às linhas reais e entrelaçadas das forças quando elas vibram

através das coisas. O pensamento não lida com conceitos inanimados; observa, pelo contrário, *as coisas se moverem* sob seu microscópio.

Em **Galáxias** é evidente a presença desta experimentação do signo projetado na intensidade das coisas, o seu conteúdo é crítico e exprime apenas as constatações das observações de um sujeito-escritor em face do real. A dinâmica que encadeia este experimento apresenta uma particularidade muito relevante: o discurso se organiza em 50 fragmentos ou cantos. Segundo Campos, o fragmento inicial “e começo aqui” pode ser lido como “formante inicial. Começo-fim do jogo”. (2004). A disposição dos fragmentos previa desde o seu projeto inicial de criação uma leitura simultânea e autônoma destes fragmentos. Embora a caracterização de um livro de folhas soltas não tenha perdurado, é admirável a mobilidade a que podem ser submetidos estes fragmentos na estrutura da obra, configurando a arte da performance como presença e presentidade, no sentido que lhe dá Zumthor:

A performance está presente. Você só pode me falar neste exato instante e eu não posso ouvir nada do passado (deixemos de lado o caso da palavra gravada). Entretanto eu sei que outros falaram e ouviram, ou fazem neste momento em um espaço que não é o nosso. (1997, p. 61).

A complexidade desta tessitura móvel incide na tensão de uma estética inacabada que proporciona uma multiplicidade de leituras. É possível estabelecer uma proximidade entre a estrutura de **Galáxias** e a de cânones clássicos como **A Divina Comédia** de Dante Alighieri e **Os Lusíadas** de Luís de Camões. Esta proximidade é proveniente de mitologia cultural impregnada de classicismo.

A oralidade do fragmento é uma viagem pelos acordes murmurantes e contínuos, que insinuam a viagem épica: *viagem*, *começo*, *meço*, *escrever*. Na gravação do **CD isto não é um livro de viagem**, o fragmento *e começo aqui* é acompanhado pela cítara (instrumento medieval de corda), que faz menção a esta tradição oral. Além de a escrita do fragmento insinuar os acordes de vocalização do canto a partir de uma inscrição das letras em itálico.

A presença da epopéia no espaço galáctico não se configura como uma mera retomada do estilo clássico de composição, mas ela atua sobre o ícone vivo e real, ou melhor, sobre a presença dinâmica deste estilo. Opera-se com “conhecimentos fragmentários e não comunicantes que progridem, ao mesmo tempo, o progresso de

um conhecimento mutilado; e um conhecimento mutilado conduz sempre a uma prática mutilante” (MORIN, 1999, p. 68), de modo que o estranhamento no espaço galáctico é ocasionado por uma dinâmica poética de ruptura com a categorização dos estilos. Sua escritura é instável, pois embora promova a transgressão com as poéticas do passado também está aberta a um diálogo com elas.

O espaço desta escritura se constitui como uma composição transitória e mutável apesar de ainda conservar alguns traços da perspectiva clássica de construção como “o começo–fim e o fim-começo do relato narrativo marcado em sua escritura: e aqui me meço e começo e me projeto eco no oco eco de um soco comêço em eco no soco de um comêço em eco do eco/ no osso e aqui ou além ou aquém ou láacolá ou em toda parte ou em/ nenhuma parte”. (Galáxias, 2004).

Em **Galáxias** existe uma dupla carga de intencionalidade advinda deste diálogo com a poética clássica: de um lado, a tradição do relato narrativo: por outro, uma proposta de inovação que remonta às múltiplas trajetórias criativas do livro por meio da seleção de um percurso narrativo-poético dos fragmentos.

Esta construção moldada nas contravenções ao estilo épico apresenta um grande diferencial entre esta obra e as demais composições de Campos. Sua arquitetura contrapõe o silêncio do signo, respaldado pela proposta estética de Mallarmé, e pela poesia concreta, aos dialetos populares de nossa cultura e as excentricidades da fala cotidiana, aqui vista no seu caráter de construto poético:

A fala em estado bruto não é bruta nem imediata. Mas dá a ilusão de que o é. Extremamente refletida, está impregnada da história. [...] A fala tem nela o momento que a dissimula; ela tem em si mesma, a potência pela qual a mediação (o que, portanto, destrói o imediato) parece ter a espontaneidade, o frescor, a inocência da origem. (BLANCHOT, 1987, p. 32).

Ademais esta contraposição entre o silêncio e a fala cotidiana expressa outra dicotomia observável no âmbito da enunciação: a do narrador aparentemente ausente, que resvala no desconhecido, e a presença contundente de uma voz oscilante, inquieta, desafiante e irônica, que se faz reconhecível em meio a inúmeras reviravoltas discursivas. Silêncio e fala se alternam para tecer uma presença em espiral, que atua na construção de um discurso repleto de probabilidades e

incertezas. O discurso irradia uma tensão crítica corrosiva, explosiva e infinita, que ilumina e refrata em múltiplos espelhos a tradição poética de nossa cultura.

Este discurso não propõe uma intencionalidade obscura, logo o tempo não pode ser concebido como uma ausência, pois, toda a sua construção incide em apenas um tempo presente, marcado pelo começo, e que se funde simultaneamente ao encerramento pelo estilo de construção:

a bossa comêço onde é viagem/ onde a viagem é maravilha de
tornaviagem é tornassol viagem de maravilha/ onde a migalha a maravalha
a aparata é maravilha é vanilla é vigília. (Galáxias, 2004).

Os dois formantes são as extremidades da espiral e apresentam uma escritura mais densa. Nesta pulsação espiralada da escritura, a concepção de tempo parece indissociável da estrutura espacial; este é um tempo relativo e assimétrico, e cada fragmento, tal como o ritmo e a proposta estilística, apresenta uma tensão crítica variável.

O espaço das **Galáxias** atua como uma “paixão vertiginosa, pois culmina com a negação de si mesma”. (PAZ, 1985, p. 19) e está pautada em uma estética das probabilidades: o espaço gira em torno de um processo contínuo de desconstrução e de desejo pela tradição poética. A tessitura do espaço, ao mesmo tempo poético e narrativo, se consome por esta paixão crítica composta por um desejo corrosivo e de inspiração antropofágica².

Além de impulsionar o discurso ao status de experimento com a razão, este desejo se configura como uma proposta de inadequação em relação ao sentido tradicional de poética. Portanto, a escritura de **Galáxias** pode ser compreendida como uma estrutura tecida pela percepção e pelo convívio das diferenças. O espaço dessa escritura está fadado não apenas a criticar a poética e a cultura do passado, mas também elaborar uma crítica do presente. Vale ressaltar que este criticismo decorre de um movimento espiralado na ordem das simultaneidades e, nesse

² A antropofagia é um termo aplicado a algumas culturas, inclusive a indígena, a que se atribui a prática de comer a carne humana. Na literatura brasileira, este conceito foi traduzido no projeto modernista de Oswald de Andrade para designar a proposta de devorar outras culturas e poéticas.

sentido, concorre para uma observação das propostas do passado e do presente em uma mesma esfera:

[...] a história da arte moderna do Ocidente é também a história das ressurreições das artes de muitas civilizações desaparecidas. Manifestações da estética da surpresa e de seus poderes de contágio, mas, sobretudo encarnações momentâneas da negação crítica, os produtos da arte arcaica e das civilizações distantes inscrevem-se com naturalidade na tradição de ruptura. São uma das máscaras que a modernidade ostenta.

A tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo. O ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica. (PAZ, 1984, p. 21).

A metodologia de construção deste espaço é experimental, diferenciando-se por ser constituída por uma metáfora densa que emerge da própria essência de seu estado de coisa. Neste espaço, torna-se possível a percepção concreta da linguagem em interação com um nível de real ficcional e virtual, a metáfora adquire um corpo e uma intencionalidade próprios e pode, inclusive, ser manipulada em sua tensão crítica. É uma metáfora palpável que carece de estímulos estilísticos para oferecer respostas, ou mesmo, para promover novos questionamentos.

No que se refere à escrita, o fragmento “isto não é um livro de viagem” se assemelha à encenação do teatro japonês de bonecos, o *Bunraku*. Nesta apresentação, os bonecos não são uma imagem antropomórfica do homem, assim como o sujeito-escritor deste fragmento galáctico não é um personagem.

Segundo Barthes (2007, p. 78),

o *Bunraku* não visa “animar” um objeto inanimado, de modo a tornar vivo um pedaço do corpo, uma lasca do homem, conservando sua vocação de ‘parte’; não é a simulação do corpo que ele busca é por assim dizer, sua abstração sensível.

Como no teatro japonês, a escrita de **Galáxias** não oculta as manifestações da meta-linguagem. O escrever é mais valorizado em sua forma do que nas convenções do código alfabético que estrutura as línguas. Na verdade, sua escrita surge a partir da inscrição do começo da viagem. O traçado da viagem é único e se

escreve sobre o branco da página. Ela não é mais do que uma versificação vazia, que rememora a técnica oriental do “punho vazio”, contrastando a tonalidade pálida do pergaminho com o negro traçado do ideograma.

Neste sentido, a metáfora concreta e experimental presente nesta obra não se preocupa apenas em refletir ou teorizar sobre o real, mas em desejar o real; tem consciência de que é ficção, mas pretende ser a realidade: “*todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-/ começo começa e fina recomeça e refina e refina se afina*” (Galáxias, 2004). Uma busca crítica e incessante do concreto e o verdadeiro aproxima mais ainda este discurso de uma prática de experimentalismo científico. Segundo Campos (2000, p. 98), “na metáfora está a metonímia. E a metonímia é sempre uma hipótese seletiva. Um corte. Traduz sempre uma visada crítica”.

O livro é apenas um livro de ensaios do próprio livro, o gesto de escrevê-lo é nitidamente um exercício do vazio. Este livro consiste em uma condensação de muitas escrituras, e daí a pluralidade e uma ampla riqueza no que se refere ao tratamento da língua (línguas). Mas não é possível encontrar significados ocultos na viagem galáctica, se considerada a profundidade subjetiva, **Galáxias** nada significa. De acordo com Barthes:

A Forma é Vazia, diz – e rediz – a frase budista. É o que enunciam, por uma prática das formas (palavra em que o sentido plástico e o sentido mundano são aqui indissociáveis), a polidez da saudação, a curvatura de dois corpos que se escrevem mas não se prosternam” (2007, p. 88).

Com esta inclinação para a forma vazia, a escritura galáctica tece um emaranhado sincrônico de relações intertextuais, já vivenciada na experiência poética de Mallarmé.

Mallarmé pensava - ou compunha como se pensasse – que a sentença em si era a corporificação suprema da sintaxe absoluta que podia, então, encarnar a promessa de uma conclusão cabal, em que a mônada ainda era espacial, a sentença absoluta dobrava a sua dobra definitiva num tempo provisório (que escapa à ideologia do cíclico também e prenuncia o conceito mais contemporâneo do sincrônico). (COHEN, 2002, p. 166).

A concepção sincrônica da escritura galáctica é dinâmica e se encontra distante de um paradigma estático de construção. Embora o espaço galáctico possa ser delineado por um cunho épico e uma proposta mítica de construção, sua escritura sincrônica permite uma abordagem crítica da tradição clássica. O que ocorre é que o livro se apresenta como o próprio conceito da viagem, e, nesse sentido, atua sob o princípio estético do ensaio. Mas se o livro não conta a viagem, ele narra aparições, que nos permitem reconhecer a trama da viagem e, por meio dessa premissa, o livro pode ser considerado uma narrativa. De acordo com Campos, a poética sincrônica:

A poética sincrônica (estético-criativa), no sentido em que conceituo para propósitos bem definidos, está imperativamente vinculada às necessidades criativas do presente: ela não se guia por uma descrição sincrônica estabelecida no passado, mas quer substituí-la – para efeitos, inclusive revisão do panorama rotineiro – por uma nova tábua sincrônica que retira sua função da literatura viva do presente (1972, p. 222-223).

O espaço advindo desta proposta poética emerge das tensões críticas do presente. É inegável a presença da tradição poética, inclusive da tradição clássica e moderna, entretanto, seria ingênuo não reconhecer que toda a tessitura da qual emerge o espaço galáctico apresenta uma metodologia de composição enraizada na dinâmica da sociedade contemporânea.

O verdadeiro significado de **Galáxias** não está na ruptura com a organização hierárquica das palavras ou na interação entre os seus múltiplos fragmentos vindos da tradição poética e da cultura popular, mas em sua composição. Produzido de modo a assemelhar-se com um notebook, que registra as impressões do sujeito-escritor, o fragmento e *começo aqui* tem o mesmo gesto criativo de um haikai:

O haikai apetece: quantos leitores ocidentais não sonharam em passear pela vida com um caderninho na mão, anotando aqui e ali algumas ‘impressões’ cuja brevidade garantiria a perfeição, cuja simplicidade atestaria a profundidade (em virtude de um duplo mito, um clássico, que faz da concisão uma prova de arte, outro romântico, que atribui um prêmio de verdade à improvisação). Ao mesmo tempo que é inteligível, o haikai não

quer dizer nada, e é por essa dupla condição que parece ofertado ao sentido de modo particularmente disponível, prestativo, como um hospedeiro polido que nos permite instalar-nos à vontade em sua casa. (BARTHES, 2007, p. 90).

Galáxias tem a simplicidade de um hai-kai, que apenas se afina e tece a tradição poética por meio da concisão de recortes extraídos do cotidiano. É neste movimento conciso dos signos que a escrita deste texto pode se tornar plena. É a suspensão da linguagem que atribui esta plenitude à escrita do texto. O gesto de ensaiar o fim-começo da escritura se sobressai à própria linguagem, o que não impede que esta forma breve e vazia do fragmento *e começo aqui* deixe de ser inacabada, e contracomunicativa.

O inacabamento de uma proposta poética em movimento espiralado que se projeta na concepção de futuro, possibilitando uma leitura mais democrática e aberta não apenas para a metalinguagem, mas também ao meta-realismo³, não tem sentido. A crítica de uma poética pelo desdobramento de sua própria proposta poética promove um estranhamento significativo no leitor em face de escritura que deseja o real.

