

As *Galáxias* de Julio Bressane: do poema ao vídeo

Doutor Luiz Cláudio da Costa(UERJ)

RESUMO: Esta comunicação busca verificar os procedimentos, as novas sedimentações de sentido e os “equivocos flagrantes” na transcrição do poema *Galáxia*, de Haroldo de Campos para os vídeos *Galáxia Albina* e *Infernalário: Logodédalo – Galáxia Dark*, de Júlio Bressane. Na passagem semiótica da literatura ao audiovisual, percebem-se opções de leitura da obra originária que adicionam novos sentidos, especialmente ao caráter autoreflexivo do poema. *Galáxias* apresenta um processo autocrítico de caráter metalingüístico, mais centrado na própria materialidade dos seus suportes (palavra, papel, escrita), enquanto o vídeo, ainda que focando sobre o seu processo de produção, a tradução que opera e as materialidades do audiovisual, termina por dar uma caráter arquivístico à autoreflexividade. As apropriações materiais de outras obras, retiradas dos arquivos da memória audiovisual, refletem sobre a arte e a imagem na era da cultura midiática.

Palavras-chave: Arquivo, Vídeo, Poesia Audiovisual, Cinema de Poesia, Tradução Semiótica

Em 1984, Haroldo de Campos lançava, no cenário nacional, seu poema longo, *Galáxias*, disponibilizando-o, na forma de livro, aos ávidos leitores interessados em conhecer seus cinquenta fragmentos, mesmo que alguns desses já tivessem sido publicados em revistas especializadas e coletâneas de poesia. Menos de 10 anos depois, o cineasta Julio Bressane lançava dois vídeos *Galáxia Albina* (1992) e *Infernalário: logodédalo – Galáxia Dark* (1993), com os quais transcriava para as imagens em movimento a obra de um dos expoente da poesia concreta ao lado de Décio Pignatari e Augusto de Campos. Defensor da prática da transcrição por admitir a impossibilidade da tradução no caso de textos criativos, Haroldo de Campos discutiu e colocou em prática suas teorias, tratando sempre de signos verbais para a escrita literária. Experimentando desde *Brás Cubas* (1985) – seguido de *Os Sermões – a história de Antônio Vieira* (1989) e, ainda, *Miramar* (1997) – a tradução intersemiótica, o cineasta Júlio Bressane se permitiu a liberdade da “criação paralela”, conferindo, nas transferências do signo original ao recriado, as traições necessárias (CAMPOS, 1992:35).

Recriando *Galáxias* em seu díptico videográfico, Júlio Bressane produz equívocos, que são flagrados pelo próprio poeta na sequência do roteiro em ato, encenado em *Galáxia Albina*. O cineasta pretende matar a personagem-título cujo fim não é esse no poema. O que surpreende no vídeo, porém, não é essa traição, mas os estratos criativos que acrescenta – as camadas que deposita na transcrição, através das apropriações indevidas das obras de outros artistas –, revelando a “consistência arqueológica” operada por Bressane, como bem notou Francisco E. Teixeira (TEIXEIRA, 2003: 120). Bressane suscita problemas singulares a sua prática – singularidade que nada tem a ver com pureza. Ao contrário, é uma prática de sedimentação impura, onde ocorrem interferências, apropriações, transferências, reciprocidades, envolvida pelo engano da traição fiel. Com essa prática, Bressane promove o cinema e/ou o vídeo ao estatuto de arquivo do tempo.

A obra artística desde os Modernos não é apenas o resultado de um projeto, mas principalmente o processo de uma prática que se revela autoreflexivamente. O primeiro formante de *Galáxias* nos coloca no âmago desse problema que surgiu com a Modernidade artística e vem tendo desdobramentos diferenciados desde então. No fragmento inicial do

