

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**GRADUAÇÃO EM LETRAS – PORTUGUÊS**

**SINTAXE E IMPROVISO NAS *GALÁXIAS* DE HAROLDO DE CAMPOS:  
REVISITAR INFINITO**

Aluna: Luisa Farias Caetano  
Professor orientador: Piero Eyben

BRASÍLIA, JULHO DE 2014

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**GRADUAÇÃO EM LETRAS – PORTUGUÊS**

**SINTAXE E IMPROVISO NAS *GALÁXIAS* DE HAROLDO DE CAMPOS:  
REVISITAR INFINITO**

Trabalho apresentado pela aluna Luisa Farias Caetano para conclusão do curso de graduação em Letras – Português no Instituto de Letras da Universidade de Brasília, orientado pelo professor Piero Luis Zanetti Eyben.

BRASÍLIA, JULHO DE 2014

# SINTAXE E IMPROVISO NAS *GALÁXIAS* DE HAROLDO DE CAMPOS: REVISITAR INFINITO

Luisa Farias Caetano | Universidade de Brasília

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo por sob perspectiva a suposta independência das mônadas da obra *Galáxias*, de autoria do poeta brasileiro Haroldo de Campos, discutindo as conexões sintáticas estabelecidas entre elas e dentro delas e como essas relações influem na leitura de improviso do texto, comparando a composição deste a estruturas musicais, em especial o jazz.

**Palavras-chave:** *Galáxias*, mônada, sintaxe, *enjambement*, infinito, jazz, improviso.

Em um texto cuja ausência de pontuação e enredo é a característica mais evidente, parece difícil estabelecer conexões entre suas partes, sejam entre palavras segundo uma sintaxe tradicional para a formação de enunciados, sejam entre os cantos que se encontram em cada página. O desconforto frente ao inusitado dá o tom à leitura de *Galáxias*. Este artigo pretende destrinchar as motivações desse desconforto, relacionando-as a elementos tradicionais da poesia e da música, sem, no entanto, tirar do texto o status de obra única na história da literatura.

Diz Haroldo de Campos que sua intenção primeira ao publicar *Galáxias* era fazê-lo em folhas soltas. Guimarães Rosa, contudo, após ler a obra, alertou-o: “aquele texto é o demo”, disse; “olha, mas tem uma coisa: não provoque demais o demo. Não faça um livro de folhas soltas, faça um livro comum, já basta. O demo já tá lá, não precisa criar mais”<sup>1</sup>.

“Nova prosa”, ou proema, como posteriormente passou a chamá-la o próprio Haroldo de Campos, ou o demo: *Galáxias*, texto constelar-vertigem, de sintaxe líquida – ou leitosa, fazendo

---

<sup>1</sup> Degravado de entrevista dada por Haroldo de Campos acerca de Guimarães Rosa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA>>. Acessada em: 21 jun. 2014.

referência à origem grega do nome – e revisitar necessário. São 50, cada uma no rosto de uma folha (estando o verso em branco), sendo a primeira e a última em itálico – os “formantes” inicial e final, nome usado por Pierre Boulez na sua “Troisième Sonate” e adotado por Haroldo para a sua própria obra – saltando aos olhos na sua diferença e na função com que se apresentam, de determinação das duas pontas de um meio cambiável – um, “*e começo aqui*”; outro, “*fecho encerro*”.

O autor Haroldo de Campos das 50 as define como mônadas<sup>2</sup>: cada qual “continha o livro inteiro e tinha sua singularidade, era diferente uma da outra e etc.”<sup>3</sup>, como unidade primordial que é parte de um todo contido, ativa e explosivamente, nela mesma. Dessa forma, deve-se entender mônada não por partícula mínima, mas como elemento atômico, a exemplo do modelo Rutherford-Bohr: unidade, mas composta de elementos ainda menores inter-relacionados em uma estrutura complexa e mutável – como uma galáxia. Além dos formantes inicial e final, as outras mônadas não diferem à primeira vista, sendo estruturalmente equivalentes e, assim, unidades por si só.

