

GAL XIA ALBINA^f E GAL XIA DARK^f: UMA INSCRIÇÃO POÉTICA DA PALAVRA NO CENÁRIO ELETRÔNICO

POR ARMANDO SÉRGIO DOS PRAZERES*

*“... tudo isto é uma tradução
um traduzir para um
modo sensível
onde algo se encadeie e complete”*

(Haroldo de Campos em *Galáxias*)

A palavra não está apenas no início da Criação (“... no princípio era o verbo...”), mas no meio e no fim de qualquer ato poético. Seu corpo e sua alma encontram-se impregnados na mente humana desde que aprendemos a pensar através da imantação de partículas verbais, gerando, com isso, uma fecunda cadeia de sentidos, sejam eles imagéticos ou sonoros. Nessa medida, a palavra presentifica-se não somente em produtos verbais, como em um texto de Borges ou em uma bela canção de Caetano, mas embute-se no delineamento de um desenho de Paul Klee, como também nos ruídos silenciosos da (anti)música de Stockhausen.

Limitando-me, por hora, ao sistema de signos verbal, creio que *Galáxias* (Ex-Libris, 1984), de Haroldo de Campos, constitui uma obra aglutinadora das (ir)radiações cintilantes que a palavra – ser soberano da linguagem – emite quando levada a cabo na germinação de um produto estético. Trata-se de um livro de livros, livre para traçar um diálogo hipnotizante entre poesia e prosa, e uma trama intersemiótica entre a literatura e demais linguagens, como o cinema, a pintura, o vídeo e a música. Tudo isso articulado de modo a promover um jogo de inquietante poesia com o leitor, compreendendo este não enquanto um observador passivo, mas como um ser atuante do (des)narrar de fatos; desenrolar das ações dependem do porto, do rumo e do ancoradouro escolhidos para a viagem.

Naquele martexto, cujas águas dividem-se em cinquenta fragmentos¹, o leitor terá à vista uma miríade de imagens, personificadas por seres como Joyce, Mallarmé, Pound, Sousândrade, Oswald, Guimarães Rosa, Marilyn Monroe, Moby Dick (sim,

¹ Nomenclatura conferida a cada página escrita do livro. Na verdade, cada fragmento é a imagem projetada pelo “espelho branco” da página à esquerda. O primeiro e o último fragmentos, respectivamente, o autor denomina de formante inicial e formante final, terminologias baseadas na estrutura musical do compositor Pierre Boulez (Campos, Haroldo, 1992, *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo, Perspectiva, p. 270).

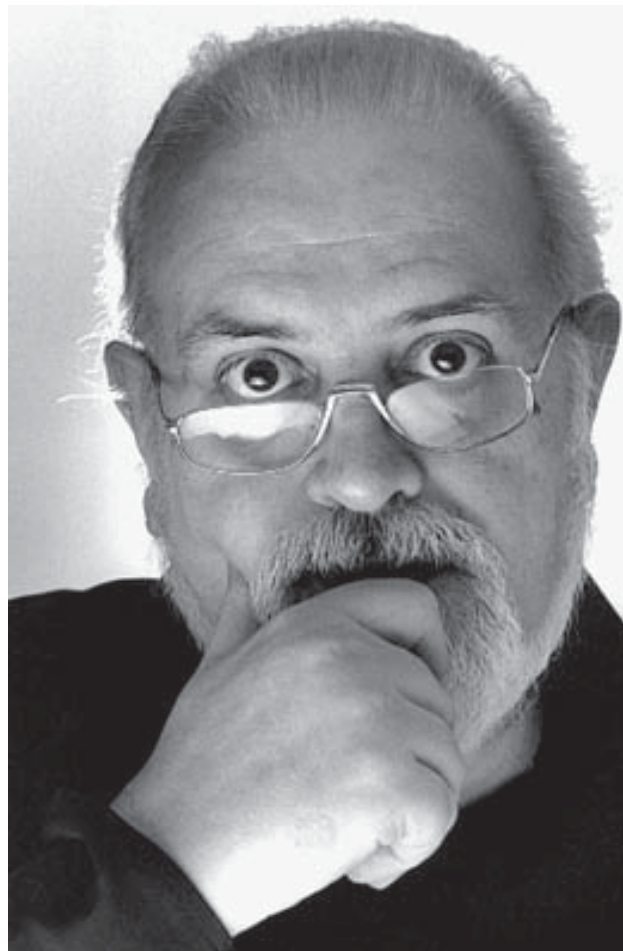
porque todo mar é a um só tempo fascínio e perigo), o cantador popular, a linguagem materializada frente-e-verso. Envolver-se-á com tais entidades vivenciando situações nunca dantes navegadas, mesmo que repetidas vezes este persista no mesmo trajeto. Cada viagem será sempre a primeira e a última, uma vez que a dor e a delícia amalgamam-se formando um ciclo *sui-generis* (assim como é o pôr-do-sol), renovando infinitamente as sensações desta que constitui uma antecipação das navegações não-lineares. Ou seja, era um hipertexto antes mesmo do hipertexto (como o conhecemos) vir ao mundo.