De acordo com Prigogine (1996, p. 51),

se a flecha do tempo deve ser atribuída ao ponto de vista humano sobre um mundo regido por leis temporais simétricas, a própria aquisição de qualquer conhecimento se torna paradoxal, pois *qualquer medida supõe um processo irreversível*. (grifos nossos)

O inacabamento de uma proposta poética em movimento espiralado que se projeta em direção ao futuro, implica uma leitura, e aberta não apenas para a metalinguagem, mas também para o meta-realismo⁸. A crítica de uma poética pelo desdobramento de sua própria proposta promove um estranhamento significativo no

³ O termo meta-realismo está empregado aqui para designar a dinâmica de uma estrutura que expõe o seu estado de coisa e que possui a competência de desdobrar-se sobre si mesma. Esta estrutura se constitui a partir da própria estética do real, portanto configura-se em termos de uma condição de verdade e realidade imediata.

leitor face à escritura que deseja o real. De acordo com Prigogine, “se a flecha do tempo deve ser atribuída ao ponto de vista humano sobre um mundo regido por leis temporais simétricas, a própria aquisição de qualquer conhecimento se torna paradoxal, pois *qualquer medida supõe um processo irreversível*” (1996, p.51 - grifos nossos).

O espaço galáctico é o lugar de uma escritura inacabada, que provoca o estranhamento estético na medida em que o livro se assemelha à viagem por meio de uma estrutura divergente e inédita. A imagem do livro-viagem é aqui elucidada pela própria encenação da viagem: a imagem do livro não representa a viagem, mas pretende atuar como a própria viagem: “*um livro de viagem onde a viagem seja o livro/ o ser do livro é a viagem*” (Galáxias, 2004). Sua semelhança estética com a viagem é um procedimento de linguagem irreversível, pois a viagem linguagem está imersa num processo dinâmico que a torna indissociável dos mecanismos estéticos que regem a composição do próprio livro. Não é possível separar a dinâmica espacial dos fragmentos da própria dinâmica da obra **Galáxias**, como também não há meio de dissociar a dinâmica que articula o livro da viagem feita na e pela linguagem. Neste sentido, o fragmento *e começo aqui* apresenta uma suspensão da linguagem que pode ser concebida dentro do conceito de “satori”:

talvez o que se chama no Zen, de satori, e que os ocidentais só podem traduzir por palavras vagamente cristãs (iluminação, revelação, intuição), seja somente uma suspensão pânica da linguagem, o branco que apaga em nós o reino dos Códigos, a quebra dessa recitação interior que constitui nossa pessoa; e, se esse estado de a-linguagem é uma libertação, é porque para a experiência budista a proliferação dos pensamentos secundários (o pensamento do pensamento) ou por outras palavras, o suplemento infinito dos significados supranumerários – círculo de que a própria linguagem é depositária e o modelo – aparece como um bloqueio: é, pelo contrário, a abolição do segundo pensamento que rompe o infinito vicioso da linguagem. (BARTHES, 2007, p. 99).

Há em *e começo aqui* uma tentativa de apreender a forma justa, de sintetizar em poucos signos como a medida, o começo, o livro e a viagem. Neste sentido, a

proposta de elaboração das **Galáxias** é a de uma linguagem em camadas que expressa a condição do sujeito-escritor.

No fragmento *e começo aqui* a impressão, como acontece com os *hai-kais*, nunca é descritiva, de maneira que é um momento em que o signo da viagem se torna voz: “*conheço o osso o osso buco do comêço a bossa do comêço onde é viagem*” (Galáxias, 2004). O discurso se faz como gesto jogo da escritura se faz na dança da entonação. A enunciação se dobra aqui em voltas e revoltas, a oralidade desse fragmento é Bossa Nova. Contudo é relevante observar que há uma existência frágil da fábula que realiza a todo instante a tentativa de contar e de descrever uma história. Essas histórias nunca chegam a ser concluídas na leitura do fragmento.

Na verdade, as páginas do livro são páginas da vida no instante de revelação, ou seja, de iluminação da linguagem. A escritura de *e começo aqui* desperta o leitor para a fala do sujeito-escritor. Segundo Barthes, (2007, p. 103) “no Oriente, ao que parece, o espelho é vazio; ele é o símbolo do próprio vazio dos símbolos”. O reflexo do livro é quase sempre tão vazio quanto o espelho oriental: *um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro* (Galáxias, 2004).

Repetição sem origem do livro-coisa, esta escritura é um acontecimento sem causa, e de fato consiste em uma memória sem pessoa, e em uma fala sem amarras. Enquanto sua sintaxe é areia movediça, que insere o leitor nos múltiplos centros da espiral, ela vibra, gira e canta a tradição universal. Sua proposta sinestésica é concreta e escorregadia, transparente como a água, e a sua intencionalidade assume a dimensão de uma pluralidade de fôrmas e formas poéticas: “*fim no fim do fim recomeça/ o recomeço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e regressa e retece há milumaestórias na mínima unha de estória*” (Galáxias, 2004).

O fim do livro e de suas histórias é em si mesmo o começo-fim da escritura. O real está sempre em evidência enquanto o traçado da escrita se afina. Não há motivação para a existência de sentido, pois aqui o real, o livro, já dispõe da verdade. O que define a qualidade da viagem é o gesto, ou seja, a forma. E é este gesto que designa um incessante recomeço. Afirma Barthes “o haicai (o traço)

reproduz o gesto designador da criança pequena que aponta com o dedo qualquer coisa” (2007, p 112). O traçado da escrita galáctica de *e começo aqui* realiza um gesto idêntico a este da criança, o de apontar. Mas apontar para o quê? Para o nada, para o vazio.

Simultaneamente, como marca da poética do ocidente, **Galáxias** está impregnada por uma escrita metonímica do avesso e do direito: “regressa e retece há milumaestórias na mínima unha de estória por/ isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta”. (Galáxias, 2004). Este texto é essencialmente um palimpsesto e o seu gesto está aberto ao apagamento. Em uma constatação belíssima sobre a forma do olho japonês, diz Barthes (2007, p. 139):

[...] sua morfologia não pode ser lida “em profundidade”, isto é, segundo o eixo de uma interioridade; seu modelo não é escultural, mas escritural é um tecido flexível, frágil, cerrado (a seda, é claro), simplesmente e como que imediatamente caligrafado com dois traços; ‘a vida’ não está na luz dos olhos, está na relação sem segredo de uma praia e suas fendas: naquele desvio, naquela diferença, naquela síncope que são, dizem, a forma vazia do prazer.

A escritura do fragmento *e começo aqui* é o espaço das diferenças e do signo travestido. Neste espaço, os acontecimentos são instantâneos e os signos cintilam, mas a fugacidade da vigília não permite ao leitor compreender os significados. A escrita das **Galáxias** é descentrada, coletiva e social.

Capítulo III

Escritura e Desconstrução

Capítulo III

3.1. Escritura e Desconstrução

O termo *desconstrução* é hoje empregado como um conceito recorrente e interdisciplinar. O primeiro pesquisador a recorrer ao termo, para explicitar uma metodologia de crítica textual, foi o filósofo francês Jacques Derrida. Considerando a intertextualidade e a interação entre poéticas como princípios da desconstrução enquanto metodologia de crítica textual, aplica a metodologia da desconstrução aos seus próprios ensaios, atribuindo-lhes o formato de escritura.

A qualidade e a fecundidade de um discurso medem-se talvez pelo rigor crítico com que é pensada essa relação com a história da Metafísica e aos conceitos herdados. Trata-se aí de uma relação crítica com a linguagem das ciências humanas e de uma responsabilidade crítica do discurso. Trata-se de colocar expressa e sistematicamente o problema do estatuto de um discurso que vai buscar a uma herança os recursos necessários para a des-construção dessa mesma herança. Problema de *economia* e de *estratégia*. (DERRIDA, 1995, p. 235).

No que se refere à dinâmica de construção do espaço galáctico, é possível perceber o processo de composição da espiral no entorno do princípio de desconstrução de acordo com o próprio conceito haroldiano de literatura: “uma cadeia transmissiva constante é uma permanente sucessão de interpretantes” (CAMPOS, 2001, p. 46). O conceito de desconstrução é empregado aqui, então, tendo em vista uma leitura da tradição poética ocidental e oriental, de forma a desconstruir os valores canônicos e etnocêntricos da literatura.

O fragmento *o que mais vejo aqui*, recortado da escritura galáctica, é um dos cantos das **Galáxias** que propõe idéias claras a respeito do paradoxo entre o vazio, e esta escritura fragmentada, em processo de contínua desconstrução. Neste fragmento, o espaço deixa entrever uma crítica literária sincrônica, em que o discurso da poética

ocidental se debruça sobre a escrita dos pictogramas e dos ideogramas. O espaço advindo deste fragmento aponta para uma tensão entre a literatura oral advinda do imaginário oriental dos primeiros poetas, e a tessitura polifônica desta poética nova.

Esta proposta oral de composição poética desmonta o conceito de uma escritura muda e oposta à crítica que não se ouve porque não fala, na medida em que na tradição poética tanto oriental quanto a ocidental, a construção da poética pela fala antecede a escrita. Segundo Derrida, “a voz é o que está mais próximo do significado, tanto quando este é determinado rigorosamente como sentido (pensado ou vivido) como quando o é, com menos precisão, como coisa” (1973, p.14). A presença da tradição de uma literatura oral, neste fragmento, aproxima a sua tensão crítica da própria concepção de signo, retomando o vínculo entre a voz e a escrita. Esta literatura oral é apresentada ao leitor no momento em que a metáfora da viagem se esvazia de escritura “o vazio que eu mais vejo aqui neste cóis de livro onde a viagem faz-se/ nesse nó do livro onde a viagem falha” (Galáxias, 2004): As imagens nesse papel são a inscrição do vazio.

O discurso do fragmento assume, nesta perspectiva por meio de uma escritura muda uma postura de ensaio que denuncia a própria escrita, corroborando para por convenções sociais e distante do seu próprio ser. À medida em que se afasta do gênero épico-narrativo de literatura de viagem, esta escritura precisa criar um corpo virtual de poesia oral, onde o vazio surge como espaço de desconstrução da escritura. A partir da leitura de “o que mais vejo aqui neste papel é o vazio do papel” (Galáxias, 2004), é possível constatar esta crítica a uma escritura que se afasta de seu estado de coisa, e se esvazia de significado. De acordo com Barthes (1971, p. 20-21):

A língua está além da Literatura. O estilo está quase além: imagens, um fluxo verbal, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte [...] É a voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta; funciona à maneira de uma Necessidade, como se, nessa espécie de explosão floral, o estilo fôsse apenas o termo de uma metamorfose cega e obstinada, brotada de uma infralinguagem que se elabora no limite da carne e do mundo.

Fragmento o que mais vejo aqui retirado do texto das **Galáxias** (2004), de Haroldo de Campos:

o que mais vejo aqui neste papel é o vazio do papel se redobrando escorpião de palavras que se reprega sobre si mesmo e a cárie escancárie que faz quando as palavras vazam de seu vazio o escorpião tem uma unha aguda de palavras e seu pontão ferra o silêncio unha o silêncio uno unho escrever sobre o não escrever e quando este vazio mais se densa e dança e tensa seus arabescos entre escrito e excrito tremendo a treliça de avessos branco excremento de aranhas supressas suspensas silêncio onde o eu se mesma e mesmirando ensimesma emmimesmando filipêndula de texto extexto por isso escrevo rescrevo cravo no vazio os grifos desse texto os garfos as garras e da fábula só fica o finar da fábula o finir da fábula o finíssono da que em vazio transvasa o que mais vejo aqui é o papel que escalpo a polpa das palavras do papel que expalpo os brancos palpos do telaranha papel que desses fios se tece dos fios das aranhas surpresas sorrelfas supressas pois assim é o silêncio e da mais mínima margem da mais nuga nica margem de nadanunca orilha ourela orla da palavra o silêncio golfa o silêncio glória o silêncio gala e o vazio restaura o vazio que eu mais vejo aqui neste cóis de livro onde a viagem faz-se nesse nó do livro onde a viagem falha e falindo se fala onde a viagem é poalha de fábula sobre o nada é poeira levantada é ímã na limalha e se você quer o fácil eu requeiro o difícil e se o fácil te é grácil o difícil é arisco e se você quer o visto eu prefiro o imprevisto e onde o fácil é teu álibi o difícil é meu risco pensar o silêncio que trava por detrás das palavras pensar este silêncio que cobre os poros das coisas como um ouro e nos mostra o oco das coisas que sufoca desse ouro pensar de novo o silêncio corpo áureo onde tudo se exaure as sufocadas solfataras as guelras paradas desse espaço sem palavras de que o livro faz-se como a viagem faz-se ranhura entre nada e nada e esta ranhura é a fábula a dobra que se desprega e se prega de sua dobra mas se dobra e desdobra como um duplo da obra de onde o silêncio olha quando um cisco no olho do silêncio é fábula e esse cisco é meu risco é este livro que arrisco a fábula como um cisco como um círculo de visgo onde o cisco se envisga e o silêncio o fisga manual de vazios por onde passa o vazio o que mais vejo aqui neste papel é o calado branco a córnea branca do nada que é o tudo estagnado e a fábrica de letras dactiloletras como um lodo assomado mas por baixo é o calado do branco não tocado que as letras dactilonegam negram sonegam e por que escrever por que render o branco como turnos de negro e o negro com turnos de branco esse diurnoturno rodízio de vazio e pleno de cala e fala de fala e falha o escorpião crava a unha em si mesmo sensimesmovenena de anverso e avesso mas o texto resiste o texto reprega o texto replica seu anverso dispersa seu avesso já é texto o que mais vejo aqui é o invisível do ver que se revista e se revisa para não dar-se à vista mas que se vê vê-se é essa cárie cardial do branco que se esbranca o escrever do escrever e escrevivo escrevimente

No espaço do fragmento *o que mais vejo aqui*, a vertente da tradição oral, presente sob a forma de um epos de viagem, tenta promover o redobramento destes golpes em palimpsesto como: “*ensimesmam*” e “*umbigodomundolivro*” (Galáxias,

2004) por meio da morte anunciada da escritura em imagem sobre imagem: em-si-mesmam e umbigo-do-mundo-livro. O escorpião, presença aterradora das terras desérticas e arenosas, ele contém em si o signo do abrasivo da paixão dos primórdios da sociedade humana; sua presença divina é responsável pela guarda e proteção dos caixões da morte. Na realidade, este fragmento recupera, com vivacidade, a presença da tradição oral, e incita a paixão na medida em que “o som nos toca, nos interessa, nos apaixona mais, porque nos penetra” (DERRIDA, 1973, p.292).

