

Quadro negro cambiando ordens¹

Mestranda Maraíza Labanca Correia (UFMG)²

Resumo:

Tece-se uma reflexão sobre a espacialidade em Galáxias, de Haroldo de Campos, a partir de uma relação entre os suportes de escrita livro e jornal. Para traçar tal paralelo, partiu-se de considerações como condensação da escrita, permuta, leitor-operador e discutiu-se como o jornal conecta-se à noção de livro-móvil, conforme pensada e desejada pelo autor de Galáxias. Discute-se ainda como esse objeto e seus aspectos espaciais internos – intercambiabilidade, descontinuidade – efetuam a configuração de uma nova física do livro, que desafia a finitude dos livros tradicionais. Tornou-se fundamental investigar e refletir, para isso, sobre como a tessitura haroldiana convoca um tempo espacializado e descontínuo, uma vez constatada uma explosão no tempo cronológico e linear operada pela obra em questão.

Palavras-chave: livro, jornal, Galáxias, espaço.

“Un journal reste le point de départ; la littérature s’y décharge à souhait.”

Mallarmé

Visto por olhos reprovadores ou não, o jornal, seja pela linguagem empreendida nesse suporte, seja pela materialidade que o constitui, tornou-se tema de muitos escritores e poetas do século XIX em suas discussões em torno da literatura. Era nos meados desse século que a grande imprensa veio para modificar fundamentalmente os rumos da literatura dos anos posteriores, sobretudo a literatura dos considerados “modernos”. E. A. Poe testemunhou nas suas obras completas como o contato com o espaço físico da folha do jornal contribuiu, em sua prática escritural, para uma redução da escrita que atendesse ao limite impiedoso imposto pela margem. A escrita, assim, condensava-se ante o laconismo exigido nesse suporte. A redução da escrita seria, para Poe,

um sinal dos tempos; é o primeiro indício de uma nova era, em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido, e se irá abandonar a bagagem volumosa (...). Começa-se a preferir a artilharia ligeira às grandes peças. (...) o fundo dos pensamentos se enriqueceu. Há mais fatos conhecidos e registrados, mais coisa para refletir. Somos inclinados a enfeixar o máximo possível de idéias no mínimo de volume, a espelhá-las o mais rapidamente que pudermos. Daí nosso jornalismo atual; daí, também, nossa profusão de *magazines*. (POE, 1944. p. 276.).

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

Rousseau, ainda em 1755, imbuído desse espírito iluminista que via nos “grandes” livros a verdade ou a totalidade das narrativas, as quais, nos jornais, só poderiam aparecer na forma de pequenos relatos, menos relevantes e assistemáticos, dizia: “O que é um livro periódico? Uma obra

efêmera, sem mérito e sem utilidade, cuja leitura, negligenciada e desprezada pelos letrados, só serve para dar às mulheres e aos tolos vaidade sem instrução” (ALBERT, TERROU, 1990. p. 12). A fragilidade de seu material, ou seja, a precariedade da textura da folha de jornal, que tornava sua durabilidade muito curta, e o caráter pouco questionador de suas publicações (ainda no século XVIII) contribuíam para que os periódicos fossem renegados pelos intelectuais que ainda viam no livro “enciclopédico” – totalizador, explanador de questões sublimes e “úteis” – um instrumento privilegiado de informação e pensamento. Mais tarde, a adesão das massas menos letradas, e a acessibilidade, ou para alguns, vulgaridade da linguagem jornalística, ainda serviam como argumento para a crítica do veículo onde se instalava, conforme esse raciocínio, uma “subliteratura”.

Mallarmé, que, para Haroldo de Campos, foi o poeta responsável por dar corpo à modernidade na literatura desde o seu “*Un coup de dés*”, imprimiu nos seus escritos obstinada atenção ao fenômeno jornalístico. Chamavam-lhe atenção, em grande parte, a mobilidade das páginas de jornal, a tipografia variada nele estampada e as implicações desses aspectos nas práticas de leitura³. Que relação haveria entre o livro e o jornal após a emergência da grande imprensa? Certamente a sua importância, influência, e abrangência impediam uma postura indiferente ante a sua aparição. Teria, no entanto, superado a importância do livro como divulgador de idéias, informações e poesia? Obviamente, a imprensa jornalística, ao atingir a grande população, desempenhava de maneira mais eficaz a tarefa de divulgar rapidamente os acontecimentos ainda frescos do dia ou da semana. Por outro lado, não poderia conter, em sua economia tipográfica, a explicação sistemática de um conteúdo específico, idealmente esgotado pelas abordagens de uma retórica pretensamente totalizante. Não cabe a este artigo, porém, avaliar o grau de importância que um veículo exerceu sobre o outro ao longo dos anos no que diz respeito à divulgação dos textos literários. Faz-se necessário, contudo, associar o modo como o crescimento da imprensa jornalística desvia fundamentalmente o caminho da literatura tal como vinha sendo traçado no século XIX.