Isso justificaria o entendimento das galáxias como elementos independentes, o qual seria reforçado pela forma com que elas foram publicadas: produzidas de forma espaçada desde 18.11.63 a mar 76, algumas constaram em números da revista *Invenção* e na compilação *Xadrez de Estrelas*, sendo somente tornadas conjunto em 1984 – e em livro encadernado, sem mais criação para o demo, no qual as mônadas estão dispostas seguindo a ordem cronológica de produção. A ordem de leitura, contudo, é cambiável: há a possibilidade de se abrir o livro na página que for e ler uma das galáxias à escolha, pois não há linha de enredo. Mesmo o cd *isto não é um livro de viagem*, composto por gravação de leitura de 16 dos fragmentos lidos pelo próprio autor e que acompanha a segunda edição, não segue a ordem dos cantos imposta pelo livro – essa imposição, logo, não existe.

---

<sup>2</sup> mô.na.de *sf* (gr monás, ádos) 1 Primeiro elemento simples e animado do ser substancial (Leibniz). 2 Substância ativa e individual, de natureza psíquica ou abstrata, que constitui todos os seres (Leibniz). 3 Biol Organismo primitivo ou unidade orgânica hipotética. 4 Quím Átomo ou radical univalente. 5 Centro ou unidade de consciência. 6 Zool Protozoário flagelado, especialmente do gênero Monas. Var: *mônada* (**Dicionário Online Michaelis**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=m%F4nade>>. Acesso em: 21 jun. 2014, 11:54)

<sup>3</sup> Degradado de entrevista dada por Haroldo de Campos acerca de Guimarães Rosa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA>>. Acessada em: 21 jun. 2014.

Dizem-se cantos considerando a ideia de que *Galáxias* são “uma insinuação épica que se resolveu numa epifânica”, como consta em texto de 1983 escrito por Haroldo de Campos e incluído em edição do livro. A obra pretende se fazer de partes independentes entre si à guisa de um texto épico. A respeito desse tipo de estrutura, paratática, baseada na justaposição – não só das mônadas, mas dos versos mesmos, coordenados –, explica Emil Staiger, usando como exemplo a *Ilíada* para tratar da épica: “De um organismo não se podem cortar grandes partes, sem pôr em perigo a vida do todo. A *Ilíada*, entretanto, poder-se-ia reduzir à metade, até ao terço, sem que alguém que não conhecesse a parte restante sentisse-lhe a falta. Isso só é possível porque também de um modo geral a independência das partes conserva-se inalterável” (STAIGER, 1977, p. 51).

Contudo, mesmo que Haroldo fale de *Galáxias* como um poema de unidades independentes, que, ao contrário das grandes epopeias, não segue uma linha de enredo, ele ainda as percebe como fragmentos, partes de um todo, não apenas dispostos juntos por acaso: “(...) se você pensar que o projeto do *epos* redundou numa *epifânica*, ultimou-se numa gesta fragmentária (que pede leitura em voz alta, uma respiração, uma pneumática), verá que se trata de um ‘poema longo’, em cinquenta ‘cantares’, num total de aproximadamente 2000 versículos...” (CAMPOS, 2006, p. 272). Daí a possibilidade de se falar de cada galáxia como “um avo de história”, a exemplo de uma das mônadas que se inicia com essas palavras. Elas se conectam, contudo, de outra forma que não a da existência de um enredo, pondo em perspectiva a suposta parataxe de *Galáxias*.

#### *Conexões: enjambements*

A leitura de um texto sem pontuação permite pinçar frases várias (determinadas efemeramente na leitura de improviso, à qual voltaremos posteriormente) do todo leitoso das galáxias; determinam-se, portanto, fins fortuitos de enunciados no meio das linhas. Em vista disso, poder-se-ia pensar que ocorre de uma frase que começa numa linha ser pontuada (quando da leitura) apenas na linha abaixo, em repetidos *enjambements* – processo que, como lembra Giorgio Agamben em “O fim do poema”, é “a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica” (AGAMBEN, 2012, p. 1) e cuja possibilidade “constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa” (AGAMBEN, 2012, p.1).

É importante nos determos nesse ponto por ora. Caetano Veloso definiu as *Galáxias* como proesia. Note-se que, para que isso seja possível, entende-se que cada linha da obra constitui um verso – entendimento compartilhado, por exemplo, pela tradutora das *Galáxias* para o francês, que acompanha a prosódia original linha a linha, num respeito à sua estrutura métrica (em um texto que é o demo, melhor cautela). Sendo o verso uma unidade fônica de sentido que prevê um suspense por meio da cesura, inerente à sua estrutura, que possibilita a ocorrência do *enjambement*, entende-se que o fim de um poema, como diz Agamben, por ser conciliação de som e sentido e não permitir que o *enjambement* ocorra, não é verso – o que põe em crise a estrutura de todo o texto.