poema, a voz poética coloca alguns dos temas essenciais ao processo da escrita: o ato de começar o livro (“... e começo aqui e meço aqui este começo...”); a semelhança entre a página e a noite (“em milumanoites miluma- / páginas, ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas”) – numa clara referência às narrativas maravilhosas da princesa Sherazade em *Mil e uma noites* –; a questão da quantidade para o *epos* sintético, ou, ainda, a narração e a fragmentação na poesia de longo extensão (“há milumaestórias na mínima unha de estória”). É precisamente esse aspecto reflexivo do poema o que fragmenta continuamente sua vontade narrativa. Discutir o processo da criação com ênfase na materialidade da palavra, sua sonoridade, e na visualidade das palavras no papel, no branco mesmo do suporte-página e no negro das palavras alinhadas são maneiras de expor reflexivamente esse processo da escrita de *Galáxias*. Esse modo de expor o pensamento e a prática poética a si mesmos – ainda que por meios materiais sensíveis, por blocos de sensação –, revelando os estados e os atos de construção da obra de arte, é o espaço em que o gênero artístico encontra o ensaístico.

A arte desde o Modernismo tem se relacionado com o pensamento crítico, nem por isso podemos afirmar que a arte reflexiva seja ensaística. Sobretudo porque ao concentrar excessivamente a problemática crítica sobre a especificidade material do suporte, a reflexividade artística reduziu-se muitas vezes a uma função de delimitação de campos, mais que à valorização do pensamento produzido pela obra. Sartre em seu célebre artigo “O que é a literatura” de 1948, ao tratar dos versos de Rimbaud em *Situation II*, propunha uma dicotomia artificial entre prosa e poesia, diferenciando a palavra coisa da poesia da palavra signo da prosa. Para o filósofo e escritor francês, enquanto a palavra é mero signo transparente, ela não tem o peso e a substancialidade de mundo. Para os modernos, o produto artístico não era uma representação, mas uma criação, e a maneira de revelar isso era expor o processo material da produção. Tornar a obra opaca ao representado e revelar próprio suporte impulsionou, muitas vezes, uma excessiva valorização moral da separação artificial entre as práticas. Um dos casos mais expressivos da crítica modernista que compreendeu a reflexividade artística em função da especificidade do material e dos procedimentos, não para subverter as convenções utilizadas, mas delimitar seu campo de atuação, foi o pensador americano Clement Greenberg. O americano afirmava que a essência do modernismo residia “no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência” (FERREIRA/COTRIM, 2001: 101).

A reflexividade artística, entretanto, não demanda um pensamento essencialista, separando práticas e estabelecendo divisas. A reflexividade como função da especificidade material levou o pensamento artístico a dicotomias artificiais e a oposições essencializantes entre prosa e poesia, entre pintura e escultura, entre teatro e pintura, entre cinema e literatura, entre arte e discurso sobre arte, entre arte e vida. A reflexividade que se aproxima da forma do ensaio não limita, mas pensa o limite, as fronteiras. O limite na prática artística não é aquilo que separa o fim de um campo, de uma superfície ou de um movimento e o início de outros, senão a marca orgânica que paradoxalmente também os conecta¹. O limite

¹ Lygia Clark conceituou, nos anos 50, aquilo a que chamaria a partir de então, a “linha orgânica”, um dos desenvolvimentos decisivos com os quais a arte no Brasil escaparia ao objeto em favor do “evento”. A linha orgânica não é aquela desenhada ou esculpida para traçar limites, mas aquela que resulta do contato de duas diferentes superfícies, objetos, corpo ou mesmo conceitos. Segundo Ricardo Basbaum, a linha orgânica aponta para o modo de pensar sem contradição, sem dialética, um pensamento da disjunção, um pensamento múltiplo (BASBAUM, 2006).

não é algo produzido *a posteriori* pelo pensamento, mas o que funda a prática artística. A contrariedade, a oposição, o antagonismo, o embate têm sido tratados de maneira essencialmente dialética. A aproximação com a teoria e com o conceito, ainda que não desfaça uma certa irredutibilidade ou singularidade da prática e do pensamento artísticos, é uma de suas muitas interferências entre gêneros que afasta as oposições artificiais. Flora Sussekind, analisando o fragmento 43 do poema de Haroldo, mostra como, ao narrar a perseguição de um travesti romano, o poeta brinca com o duplo sentido da palavra “gênero”.