Além de ser possível observar que a unha deste escorpião oferece uma *picada* para esta tradição de uma poética oral, é por esta picada que a voz consegue envenenar a perspectiva visual da escritura; o corpo virtual e suas convenções sintáticas começam a morrer no momento em que “a voz penetra violentamente em mim, é a via privilegiada para a fratura e a interiorização, cuja a reciprocidade se produz no ‘ouvir-se-falar’, na estrutura da voz e da interlocução” (DERRIDA, 1973, p.292-293).

No espaço do fragmento *o que mais vejo aqui*, o vazio entre a metáfora oriental e a ocidental permite fazer a articulação entre a escritura e a literatura oral. A metáfora ocidental ou retórica é aqui compreendida como uma linguagem obscura, ambígua e que permite associações. Neste sentido, “o nascimento da metáfora é, por isso, a morte da *pura designação*” (BARBOSA, 1974, p. 9). Essa metáfora está aberta há diversas possibilidades de leitura.

O ideograma é uma metáfora visual que combina pictogramas (hieróglifos), portanto, corresponde a uma combinação de signos a partir de desenhos estilizados. A sua expressividade não é verbal, mas gestual. Escrita tradicional da China e do Japão, o ideograma mostra indica e não conceitua por meio da oralidade a linguagem. Esta é uma metáfora construída por imagens. O pictograma é uma forma de pensamento analógico que se compara à voz. Na verdade, a lógica é marcada pelo código alfabético que divide o pensamento em partes dissociadas. Campos (1994, p.122) descreve a diferença entre estas duas metáforas:

A natureza, ela própria, não tem gramática. Imaginem só, tomar-se um homem e dizer-lhe que ele é um nome, um substantivo, uma coisa morta em lugar de um feixe de funções! Uma “parte do discurso” é apenas aquilo que

ela faz. Muitas vezes, falham as nossas linhas divisórias e uma parte do discurso age em lugar pelas outras por terem sido originalmente uma só.

Poucos de nós compreendem que, em nossa própria língua, essas mesmas diferenças de hoje se desenvolveram outrora como articulações vivas; que elas ainda têm vida. Somente quando se faz sentir a dificuldade de colocar algum termo estranho, ou quando somos obrigados a traduzir para uma língua diferente, é que conseguimos chegar, por um instante, ao calor interno do pensamento, calor que funde as partes do discurso para remoldá-las à vontade.

Um dos fatos mais interessantes relativos à língua chinesa é a possibilidade de nela vermos, não somente as formas das sentenças, mas também as partes do discurso crescerem literalmente, brotando umas das outras. Como a Natureza, as palavras chinesas têm vida e plasticidade, porque coisa e ação não ficam formalmente separadas.

A escritura do fragmento está além de uma tradição literária inscrita nas paredes dos templos ou de um imaginário mítico, o *pontaço* do escorpião desmonta o silêncio da escritura. Este é o espaço de uma escritura não muda, de uma escritura oral que trata de uma memória viva:

quando as palavras vazam de seu vazio o escorpião tem uma unha aguda
de palavras
e seu pontaço ferra o silêncio unha o silêncio uno unho escrever
sobre não escrever e quando este vazio se densa e dança e tensa
seus arabescos entre escrito e excrito tremendo a treliça de avessos
(Galáxias, 2004).

A memória da tradição poética ocidental, afastada do registro poético escrito com os gregos e de seus mitos heróicos, aproxima as fábulas e os contos orais da gênese da literatura ocidental. Este vazio da escritura pode ser apreendido como uma presença constante, que rompe com o silêncio da escritura, como *dobra*, no movimento espiralado da viagem. Mais do que isso, este vazio é um índice dos momentos em que a escritura ouve sua própria fala. O silêncio é a materialização da metáfora oriental no seu cruzamento com a ocidental; a escritura visível e o relato oral se opõem ao grito que, na concepção de Derrida, une de modo primitivo e natural, o gesto e a fala. A escritura deste fragmento recupera sempre por meio de

seu movimento em espiral as memórias de uma poética, que surge a partir da história das sociedades humanas. O lugar da poética é a memória de um povo que, registra e acumula as suas tradições:

A memória de um povo está reconhecida, se deixa apropriar por um outro povo, ou até mesmo por uma outra cultura: fenômeno bem conhecido na história das culturas enquanto história da colonização. Mas o fato parece aqui extremamente significativo: a memória se encontra depositada, está confinada sobre as margens de um povo que declara, aqui pelo menos, sua admiração, sua dependência, sua subordinação. (DERRIDA, 1973, p. 51).

É certo que a memória viva, presente neste fragmento galáctico, promove uma crítica sincrônica da tradição poética, na medida em que recorre tanto ao que considera *excrito* quanto ao que é *escrito*. A proposta do fragmento tende a atravessar o vazio e a recorrer a uma escritura oral aberta ao experimento das múltiplas cores e do grotesco: “branco excremento de aranhas supressas suspensas silêncio onde o eu se mesma”. (Galáxias, 2004). O recurso empregado no fragmento para apresentar a “cor local”, condição latino-amarga do sujeito-escritor na escritura, é o estranhamento; como aranhas as propostas poéticas entrecruzam-se umas as outras, de modo a não se pautarem pelas fronteiras entre as nações ou mesmo entre o oriente e o ocidente: o espaço galáctico é transnacional feito por travessias entre poéticas distintas.

Segundo Barthes, “a escritura é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança; é essa liberdade lembrante que só é liberdade no gesto da escolha, mas já não o é mais na sua duração” (1971, p.26). A escritura do fragmento *o que mais vejo aqui* concorda com esta afirmação do crítico francês, na medida em que o espaço galáctico é livre para referendar a si próprio: a escritura se *ensimesma* na carnadura virtual do sujeito-escritor, o que não a impede de se corporificar também, no sujeito leitor. Embora este sujeito-escritor seja livre para escolher as citações em meio à tradição poética, ele está consciente de que toda a palavra que por ele foi escrita depende da maneira como é empregada, pois há uma liberdade criativa nesse texto.

A expressão *rescrevo* aborda em interação com a cultura grega a força do gesto metafórico egípcio. *Res*, significa *coisa* em grego, de maneira que a etimologia da expressão *escrita da coisa* faz jus à proposta do ideograma (metáfora visual). A possibilidade de inclinar o sentido da palavra para o apagamento do gesto de escrever permite que o verbo se conjugue com o mesmo movimento dos pictogramas. O pictograma da reescrita torna-se a própria escrita.

O fragmento é um conjunto de metáforas visuais de uma viagem dentro do vazio. Por conseguinte, a reescrita poética no fragmento aponta para a própria estrutura da escrita. O desdobramento do espaço galáctico é fruto desta metáfora oriental: “mesma e mesmirando ensimesma emmimesmando” (Galáxias, 2004). O signo “emmimesmando” é uma palavra subjacente, que pode ser lida como substantivo, verbo ou adjetivo. Escrita como substantivo significa eu. Usada como verbo expressa a condição de adentrar-se. E como adjetivo indica dentro de mim. Este ideograma é composto pelas palavras-pictogramas: “mesma”, mesmirando” e “ensimesma” (Galáxias, 2004).

E, nesse sentido, “o ideograma é uma combinação de signos capaz de produzir um terceiro elemento, de dimensão e grau diferentes daqueles” (NETTO, 1974, p.15). Dentro destas proposições o espaço galáctico do fragmento *o que mais vejo aqui* oferece e deixa cravados no vazio as marcas que faz em relação à tradição poética. O recorte desta volta da ampla espiral galáctica é a viagem a gênese da literatura oriental e ocidental.

A partir do conceito de *khôra* platônico na concepção de Derrida, é também possível observar os vínculos como espaço galáctico do fragmento *o que mais vejo aqui*:

Pensar e traduzir estão aqui submetidos à mesma experiência. Se ela deve ser tentada, tal experiência não deve se preocupar somente com um vocábulo ou um átomo de sentido, mas também com toda uma textura trópica, não digamos ainda de um sistema, e com maneiras de abordar, para nomeá-los, os elementos desta ‘trópica’. Ainda que digam respeito ao próprio nome *khôra* (‘lugar’, ‘local’, ‘localização’, ‘região’, ‘território’) ou

àquilo que a tradição chama as figuras – comparações, imagens, metáforas – propostas pelo próprio *Timeu* ('mãe', 'ama', 'receptáculo', 'molde'), as traduções permanecem presas em redes de interpretação. (1995, p.16-17).

Na concepção de Derrida, o conceito de *khôra* foi empregado para demarcar um espaço estabelecido. A exemplo do que ocorre com o espaço do fragmento galáctico *o que mais vejo aqui*, a *khôra* não tem corpo e não tem alma, ela não pertence nem ao mundo sensível e nem ao mundo inteligível, além de se estruturar sob um tecido anacrônico. Mais ainda, o seu discurso se afasta da legitimação de uma proposta da escritura, e se assume bastardo e corrompido: “as garras e da fábula só fica o finar da fábula o finir da fábula o/ finíssono da que em vazio transvasa o que mais vejo aqui neste papel é o papel que/ escalpo a polpa das palavras do papel que expalpo os brancos palpos”(Galáxias, 2004).

A crítica do espaço galáctico recai sobre a escritura que se esvazia do encantamento da fábula. Quando o sono se afina o conceito grego de Platão, relido pelo filósofo francês, desperta da perspectiva de adivinhação, ou seja, de desvendamento. A partir do pressuposto da metáfora retórica de que a leitura do fim do sono apenas se dará após a elucidação do que transvasa o papel. O branco enquanto forma vazia e desvelamento do sentido apresenta o espaço de uma metáfora transcultural, onde o hibridismo é a cor local, e não há a possibilidade do obscurantismo que encobria o logos clássico. A voz da escritura atravessa o vazio, e todos os seus segredos são colocados no plano da superfície e revelados pelo próprio discurso.

Barthes afirma que “o estilo é sempre um segredo; mas a vertente silenciosa de sua referência não provém da natureza móvel e constantemente condicional da linguagem; seu segredo é uma lembrança encerrada no corpo do escritor” (1971, p.21). Então a tensão e a densidade do vazio no fragmento diz sobre a composição da metáfora da viagem suspensa e subjacente, ao mesmo tempo, que profundo, mas nunca na penumbra. O branco do papel abraça um estilo de construção à moda brasileira, a cor local é o branco que atravessa e ilumina todas as outras cores. A nuance antropofágica de um sujeito-escritor contemplado por outras nações como um bom-selvagem, tem a possibilidade não apenas de devorar outras culturas, mas

também de evidenciar apenas a polpa, ou melhor, a essência de suas culturas e tradições.

A palavra depurada a partir da própria palavra se torna um ícone, ou melhor, uma presença destas culturas na cor local. No fragmento *o que mais vejo aqui* as palavras têm uma substância aporética: a escritura materializa-se no gesto do ouvir-se falar e confere à palavra escrita uma estrutura palpável. O espaço deste fragmento tem a preocupação de situar a tradição poética e a história literária, e não de apenas ser situado nelas. Este espaço é uma estrutura anacrônica no que se refere ao ser, na medida em que ele próprio não chega a compor na realidade um ser, por seu corpo se constituir por meio de uma perspectiva virtual. Dentro deste fragmento, espaço “não é qualquer coisa, e que não é como nada, nem mesmo como aquilo que ela seria lá, para além de seu nome” (DERRIDA, 1995, p.18).

Do mesmo modo que a *khôra* de Platão, o espaço de *o que mais vejo aqui* se estrutura sobre um horizonte de probabilidades. O que quer dizer que a cada leitura o seu espaço deverá suscitar uma hipótese de trabalho diferente e original. De fato, este fragmento recobra a perspectiva espacial de uma tela que, como aranha se tece sobre os fios da tradição poética. A *telaranha* é uma construção nitidamente proposta pelo estranhamento, cujo valor e significado são dados pelas interpretações que vão lhe dar forma, pois ele está aberto a várias marcas e impressões: “telaranha papel que desses fios se tece dos fios das aranhas surpresas/ sorrelfas supressas pois assim é o silêncio e da mais mínima margem”(Galáxias, 2004).

O fragmento é dotado de um espaçamento sintético e apenas é receptivo aos fios poéticos, oferecendo-lhes sempre um lugar em sua escritura. Nesta medida, o espaço galáctico não deve nunca ser concebido como uma entidade, como um ser ou como um personagem, de maneira que se deixa falar pelas vozes de outros. Afirma Derrida:

Khôra recebe, para lhes dar lugar, todas as determinações, mas a nenhuma delas possui como propriedade. Ela as possui, ela tem, dado que as recebe, mas não as possui como propriedades, não possui nada como propriedade particular. Ela não ‘é’ nada além da soma ou do processo daquilo que vem se inscrever ‘sobre’ ela, a seu respeito, diretamente a seu

respeito, mas ela não é o *assunto* ou o suporte presente de todas essas interpretações, se bem que, todavia, não se reduza a elas. Simplesmente, esse excesso não é nada, nada que seja e se diga ontologicamente. Essa ausência de suporte, que não se pode traduzir em suporte ausente ou em ausência como suporte, provoca e resiste a toda a determinação binária ou dialética [...]. (1995, p. 25).