Parece bobagem pensar em cesura quando se trata de *Galáxias* tendo em vista a falta de pontuação, que nos põe num movimento vertiginoso de leitura num fôlego só; entretanto, é inegável que há pausa ao fim de cada mônada galáctica, pausa que, mais em algumas que em outras, não presume uma conclusão. Veja-se a galáxia jornalária, antiepifânica e adversa(tiva), que termina em eco em vertigem:

mas a paragem mas a mensagem mas a visagem mas a viragem mas a viagem

Cisma. A insistência na mesma estrutura sintática e rítmica quebra abruptamente a leitura que avança acelerando. Não há conciliação aí. O movimento posterior é abrir outra galáxia ou ouvir outra faixa do cd. O que vem a seguir, portanto, parece relacionar-se sintaticamente com o fim desta mônada, como um aposto – uma volta inteira em torno do moldau gelado –, ou núcleos do predicado verbal – *fecho encerro*, que tornam paragem, mensagem, visagem, viragem e viagem objetos diretos –, ou um outro elemento que se diria coordenado – *apsara move coxas pó-de-ouro* – e que retoma o movimento acelerado da leitura... A depender do gosto do leitor e da ordem de leitura que ele estabelece, a antiepifania se resolve ou, seguindo a ordem do cd, desemboca em cheiro de urina. A cesura, contudo, é um fato – cada fim de galáxia, portanto, não é um fim de poema, pois possibilita (ou até exige) o *enjambement*. Não à toa uma das galáxias se nomeia um avo de estória: se não há aparente ligação semântica que conecte um enredo, há ligações sintáticas necessárias e infinitas.

Dessa forma, é possível entender o livro inteiro não como um conjunto de mônadas independentes entre si, mas como um todo cujas unidades são cambiáveis e interdependentes. Nele, os *enjambements* são infinitos, fazendo-se e refazendo-se nas pausas prosódicas e na fluidez dos limites sintáticos, que permitem encadeamentos de frases que, líquidas, definem-se e

se desenformam a cada palavra para que outras se façam infinitamente. Mesmo a ideia de formantes não estabelece uma ponta ao poema. O inicial começa com uma conjunção aditiva – *e começo aqui* –, supondo um elemento anterior, que pode ser qualquer outra mônada, ao qual o início da obra se justapõe. O formante final, por sua vez, termina em

*(...) avrà quasi l'ombra della vera costellazione enquanto a  
mente quase-íris se emparadisa neste multilivro e della doppia danza*

Poder-se-ia entender o trecho em português desse fim de livro como uma oração adverbial intercalada que separaria *della doppia danza*, em sua função de complemento, de *l'ombra*. No entanto, é possível também, tendo em vista a liquidez da sintaxe e a sua distância do trecho em italiano anterior, ler *della doppia danza* como uma oração em si, com artigo+sujeito+verbo que pode se ligar a outra galáxia que possa se iniciar com um objeto direto – uma volta inteira – ou uma oração adverbial – como quem está num navio – ou um adjunto adverbial – mais uma vez junto ao mar polifluxbórboro – ou outras possibilidades. As pontas dessa obra galáctica são também líquidas, portanto, e ela inicia-se e finda-se tendo a possibilidade de voltar sempre a si mesma.

#### *Conexões: ecos*

Esses *enjambements* infinitos se dão, assim, micro e macroestruturalmente em *Galáxias*. A eles relacionam-se uma das propriedades mais caras à poesia, a condensação – que aqui se dá, segundo a estética barroca, na proliferação de significantes: um que puxa o outro que leva ao outro que traz o outro que ecoa no outro *eco do começo eco do eco de um*

*começo em eco no soco de um começo em eco no oco eco de um soco*

*no osso* que põe a morfologia do anterior e do seguinte em crise que modifica a sintaxe prevista ou entendida de início. O encadeamento de palavras em *Galáxias*, sequencial de acordo com a decisão da ordem de leitura das mônadas e na linearidade do discurso em cada uma destas, aproxima-se, portanto, apesar de não tratarmos necessariamente aqui de verbos, do impulso da transitividade. Uma palavra passa a outra pela outra e na outra, nos ecos que se estabelecem. Como bem lembra Lotman em *A estrutura do texto artístico*, “(...) a repetição de um mesmo elemento abafa a sua significação semântica” (LOTMAN, 1978, p. 159), liberando-o de seu uso corriqueiro e estabelecendo um novo ponto de partida para sua ressignificação no texto e sua

relação com outras palavras. Se não pela regência usual, a relação entre estas se dá pelos sons. A potência de significação, infinita, galáctica, surge já dessa microestrutura.