A mobilidade do jornal e o novo *layout* de escrita impressa em suas páginas seriam os grandes responsáveis por uma virada operada pela literatura em fins do século mencionado. Conforme exposto, a princípio, o espaço da folha do jornal parecia funcionar como um entrave ao livre trabalho do acaso e do espírito poético, uma vez que havia um limite a ser respeitado durante a composição do texto; o jornal, em sua velocidade e redução, não poderia conter a “tagarelice” dos livros, cuja materialidade, ela sim, é que se adaptava ao número de páginas escritas e enviadas à publicação. Todavia, a literatura, em seguida, ardilmente reverteu este problema do espaço em seu proveito. E seria ainda Mallarmé o poeta a protagonizar o novo jogo que se estabelece entre a escrita e o espaço da escrita já nos fins do século XIX. “Um lance de dados” (1897) funcionaria, nesse sentido, como um grande momento de desvio, em que a literatura passa a se valer de um novo elemento de linguagem em seu corpo; i. é., a literatura, após despertar para o valor do espaço da página para a composição escritural, passa a se valer dessa nova unidade em sua estrutura.

A variedade dos caracteres tipográficos, as diferenças no tamanho das letras, o uso de outros elementos visuais - traços, pontos, fotografias, desenhos – e os espaços em branco tornam-se elementos operacionais da escrita literária, marcam uma nova sensibilidade estética que, sem tratar o escrito, o poema, como fenômeno exclusivamente sonoro-rítmico, toma-o, agora, como um objeto plástico, visual⁴. É importante ressaltar que os estratos visuais formadores do poema não serviram, segundo essa nova sensibilidade, como ilustração ou complemento exterior – dispensável - de uma escrita que se valesse apenas por seu conteúdo sonoro-semântico⁵. A visualidade transforma radicalmente, inclusive, a idéia de poesia, que deve ser lida, a partir de então, pelo viés de uma nova erótica do texto, que habilita o espaço a se tornar elemento ativo de criação, e não mais um grilhão de uma estética fixa e tradicional.

Nos sonetos, categoria literária clássica por excelência, conforme se sabe, o espaço exerce ali uma função, uma vez que dá a vista a disposição dos versos na página, o que acarreta a sua configuração como tal. No entanto, quando tornado método, o espaço desempenha apenas valor

coadjuvante no exercício escritural, uma vez que funciona apenas para deixar clara a categoria em que se insere o texto. São, então, o ritmo e o aspecto sonoro dos versos os traços mais relevantes do poema, subjugando o elemento espacial a seus propósitos. O espaço aí, invariável, não participa como agenciador autônomo da composição, não participa da significância do texto. Essa disposição hierárquica dos estratos formadores do poema passa a ser transformada na escrita mallarmaica e ganha outros valores também nos textos de Haroldo de Campos.

Décio Pignatari, ao discorrer sobre o pensamento não-verbal, ou icônico, como ele mesmo definira, sinalizou certa vez que este:

rompe o automatismo verbal – que nos conduz à ilusão de que as coisas só tem “significado” quando traduzidas sob a forma logológica – resgatando, regenerando e desvelando o maravilhoso mundo das palavras. O ícone é o Oriente dos signos; parafraseando Valéry, é o Oriente do Espírito (PIGNATARI, 1987. p. 162).

Quando invade o corpo verbal do texto, o espaço, o caráter visual do espaço, que é também invadido por esse corpo, consonante com a tipografia jornalística – até mesmo com a emergente publicidade dos cartazes, reclames, e outras espécies de propagandas – e com a sensibilidade oriental expressa no ideograma, combate “a hipotaxe hegemônica e dominante” (*Hierarkhos*), para instalar sua estrutura paratática, “sob o descomando de *Anarkhos*, o sem chefe, por baixo, mas permanentemente subversivo” (PIGNATARI, 1987. p. 160). A ordenação de uma estrutura paratática, que estabelece relações insubordinadas (assindéticas e ana-lógicas, ou seja, que abandona a leitura estritamente lógica) e livres, permitirá ainda a permuta de seus elementos. Nessa anarquia da composição, a construção paratática vigerá sob o jugo da “coordenação infinita”, como salientou Pignatari. O elemento visual, instalando, então, a ordem pela desordem, a permuta, o descaminho, traz para seu jogo escritural a categoria imprescindível do acaso e propõe uma outra prática de leitura.