Em *o que mais vejo aqui* o espaço também é um receptáculo de vozes, mas a exemplo do que ocorre com *khôra*, não deve ser lido na íntegra como nenhuma destas vozes ou destas poéticas. O espaço galáctico deste fragmento tem a composição própria, e a sua leitura implica paradoxos de interpretação de seus múltiplos estilos e linguagens. Note-se que, no fragmento, esta proposta de composição, que Derrida referenda como *apagamento* da escritura, ocorre da seguinte maneira:

1. O fragmento nos oferece alguns índices que são reiterados constantemente. É o caso de “o que mais vejo aqui”, “vazio”, “silêncio” que são elementos particulares da escritura, dobras de linguagem, e comprovam que ela de fato existe, atestando a originalidade de sua composição;
2. Há no fragmento a negação de uma leitura diacrônica da tradição poética oral, atestando, em alguns momentos, o seu fracasso e a sua falência, como é possível verificar em “da mais nuga nica margem da nadanunca orilha ourela orla da palavra” (Galáxias, 2004).
3. As palavras impressas umas sobre as outras como “dactilonegam” e “ensimesma”, e outras reimpressas como “escancárie” e “excrito” (Galáxias, 2004), se sobrepõem ao branco da página criando um palimpsesto para o apagamento da escrita alfabética e digital.

A partir destas considerações, observa-se que no espaço galáctico a tradição poética se constitui como uma presença, que perde grande parte da força advinda de seu contexto de produção, pois a dinâmica da viagem programa estes ícones para se refletirem uns aos outros. Por exemplo, as oposições entre as palavras anulam-se umas às outras, materializando o vazio: “cárie/ escancárie, escrito/ excrito, expalpo/ palpos, fácil/ difícil, desprega/ prega, branco/ negro, cala/ fala” (Galáxias, 2004). Dessa maneira, o espelhamento é um recurso recorrente e indispensável para que ocorra a tessitura sincrônica da tradição poética. Este espelhamento intensifica o movimento de busca utópica pelo futuro. A metáfora retórica apaga os signos, e o ideograma suscita a presença das formas. A imagem, como o pictograma, é um traço indigitalizável e incomunicável. Segundo Campos (1992, p. 26):

Do ponto de vista da dinâmica, devir e eternidade pareciam identificar-se. Assim como o pêndulo perfeito oscila ao redor de sua posição de equilíbrio, o mundo regido pelas leis da dinâmica se reduz a uma afirmação imutável de sua própria identidade. Em compensação, o universo termodinâmico é o universo da degradação, da evolução progressiva rumo a um estado de equilíbrio definido pela uniformidade, pelo nivelamento de todas as diferenças. Aqui, o pêndulo deixou de ser perfeito e o atrito o destina irrevogavelmente à imobilidade do equilíbrio.

Além disso, segundo a proposta de Derrida, é preciso destacar que o espaço do fragmento *o que mais vejo aqui* não permite que os ícones da tradição poética dêem lugar para a escritura. Não há no fragmento um narrador que conte ou revele os significados ocultos da viagem. Aquém desta estrutura, o fragmento é o lugar onde se fala da viagem, mas é onde a própria viagem gesticula fala, portanto, é o lugar onde o silêncio da escritura fala. Se a oralidade é um gesto desta escritura, o silêncio é o signo do vazio e o cessar da fala. O silêncio é um exercício da forma vazia, expressão gráfica de uma ausência dos códigos e de uma metafísica da pessoa. Esta fala da viagem pode ser percebida com mais consistência em: “o silêncio golfa o silêncio glória o silêncio gala e o vazio restaura/ o vazio que eu mais vejo aqui neste cós de livro onde a viagem faz-se/ nesse nó do livro onde a viagem falha e falindo se fala onde a viagem” (Galáxias, 2004).

Enquanto as letras do fragmento são a promessa virtual de uma escritura e expressam a possibilidade da fábula e da viagem, o que o leitor mais vê é uma constante aliteração do // e do /f/ que tecem verdadeiras teias, onde os fios do enredo se encontram em forma de nó. Derrida prefere chamar este nó de “aporia da letra”, este é um ponto em que o discurso não tem mais saída e o leitor precisa recomeçar a construir um raciocínio lógico sobre a escritura a partir do vazio. Desse modo, a quase idealização mítica da viagem “assemelha-se ao tempo de uma narrativa, mas é uma narrativa da saída fora da narrativa. Ele marca o fim da ficção narrativa” (DERRIDA, 1995, p.27).

O título da obra pretende uma viagem em cosmos e o livro viaja no caos poético deste saber-ser sobre todas as coisas. Neste sentido, a expressão de abertura do fragmento “o que mais vejo aqui” é, paradoxalmente, o anverso da expressão que o encerra “escrevivo escreviente”. O que ocorre é que seguindo as proposições platônicas de sensível e inteligível, Derrida classifica o cosmos no entorno destas duas proposições. Todavia, é pertinente lembrar que o seu corpo e a sua sensibilidade são virtuais: o que há de concreto está grafado nas imagens de sua escritura e é este o paradoxo entre o que se vê e o que se vive:

[...] o discurso sobre *khôra* não terá aberto entre o sensível e o inteligível, não pertencendo nem a um nem a outro, portanto nem ao cosmos como deus sensível nem ao deus inteligível, um espaço aparentemente vazio – sem bem que não seja, sem dúvida, o *vazio*? Ele não nomeou uma grande abertura, um abismo ou um precipício? Não é nesse precipício, ‘nele’, que essa clivagem entre o sensível e o inteligível, ou até mesmo entre o corpo e a alma pode acontecer e tomar lugar? (DERRIDA, 1995, p. 31).

As imagens do fragmento, impressas umas sobre as outras, se estruturam, na verdade, sobre o nada. E incitam a expectativa de uma escritura que não acontece: “é poalha de fábula sobre o nada é poeira levantada é ímã na limalha” (Galáxias, 2004). Embora a escritura concorra para incitar um procedimento metalingüístico e introvertido, a oralidade é uma presença constante e aterradora, que sempre culmina no vazio e materializa a intencionalidade do quali-signo.

Barthes diferencia a fala da escritura considerando que “só existe fala onde a linguagem funcione claramente como voração que arrancasse apenas a ponta móvel das palavras; a escritura, pelo contrário, está sempre enraizada num além da linguagem” (1971, p.31). Nesta concepção, a escritura não pode ser considerada como um instrumento de comunicação, na medida em que comporta muito mais do que uma única intenção de linguagem. Ora, o espaço galáctico possui tanto a perspectiva densa da escritura que se desdobra sobre si mesma, quanto a desordem e o movimento antropofágico de busca pelo outro, que caracteriza a fala. Segundo Zumthor,

Jogamos com sutilezas infinitas opondo à voz o silêncio de onde ela emerge, e depois onde ela submerge novamente; - ou, por outra, a garganta imitará um som natural, um dos ruídos do mundo, do qual ela vai se apropriar e vai transmutar naquilo que ela é; ou ainda, explorando a multiplicidade real dos registros sonoros por nosso ouvido (2005, p. 152).

O fragmento *o que mais vejo aqui* apresenta o papel, a exemplo do que representaram as paredes dos templos para os egípcios, como lugar de inscrição de tudo o que se registra no mundo. Este papel marca o deslocamento destas inscrições de um gênero para outro, no interior do discurso. É fato que, no paradigma da cultura, o gênero referenda uma comunidade imaginária ou uma nação, mas se tratando deste fragmento galáctico “o que está em causa não é um receituário de como fazer poesia, mas uma indagação mais profunda da própria razão do poema, uma experiência de limites” (CAMPOS, 1977, p.36). A transição entre os gêneros literários, na tessitura do espaço galáctico, cria um experimento de linguagem cujo ritmo se aproxima muito da épica clássica, embora se caracterize como um gênero de passagem entre a prosa, a poesia e o ensaio crítico.

Ao leitor que se proponha a vivenciar o livro sobre a espécie da viagem, é pontual considerar que a perspectiva de gênero em **Galáxias** é a de um discurso contínuo, que não marca um lugar ou cria uma comunidade virtual, mas que transita de um gênero para outro, otimizando uma ausência do conceito político de nação nas artes. Embora permita à tradição poética encontrar um lugar em seu espaço, a concepção de literatura apresentada pela obra é transcultural e transnacional. O

fragmento *o que mais vejo aqui* recorre pontualmente a esta transição de gêneros quando envereda pela cena de origem da literatura, considera o advento da cultura oriental e não se restringe apenas à cultura grega.

Ao atribuir a crítica e o espaço às outras poéticas, **Galáxias** denuncia a sua própria condição enquanto escritura de um imaginário latino-americano “e se você quer o fácil eu requeiro o difícil e se o fácil te é grácil/ o difícil é arisco e se você quer o visto eu prefiro o imprevisto e/ onde o fácil é teu álibi o difícil é meu risco pensar o silêncio que/ trava por detrás das palavras pensar este silêncio que cobre os poros”(Galáxias, 2004). Na realidade, esta poética não tem nenhum lugar nem aquele que ela diz ser seu, pois o seu corpo é virtual e não existe como uma substância material. De acordo com Johnson,

[...] não pode haver escritura sem traço, sem inscrição violenta, sem resíduo. Mas novamente, Derrida tem um entendimento dinâmico de traço, isto é, o traço é tanto movimento como substância, tanto protensão em direção a um futuro como retenção de um passado. Derrida insiste repetidas vezes que o traço não é nada, ele não é propriamente falando uma entidade ou uma substância. (1998, p. 38).

O que ele classifica como traço é um espaçamento, ou seja, paradoxalmente inscrição e intervalo, resíduo e diferença, o que pressupõe que a escritura do fragmento não é original, mas deixa-se ouvir e falar por meio das vozes da tradição poética da antiguidade oriental e ocidental. As vozes aqui, porém, não podem ser concebidas propriamente como presença, na medida em que perderam a força e as propriedades de seu contexto original, mas também não podem passar despercebidas como uma ausência. O espaço do fragmento *o que mais vejo aqui* é o vazio, portanto, este fragmento não pode ser delimitado por nenhum gênero literário específico.

O autor do fragmento tenta apagar a sua presença com o apagamento de sua escritura. Entretanto, afirma Derrida que “apagando-se dessa forma, ele se situa ou se institui em destinatário receptivo, digamos, em receptáculo de tudo aquilo que vai doravante se inscrever. Sua palavra recebe, em seu próprio acontecimento, mais do que dá” (1973, p.43). O espaço do fragmento apresenta um tom de hospitalidade,

ele anula o seu próprio lugar de origem e cria o vazio e o silêncio de sua escritura e de sua voz para que outras vozes utilizem o seu corpo.

É desse modo que revela com ainda maior evidência o seu lugar de origem e a condição latino-americana de sua linguagem, desconsiderando as facilidades de sua própria poética para perceber na poética do outro os enlaces que dificultam a valoração de sua própria identidade. Os poros das coisas cobertos pelo silêncio da escritura são partes integrantes de uma metáfora que se constitui como “um segredo sem segredo” (DERRIDA, 1973, p.55) de ordem quase impenetrável. Este segredo é a memória de origem do sujeito-escritor, ou melhor, é a impressão espontânea de sua sensibilidade local. A memória de origem não é comprometida pelo apagamento, mas permanece tanto na poética da escritura quanto na poética oral.

Esta memória é emergente do jogo irônico, cuja tessitura se engaja em uma perspectiva neo-barroca, paradoxal e contraditória. Este jogo obscurece e ilumina a encarnação da condição latino-amarga de se escrever em uma língua na qual transbordam estereótipos, e cujos sentidos pouco podem fazer-se revelados, pois na América Latina a língua européia se afasta da cena de origem da cultura primitiva. Embora seja relevante pontuar este afastamento entre a cultura européia e a cultura latino-americana em sua cena de origem, é plausível a observação de que em grande parte de sua história a cultura latino-americana esteve aberta à recepção desta cultura eurocêntrica. Esse fato torna possível considerar a estrutura do fragmento *o que mais vejo aqui* como uma construção dividida entre estas culturas: “das coisas como ouro e nos mostra o oco das coisas que sufoca desse/ sufocadas solfataras as guelras paradas desse espaço sem palavras/ de que o livro faz-se como a viagem faz-se ranhura entre nada e nada” (Galáxias, 2004).

A tradução haroldiana seria, portanto, uma continuação da ‘dialética marxilar de Oswald, que com seu Coup de dents des-constrói a relação entre o próprio e o estrangeiro sob o signo da devoração. A tradução atua como exercício e terapêutica do abandono tanto do ‘eu’ como do outro, ela tece e revela tanto a literatura como a história, o ‘próprio’ e o ‘outro’, como palimpsesto e intertextualidade. (SELLIGMAN-SILVA, 2005, p. 203).

A escritura deste fragmento galáctico é a de um espaço que tende a buscar o outro, a cultura europeia se integra a esta escritura. A presença da concepção do espaço de Mallarmé por meio de um lance de dados na tessitura de uma página em branco. O que não significa que neste discurso haja espaço para o eurocentrismo. Neste sentido, a ranhura da viagem neste espaço se encontra no desejo de recriar uma escritura oral viva, e derivada da cultura grega antiga ou mesmo épica, em uma língua morta para cultura latino-americana. O espaço do fragmento desperta os sentidos para o movimento das coisas e para a consciência sufocada de um sujeito-escritor, que quer construir uma viagem à parte “do simulacro ou da alucinação mimética para descrever a realidade política” (DERRIDA, 1973, p.57). Este espaço se estrutura sob a concepção de ensaio para compor a viagem para além do limiar lúdico do mito e da fantasia, aproximando-se do movimento das coisas e não descrevendo uma imagem ideal. Segundo Derrida,

O advento da escritura é o advento do jogo; o jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranqüilizantes, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-de-jogo que vigiavam o campo da linguagem. Isto equivale com todo rigor, a destruir o conceito de ‘signo’ e toda a sua lógica. Não é por acaso que esse *transbordamento* sobrevém no momento em que a extensão do conceito de linguagem apaga todos os seus limites. (p. 8).