Nele, brincando com o duplo sentido (sexual e literário) da palavra “gênero”, a perseguição a um travesti romano é simultaneamente aos travestimentos textuais, isso num texto, que é, ele mesmo, linguística (pois mistura vertiginosamente italiano e português) e literariamente (pois prosaico, move-se, no entanto, por proliferação imagética), híbrido (SUSSEKIND, s/d).

O hibridismo defendido por Flora Sussekind diz respeito à “tensão entre fabulação e fragmentação”, embora os cruzamentos entre gêneros no poema de Haroldo de Campos ultrapassem os discutidos pela autora. Uma leitura de *Galáxias* poderia relacionar os acontecimentos relatados com a autobiografia que Haroldo jamais escreveu. Ainda que as vivências individuais do poeta estejam transcritas na forma do poema, elementos de sua biografia podem ser identificados numa pesquisa direcionada para esse interesse. Os diversos lugares onde ocorrem as narrações mínimas desse *epos* sintético foram de fato conhecidos pelo autor em suas muitas viagens. A Route de Malagnout em Genebra, por exemplo, citada no fragmento de número 8 (“... zimbórios de ouro / duma ortodoxa igreja russobizantina encravada em genebra na descida da / route de Malignout...”) foi o local onde Haroldo visitou João Cabral de Melo Neto quando o poeta pernambucano residia na Suíça. A autobiografia é apenas um dos diversos gêneros literários colocados em tensão no poema. As interferências de outros campos da produção artística também proliferam, incluindo citações e reflexões sobre a escultura, a pintura, a música, a arquitetura, o cinema. Os de artistas e de obras ou monumentos (Gauguin, Goya, Bracusi, Munch, Schiller, Sófocles, Orson Welles, Almodovar, o templo de Apolo, o Generalife de Andaluzia, a fortaleza Alhambra) aumentam ainda mais a rede de conjugações heterogêneas que o poema constrói. A literatura aparece com Homero, Dante, Shakespeare, Holderlin, Goethe, entre outros. Essas interferências são operações intertextuais que o poema organiza, colocando em questão noções tradicionais no campo da estética como os de gênero, de autor e mesmo de obra. Tornando transparente a polifonia e a heterogeneidade das vozes e das práticas, sejam literárias ou artísticas de maneira mais geral, o poema de Haroldo reflete sobre a cultura artística e, mais especificamente, sobre a condição da literatura como arte no mundo da cultura e na moderna tradição do infernalário e do jornalário, como no fragmento de número 4.

As apropriações de procedências literárias, diretas ou indiretas, são modalidades mais frequentes de interferências produzidas pelo poema. As soluções práticas, como algumas justaposições de palavras, operadas por outros autores e transferidas por Haroldo para seu poema são exemplos de apropriações indiretas. Essa modalidade de composição de palavras abunda em *Galáxias* e com diferentes efeitos, como a aceleração de ritmo e a síntese de sentidos. O “lábio rosipálido” da personagem da Albina no fragmento 40 se não é uma apropriação é no mínimo uma solução criativa semelhante aos neologismos de Manuel

Odorico Mendes que cunhou “a dedirósea Aurora” ao traduzir o epíteto de Homero referindo-se à “Aurora dos dedos cor-de-rosa”. Tradutor do século XIX no Brasil depreciado pela história da literatura e recuperado por Haroldo, Odorico Mendes criou ainda outra justaposição eficiente em “pelas do mar fluctissonantes praias”, que impressionou o autor de *Galáxias* a ponto de citar o neologismo no poema quando trata do mar grego de Homero no fragmento 45 – “... fluctissonante esse mar esse mar esse mar esse martexto por quem os signos dobram...”. Um exemplo de apropriação literária direta, comentada por autores como Joyce e Borges, vem de Shakespeare, mais especificamente, da peça *Macbeth*. O trecho “multidinous seas incarnadine” aparece nas primeiras linhas do fragmento de número 3. O hibridismo, as interferências de vários tipos e campos, a polifonia, a intertextualidade são objetos do pensamento crítico da própria voz poética de *Galáxias*, reflexão que muitas vezes beira o ensaio em forma de poesia.