Haroldo de Campos deixa claro no texto “Do epos ao epifânico” (1992) o seu desejo inicial de compor as suas *Galáxias* com páginas soltas, intercambiáveis. Tal projeto, é possível pensar, efetivou-se apenas pelo jornal, onde publicou muitos fragmentos de seu *work in progress*⁶. O poeta não editou as *Galáxias* como havia planejado, ou seja, sem a brochura dos livros convencionais; mas pelo veículo jornalístico as *Galáxias* encontraram espaço para sua mobilidade e fragmentação, uma vez que ali as folhas estavam volantes, avulsas, autônomas. No jornal, não há um movimento de leitura determinado: desafia-se, desse modo, a linearidade do livro. O leitor é quem deve “operar” sobre esse texto, deve juntar os fios soltos, pular as partes ao sabor do acaso. Em cada rosto, em cada dobra, no entanto, deve cintilar a sua “fileta de ouro”⁷, como diria Campos. Cada página deve ser autônoma em relação às demais para que o jogo da aleatoriedade suceda satisfatoriamente. O leitor desenha seu próprio trajeto sobre um mosaico que oferece, como num *rizoma* deleuziano, múltiplas entradas e múltiplas saídas: qualquer ponto pode ser o início e o fim da viagem, uma viagem pela transversalidade. O jornal é um espaço móvel que se (re)configura segundo o olhar e o manuseio daquele que o recebe nas mãos, oferece fios e imagens a serem retecidas a cada novo início. Instala-se, com esse percurso, uma nova sensibilidade de tempo, que não mais se fia por noções de sucessão e consequência, mas segundo choques, interrupções e descontinuidades. Segundo Carlos Eduardo L. Machado, Mallarmé imaginou “a possibilidade de extrair da página do jornal sua característica básica e emprestá-la ao livro para renová-lo totalmente assim como à estrutura de composição” (MACHADO, 1996, p. 21).

O livro que Haroldo de Campos projeta funcionaria como um livro de poemas, que pode ser lido de qualquer página, caleidoscopicamente: “em ritmo de pura fruição, um texto aqui, outro acolá, na sequência do nosso desejo”, uma vez que, nessa escrita, a “leitura erótica precede a leitura metódica” (CAMPOS, 1992. p. 274). No entanto, não se trata de um livro de poemas *stricto sensu*, já que a estrutura da poesia é ali abolida e em muitos momentos há uma narrativa que se ensaia, num “jogo com técnicas de narrativa que fraturam, transgridem, tornam ambíguos o espaço e o

tempo épico, os caracteres” (CAMPOS, 1992. p. 275). Reunir os fragmentos de modo a abolir também o encadeamento linear e lógico das narrativas tradicionais torna-se premente durante o percurso da leitura desse livro. Propondo uma representação que se quer não referencial, *Galáxias* avança contra um movimento de “pseudo-continuidade ‘vazia e homogênea’, que não tem outro fundamento senão a mera sequência temporal, eventualmente transformada em nexos causal, de acordo com a fórmula *post hoc ergo propter hoc*” (OTTE, 1994. p. 39). Lembremos a assertiva de Benjamin sobre nossa questão: “Tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, encaminha-se para o seu fim”. Seria preciso, com a chegada da modernidade, romper a coesão linear das narrativas tradicionais, rompimento que ocorre, em *Galáxias*, em dois âmbitos: na composição física do livro e no (des)encadeamento poético da escrita de Haroldo.

Será preciso transgredir as leis da física que regem o livro tradicional para propor uma nova física do livro, que trunque a marcha uniforme da escrita e force o desvio, dando forma, a cada novo presente, a uma singularidade irrepetível, um livro novo. *Galáxias* leva esse logro ao limite, ao justapor, além de suas páginas, assim como o *Finnegans Wake*, de Joyce, quadros – imagens, estruturas fraseológicas – uns ao lado dos outros. Tal escolha promove um movimento de constante interrupção e permuta, que resiste à significação lógica, linear, discursiva ou narrativa, e revela um trabalho de infinito deslocamento com a língua.

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

é bom pensar que um dicionário, recomendável, contém todas as palavras de uma língua e que o alfabeto contém todas as suas letras. Temos aí, portanto, um universo finito. Até a própria morte, podemos pensá-la como descanso: o descanso do fim. Viveríamos, assim, em um mundo totalmente determinado, delimitado, se nesse mesmo continente não habitasse o “erro do finito” (Blanchot) (BAETA, 2004. p. 73).