Eis que tal festa, arregimentada por Haroldo para celebrar a palavra, com todas as pompas a que o signo verbal tem direito, um dia tem o seu cenário transmutado para outra mídia: o vídeo. Através da ótica transgressora do diretor Julio Bressane, auxiliada pelo olho de farol haroldiano, a palavra salta da alvura do papel e vai recoreografar-se no universo multiforme e dinâmico da linguagem eletrônica. Naquele novo espaço, o nascimento de uma obra tão esteticamente complexa quanto a fonte que a gerou. *Galáxia Albina* e *Infernalágio: logodédalo – Galáxia Dark*, rebatizamento do texto-matriz, gerados respectivamente em 1992 e 1993, são antes uma tradução do percurso poético contido em *Galáxias* do que uma transferência literal desta referida obra.

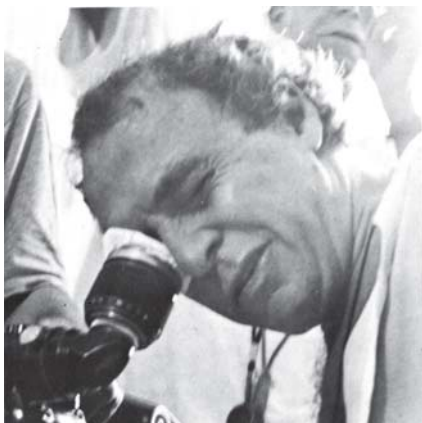
Digo isto porque o que se vê, e se ouve, na cadeia de planos que Bressane e Haroldo tecem não é uma “fotografia” do texto de partida, mas a inscrição das nervuras do signo verbal na materialidade mesma da imagem eletrônica. Assim sendo, *Galáxias* não é filmada de cima para baixo ou de fora para dentro. Ao contrário. Os tradutores mergulham, sem temer os percalços, naquele redemoinho de pulsantes vocábulos, retirando deles o que há de fecundo, desviando, assim, das tentações de uma leitura de significados, pois bem sabem que ali a linguagem é quem protagoniza a cena. E tanto em *Albina* quanto em *Dark*, é a linguagem, incrustada agora na palavraimagem, quem vai reger a orquestração de episódios que se sucedem, em um constante enlace e desenlace, ao longo das narrativas.

Poderia se falar sobre vários aspectos presentes neste processo de tradução, mas concentrarei meu olhar (o simples olhar de um co-operador) sobre o eixo da intersemiose de linguagens ali verificado, uma vez que considero tal aspecto parte integrante da essencialidade que vai habitar no novo sistema de signos. Semelhantemente ao que ocorre em cada página do livro, quando Haroldo conclama linguagens de naturezas diversas para o festim verbovocovisual, o plano videográfico abre suas portas e janelas, generosamente, para louvar a mesclagem de texturas fotoquímicas, pictóricas e literárias, para citar apenas três. Tal atitude dos tradutores revela, entre outras coisas, sua compreensão da mídia eletrônica enquanto um sistema de signos cuja natureza se pauta pela convergência de diversos códigos expressivos e, por isso mesmo, um sistema híbrido potencialmente afeito a experimentos estéticos.