Macroestruturalmente, cada mônada do livro, galáxia portanto, independente uma da outra, permite a leitura cambiável. Entretanto, essa autonomia se dá, paradoxalmente, na interdependência. Como livro, cada galáxia só é possível com a outra. Se microestruturalmente uma palavra ecoa em outra, galacticamente atravessa a leitura e ressoa em outra e em outra e em outra mônada, ressignificando-se continuamente. Não é possível, assim, pensar a palavra “cala”, que ocorre na galáxia jornalária e na que é sussurro, um sasamegote, sem relacioná-la à que reza y calla, na qual calla a cal. Mesmo que lida /kayɐ/ no cd *isto não é um livro de viagem*, o livro responde ao português, ao leitor do e no português, que a cada palavra estrangeira é tomado de surpresa e a contamina inadvertidamente de sua própria língua.

Mas, como já se repetiu diversas vezes, a leitura de *Galáxias* é cambiável. Sendo assim, um “cala” que aparece cronologicamente primeiro em reza y calla pode, a critério do leitor e da ordem que ele estabelece de acesso às galáxias, soar primeiro no jornalário e ecoar depois naquela galáxia de granada. É o que ocorre na ordem das faixas do cd, por exemplo. Assim, o processo ressignificativo, natural ao poema, da palavra se dá por caminhos diferentes dependendo da ordem estabelecida de leitura. Se esta é a mesma do cd, o “cala” no jornalário não está embebido de cal, de calma aparente – mais a calma cal a calma cal calada –, de cor alvíssima escondendo o rojo – o branco violado a medula do branco

ferida a fúria a alvúria do branco refluída sobre si mesma plazuela  
san nicolás já não mais o que fora (...)

, relacionado, em contexto semântico, a uma granada em plena guerra civil espanhola que acabou de perder seu Garcia Lorca. O sol que cala no jornalário, hebdomesmário, se lido depois de reza y calla, relaciona-se a esse contexto, calando a morte histórica todo dia, no presente. Impõe-se, portanto, na leitura, uma referência para a ressignificação de “cala” que não se encontra na realidade, mas somente no texto. Lidas as mônadas galácticas na ordem do cd, contudo, o “cala” no jornalário ainda não tem essa referência e se ressignifica de outra forma. Também isso põe em dúvida a suposta independência das mônadas: se Haroldo tivesse tirado de seu livro o reza y calla, essa relação não se realizaria, o que talvez não faria falta ao leitor nem ao enredo, que não existe. No entanto, ela está lá, e, como tal, é parte também da estrutura do texto. Uma vez estabelecido o eco, torna-se impossível tirar-lhe a voz que o origina.



Assim, o ponto de partida e o caminho de ressignificação da palavra são determinados também pelo leitor, pelo eco que ele permite no estabelecimento de sua ordem de leitura. Ele assume, dessa forma, uma função de cocriador:

se eu lhe disser que o mar começa você dirá que ele cessa se eu  
lhe disser que ele avança você dirá que ele cansa se eu lhe disser  
que ele fala você dirá que ele cala e tudo será o mar e nada será o mar

, diz uma das galáxias, a multitudinosa, do livro *mar*. Isso é reconhecido pelo próprio Haroldo, que, em entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 6.10.84 e posteriormente publicada em *Metalinguagem e Outras Metas*, fala que, “À medida que o texto vai cindindo seu sujeito, abolindo seu autor, ele se encontra e se perfaz no outro. No outro em devir. Nesta dialética se fundamenta toda possível poética da leitura.” (CAMPOS, 2006, p. 277).