A escrita seria quem viria, apresentando-se num espaço limitado, finito – o livro -, deixar falar o infinito, o que erra: a própria literatura. “*Un livre ne commence ni ne finit: tout au plus fait-il semblant*”⁸ (CAMPOS, 1977. p. 17), frase chave para a compreensão do projeto para sempre diferido de Mallarmé. Tal projeto, apenas concretizado, posto no papel, “sob a forma imperfeita de apontamentos que, com a morte do autor, não puderam ser levados a termo” (CAMPOS, 1977. p. 17), incluía a idéia de um livro que, abarcando um número de páginas finitas, provocasse a sensação do ilimitado por meio das milhares de combinações a serem acionadas entre as suas partes. Tal infinitude só poderia ser vislumbrada, portanto, se se colocasse à prova a mobilidade do livro. “*Le livre, expansion totale de la lettre, doit d’elle tirer, directement, une mobilité*”⁹ (MALLARMÉ, 1952. p. 380). Com as folhas permutáveis, incessantemente reordenáveis, o *Livre* (inexistente) de Mallarmé abarcaria um universo enorme de leituras e conceberia, como aponta Haroldo de Campos, em “A arte no horizonte do provável” (1977), um objeto cuja forma é sempre inacabada, provisória, aberta. Instala-se o transitório “onde, segundo uma perspectiva clássica, vigeria a imutabilidade perfeita e paradigmática dos objetos eternos” (CAMPOS, 1977. p. 19): no livro. O livro se atualiza apenas no instante em que um leitor-operador – para usar uma expressão do próprio Mallarmé – o põe em execução. O leitor torna-se uma espécie de intérprete da obra escrita, seu co-produtor, que redefine, a cada instante, essa criação que não cessa de começar.

A virada do espaço no âmbito literário questiona a supremacia do valor temporal de composição e possibilita uma visada pluridimensional da escrita – da escrita em mosaico – que foge à unidimensionalidade da progressão textual. Em *Galáxias*, a importância do espaço é revelada não só pela materialidade inusitada do objeto livro – intercambiável, sem ordenação prévia -, mas por um fato instigante: *Galáxias* é composto por 100 páginas; dentre essas, 50 escritas e 50 em branco, sem numeração. São 50 folhas que receberam o texto sobre uma face e, no verso, o silêncio do branco espaçando os fragmentos escritos. Como ler essas páginas em branco oferecidas como pausa

no movimento-fluxo da escrita? Em alguns trechos do livro, o esboço de uma resposta: as páginas em branco seriam o “entre-espaço onde o vazio inscreve sua insígnia”, o lugar onde “todos os possíveis permutam-se” indefinidamente. “Um nada que faísca”, nesse então “labirinto áureo” da escrita, uma vez que o “branco é uma linguagem que se estrutura como a linguagem”. E ainda: “cada pausa serpeia um viés de possíveis em cada nesga murmura um pleno de prováveis”. As páginas em branco auxiliam na configuração da estrutura fragmentária do livro, na medida em que fracionam as partes (concedem-lhes autonomia umas em relação às outras), interrompem o risco de uma leitura em linha reta e torna possível, assim, a intercambiabilidade, um novo arranjo (*viés de possíveis, pleno de prováveis*) sempre imediato para o livro. Ao esfacelar a linearidade do tempo, permite a formação de uma constelação, o tempo linear vertido num plano de simultaneidades em permuta. Conforme esclarece Otte, para Benjamin,

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

Esse espaço vazio, que, conforme se verifica nos trechos citados, é também linguagem, abre fendas na continuidade, choca as partes no instante em que as distancia.

Desse modo, as páginas em branco propõem uma “conclusão de unidade de fôlego” (MESCHONNIC *apud* CAMPOS, A, 2007. p. 21.), sugerem um novo reinício, que não tem fim: *Galáxias* é sempre o recomeço de uma viagem intermitente e infinita. Ao trazer a lacuna, a página em branco promove o desvio do caminho, a permutabilidade e, por conseguinte, a multiplicação do livro que, pelo isolamento que o vazio imprime às peças, se (re)ata ante a fenda aberta do branco. Exige que seja dinamizada, posta em contato com os elementos verbais do texto, em suas associações incessantes.