Embora o jogo no fragmento *o que mais vejo aqui* deva sempre ser compreendido na cena de origem da escritura e da própria literatura, a sua estrutura expressa sempre um paradoxo como a fala e a escritura ou o universal e o local. O espaço desta escritura é o da tradução da coisa em uma fala presente carregada de significados sobre si mesma e sobre outras literaturas e culturas. Esta viagem do nada para o nada se configura como a própria morte do livro-fábula, ou seja, do livro-viagem e de uma poética centrada na palavra, que pode ser tanto oral quanto escrita. Em *o que mais vejo aqui* a viagem do livro pela dinâmica linear, cronológica, histórica e até mesmo sintática tem a sua morte anunciada, na medida em que o espaço do fragmento se constitui no oco das coisas, no sufoco, ou melhor, na ruína de uma fala que almeja a plenitude da imitação de toda a história. Derrida afirma que a “morte da fala é aqui, sem dúvida, uma metáfora: antes de falar de

desaparecimento, deve-se pensar em uma nova situação de fala, em sua subordinação numa estrutura cujo arconte ela não será mais” (DERRIDA, 1973, p.10).

Embora a temática do fragmento seja explicitamente visual, a sua escritura ainda contempla uma dinâmica espelhada de movimento e reflexão, de estranhamento e consciência, de experimento estético e de crítica passional, que se disponibiliza por meio de uma dialética com a oralidade.

“*o que mais vejo aqui* é dotado de um traço primitivo e original, e diria mesmo, quase artesanal, que divide seu espaço com um outro cunho de ordem experimental. Entretanto, este traço primitivo, herdeiro da gênese poética, merece um destaque na análise do fragmento:

e esta ranhura é a fábula a dobra que se desprega e se prega de sua/
dobra mas se redobra como um duplo da obra de onde o silêncio é
fábula como cisco é meu/ risco é este livro que arrisco a fábula como
um cisco é meu/ risco é este livro que arrisco a fábula como um cisco
como um círculo (Galáxias, 2004).

Se este traço original da poética pode de fato ser considerado significativo, isto indica que a escritura é delineada por uma grafia que aguça todos os sentidos e não apenas o que lhe é visível: o cisco no olho do ideograma está além do signo e da história. Este cisco arranha a escritura e a fábula, pois ele é o anverso da viagem, a fala cotidiana menos sintética e mais preocupada com o diálogo entre uma cultura e outra. Por exemplo, a presença de zoo-grafismos no fragmento é um indicativo da cultura egípcia e contrasta a estrutura de um miniconto: “o escorpião crava a unha em si/ mesmo sensimesmovenena de anverso e avesso mas o texto resiste” (Galáxias, 2004).

As ilustrações de animais são traços característicos da inscrição dos hieróglifos. Nesse sentido, os zoo-grafismos estão sempre relacionados ao metafísico e ao sobrenatural. O zoo-grafismo constrói em “o que mais vejo aqui” um diálogo entre o signo e o objeto.

Além disso, sua composição se assemelha muito com a antiga escrita egípcia inscrita na parede dos templos e túmulos faraônicos, o tempo da escritura é

simultâneo e virtual não sendo marcado por conectivos ou pontuação. Em contraponto com esta escritura virtual, nota-se o esboço do verso épico, o toque mítico e silencioso de um mar crítico, revoltado e apaixonado. No fragmento *o que mais vejo aqui* tudo aquilo que a metáfora tenta propor é apagado, ou seja, tem criticamente o seu sentido desconstruído.

Sinestesia plena dos signos e apagamento de sua história é o que mais se consegue ver neste fragmento, uma vez que este é o risco assumido pelo sujeito-escritor. O espaço em visgo circundante destrói a linearidade do discurso e instaura a desintegração da verdade absoluta, ou seja, do signo mimético. De acordo com Derrida (1973, p. 13):

Se Aristóteles, por exemplo, considera que ‘os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados da alma e as palavras escritas os símbolos das palavras omitidas pela voz’, é porque a voz, produtora dos primeiros símbolos, tem com a alma uma relação de proximidade essencial e imediata. Produtora do primeiro significante, ela não é um mero significante entre outros. Ela significa o ‘estado de alma’ que por sua vez reflete, ou reflexiona as coisas por semelhança natural. Entre o ser e a alma, as coisas e as afeições, haveria uma relação de simbolização convencional [...] Exprimindo naturalmente as coisas, as afeições da alma constituem uma espécie de linguagem universal que, portanto, pode apagar-se por si própria. É a etapa da transparência. Aristóteles pode omiti-la às vezes sem correr riscos. Em todos os casos, a voz é o que está mais próximo do significado, tanto quando este é determinado rigorosamente como sentido (pensado ou vivido) como quando o é com menos precisão, como coisa.

Portanto, o signo do fragmento é encadeado por uma tríade de movimentos: primeiro a separação do signo “escorpião” (Galáxias, 2004) – es-corpo-pião, ideograma de um corpo que gira - e a impressão sensorial encadeada por outro signo “sensimesmovenena” (Galáxias, 2004), que se dobra para promover a ruptura com a linearidade do discurso, é a própria sensibilidade do signo “escorpião” que envenena o discurso em seu desdobramento. Depois é possível a consistência do objeto “escorpião” dobra, que se materializa à revelia daquela primeira impressão de sentidos, sobretudo pela imagem fonética da escritura; por último, a escritura se desdobra na promoção de uma dinâmica reflexiva voltada para si mesma tal como

obra, ou seja, produto de um sujeito-escritor. O signo deste trecho compreende em sua dobra a separação entre o signo e a coisa, além de entre o verso clássico ocidental e seu anverso ideograma oriental consideram que a crítica reflexiva do fragmento abrange a concepção de que à escrita não importa quão fonográfica ou pictográfica seja, sempre nos afasta da voz, por conseguinte, da presença humana e dos objetos em si.

Aliada à dobra do “escorpião”, a tríade do signo de Pierce – signo/ objeto/ interpretante – oferece indícios para que seja possível compreender os mecanismos que motivam a duplicidade das imagens apreendidas nesta etapa da viagem-escritura presente no texto. Aqui já não importa o que se vê no papel: os signos suscitam a dobra e a ruptura; o significado altera a sua posição e se encontra antes do significante, tal como a ranhura é vista antes da fábula; e a crítica sempre antecederia o estilo de construção. Desde o papel vazio até a contemplação de uma escritura viva, a viagem pelo espaço galáctico é “poalha de fábula”, o que indica que o seu significado é do próprio signo *viagem*, de maneira que o seu interpretante não se encontra no símbolo da fábula.

A partir de uma colocação advinda da fala – “o que mais vejo aqui neste papel é o vazio do papel” (Galáxias, 2004) – observa-se que o advérbio de intensidade *mais* se contrapõe à idéia de vazio e concatena tanto a expectativa do leitor quanto o efeito de estranhamento. O vazio de signos indigitalizáveis abordam uma nova concepção de literatura, que pretende de maneira utópica romper com os estereótipos apresentados pela língua na comunicação do código de escrita alfabético. Mais adiante é possível notar com mais ênfase o que o próprio fragmento referenda como “treliça de avessos”, ao longo do fragmento, este efeito de estranhamento é contínuo e o papel apenas adquire uma substância virtual que nunca se concretiza, por isso, é constante a proposta de uma fábula, ou seja, há fragmentos de enredo e da história que é prometida, mas não acontece. Isto indica que todas as qualidades da escritura convergem para o apagamento da escrita visual apontada no início, portanto esta é a razão pela qual as palavras transcendem o vazio da linguagem escrita para apresentar a concepção de que a linguagem nunca é plena, posto que sempre é representativa e não o próprio mundo do que é vivo.

A escritura não carece mais de demonstrar uma linguagem plena, ao contrário, ela se intitula “ensaio”, “crítica”, ou seja, um “círculo de visgo”, tal como círculo de visgo, o significado da metáfora, no fragmento, é o que há de mais sólido e de mais palpável, uma vez que a sua paixão crítica é uma tensão fisgada e sentida até mesmo no silêncio e no vazio, embora seus signos não possam ser considerados como parte de uma moda ou de um conceito de época. Isso indica que apesar de os signos galácticos ainda apresentarem as evidências e o valor de seu contexto de produção, no espaço galáctico eles ganham outra dimensão.

“o que mais vejo aqui” já não interessa a gênese histórica dos signos, a escritura é profundamente marcada pelo desdobramento do signo vazio. Tanto a palavra quanto a sua intencionalidade estão atreladas à concepção do objeto, o cosmos é este objeto falado, pensado e escrito em relação direta com a natureza do objeto. Para Derrida “o paradoxo a que devemos estar atentos é então o seguinte: a escritura natural e universal, a escritura inteligível e intemporal recebe este nome por metáfora. Esta metáfora é a de uma escritura sensível pautada na cultura e no estilo da sociedade humana”. (1973, p.18). O sentido da metáfora em **Galáxias** é a viagem pelo vazio, ou melhor, pela ausência da imagem antropomórfica do sujeito-escritor. Ainda na concepção de Derrida “não se trataria, portanto, de inverter o sentido próprio e o sentido figurado, mas de determinar o sentido ‘próprio’ da escritura como metaforicidade mesma”. (1930, p. 18).

Ora, o risco assumido pela presença oral do sujeito-escritor é na realidade o da escrita. Segundo Barthes (1988, p. 20), “ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável”. E, nesse sentido, o branco do papel atua como um anúncio de morte, que cala a voz do sujeito-escritor oprimido, avesso às “dactiloletras” da negação poética:

por onde passa o vazio o que mais vejo aqui neste papel é o calado/ branco a córnea branca do nada que é o tudo estagnado e a fábrica de/ letras dactiloletras como um lodo assomado mas por baixo é o calado/ do branco não tocado que as letras dactilonegam negram sonexam (Galáxias, 2004).

Enquanto o branco da córnea marca a falência da escritura, a negra composição da datilografia das letras dá vida à metáfora do livro. O fragmento aponta a idéia da composição do livro como controversa à da escritura, o livro é

apontado como uma linguagem plena, de maneira que o seu objeto é pura obscuridade: é o lodo em que o significado natural das coisas se afunda. No espaço deste fragmento a obra tem o seu interpretante exposto de modo violento para fora do livro, ou melhor, o fragmento escancara as carências e as falhas do significante do livro. A própria concepção de escritura plena é destruída, pois o livro como síntese enciclopédica dos significantes de todas as coisas, volta-se para dentro de si refletindo o significado das próprias coisas que quer representar. Segundo Derrida (1973, p. 24),

A voz ouve-se – isto é, sem dúvida, o que se denomina a consciência – no mais próximo de si como apagamento absoluto do significante: auto-afeção pura que tem necessariamente a forma do tempo e que não toma emprestado fora de si, no mundo ou na ‘realidade’, nenhum significante acessório, nenhuma substância de expressão alheia à sua própria espontaneidade. É a experiência única do significado produzindo-se espontaneamente, do dentro de si, e, contudo, enquanto conceito significado, no elemento da idealidade ou da universalidade.

Se as letras da tradição ocidental negam e obscurecem o sentido original das coisas, a córnea, que remete ao hieróglifo egípcio do olho, incorpora, ironicamente, a face iluminada do sentido das coisas na própria tradição ocidental ao se equiparar à proposta barroca de *xadrez de estrelas* (contrastando e sobrepondo nuances de claro e escuro) em nuances de um humor branco-negro. A tradição oriental se aproxima mais da presença das coisas e de sua natureza, o hieróglifo do olho é a materialização da fé egípcia, e de sua crença na luz e na força da imagem dos homens e dos animais como encarnações objetivas da transcendência dos sentidos na busca pelo sentido original. Considerando o paradoxo estabelecido pela diferença entre a metáfora oriental e a metáfora ocidental, note que o signo egípcio do olho é apagado pela sonegação da escrita e do negro; a obscuridade fonética da letra ocidental se veste de negro para anunciar a falência da escrita egípcia. As palavras “dactilonegam”, “negram” e “sonagam” marcam a aporia das letras ocidentais e murmuram pela rima e pelas aliterações novamente a retomada da fábula e a continuação da viagem épica. De acordo com Derrida:

É assim que, depois de evocar a 'voz do ser', Heidegger lembra que ela é silenciosa, muda, insonora, sem palavra, originalmente *á-fona* [...] Não se ouve a voz das fontes. Ruptura entre o sentido originário do ser e a palavra, entre o sentido e a voz, entre a 'voz do ser' e a *phoné*, entre o 'apelo do ser e o som articulado; uma tal ruptura, que ao mesmo tempo confirma uma metáfora fundamental e lança a suspeição sobre ela ao acusar a defasagem metafórica [...].(1973, p. 27).

Em "o que mais vejo aqui" a fábula e a história encarnam a cor local do vazio, ou seja, o seu ponto de origem onde a escritura não pode mais diferenciar o signo da voz de seu sujeito-escritor. A suspensão da concepção do livro-viagem e pela viagem transgride a proposta do signo saussuriano, posto que a dinâmica do espaço demonstra que a diferença entre o significante e o significado em uma escritura estagnada pela linearidade do enredo é na verdade o nada. A escritura do fragmento não se constitui por todas as fontes da tradição poética das quais ela é receptora, mas é composta pelo movimento inédito que atribui a elas. O que importa é o modo pelo qual a viagem é indiciada, ou ainda melhor, a dinâmica reflexiva de estranhamento do signo que destrói a própria idéia de signo. Nesse sentido, a idéia de signo e a diferença entre o significante e o significado apenas podem existir dentro destes índices que a apagam, para que seja possível ouvir a voz do sujeito-escritor.