Lembra ainda o autor, em “Comunicação na Poesia de Vanguarda” (*A Arte no Horizonte do Provável*, 2010) que *poiéoo*, palavra grega na qual se originou *poesia*, designa fazer, fabricar. Não o feito, fabricado – o particípio aqui não cabe. O infinitivo que dá forma ao verbo situa-o em todo momento. Não é possível, portanto, compreender poesia dentro de um período de fabricação finda no instante em que o autor larga o lápis. Do contrário, seu perfazimento ocorre ainda, e sempre, na leitura e na pluralidade de possibilidades que nela se fazem – “um livro polilendo-se polilido”, diz a galáxia multitudinosa; um livro que se lê e se faz no ler: é-se (no si e na condição, na possibilidade).

#### *A estrutura jazzística: possibilidades*

Roman Jakobson, em “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia” (2007) fala de “uma escala ascendente de liberdade” de combinação de unidades linguísticas, desde o concerto dos traços distintivos em fonemas, em que “a liberdade individual do que fala é nula” até a formação de enunciados pela combinação de frases, contexto em que “cessa a ação das regras coercivas da sintaxe” (p. 38). Essa liberdade é levada ao extremo em *Galáxias*. É importante ter em mente que a ideia de enunciados neste texto não responde ao conceito normativo, uma “sequência de unidades delimitadas por um silêncio que precede o início dessa atividade e o que se lhe segue, acompanhada de contorno melódico, também chamado curva de entoação e normalmente marcada, na escrita, pelos sinais de pontuação e pelo emprego da maiúscula

inicial” (BECHARA, 2009, p. 494). Do contrário, responde à lógica poética, a qual Yuri Lotman, em *A estrutura do texto artístico*, resume:

*“Introduzindo a noção de princípio e de fim enquanto elementos estruturais necessariamente presentes, damos-nos a possibilidade de estudar o texto sob o aspecto de uma única frase. Mas os segmentos que o constituem, possuindo o seu princípio e o seu fim e construindo-se segundo um determinado esquema sintagmático, são também frásticos. Deste modo, qualquer segmento significativo do texto artístico pode ser interpretado ao mesmo tempo como frase e como sucessão de frases.” (LOTMAN, 1978, p. 160)*

É possível, assim, justificar a liberdade extrema de *Galáxias* sobre as “regras coercivas da sintaxe” ainda se falando da existência de enunciados na obra. Os formantes inicial e final desta, mesmo já tendo sido postos em perspectiva anteriormente, marcam as pontas de uma frase que é *Galáxias* – uma frase infinita, nas infinitas possibilidades de ligação das mônadas, e sendo elas mesmas frases em si. Essa estrutura se assemelha à de uma sonata ou à de uma composição de jazz – ambas comumente divididas em cinco partes, nessa ordem: introdução, tema, desenvolvimento (o qual, no jazz, é justamente o momento do solo), recapitulação do tema e coda (ou encerramento). Em *Galáxias*, percebe-se uma estrutura tríade: há o tema introduzido já no formante inicial, o do livro-viagem autoteórico que se dá na escritura; o desenvolvimento desse tema, infinito nas suas possibilidades internas; e o encerramento, o formante final, que reafirma o tema, concluindo a obra.

Em música, é comum também o uso do nome frase, ou fraseado, dado a uma estrutura sintática completa em si mesma. Nessa estrutura tríade, é possível reconhecer um enunciado, toda a obra, composto pelo menos por essas três frases. A forma com que elas se compõem em transitividade interna (em cada mônada) e externa (entre as mônadas), contudo, sempre resultará numa obra nova, um enunciado novo. A liberdade nesse nível enunciativo, assim, é gigantesca e trabalha não com o determinado, escrito, mas com o provável.

A transitividade presume uma movimentação sempre adiante. Note-se que justamente a ausência de pontuação deixa a critério do leitor o estabelecimento de um ritmo – em parte. Na profusão de imagens do cotidiano, bastante prosaicas, estabelece-se uma celeridade semelhante à de quem passeia numa cidade ou mistura lembranças:

e a ponte entre a puerta del puente e la calahorra e o rio sob a ponte  
azuda a azuda remoinhando e córdoba vista da ponte no poente cobreocre mire  
usted yo soy el único arabista de córdoba y por cincuenta pesetas num

café na plaza de José Antonio mas para quê arabistas se são línguas de ouro  
para o luxo do ôlho foi aqui ou foi em Granada que você poderia retratar-se

Essa celeridade é típica da linguagem referencial. Tratamos aqui, contudo, de poesia, que presume opostamente a linguagem poética, cuja grande característica é a condensação. É curioso observar que, por meio dessa propriedade, estabelecem-se, paradoxalmente, a aceleração e o freio: aquela, pela proliferação vertiginosa de imagens que surgem da combinação infinita dos significantes; este, pela demora que resulta dessa proliferação, necessária para que se acessem as imagens prováveis que dela surgem.