Nas duas partes do díptico o cinema mantém um *affair* intersemiótico com a imagem eletrônica, transcendendo a citação para alcançar a postura de agente configurador das ações e reações implementadas. É assim, com essa missão de intervir (e retorcer) no novelo de estórias, que surgem e ressurgem as figuras de Orson



Haroldo de Campos



Welles, sob as vestes ensangüentadas de seu *Macbeth*; de John Huston, através da terrível beleza da baleia branca *Moby Dick*; da languidez de Marilyn Monroe, por meio de um vídeo de Andy Warhol (*O triunfo de Vênus cavalgando o bidê fúnebre*) e de fragmentos de um filme do próprio Bressane (*O rei do baralho*); e ainda a estética godardiana, através de “excertos” de *Alphaville*; o terror jocoso de Zé do Caixão, emblematizado através de *À meia-noite levarei sua alma*; e o suspense sutil de Hitchcock, em uma seqüência de *Um corpo que cai*. O advento de cada imagem fotoquímica, ao contrário de uma posição ilustrativa, contamina de sentidos tanto a geografia eletrônica que a cerca quanto propõe um intercâmbio conceitual com a do filme seguinte. Nada de isolamento. Tudo é imantado e ecoado para o além-signo. Não era assim mesmo que se portava a mínima partícula verbal do texto haroldiano?!

Já as camadas pictóricas, como que pinceladas na própria superfície da tela do vídeo, ora materializam-se através dos painéis de Gil Hungria e Cássio Maradei, ora na peléivro da personagem Albina, que empresta seu corpo para a encarnação/inscrição de Lady Macbeth, do cachalote branco, de “cílios rosepálidos”, Moby Dick e, ainda, da Marilyn Monroe cavalgando o bidê fúnebre. Há, contudo, um momento em que a totalidade do quadro eletrônico serve de moldura a uma inscrição plástica e verbal que remete, em certa medida, à estética das histórias em quadrinhos. Trata-se da seqüência *post mort* da baleia albina, quando caracteres, à maneira da escrita manual, vão-se imprimindo na “tela” (que reproduz cenas da caçada ao cachalote de Melville) conforme a voz de Haroldo de Campos recita *Call me Ishmael*², poema de sua autoria feito especialmente para este episódio. É ali que pintura e *littera* afagam-se e agradecem ao suporte videográfico pela oportunidade de tão belo encontro.

A literatura, por seu turno, deleita-se desavergonhadamente ao residir no universo metamorfoseante de imagens e sons, explicitando suas potencialidades expressivas que já lhe eram caras em seu habitat de origem. No cenário eletrônico, a palavra vai revelando sua fisionomia através das várias categorias de legendas que surgem no quadro (ora integralmente visíveis, ora parcialmente encobertas ou granuladas); de inscrições como a do episódio acima referido; da presença física do próprio pai das “mileumaestórias”³ ali (des)contadas, Haroldo de Campos. Sua a (u) tuação, não por acaso, configura a assinatura viva do contrato tradutório de suas *Galáxias*, assim como era pulsante o fluxo de sua memória nas páginas do respectivo livro. Lá e cá, o espírito da inventividade, guardadas as devidas proporções, paira sobre as marcas da criação. E a palavra, tanto no papel quanto no plano, baila vertiginosamente ao som de dissonantes acordes entoados para seduzir o olhar intergaláctico do leitor.

Referências Bibliográficas

- AVELLAR, José Carlos (1986). *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro, Alhambra.
 BAKHTIN, Mikhail (1988). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo, Hucitec; Fundação para o Desenvolvimento da Unesp.
 BELOUR, Raymond (1997). *Entre-imagens*. São Paulo, Papirus.
 BERNARDET, Jean-Claude (1967). *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
 _____ (1990). *O voo dos anjos*. São Paulo, Brasiliense.
 BRASIL, Assis (1967). *Cinema e literatura: choque de linguagens*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
 CAMPOS, Geir (1983). “Tradução e criação”, in *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 18/09/83, p. 4, 5.
 CAMPOS, Haroldo de (1964). “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”. In *Invenção – Revista de Arte de Vanguarda n.4*. São Paulo, Edições Invenção.
 _____ (1976). *A operação do texto*. São Paulo, Perspectiva.

² Poema publicado na obra *Crisantempo*, (São Paulo, Perspectiva, 1998).

³ Expressão baseada na palavra-montagem usada por Haroldo no formante inicial.