O aspecto crítico do poema é tão evidente que se pode mesmo suspeitar de sua qualidade ensaística, ainda que a palavra “ensaio” logo no primeiro formante não tenha o sentido que caracteriza o gênero literário híbrido e mesmo que ela não traga qualquer ambigüidade nessa direção – “um livro ensaia um livro / todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro”. Nessas linhas o autor afirma apenas que o livro nunca começa e nunca termina, simplesmente porque ele jamais se completa nele mesmo. Na medida em que outros livros bem como os leitores expandirão o texto lido ao infinito, o livro é apenas uma experiência, uma tentativa da obra na forma da tessitura daquelas palavras presentes. Mas não se deve considerar a ausência de ambigüidade num texto poético um intento sem propósito. O aspecto pedagógico em *Galáxias* é tão forte que dá ao poema essa qualidade teorizante do texto ensaístico, tornando a tensão entre gêneros bastante mais complexa.

A reflexão crítica que permeia o formante inicial aparece em todo o poema: a materialidade da palavra poética, o branco do papel, o negro das linhas formadas pelas palavras, o vazio do branco, a formação das palavras, a cultura do livro, a cultura do jornal etc. No fragmento 36, por exemplo, o autor reflete sobre a transcrição do vivido operada pela prática da escrita poética: “vejo tudo e traduzo em escritura”. E, “da janela um olhar / translitera este fio de escrita em morse visível quero dizer que / tudo isto é uma tradução um traduzir para um modo sensível onde algo / se encadeie”. Há nessa porção do poema uma proposição de pensamento sobre a esfera estética da poesia, ainda que em linguagem poética. No fragmento 43, as referências teóricas transcritas em forma poética, ainda que os autores (Barthes, Blanchot, etc.), possivelmente aludidos, não sejam mencionados, também chamam a atenção: “...um texto se faz do vazio / do texto sua figura designa sua ausência sua teoria dos das personagens é / o lugar geométrico onde ele se recusa à personificação....”. E mais adiante nesse fragmento: “...um certo fascínio explica a teoria do texto quando ele recusa todas as outras explicações o ponto de vista do autor o dialogismo das personagens a mediação do narrador...”. A tensão que provoca o hibridismo no poema ultrapassa aquela entre a vontade de fabulação e a recusa que fragmenta, a narração que produz fluxo seqüencial e a concentração sintética que exacerba a intensidade das figuras. São várias as práticas literárias antagônicas em convivência indiscernível no poema *Galáxias*, o que promove deslocamentos surpreendentes. E esse convívio familiar entre práticas distintas inclui a apreciação crítica do ensaio, onde o pensamento reflexivo se combina com a liberdade poética.

Se o poema sintético de longa duração de Haroldo de Campos tem características que o aproximam do ensaio, *Galáxia Albina* e *Infernalário: logodédalo – Galáxia Dark* produzem uma leitura do poema *Galáxias* que se avizinha do ensaio poético em suporte

audiovisual. Enquanto o poema sintético de longa extensão de Haroldo parece não sair do começo e sua narração se vê multifacetada em diversos gêneros literários e campos da produção artística, os dois vídeos de Bressane parecem nunca passar do prólogo de uma narração continuamente fragmentada pela intensidade das imagens poéticas, bem como pela freqüente reflexão crítica voltada para o processo da produção. A pedagogia em *Galáxia Albina* e *Dark* tem, entretanto, algumas singularidades. Em primeiro lugar, os dois vídeos se configuram como uma leitura crítica do poema. Ao mesmo tempo em que refletem o poema, processando a tradução da obra literária, *Galáxia Albina* e *Dark* problematizam a escrita videográfica, tematizando alguns momentos e instâncias da produção, as materialidades envolvidas e os procedimentos trabalhados no processo da produção.