Esse acesso, todavia, não se dá numa primeira e única leitura – e, se todo acesso à poesia deve se despir de leituras prévias, será sempre uma primeira leitura e única leitura. Daí resulta a necessidade de se revisitar *Galáxias* repetidamente. A exemplo dos jazzistas, cada leitura é um *take* (ensaios nos quais os músicos improvisam sobre uma mesma obra), cada uma diferente da outra, cada uma propondo uma nova forma de acesso à obra. Se houver o desejo de se pontuar o texto, marcando-se as pausas de preferência para posterior leitura, bem: estabelece-se aí uma partitura ou define-se uma forma, que pode ser registrada em disco *a posteriori* (como é o caso dos cds de jazz ou mesmo do *isto não é um livro de viagem*). Esse registro, contudo, não anula todos os outros *takes*.

Sendo assim, uma leitura bastante prosaica do trecho “mire usted yo soy el único arabista de Córdoba”, repetindo a sequência “mire usted”, sem pausas, do início da galáxia, não invalida aquela que se detém no limite métrico da linha e a separa, fazendo saltar aos ouvidos novas ligações: uma, o eco entre “cobreocre” e “mire”, duas (ou três) paroxítonas em rima; outra, a sintaxe curiosa entre “usted” e “yo”, postos lado a lado, como que numa relação metonímica de equivalência sintática e metafórica de equivalência semântica, como elementos coordenados, dois núcleos de sujeito de uma oração só.

### *Leitura desprevenida*

Faz-se necessário aqui retomar a ideia de primeira leitura, de que todo adentramento na literatura deve ser desprevenida: deve-se abdicar de leituras prévias para adentrar o texto. O poema, e em especial *Galáxias*, justamente pelo seu caráter infinito, não permite que você se acostume com ele. A leitura, contudo, não pode ser desprevenida. Assim como, na música, é necessário o conhecimento de escalas para posterior virtuosismo, também na leitura se parte de

um conhecimento prévio da língua e da regência nominal/verbal para construção mental de frases. A improvisação é baseada num cânone.

Como já foi dito, entretanto, *Galáxias* vai além desse cânone. Eis que numa das galáxias, a que põe um depois um depois um outro, as seguintes linhas:

outro depois do um um outro depois do outro este um um mais um mais  
outro lêmures sem revolta mujos caramujos nas mesas de costume nas  
mesmas amarelas mesas amarelas na espera de nenhum trem pois a polícia

Na leitura desprevenida, a discordância de número no encontro de “outro” e “lêmures” causa estranhamento, assim como a imagem semântica de “lêmures sem revolta” e o adjetivo “amarelas” usado duas vezes, uma antes outra depois de “mesas”. Essa regência que foge ao cânone, presente em toda a obra e nunca esperada, toma o leitor de surpresa e o faz escorregar numa primeira leitura.

O mesmo ocorre com as inúmeras construções que misturam línguas estrangeiras ao português nativo (apesar de sempre posto em lugar de desconforto) do leitor da obra original. Na galáxia que se cobre sob o chapéu de palha, o seguinte trecho:

não era sua pequena a pequena era outra moreno-turquesa caricaturando  
fregueses no hungry i mas a mãe do bebê e estava amuada porque não era

Apesar de a galáxia situar a epifania na washington square durante o feriado da independência estadunidense e misturar português, inglês, italiano e espanhol antes mesmo do trecho citado, o leitor ainda escorrega ao chegar ao “fregueses no hungry”. Isso porque o “no”, seguindo a linha do português, poderia muito bem ser entendido como preposição em+artigo o, que comporia um adjunto adverbial de lugar, cujo núcleo viria logo a seguir – ao invés, lê-se uma palavra em inglês, que põe mesmo a classe gramatical e a língua de origem de “no” sob nova perspectiva. O leitor então gagueja, demora-se, pode mesmo fazer a escolha de ler o trecho novamente, dessa vez lendo o “no” como partícula negativa do inglês, com sua fonética característica. Sem querer, o leitor se apropria de uma palavra, por menor que seja, e faz uma escolha sobre ela. Determina, assim, seu poder sobre a leitura.