- _____(1977). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva.
- _____(1984). *Galáxias*. São Paulo: Editora Ex-Libris.
- _____(1985). “Paul Valéry e a poética da tradução”, in *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 27/01/85, p. 3-5.
- _____(1987). “Octavio Paz e a poética da tradução”, in *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 09/01/87, B-3 – B5.
- _____(1992). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva.
- _____(1993). *Hagoromo de Zeami*. São Paulo, Estação Liberdade.
- CAMPOS, Haroldo e Augusto de & PIGNATARI, Décio (1975). *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Duas Cidades.
- ECO, Umberto (1976). *A obra aberta*. São Paulo, Perspectiva.
- ELIOT, T.S. (1968). “A tradição e o talento individual”. *Antologia de crítica literária*. Rio de Janeiro, Lido.
- FERREIRA, Jairo (1986). *Cinema de invenção*. São Paulo, Max Limonad/Embrafilme.
- FLORIANO, Serra (1986). *Arte e técnica do vídeo: do roteiro à edição*. São Paulo, Summus.
- JAKOBSON, Roman (1971). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- LIMA, Luis Costa (1989). “Arabescos de um arabista: Galáxias de Haroldo de Campos”, in *A Aguarriás do Tempo, Estudos sobre a narrativa*, Rio de Janeiro, p. 321-357.
- LIMA, Silvia Ferreira (1994) *Galáxias: o processo criativo de Haroldo de Campos*, São Paulo, PUC (dissertação de mestrado).
- LOTMAN, I (1978). *A estrutura do texto artístico*. Lisboa, Editorial Stampa.
- _____(1978). *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa, Editorial Stampa.
- MACHADO, Arlindo (1988). *A arte do vídeo*. São Paulo, Brasiliense.
- MACHADO, Arlindo (1997). *Pré-cinemas e pós-cinemas*. São Paulo, Papirus.
- _____(1997). *Uma experiência radical de videoarte*. São Paulo, Paço das Artes.
- _____(1993). *O vídeo e sua linguagem*. São Paulo, Revista da Usp, n.16, p.6-17.
- MACHADO, Carlos Eduardo (1996). *Galáxias: do texto à ficção – abolição e memória das fronteiras*. São Paulo, USP (tese de doutorado).
- MOURÃO, M.D.G. (1993). “Diálogo cinema e vídeo: a interação possível”. São Paulo, in *Anais do evento Diálogo Cinevídeo 2*.
- NAREMORE, James (2000). *Film adaptation*. New Jersey, Rutgers University Press.
- ORICCHIO, Luiz Zanin (2001). “A trajetória de Bressane em livro”, in *O Estado de S. Paulo*, 07/01/01, Caderno 2, p. 3.
- PAES, José Paulo (1983). “A tradução no Brasil”, in *Folha de S. Paulo*, Folhetim, p. 8-11.
- _____(1990). “Quatro pólos da tradução e sua crítica”, in *Folha de S. Paulo*, Letras, 21/04/90, p. F4, F-5.
- PAZ, Octavio (1975). “Sobre a tradução”, in *O Correio da Unesco*, ano 3, n. 4, p. 36-40.
- PLAZA, Julio (1987). *Tradução intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva.
- RAMOS, Fernão (1987). *Cinema marginal: a representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense.
- SEGOLIN, Fernando (1992). *Fernando Pessoa: poesia, transgressão, utopia*. São Paulo, Educ.
- TOROP, Peeter (1995). “Semiótica de la traducción, traducción de la semiótica”, in *Revista Signa*, Asociación Española de Semiótica, n. 4.
- VOROBOW, Bernardo, ADRIANO, Carlos (orgs.) (1995). *Cinepoética*. São Paulo, Massao Ohno Editor.
- TODOROV, T. (1980). *Os gêneros do discurso*. São Paulo, Martins Fontes.

***Armando Sérgio dos Prazeres** é jornalista, Mestre em Comunicação e Semiótica, pela PUC-SP. Atualmente é professor do Departamento de Comunicação Social das universidades São Judas Tadeu e Anhembi Morumbi. Organizador da Mostra de Vídeos e Exposição Haroldo de Campos, em novembro de 2002 (PUC-SP) e é curador da biblioteca pessoal do poeta Haroldo de Campos.