As questões refletidas são variadas, incluindo a materialidade do suporte da exposição que recebe tratamento distinto nos dois vídeos. A dupla trilha da imagem e do som é problematizada em *Galáxia Albina*. Nesse vídeo, a direção mantém todas ou quase todas as vozes separadas de suas fontes na boca dos personagens. Mesmo quando o som é proveniente de um filme apropriado, como *Macbeth*, de Orson Welles, por exemplo. *Galáxia Dark*, ao contrário, mantém a sincronia. A fixidez do fotograma, contraposto ao movimento das outras imagens, é lançada ao conhecimento crítico em *Galáxia Albina*, ao passo que os grãos produzidos pela baixa quantidade luminosa revela a materialidade e a ausência da luz no *Galáxia Dark*. Os vídeos, apesar de formarem um díptico, são de fato autônomos, mas há um problema comum que os vincula: o que é a imagem artística? Seja literária, cinematográfica, videográfica ou plástica a questão dos dois vídeos de Bressane é conceitual e teórica. Mais que problematizar um gênero de arte e praticar a intertextualidade crítica, positivando as vozes distantes e as práticas diferenciadas, *Galáxia Albina* e *Dark* colocam o problema da condição mesma da arte como imagem. Nesse sentido, os vídeos, ainda que com grandes diferenças de composição e reflexão material, colocam um mesmo problema conceitual.

É imensa a quantidade de material mobilizado nos dois vídeos e Francisco Elinaldo Teixeira já inventariou esse conjunto. Segundo o crítico paulista, *Galáxia Albina* ao mobilizar esse vasto material de múltiplas procedências e suportes torna-se “videocinema, vídeovídeo, videofotografia, videopintura, videoescultura/instalação” (TEIXEIRA, 2003: 115). De procedência literária, os poemas incluídos no *Galáxias Albina* são, o fragmento 40 (onde aparece a personagem da Albina), o fragmento 32 (cujo tema central é a morte de Marilyn Monroe), *Call me Ishmael* (lido e inscrito na tela, sobreposto ao desenho de um caçador com arpão), *Toura* (sobre o devir-toura da Albina). Há, ainda, não mencionados por Elinaldo, alguns outros fragmentos do *Galáxias* de Haroldo, como o terceiro formante, em que aparece a famosa frase de *Macbeth* “multidinous seas incardine”. O fragmento é lido por Haroldo entre colunas de uma ruína logo após o trecho com a frase de Shakespeare dita por Welles em seu próprio filme. Ainda é lido o fragmento 46 do poema no qual a personagem da “mulher-livro” aparece. Segue ainda na lista a leitura do fragmento 41, onde o tema oriental (“tudo isto tem que ver com um suplício chinês”) é ainda presente. É desse fragmento que surge a frase “vai daí a cabeça rompido o equilíbrio descabeça e cai” transposto para o vídeo na personagem de uma japonesa com quimono cuja cabeça cai ao fim da leitura do fragmento por Haroldo. Outros textos literários são ouvidos nos vídeo *Galáxia Albina*. Haroldo lê a parte final do capítulo “A brancura da Baleia”, do romance *Moby Dick*, de Hermann Melville, na tradução de Péricles Eugenio da Silva Ramos. O trecho lido por Haroldo do capítulo de *Moby Dick* remete ao “grande princípio da luz” que

pinta a natureza, finalizando com o tema-título, central no vídeo: “de todas essas coisas a baleia branca constitui o símbolo”.

Os outros suportes materiais utilizados no vídeo *Galáxia Albina* são, as telas e objetos de Alex Fleming, Luiz Pizarro, Ângelo Venosa, Celeida Tostes e Thel Castilho, o vídeo *Paulo Leminski – Um coração de Poeta*, produzido pela TVE (em que o poeta fala sobre seus sonhos dirigidos por cineastas americanos), trechos de *Moby Dick* (1956), de John Huston com Gregory Peck, *Macbeth* (1948), de Orson Welles, *Matou a família e foi ao cinema* (1969, evocado no diálogo entre o poeta e o cineasta, “Tinha que ter sangue Júlio? No meu texto a Albina não morre!” / “É, ir ao cinema”), *O rei do baralho* (1973, com cenas da personagem de uma atriz de chanchada, cujos cabelos louros prateados se assemelham aos da Marilyn tematizada). À complexa malha sonora e musical que inclui silêncios e vozes dos atores dos filmes apropriados, somam-se as canções *My funny valentine*, de Richard Rodgers e Lorenz Hart; *Bye Bye Baby*, de Bob Crewe and Bob Gaudio, executada pela própria Marilyn Monroe no filme *Os homens preferem as loiras* (1953), de Howard Hawks.