Esse poder não seria possível, claro, sem a estrutura que se concerta no texto, da qual o autor é responsável. Na composição da obra provável, sem pontuações ou letras maiúsculas, todas as palavras se tornam semelhantes visualmente, numa *mélange* polilinguística apropriada pelo autor no texto. Ora, se não são as regras do cânone sintático do português que regem a

estrutura galáctica, não serão as das outras línguas que o farão. Por isso se dá a ocorrência, bizarra tanto ao inglês como ao português, de um “i”, entre “hungry” e “mas”. Ela, contudo, é possível na estrutura leitosa de *Galáxias*, que põe todas as letras em mesmo tamanho, em pé de igualdade, não respondendo a esta nem a aquela língua.

Esses elementos nos quais o leitor gagueja, que o lembram de que o ritmo fluido e confortável não é possível em *Galáxias*, poderiam ser relacionados aos *off-beats* do jazz, pontuações inesperadas no ritmo da música e que justamente são o que caracterizam o gênero, pois são nelas que se baseiam os solos. Dessa característica jazzista, aplicada na literatura, fala Andrés González Riquelme em “La máquina musical en ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar”:

*“Este elemento rítmico, el offbeat, asegura una constante fuga del tiempo pulsado (beat), para abrir posibilidades de improvisación con múltiples huidas. Junto con otros elementos, el offbeat permite abrir una línea melódica para introducir en ella muchas variantes, que es lo que suelen hacer los músicos de jazz al interpretar una y otra vez los mismos temas standards: introducir variantes a la línea original de una pieza musical determinada.” (RIQUELME, 2003, p. 37)*

Percebe-se aqui que os *offbeats* estão a cargo do autor do texto, que os introduz para que o leitor, quando da leitura de improviso, jazzística, possa estabelecer sua linha melódica individual, operando ele também o texto. Os *offbeats* em *Galáxias*, contudo, não são necessariamente tão abruptos como em “fregueses no hungry”. O elemento da surpresa, diferentemente do que acontece nesta estrutura, já não é tão grande em, por exemplo, um trecho da galáxia que dá uma volta inteira em torno do moldau gelado:

gavotas rodar sem sentir o frio uma volta inteira e mais outra aux yeux

Isso porque, no deslocar da leitura, já salta aos olhos uma estrutura ao fim da linha estranha ao português. O leitor não escorrega tanto aqui, portanto, e, avançando, lê as últimas palavras da linha – se ele domina ou procura dominar a fonética do francês – seguindo sua pronúncia, que não é a mesma do português. Contudo, percebe que essa pronúncia remete ao som da palavra, em português, anterior, pela repetição da vogal posterior oral média fechada /o/. Sendo assim, a nível fonético, uma palavra, em português, rege a outra, em francês, numa apropriação metonímica da língua estrangeira. O mesmo ocorre na imagem que se produz da união aux+yeux = oiseau (pássaro em francês), trazida à tona pela presença das gavotas (em português) no início da linha.

*Decisão sobre o texto: o autor e o leitor como jazzistas*

É forçoso retomar aqui a afirmação de Jakobson acerca dos graus de liberdade do falante frente à língua, sendo essa liberdade mais restrita quando do uso das instâncias menos complexas da língua. A isso alinha-se a limitação de que fala Santaella em “Palavra, imagem e enigmas” (1993): “Podemos escrever a palavra ‘estrela’, por exemplo, mas isso não nos faz criadores dessa ou de qualquer outra palavra” (p. 45). De fato, “o tipo geral de sucessão de sons e representação escrita de sons” que é “estrela”, sendo significante/imagem acústica, é estrutura fixa convencionalizada que se relaciona a uma ideia geral também convencionalizada, e qualquer mudança no seu caráter (retirada, aumento, substituição de uma de suas letras ou sons) já é suficiente para descaracterizá-la ou transformá-la em outro significante, que remeterá a outro significado. O seu uso, contudo, no texto poético, se dá de forma criadora. É o que ocorre no encadeamento de palavras, na macroestrutura, que proporrá sua ressignificação no revisitar das menores instâncias, os fonemas. Não se pode descartar as regras ou a história da língua – senão não haveria o que ressignificar. O autor é, antes de tudo, criador de sua própria linguagem.