Um bom exemplo é o signo do branco, que tem como significante a cor branca que qualifica os objetos, o papel, o excremento das aranhas e a córnea do olho; o seu significado pode variar de acordo com os objetos que nomeia ou de acordo com os referentes da cultura; pode, assim, se referir ao vazio do papel, à imagem vazia de uma córnea translúcida. Entretanto, note-se que ao branco substantivo, objeto palpável, apenas se pode atribuir um sentido com presença de todas as cores: ao contrário do que ocorre com a forma adjetivada do branco, o substantivo branco não pode ser apagado, nem mesmo pelo negro das letras. O objeto branco esvazia o seu significante, para se contrapor ao negro em um jogo iluminado por todas as cores do qual se origina o significado tanto do claro quanto do obscuro. Portanto, é possível observar que o branco prevalece sempre intocado pelo negro na escritura do fragmento, pois o significante do branco é a superfície do papel, e a origem do significado do lúdico branco-negro da escritura:

O signo é então pensado a partir de seu limite, que não pertence nem à natureza nem à convenção. Ora, este limite – o de um signo impossível, de um signo dando significado, e mesmo a coisa em pessoa, imediatamente – necessariamente está mais perto do gesto e do olhar do que da fala. Uma certa idealidade do som se comporta essencialmente como uma potência de abstração e de mediação [...] O signo escrito está ausente do corpo, mas esta ausência já foi anunciada no elemento invisível e etéreo da fala, impotente para imitar o contato e o movimento dos corpos. O gesto – mais o da paixão do que o da necessidade -, considerado em sua pureza de origem, protege-nos de uma fala já alienante, fala trazendo já em si a ausência e a morte. (DERRIDA, 1973, p. 286).

Em “o que mais vejo aqui”, o gesto crítico da linguagem, que se concentra e dispersa entre os dois hemisférios de cultura prevêem a distância e o espaçamento visível das culturas oriental e ocidental:

e por que escrever por que render o branco como turnos de negro e o negro
com turnos de branco esse diurnoturno rodízio de vazio e
pleno de cala e fala e falha o escorpião crava a unha em si
mesmo sensimesmovenena de anverso e avesso mas o texto resiste o
texto (Galáxias, 2004).

O gesto de reflexão acerca do ato de escrever impede que a experiência do sujeito-escritor sobre a escritura ocidental seja superada pela escritura ideogramática, que não representa a fala, mas é o próprio signo do objeto. A descontinuidade da fábula instaurada pela presença dos ícones da cultura egípcia não impede que a escritura exerça uma crítica sobre si mesma. Segundo Campos (1994, p. 45):

Fenolosa encara o chinês como o espelho da natureza, por sua “picturalidade” próxima do mundo relativo das coisas, e encontra na carência de cânones gramaticais explícitos uma prova evidente da fidelidade dessa língua à dinâmica dos processos naturais de relação e de transferência de energia, algo como uma mimese estrutural, morfológica, orgânico-evolutiva... Na leitura fenollosiana, os ideogramas mergulham profundamente suas raízes na história, ou

melhor, numa arqui-história quase paradisíaca; são como registros mnemônicos da humanidade, exibindo a diacronia em diorama”

Nesse sentido, o ideograma supera metáfora retórica nas **Galáxias** por estabelecer relações com a tradição poética. As relações que podem ser vistas em “o que mais vejo aqui” são mais importantes do que as coisas que elas relacionam. A relação entre os signos “dactilonegam negram sonegam” é ideográfica, as idéias constroem uma naturalmente uma imagem da coisa. Essa datilografia das palavras é a expressão da idéia verbal da ação. Portanto, a metáfora galáctica é um gesto uma sucessão natural de imagens.

Este movimento a diferencia da metáfora retórica em “o que mais vejo aqui” existe a aporia, o movimento das letras que se repetem e se sobrepõem para compor a transferência de força entre os signos. A metáfora é vista aqui como viagem, ela não é estática, ao contrário se move por meio da dinâmica da negra negação do código de escrita alfabético, a datilografia negra caminha sobre o vazio da página para apagar, ou melhor, sonegar a linearidade da História, não os valores e a tradição.

Apesar de a presença do verso ocasionar o canto na escritura, mesmo que este canto épico seja inarticulado e inacabado, a diferença desta escritura não está focada apenas nesta perspectiva oriente-ocidente, ao contrário, sua tensão crítica se fundamenta sobre a experiência da cor local latino-americana em face da cultura européia. O espaço do fragmento emerge da paixão crítica e não convenção das formas, conseguindo até mesmo se opor às convenções da linguagem. O avesso das convenções e dos contratos de linguagem europeus é tão relevante quanto o anverso do canto épico. Nas palavras de Derrida, esta escritura das regiões quentes “é uma festa. Ela se consome na presença. Há certamente uma experiência do tempo, mas de um tempo de presença pura, que não dá lugar nem ao cálculo nem à reflexão, nem à comparação: ‘idade feliz em que nada marcava as horas’”. (1973, p.318).

Aqui o tempo não pode ser marcado, por isso o desejo do sujeito-escritor pela cultura egípcia e européia se casa com o prazer de sua experiência latino-americana. Esta é a marca analógica desta escritura, onde se reflete a fala e a sua imagem é a falência. O jogo “diurnoturno” da metáfora se cala e a unha do escorpião destila o seu veneno sobre as letras latinas. A cena de origem desta paixão crítica

pelo branco não é declarada no fragmento, assim como não é declarada a origem dos hieróglifos e da linguagem aí presente. Apenas a metáfora da viagem pode mostrar para o leitor aquilo que a escritura não se permite escrever. No caso da paixão crítica pelo signo do branco, ela parece advinda da paixão do crítico e mais tarde do tradutor do poema **Blanco** de Octavio Paz. A respeito desta tradução afirma Campos (1994, p. 185):

Transblanco (Editora Guanabara, Rio de Janeiro, 1986) é a última etapa, até o momento, dessa prática tradutória de colocatura crítica e objetivo transcultural (histórico, portanto). Propus-me transcriber em português o poema *Blanco* de Octavio Paz. Nesse poema longo, de 1966, vi a culminação de sua poesia (sem prejuízo da importância que tem o percurso poético de Paz antes e depois desse texto-limite). *Blanco*, por um lado representava a retomada da tradição malarmaica na poesia hispano-americana [...]; por outro, a superação do dispositivo retórico tardo-neurudiano, da poesia enquanto espontaneísmo inspirado, em prol de uma poesia crítica, que resgata a metáfora de sua fácil carnadura discursiva e a repensa em termos de combinatória lúdica e dinamismo estrutural [...] 'Numa tradução como esta, que se passa entre línguas tão próximas e aparentemente solidárias como o espanhol e o português, os avatares obsessivos do mesmo se deixam, não obstante, a cada, momento, assaltar pelos azares persuasivos da diferença. No interpolar micrológico dessas *divergências* (sobre a pauta do *convergente* – jogo de palavras tão caro ao poeta de *Blanco*), é que pulsa, passional, para além da abulia resignada da tradução servil, pretendidamente 'inócua', monológico-litera, a vocação dialógico transgressora de toda tradução que se proponha responder a um texto radical entrando no seu jogo também pela raiz: arraigando-o num mesmo movimento de amorosa duplicidade'.

Portanto, a metáfora do branco no fragmento galáctico “o que mais vejo aqui” privilegia o jogo e que anula a diferença entre o signo e as coisas, de maneira que o signo “diurnoturno” garante que a escritura exponha oralmente o significado para encobri-lo e silenciá-lo em seguida. Com o significado da crítica cravado na própria escritura, a recepção do ícone branco advindo da poesia de Octavio Paz não se traduz como uma cópia, pois a colagem do objeto no espaço do fragmento não está aberta apenas a esta interpretação das divergências entre culturas, mesmo que esta seja uma de suas possíveis acepções. Na realidade, a comparação entre os dois

textos existe, todavia é a dinâmica do fragmento galáctico que irá transformar o branco de Paz em turnos obscuros de negro, atribuindo um brilho dourado a esta escritura envenenada, ora por uma tradição pictográfica (imagem dos hieróglifos); ora por uma tradição oral (desdobramento das aliterações e das assonâncias no interior do verso). Essas duas tradições coexistem, simultaneamente, no fragmento, uma apagando a outra: “p/leno de cala e fala de fala e faha o **escorpião** crava a unha em si/ mesmo sensimesmovenena de anverso e avesso mas o texto resiste o texto”(Galáxias, 2004). É possível observar que neste fragmento o envenenamento da escritura ocorre por duas vias, a unha e o corpo do escorpião que podem ser vistas pela imagem decorrente da aliteração entre /l/ e o /m/ /n/, no mesmo momento em que a audição da aliteração do /l/ entrecorta o ritmo paradisíaco da viagem e não permite que o canto épico adquira uma forma de fábula acabada.

A diferença entre as metáforas do oriente e do ocidente está na escritura do espaço galáctico apenas a articulação do discurso do fragmento em um movimento de linguagem que ainda não alcançou a plenitude, a proposta de tessitura deste fragmento é a de uma linguagem com a pretensão de vir-a-ser o mais original possível. “o que mais vejo aqui” perverte o sentido da metáfora ocidental. O gênero da literatura de viagem é parodiado pelo sujeito-escritor. De acordo com Sant’Anna, “paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode (grego: *para-ode*)’.

Essa definição implica o conhecimento de que originariamente a ode era um poema para ser cantado”. Em “o que mais vejo aqui”, a paródia é este jogo intertextual que insinua um gênero narrativo, mas se sobressai muito mais pela sua poética. A medida de composição deste fragmento é a de uma metáfora que apaga o seu sentido figurado, que está erguido como um estereótipo, para transformá-lo em outro mais dinâmico e próximo da natureza. Segundo Derrida (1973, p. 330),

Ora, em que consistem a *justeza* e a *exatidão* da linguagem, esta morada da escritura? Antes de mais nada na *propriedade*. Uma linguagem justa e exata deveria ser absolutamente unívoca e própria: não-metafórica. A língua escreve-se, pro-gride à medida que domina ou apaga em si a figura. Isto é, a sua origem. Pois a linguagem é originariamente metafórica. Ela o é, segundo Rossseau, devido à sua mãe, a paixão. A metáfora é o traço que reporta a língua a sua origem. A escritura seria, então, a abliteração desse traço. ‘Traços maternos’. É, portanto, aqui que se deve falar deste ‘Que a primeira linguagem teve de ser figurada’ [...] Épica ou lírica, relato

ou canto, a fala arcaica é necessariamente poética. A poesia, primeira forma de literatura, é de essência metafórica.

A linguagem dos antigos hieróglifos egípcios é a marca de que em sua origem o raciocínio oriental partilhava de uma escritura a um só tempo viva e figurada. Algo semelhante relatou Derrida a respeito dos primórdios da lírica e da epopéia clássicas, em ambas as culturas, a origem da escritura apresenta uma composição geométrica atrelada à construção de seus ritmos e formas. Em “o que mais vejo aqui” encontramos o projeto de aproximar a metáfora da natureza da cultura e de sua própria natureza se verifica por meio da dispersão entre a escritura ocidental e a escritura oriental. A apreensão das diferenças entre estas duas culturas se apresenta como a performance de uma voz, ou seja, como a presença apaixonada da tradição poética por meio de um recorte cultural idealizado pela perspectiva do sujeito-escriptor: “reprega o texto replica seu anverso dispersa seu avesso já é texto/ o que mais aqui é o invisível do ver que se revista e se revisa para/ não dar-se à vista que se vê vê-se é essa cárie cardial do branco/ que se esbranca o escrever do escrever e escrevivo escrevivo” (Galáxias, 2004).

A dispersão dos signos culturais no fragmento galáctico é que determina o princípio da vida e da morte da escritura. Os acentos de entonação da viagem épica transcendem por meio do inacabamento do mito a necessidade de uma história plena, em face da paixão pela integridade cultural. Mesmo que a diferença entre as culturas e as línguas do oriente e do ocidente estejam em sua origem e em seu fim, existe a busca pelo sentido próprio das coisas e que deve ser compartilhado com elas. Esta idéia de conceber o sentido próprio do texto e da imagem propostos pelo fragmento, relaciona-se com a perspectiva de um texto escorpião, que se desdobra para encenar todo o estranhamento do espaço ocasionado por uma dinâmica de dispersão de culturas. De acordo com Derrida (1973, p. 336),

A metáfora deve, pois, ser entendida como processo da idéia ou do sentido (do significado, se se quiser) antes de o ser como jogo de significantes. A idéia é o sentido significado, o que a palavra exprime. Mas é também um signo da coisa, uma representação do objeto, significando o objeto e significada pela palavra ou pelo significante lingüístico em geral, pode também indiretamente significar um afeto ou uma paixão.

Na concepção do autor, a metáfora não é fruto apenas de uma linguagem em seu sentido figurado ou de uma inadequação no sentido da forma; não se limitando à relação entre significante e significado. Na verdade, a metáfora é a idéia singular que diferencia a fala da escritura galáctica; é a “cárie” que escancara as paixões do sujeito-escritor..

Portanto, o fragmento admite a composição de uma escritura que se torna aparentemente o próprio signo do papel em branco: econômica nas formas, concisa e objetiva. Porém há algo relevante que separa a escritura do fragmento de um apagamento completo, as imagens apaixonadas do sujeito-escritor em face de sua condição não alienada de apresentador, que exclui a relação de domínio entre o representante e o representado. Esta ruptura quase teatral com a teoria da personagem é de uma constância lúdica e espiralada: as dobras deste escorpião apresentam ao leitor uma festa entre poéticas, celebrando-o com a nuance fabular e o alheio com a imagem gráfica do branco do papel em movimento. Assim, a imagem da escritura do fragmento “o que mais vejo aqui” parece saltar de uma “ficção gráfica”, ou melhor, de uma alucinação escrita pela história ou inscrita apenas pela representação da verdade que lhe parece própria. A perspectiva do sujeito-escritor do fragmento está quase sempre aquém do verossímil, o seu olhar não tem uma cor local ou um espaço fixo. O seu espaço se movimenta indo desde a imagem do branco do papel até experiência viva do sujeito-escritor.

Capítulo IV

Significância: memórias de um sujeito-escritor

Capítulo IV

4. Significância: memórias de um sujeito-escritor

Galáxias é, sem dúvida, um texto de fruição no sentido barthesiano, em termos de uma estrutura vacilante e indecisa, portanto reversível. De maneira que “um espaço de fruição fica então criado. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (BARTHES, 2002, p. 9). Sua escritura está além das convenções da língua, apenas a seda da linguagem, os substantivos em seu estado de coisa afloram de seu imaginário: “esta mulher-livro este quimono-borboleta que envelopa de vermelho um gesto de escritura e doura suas páginas” (Galáxias, 2004).