Os materiais mobilizados no *Galáxia Dark* também são variados. Do poema *Galáxias*, o vídeo utiliza o fragmento 04, no qual aparece o tema do “jornalário infernalário de miúdas nugas de intrigas tricas de nicas”. Ainda são lidos outros poemas: *O azar é um dançarino* do próprio Haroldo de Campos e, dois outros por ele transcritos, *El Desdichado*, de Nerval e *O Carbúnculo e o coração*, de Novalis. Além da matéria literária, há ainda um documentário de televisão sobre Elvis Presley, onde o intérprete canta *I want you I need you I love you* (de Maurice Mysel and Ira Kosloff). Do cinema, três filmes: *Um corpo que cai*, de Hitchcock (1958), *À meia noite levarei a sua alma*, de José Mojica Marins (1964), *Alphaville*, de Godard (1965). Há ainda a canção *Just one of those things*, de Cole Porter, executada por Louis Armstrong e algumas intervenções musicais, como o instrumental de Friz Freleng, tema do filme de Blake Edwards, *A Pantera cor de rosa*. As interferências musicais criam sentidos importantes na narrativa do vídeo, mas alguns momentos especialmente significantes estão vinculados aos de temas orientais, incluindo lamentos de tonalidade islâmica nas cenas em que as três mulheres de negro, vestindo-se roupas como religiosas, encontram-se na Terra Santa, como explica a voz *off* do diretor.

Desde a fotografia e o cinema, a idéia do museu e da galeria (o cubo branco), como lugar de exposição e guarda de nossas imagens, parece assombrada pela função do arquivo. Por isso a importância da sequência de *Um corpo que cai* escolhida por Bressane para o vídeo *Galáxia Albina*. Nessa cena, o detetive Scottie (James Stuart) observa a Madeleine (Kim Novak) num museu, observando o quadro com a mulher que ela duplica. O tema do duplo, da imagem, presente nos dois vídeos de Bressane, toma inflexões institucionais. O museu foi desde o século XIX um dos princípios institucionais da cultura artística, em especial da imagem no suporte pintura. Mas o lugar do museu vem sendo problematizado, primeiro pela própria técnica da fotografia, cujo lugar de guarda é antes o arquivo que a exposição na parede branca do museu². Se com a fotografia, o arquivo era físico e material, com o cinema, ele torna-se temporal, mas ainda físico. Na era do digital, o arquivo permite operações transversais de caráter temporal e concede aos objetos a plasticidade do tempo, essa capacidade de modular coisas, fazendo-as variar, criando para elas novos matizes, diversificando-as em contínuas metamorfoses.

² Para uma discussão mais aprofundada, ver *O ato fotográfico* de Rosalind Krauss, em especial o capítulo “Os espaços discursivos da fotografia” (KRAUSS, 2002: 40-59)

Bibliografia

- ADORNO, THEODOR W. Notas de literatura 1. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003.
- BASBAUM, Ricardo. "Within the Organic Line and after". In: ALBERRO, Alexander. BUCHMANN, Sabeth (Ed.) *Art after conceptual art*. Cambridge, London: MIT Press, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. O autor no cinema. : a política dos autores (França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense: USP, 1994.
- CAMPOS, HAROLDO. "Da tradução como criação e como crítica". In: CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SUSSEKIND, Flora. Galáxias e a seqüência poética moderna. Fortaleza: Jornal de Poesia. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/fsussekind01.html>.
sd.
- TEIXEIRA, Francisco E. *O terceiro Olho*: ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane). São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2003.