Balizado pela obra de Mallarmé e em torno da noção de obra aberta trazida pela modernidade, Umberto Eco esclareceu que “o espaço branco em torno da palavra, o jogo tipográfico, a composição espacial do texto poético, contribuem para envolver o termo em indefinição, para empregá-lo de mil sugestões diversas” e, portanto, infinitas, recusando o princípio aniquilador do conceito e da causalidade (ECO, 1969. p. 46)¹⁰.

Otte acrescenta ainda, ao esclarecer o modo como Benjamin concebe a narrativa, que as lacunas dão “espaço à complexidade das possíveis relações entre os fragmentos, das quais a relação sucessiva é apenas uma” (OTTE, 1994. p. 218). Logo, durante a leitura, não se deve anular a escuta desse som do silêncio que, embora provoque o acaso, não possui uma existência accidental. O espaço em branco não poderia ser simplesmente traduzido como um silêncio impotente, mas lido, em sua impotência, segundo uma experiência do infinito (e, portanto, do impossível) – a experiência da escrita¹¹ -, dentro do universo finito da página.

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

Referências bibliográficas

- [1] ALBERT, P., TERROU, F. *História da imprensa*. Trad. Edison Darci Heldt. São Paulo: Martins Fontes. 1990.
- [2] BAETA, Vânia. De uma morte sem fim. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.) *Maurice Blanchot*. Belo Horizonte: Annablume. 2004.

- [3] CAMPOS, Augusto de. Guérasim Luca, dessurrealista. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, abril de 2007, no. 1301. p. 14-17.
- [4] CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- [5] CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- [6] CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia e linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- [7] CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- [8] MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Introduction et notes par Henri Mondor e G. Jean-Aubry. Bibliothèque de la Pléiade, 1952.
- [9] OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. Tese (doutorado), Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1994.
- [10] PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- [11] POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa: Obras Completas*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre: Livraria Globo, 1944.
- [12] SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983.

¹ O título deste texto é um excerto de *Galáxias*, localizado na página que se inicia com “a liberdade tem uma cor”. Nas últimas quatro linhas dessa página, lê-se: “steel corp números e letras na esteira luminosa uma constelação móvel no grande quadro negro cambiando ordens com um tinido de chapas metálicas este livro não tem mais de uma página mas esta milfolha em centifólios when the circuit learns your job what are you going to do agora agourora”. Importante ressaltar que, conforme apontou Georg Otte (1994), a palavra *bild*, do alemão, significa “quadro” e também “imagem”. Já *Sternbild* significa, por sua vez, “constelação”.

² **Maraíza Labanca CORREIA. Mestranda.**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil.

maraiزالabanca@gmail.com

³ Cf. “*Le Livre, Instrument Spirituel*” (MALLERMÉ, 1952, p. 378-382).

⁴ Essa sensibilidade visual seria efeito ainda de um momento em que o pensamento ocidental começava a se voltar para alguns aspectos da cultura oriental, traduzido pela ideografia chinesa. A ideografia chinesa chega ao ocidente (EUA, Europa, Brasil) via Ernest Fenollosa e Ezra Pound. Cf. CAMPOS. 1977.

⁵ A obra de Oliverio Gironde, poeta argentino, é um bom exemplo dessa transformação na sensibilidade poética. Seus poemas – sempre ligados a uma atmosfera marcadamente visual – apresentam, numa primeira fase, um complemento ilustrativo, desenhados pelo próprio autor; ou seja, havia, ao lado dos poemas – o texto exclusivamente verbal –, uma espécie de tradução intersemiótica de seu significado. As ilustrações representavam pictoriamente o significado do texto. Nas obras posteriores, há um apuro desta técnica, uma vez que a própria configuração do texto na página passa a explorar suas possibilidades espaciais ou icônicas a partir do imbricamento entre a porção verbal e não-verbal do texto. Cf. SCHWARTZ. 1983.

⁶ Trechos de *Galáxias* foram publicados, antes de editados em livros, em vários jornais nacionais e portugueses.

⁷ Em cada página, “o cristal do acontecimento total” (Bejamin).

⁸ “Um livro não começa nem termina: quando muito finge que.” (Tradução da autora)

⁹ “O livro, expansão total da letra, deve dela tirar, diretamente, uma mobilidade” (Tradução da autora)

¹⁰ Com o espaço em branco - a indefinição, a poética da sugestão -, “a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que ‘sugere’ realiza-se de cada vez integrada pelas contribuições emotivas e imaginativas do intérprete” (ECO, 1969, p. 46).

¹¹ “um texto se faz do vazio do texto sua figura designa sua ausência” (*Galáxias*, “vista dall’ interno”)