Na leitura do fragmento, *esta mulher-livro* observa-se uma tessitura de composição impregnada pelas lembranças e memórias de um sujeito-escritor anacrônico, que consegue dialogar com dois textos sempre, a ponto de preencher todo o espaço do livro com a forma desta mulher. Em relação intertextual com os *hai-kais* de Bashô, esta forma de mulher condiz naturalmente com a de uma lagarta envelopada em seda. Este gesto de escritura parte do conhecimento da forma e da ruptura que há nos textos antigos, atravessando um processo de apagamento cultural. De acordo com Barthes:

“um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.” (BARTHES, 2002, p. 9).

Fragmento *esta mulher-livro* retirado do texto **Galáxias** (2004), de Haroldo de Campos:

esta mulher-livro este quimono-borboleta que envelopa de vermelho um gesto de escritura e doura suas páginas dela a mulher-livro em papel-japão cada página que se compagina num fólio-casulo deixa ver o corpo escrito de vermelho e filetes de ouro esta mulher pousada em seu poema como uma borboleta sugando mel por trombas minúsculas um corpo em linha d'água se transparenta quando o papel encorpa e deixa ver esta epiderme jalne leopardando um espaço de papel de pele de seda mas o quimono velário vermelho vela e enturva este espaço-intersitício a mulher-livro lê-se lacuna a cunha a cona cuneiforme incunábulo escrito em língua cunilingue bômbix a borboleta-ptix escapa da ventarola do quimono e um alfinete-estilete a fixa neste papel-japão que pode ser um ventre velino tênsil ventarola onde um sol minúsculo tangerina raia no amarelo-mandarim roçar de páginas pés-plumas que se antepalumam ou asas de quimono enfolham nervuras a tinta de ouro ramagem branca abrindo um parágrafo borrado a nanquim o sexo-chaga lábios de ferida crinipúbis ouro no vermelho preto no branco à ourela da escritura ouço as yonis sussurrando como ocarinas e manando seiva amorosa kama-salila botão de lótus a saliva vista através das paredes da garganta pele-papel-de-seda translucila se transparenta as yonis como ogivas ambarinas emitem flagelos amaranto que lêem pelo tacto feito dedos de cego o lingam túrgido explode cogumelo venoso e o sol fala solfatara solfalo solferino polifemo de corpos cavernosos monolhando a ninfa escrita galatéia o sol pára sol roncolho cioso de sua gleba o escrito o lido a ninfa de palavras mulher-livro marcada e coxiaberta vide também viagem viário breviário de lidas indas e vindas vidas isto tudo nasceu de um quimono que drapeja dobras como páginas e a mão que o manuseia e que descerra suas folhas e fileta de ouro cada folha por isso posso rasurá-lo agora e deixar no branco vacante este risco iminente de outro escrito de outro branco de outro resto incesto palim que é o nome de uma constelação psesto e tem cores e se deixa caligrafar e radia pois um signo é alvéolos donde abelhas minam o mel do sentido e o cancelam alvéolos arruinados que se formam e arruinam outros alvéolos em ruínas onde está agora a mulher-quimono borboleta a envelopar gestos vermelhos e o poema em que ela pousa e onde ela pode ser inscrita cifrada borboleta de asas vermelhas que fechada é um livro e aberta mulher e lê-se quem adverte a erosão dos textos quem registra os maremotos calados do papel os mortos parafinados as letras-esqueletos branco vazado de branco tudo é lícito e cumpre um destino de imprimatur agora indigito a mulher-livro e ela se deixa compor com a mesma certeza com que este parágrafo se abre ramagem branca estriada de nanquim ventarola-pele coando luz como sílabas kama-salila de yonis gorjeantes que são bocas guelas dedos de cego ventosas flagelos e grafam caligrafam indigitam

O estado de perda é uma característica marcante na escritura de uma mulher-livro entretida por meio de um imaginário transcultural oriente-ocidente: “a mulher-livro em papel-/ japonês cada página que se compagina num fólio-casulo deixa ver o corpo” (Galáxias, 2004). A palavra não é nunca um instrumento de comunicação, por exemplo, *mulher-livro* e *papel-japão* são estruturas são signos que apresentam o erotismo da “satori” galáctica. Esta escrita se traveste em livro diante da palavra, matéria real e infinitamente trabalhada. Inseridas nas **Galáxias**, essas palavras são um produto ambíguo do real, pois o próprio ato de escrever exclui a possibilidade do emprego de uma palavra como doutrina ou testemunho de um significado.

O trabalho do sujeito-escritor tem a função de questionar o sentido das coisas; a tradição literária é para ele um fim, nunca um meio. A idéia da linguagem como comunicação, embora seja tradutora do senso comum, não satisfaz e decepciona o sujeito-escritor. Em seu texto, a forma da mulher se confunde com a do próprio livro, então ela não pode ser outra coisa senão livro. O mesmo pode ser dito a respeito do papel à semelhança de um *washi*, rústico papel japonês, que tem a função de diferenciar em signos o traçado da escrita. A leitura do ideograma inscrito neste papel é realizada em todas as imagens pictografadas, as imagens são lidas individualmente. A exemplo da leitura do ideograma, os signos galácticos também podem ser lidos individualmente, de modo que os seus signos são inacabados e complementares. Texto incompleto por excelência, o fragmento *esta mulher-livro* não oferece nenhum contentamento ou euforia, sua leitura está longe de ser prazerosa ou culturalmente aceitável.

A sedução dos signos do fragmento não é uma tentativa de confortar o leitor, mas de criar um espaço de fruição. Essa estratégia transcultural deseja o corpo, ou seja, a escritura ou a escrevência de outros. O objeto de desejo neste fragmento não é o sujeito, mas o imprevisível jogo entre o amarelo-mandarim dos fios de ouro e o vermelho da borboleta. Segundo Perrone-Moisés, “o texto é o lugar de uma perda, de um fading do sujeito, produção livre e efêmera de sentidos provisórios, lugar de significância: ‘Que é significância? É o sentido enquanto produzido sensualmente’ (1975, p.53).

Prazer e fruição. No fragmento *esta mulher-livro*, o sujeito-escritor discute e desconstrói a tradição por meio de duas vertentes: a de seu ego e a de sua perda. Este sujeito estrutura e dá consistência à História, vinculando-se à crítica da tradição literária. Procura encontrar o que a História não revelou; os traços da história literária do ocidente que podem ter se perdido nas Índias, após a época das grandes navegações portuguesas. A diferença se dá em **Galáxias** não como máscara deste conflito, mas como um sujeito-escritor duas vezes perverso:

Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2002, p. 20-21).

O prazer galáctico está na transcrição do paideuma de Campos, portanto, condiz com textos de prazer como o de Bashô. Isso significa que a perversidade crítica do sujeito-escritor das **Galáxias** está presente na observação clandestina do prazer de outros textos. Ao identificar-se com uma palavra como *borboleta*, o sujeito-escritor perde o direito de apreender a verdade em um breve instante, em um bater de asas. A linguagem da escritura galáctica neutraliza o verdadeiro e o falso. De acordo com Barthes (2002, p.24), “o prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias idéias – pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu”.

Práxis sem sanção, o texto do fragmento *esta mulher-livro* é indizível, não passa de uma impossibilidade de comunicação da História e da própria literatura. Como poderia uma borboleta sugar mel por uma tromba de elefante? E nesse sentido, o texto é insustentável enquanto escrita, mas não enquanto caligrafia, que torna possível a apreensão simultânea de diferentes signos em um mesmo instante. O breve instante que a borboleta leva para sugar da literatura as suas tradições. Conforme diz Barthes,

o prazer e a fruição são forças paralelas, que elas não podem se encontrar e que entre elas há mais do que um combate: uma

incomunicação, então me cumpre na verdade pensar que a história, nossa história, não é pacífica, nem mesmo pode ser inteligente, que o texto de fruição surge sempre aí á maneira de um escândalo (de uma claudicação), que ele é sempre o traço de um corte, de uma afirmação (e não de um florescimento) e que o sujeito dessa história (esse sujeito histórico que eu sou entre outros), longe de poder acalmar-se levando em conjunto o gosto pelas obras passadas e a defesa das obras modernas num belo movimento dialético de síntese, nunca é mais do que uma ‘contradição viva’: um sujeito clivado que frui ao mesmo tempo, através do texto, da consistência de seu *ego* e de sua queda. (2002, p. 29).

“esta mulher-livro” introduz várias histórias que nunca serão escritas. A história da borboleta, por exemplo, renova o seu sentido no exato momento em que o leitor a vê. Sua imagem é exposta com a finalidade de ser apagada, desconstruída. Quando ela é visualizada no livro não passa de contemplação. A palavra borboleta se repete ainda outras vezes no texto sem jamais conduzir a um sentido: “em língua cunilingue bômbix a borboleta-ptix escapa da ventarola” e “a mulher-quimono borboleta a envelopar gestos vermelhos e o poema”. (Galáxias, 2004). Finalmente, quando parece que o vocábulo *borboleta* é conduzido há vários sentidos: “borboleta de asas vermelhas que fechada é um livro e aberta mulher e lê-se/ quem adverte a erosão dos textos”. (Galáxias, 2004).

Nesse instante em que o *socioleto* – a linguagem social – falta às **Galáxias** o prazer assume a forma de uma deriva. Considerando a existência dessa fruição que liga o sujeito-escritor ao mundo, de encontro a ilusões e seduições, o discurso se verifica *Intratável*. Assim, o prazer será sempre oposto à fruição, quando o contentamento se opuser ao desvanecimento. Isto é o que acontece em relação ao signo *borboleta* cujo traçado cuneiforme busca uma contenção de sentidos na própria imagem da mulher. Mas dá-se uma perda entre a escrita e a tentativa de atribuir-lhe um sentido, a borboleta desvanece na erosão dos textos e do registro antes de um simples bater de asas. Afirma Perrone-Moisés:

o texto escriptível é um presente perpétuo, sobre o qual não pode pousar nenhuma fala conseqüente (que o transformaria fatalmente

em passado); o texto escriptível é nós escrevendo, antes que o jogo do mundo (o mundo como jogo) seja, atravessado, cortado, detido, plastificado por algum sujeito singular (Ideologia, Gênero, Crítica). (1975, p. 56).

Galáxias impõe um novo ritmo para o relato destas impressões consumidas pela leitura de um texto. A seiva amorosa e a saliva têm a mesma importância neste fragmento, pois ambas são objetos do discurso. No texto há um espaço mínimo, uma pequena fenda oposta à utilidade e a funcionalidade, a fenda de *esta mulher-livro* é desfuncional. O invólucro discursivo, a estrutura, é mais importante do que o próprio sentido da viagem.

Neste sentido, a leitura do fragmento *esta mulher-livro* é, paradoxalmente, uma leitura de prazer e fruição. Em sua descrição dos objetos há sempre uma perda, mesmo que mínima, do discurso, que conforta o leitor em momentos paradisíacos como esses: “como ogivas ambarinas emitem flagelos amaranto que lêem pelo tacto” (Galáxias, 2004).

O palimpsesto de *esta mulher-livro*, além de entrecortar os sentidos, ainda desvela a verdade cativa pelo seu arrebatamento instantâneo, não pela sua extensão lógica. Nesta leitura, está presente uma verticalidade da linguagem: “garganta pele-papel-de-seda translucila e se transparenta as yonis” (Galáxias, 2004). Da garganta sobre a pele, da pele sobre o papel, os objetos vão se sobrepondo. Não há como engolir um texto-limite como esse, em que a linguagem se perde e descontextualiza no vazio. Essa leitura transparente e sucessiva da linguagem permite ver o sujeito-escritor, em um gesto de diferenciação de linguagens e culturas. Segundo Barthes (2002, p.19):

um texto moderno, esse texto torna-se opaco, perempto para o nosso prazer: vocês querem que ocorra alguma coisa, e não ocorre nada; pois o que ocorre à linguagem não ocorre ao discurso: o que ‘acontece’, o que ‘se vai’, a fenda das duas margens, o interstício da fruição, produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na seqüência dos enunciados: não devorar, não engolir, mas pastar,

aparar com minúcia, redescobrir, para ler esses autores de hoje, o lazer das antigas leituras: sermos leitores aristocráticos.

A história da literatura é compreendida em **Galáxias** como a grafia, ou melhor, toda tradição poética consiste em marcas do ato de escrever. O texto é essencial para que se compreenda este gesto transcultural e constante de interpretantes. O texto do fragmento “esta mulher-livro” combate e se desvia da própria língua, pois condiz com uma apresentação teatral: “feito dedos de cego o linguam túrgido explode cogumelo venenoso e o sol/ fala solfatara solfalo solferino polifemo de corpos cavernosos” (Galáxias, 2004).

A escritura galáctica busca uma linguagem-limite que encena e reflete ao infinito um jogo de espelhos. Por meio da escritura, o sol se multiplica na dança de corpos obscuros. Simultaneamente, o signo do sol sofre com uma performance dramática da voz: do erotismo à consumação do encontro das palavras (corpos da língua). A enunciação é o espaço *solferino*, ou seja, o lugar de uma falta, que não é ausência. As dobras do sol em forma de palimpsesto fazem ouvir a voz do sujeito-escritor, desconhecido como personificação da língua, mas reconhecido em sua condição amarga de existência.

A leitura das **Galáxias** traz a “mulher-livro” como objeto de desejo. Desejo impossível da literatura e contra-senso em relação à História. Contudo, desejo real, pois sua enunciação utópica é o próprio fulgor desse real: “A utopia, é claro, não preserva do poder: a utopia da língua é recuperada como língua da utopia – que é um gênero como qualquer outro.” (BARTHES, 2002, p. 26). Garantir a utopia de escrever em outras línguas, conforme o desejo do sujeito-escritor, é uma proposta da gesta galáctica, que, neste e em outros fragmentos, ocorre por meio de citações como: “bômbix”, “borboleta-ptix”, “yonis”, “kama-salila”, “tacto” (Galáxias, 2004).