Sendo assim, pode-se pensar não só o leitor como um jazzista, mas também o autor. Seria bobagem pensar que o improvisado se baseia em testes fortuitos baseados na sorte. Mais do que um músico que, sabendo ler uma partitura, já está apto a tocar, mesmo que a qualidade da interpretação seja questionável, o jazzista deve ter conhecimento o mais abrangente possível de escalas e tons para depois trabalhar, criar. O escritor galáctico também improvisa, cria ligações vertiginosas e inesperadas, dentro de um cânone ao qual o leitor, conhecedor da língua como falante, pode acessar.

Mais que isso: Haroldo deixa ainda uma partitura, mas uma partitura fluida, para que o leitor a toque. Isso porque, escrita na página, a partitura que é *Galáxias* indica, não determina: na página da obra provável está o registro das indicações apenas. Essa liberdade que o leitor tem frente ao texto, assim, só é possível pela generosidade do autor, pela liberdade que este dá ao intérprete-operador da obra, em processo semelhante ao que Riquelme identifica nos solos de jazz e ao qual ele chama de “*pasar entre*”:

*“(…) la manera como un músico de jazz pasa entre, o la manera como produce variaciones continuas, consiste básicamente en desplazamientos rítmicos y microtonales, que permiten a su vez el desprendimiento de nuevas líneas melódicas, aceleraciones o lentitudes, llevando la ejecución musical a un máximo de tensión entre los elementos que la constituyen.” (RIQUELME, 2003, p. 36)*

Trata-se, portanto, de ler a partitura/obra em seus espaços plenos de possibilidades. Na liquidez das estruturas sintáticas e no câmbio das mônadas galácticas, a obra se faz de acordo com o intérprete-leitor e suas escolhas. A esse respeito, diz Haroldo de Campos, no texto “A arte no horizonte do provável” (publicado em livro de mesmo nome):

*“(...) no caso da obra de arte provável ou aberta a informação estética ficará, ademais, inseparável de seu consumo: entre realização e consumo da informação estética, então, se estabelece uma relação arbitrada no momento pelo intérprete-operador, co-produtor da informação, e esta já não será mais a mesma numa segunda ou numa terceira (e assim por diante) execuções.”(CAMPOS, 2010, p. 23)*

*Galáxias* é, portanto, um presente a ser desfrutado. Para tanto, deve-se visitá-lo infinitamente, mantendo-se sempre a novidade da primeira leitura, baseado nos, mas indo além dos cânones estruturantes da língua. Desse deleite que se dá no improvisado constante, conclui Haroldo de Campos em “Do epos ao epifânico”: “As *Galáxias* são um texto de prazer, na acepção barthesiana do termo. Um texto de desejo e de gozo. Pedem simplesmente um leitor de olhos novos e de escuta aberta. Um coração cosmonauta. Nada de orelhas varicosas” (CAMPOS, 2006, p. 277).

## Referências bibliográficas

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Tradução: Sérgio Alcides. **Revista Cacto**, n.1, 2012.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 37ª edição.

ENTREVISTA concedida por Haroldo de Campos sobre Guimarães Rosa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA>>. Acessada em: 21 jun. 2014.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. “Do epos ao epifânico: Gênese e elaboração de *Galáxias*”. In.: \_\_\_\_\_. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JAKOBSON, Roman. “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”. In.: \_\_\_\_\_. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.

LOTMAN, Yuri. “Os princípios construtivos do texto”. In.: \_\_\_\_\_. **A estrutura do texto artístico**. Tradução: Alberto Raposo & Maria do Carmo Vieira Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MÔNADA. In: **Dicionário Online Michaelis**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=m%F4nade>>. Acesso em: 21 jun. 2014.

RIQUELME, Andrés González. “La máquina musical en ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar”. **Revista Acta Literaria**, Universidad de Concepción, n. 28, 2003.

SANTAELLA, Lucia. “Palavra, imagem & enigmas”. **Revista USP**, n. 16, p. 36-51, 1993.