Esse deslocamento da língua no espaço do fragmento tem uma relação com a rerepresentação de uma *mulher-livro*, literatura irredutível dos discursos tipificados do conhecimento: da filosofia, da ciência e da psicologia. No espaço galáctico, a literatura é uma encruzilhada teimosa de discursos: “monolhando a ninfa escrita galatéia o sol pára sol roncolho cioso/ de sua gleba o escrito o lido a ninfa de palavras mulher-livro/ marcada coxiaberta” (Galáxias, 2004). Deslocar-se rumo ao inesperado é uma das características da escrita galáctica

– de um embrião de língua escrita ao sistema solar e ao pôr-do-sol de uma tarde. A escritura se abre para um jogo teatral e impossível da língua, por isso as histórias nunca se consumam nas **Galáxias**.

O sujeito-escritor de “esta mulher-livro” busca incessantemente contar o in-dizível, a sua voz é inter-dita. A enunciação do fragmento pretende o meta-discurso, nesse sentido a fruição é a leitura de um palimpsesto: voz sobre voz. A palavra “monolhando” comprova que a escrita em camadas pode ser encontrada também nas palavras. Fruir letra a letra na leitura apaga toda a escrita:

O prazer, entretanto, não é um elemento do texto, não é um resíduo ingênuo; não depende de uma lógica do entendimento e da sensação; é uma deriva, qualquer coisa que é ao mesmo tempo revolucionária e associal e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto. (BARTHES, 2002, p. 30).

Na verdade, nesse fragmento há uma tentativa de romper com o texto enquanto objeto de comunicação de massa. Toda a loucura e a isenção de sentidos desse texto podem ser atribuídas à ruptura com literatura como reprodução da cultura. Texto sexual e perverso, *esta mulher-livro* é uma reapresentação da presença do feminino na tradição poética. A tradição oral do conto nas línguas de escrita alfabética adquire aqui a expressividade da gestação de um texto epifânico, que revela um gesto de metamorfose do signo feminino. Prazer de gênero pervertido a fruição, é aqui uma poética travestida na tessitura épica da viagem : “indas e vindas vidas isto tudo nasceu de um quimono que drapeja dobras/ como páginas e a mão que o manuseia e que descerra suas folhas e/ fileta de ouro cada folha” (Galáxias, 2004).

O feminino é nesse texto uma perversão e uma perturbação incessante para a escrita. O sujeito-escritor se retorce em sua utopia, em busca da perda da oralidade. Especialmente nesse fragmento das **Galáxias**, ele tenta dar uma forma a esta perda: em um quimono-borboleta surge a figura de uma mulher-livro. A fruição do fragmento pretende uma imagem fixa, ou seja, fálica.

Imagem que não se concretiza nos deslocamentos do texto. De acordo com Barthes:

Quanto mais uma história é contada de uma maneira decente, eloqüente, sem malícia, num tom adocicado, tanto mais fácil é invertê-la, enegrecê-la, lê-la às avessas. Essa inversão, sendo uma pura produção, desenvolve soberbamente o prazer do texto". (2002, p. 33-34)

O escrever do sujeito-escritor é um gesto caligráfico, herdeiro de uma tradição oral e feminina das letras. Isso torna o texto uma leitura incestuosa da história literária entre a fruição e o prazer: "a mulher-livro e ele se deixa compor com a mesma certeza com que este/ parágrafo se abre ramagem branca estriada de nanquim ventarola-pele/ coando luz como sílabas kama-salila de yonis gorjeantes (Galáxias, 2004).

A palavra deste sujeito-escritor é um gesto indizível por meio da comunicação e das novas tecnologias, de maneira que a erosão textual condiz com o branco da oralidade de nossa tradição poética. Mas a sua escrita artesanal imprime um prazer incompreendido pelos ocidentais: o prazer da saudação oriental. Escrita que significa apenas um traço, uma rede de formas não profunda, apenas essencial.

Por tudo isso, o sujeito-escritor dessa escritura exprime o gozo de uma forma vazia, de um texto-limite. A escritura confirma a função pedagógica e intransitiva de uma linguagem infinita e o escrever dita os valores. O palimpsesto incestuoso dessa escritura constrói um sistema de valores para as memórias do sujeito-escritor.

Considerações Finais

Galáxias é um texto escriptível, e o seu discurso intransitivo e inacabado se inscreve como um presente de criação, cuja liberdade para produzir-se é inovada a cada leitura. É uma tarefa quase impossível escrever sobre esse texto; esta leitura pode ser realizada porque se fixou sobre alguns de seus formantes. A escritura desse texto não é comunicativa, sua leitura por meio de nossa concepção lógica e fonética, não dá conta da expressividade de seu discurso. De acordo com Barthes: “A escritura em voz alta não é expressiva” (2002, p. 77).

Texto revolucionário e de ruptura, não se ocupa em transmitir uma mensagem ao leitor. Em tempo de comunicação de massa e digitalizada, esse texto deseja o gesto caligráfico e artesanal do sujeito-escritor. Nesse sentido, o texto se inclina à fonologia e aos acontecimentos pulsionais. Sua linguagem-viagem é o próprio ser do livro, em que vogais e consoantes compõem um jogo de espelhos: “fecho encerro reverbero” (Galáxias, 2004). O movimento espiralado de composição condiz com o espaço do livro. A pulsão dialógica do texto se insere em um espaço espiralado; à espera do viajante que define o ser da poética pelo entorno de suas próprias experiências culturais e artísticas.

Essa viagem é uma leitura de fruição atravessada por alguns instantes paradisíacos de prazer. Leia-se aqui o prazer concebido no sentido barthesiano, uma concepção que pode suspender o valor do signo. Segundo Barthes “o prazer do texto é isto: o valor passado ao grau suntuoso do significante” (2002, p. 77). A significância galáctica é transportada por esses acentos fônicos. O grão da voz de que fala o crítico está presente nessa mistura entre o timbre e a voz.

Neste sentido, a viagem retoma o sujeito, não como ilusão, mas como uma ficção. O prazer na leitura desse texto advém da fruição, a viagem é aqui

sempre individual, mas nunca pessoal. E o sujeito-escritor está presente nas **Galáxias**? Na verdade, não. A sua presença é pura encenação e faz-de-conta, e como o ato nunca se consuma neste texto: “não canto não conto não quero anoiteço desprimavero me libro” (Galáxias, 2004).

Se o sujeito é livre e livro no sentido de construir epifanias em torno do signo viagem. Como poderia a concepção de gênero privar o texto de significância e escravizar os sentidos? Não é por acaso que a escritura é a temática dessa discussão das **Galáxias**, pois é a única que pode dar conta de todas as diferenças presentes na estrutura de seus fragmentos ou cantos. O ato do escritor é um gesto de escolha, um espaço, e não uma duração relacionada ao tempo (como um enredo narrativo) ou a imposição de um ritmo cadenciado (como em uma poesia).

A escritura é um compromisso entre a liberdade da escrita e a tradição poética. Ela é sempre um momento, um breve instante na História: “me desaltero me descomeço me encerro no fim do mundo o mundo fina” (Galáxias, 2004). Neste texto, o sujeito-escritor tem a liberdade de romper com os usos anteriores da linguagem, e simultaneamente, sua linguagem continua carregada de sentidos da tradição. Ele reconhece o presente e o fulgor do real e a escritura é o único gênero da escrita que lhe permite ser lido em seu verbo intransitivo, em sua escrita incomunicável.

Na verdade, a escritura de **Galáxias** é uma partitura do discurso. Nesse texto a oralidade tem a palavra, quem diz alguma coisa aqui é a enunciação. A enunciação galáctica se debate sobre os signos do passado como nesta passagem em que presta um tributo a Luís de Camões: “abstractor de demência mas tua lama está salva/ tua alma se lava nesse livro que se alva como a estrela mais d'alva/ e enquanto somes ele te consome” (Galáxias, 2004).

Esta tradição épica nas **Galáxias** é um signo ancestral, instrumento de elaboração de uma linguagem viva. O sujeito-escritor discute com sua herança cultural e cria um impasse com a presença marcante destes signos em nossa História. De acordo com Barthes:

Há, portanto, um impasse da escritura, que é o impasse da própria sociedade: os escritores de hoje o sentem: para eles, a procura de um não-estilo, ou de um estilo oral, de um grau zero ou de um grau falado da escritura, é em suma a antecipação de um estado absolutamente homogêneo da sociedade; a maioria entende que não pode haver linguagem universal fora de uma universalidade concreta, e não mais mística e nominal, do mundo civil. (1971, p.106)

Utopia da linguagem, **Galáxias** é a expressão do sonho de uma universalidade concreta. A idealização da proposta do livro universal de Mallarmé. É o espaço de um livro-mundo em que todas as linguagens e línguas são inseparáveis e buscam a totalidade de uma linguagem não alienada. Esta utopia da linguagem é a manifestação de um novo texto, que consome o sujeito na composição de uma idéia gerativa: o texto é gesto; mais do que intenção, é o próprio ato de escrever.

A gesta galáctica se faz a partir de um entrelaçamento contínuo de textos: “me revôo mosca e aranha mina e minério corda acorde” (Galáxias, 2004). O sujeito-escritor, tal como mosca e a aranha, se desfaz nesta teia de vozes. A tradição oral está presente na epopéia e nos cantos das **Galáxias**, que recuperam em versos os mais antigos instrumentos de corda, de modo que a performance destes instrumentos está sempre muito próxima da voz.

Afinal sua construção poética cria um espaço de escrita proveniente da memória, de um sujeito-escritor, cujo imaginário poético interpreta o signo de um passado da invenção poética. Este espaço como ficção, viagem em cosmos, é abordado nesse texto como um diálogo entre camadas de linguagem. A constatação da existência de um espaço, em cosmos espiral, atribui à enunciação uma leitura infinita do ideograma em sua forma zen (vazia).

A escritura das **Galáxias** parece vislumbrar sempre o objeto viagem, que advém do antigo sonho da viagem como leitura do mundo. Não se trata aqui, porém, de mais um gênero literário da literatura de viagem. **Galáxias** é esta viagem utópica pela linguagem, festa do código de escrita alfabético, apresentada pelo ideograma e

considerando, ainda, as relações entre a crítica, a obra e o leitor, já que a escritura é memória coletiva, produzida individual e coletivamente, a um só tempo.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BARTHES, Roland. **A aula**. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. **O Império dos Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **O Prazer do Texto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1971.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CAMPOS, Augusto de et al. Haroldo nas estrelas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 set. 2003. Caderno Mais, p. 4-19.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de & PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo. **Galáxias**. 2. ed. São Paulo: 34, 2004.

_____. **Ideograma; lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva. 1992.

_____. **Signantia Quasi Coelum Signância Quase céu.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Ruptura dos gêneros na literatura Latino-Americana.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CHALUB, Samira. **Pós-Moderno.** Rio de Janeiro: Imago, 1994.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem criação de um tempo-espaço de experimentação.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **A Voz e o Fenômeno: Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **Khora.** Campinas: Papirus, 1995.

_____. **Gramatologia.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

GATTO, Sonia Melchiori Galvão. **A Barroquização do Signo: Universo entrópico de Haroldo de Campos e a obra constelar.** 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC, São Paulo, 1998.

GOMES, Renato Cordeiro. **Comunicação, representação e Práticas Sociais.** Rio de Janeiro: Idéias & Letras, 2004

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1970.

JOHNSON, Christopher. **Derrida: a cena da escritura.** São Paulo: UNESP, 2001. .

LIMA, Silvia Ferreira. **Galáxias: O processo Criativo de Haroldo de Campos**. 1994. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC, São Paulo, 1994.

NASCIMENTO, Evando. **Jacques Derrida: pensar a desconstrução**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e Montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NOBREGA, Thelma Médice. **Sob o signo dos signos: uma biografia de Haroldo de Campos**. 2005. Doutorado (Comunicação e Semiótica) - PUC, São Paulo, 2005.

PAZ, Octavio. **A Dupla Chama: Amor e Erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **Os filhos do barro: Do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Haroldo de Campos et. Théoricien et Critique. **Europe**. Paris, n. 919-920, p. 212-218, 2005.

_____. **Altas Literaturas: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **A crítica-escritura (um discurso-dúplice)**. 1975. (Livre Docência em Literatura) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1975.

PRESTES, Rogério Prestes de. **Um Poeta de Vanguarda Dialoga com as Artes Visuais: a Transcrição Interpoética de Haroldo de Campos**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC, São Paulo, 1997.

PRIGOGINE, Ilya. **O Fim das Certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1996.

_____. **O nascimento do tempo**. Lisboa: Edições 70, 1988.

PUSCHEL, Raul de Souza. **A ensaística palimpsestico-civilizatória de Haroldo de Campos**. 1999. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - PUC, São Paulo, 1999.

QUEIROZ, João. Embodied Cognitive Science: Ciência de uma mente contextualizada, situada, corporificada. **Galáxia: Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura / Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC - SP**. São Paulo: n.1, p.227-230, 2001.

SANDOVAL, Rodolfo Mata. **Octavio Paz e Haroldo de Campos: Contradições da Modernidade na América Latina**. 1993. Doutorado (Literatura – Integração da América Latina), Universidade de São Paulo, 1993.

SANTAELA, Lucia. **Culturas e Artes do Pós-Humano: Da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: 34, 2006.

SCHNAIDERMAN, Boris. Haroldo de Campos, poesia russa moderna, transcrição. **Revista USP**. São Paulo, n. 59, p. 173-180, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios**. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____. **Introdução a poesia oral**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

Vídeos

CAMPOS, Haroldo de. (palestrante). **Galáxias, de Haroldo de Campos**. Brasil Videoteca: PUC SP, s/d.

FONSECA, Cristina. (direção). **Poetas de campos e espaços**. Brasil TV Cultura, 1992.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)