

CONTAMINAÇÕES E GALÁXIAS: UM DIÁLOGO ENTRE O POETA E O CINEASTA

Luiz Cláudio da COSTA¹

- **RESUMO:** Este artigo é uma versão modificada e ampliada de duas comunicações feitas em encontros científicos no ano de 2007 (SOCINE e ABRALIC). O texto analisa os cruzamentos poéticos, as trocas entre dois artistas e as transformações surgidas na tradução intersemiótica do poema *Galáxia*, de Haroldo de Campos para os vídeos *Galáxia Albina e Infernalário: Logodédalo – Galáxia Dark*, de Júlio Bressane. O artigo considera os procedimentos e o processo crítico de autoreflexividade nos trabalhos, buscando articular os sentidos sedimentados na passagem. Observamos similaridades e diferenças que conduzem a percepções distintas do processo reflexivo crítico na arte. *Galáxias* apresenta um processo autocrítico de caráter metalingüístico, mais centrado na própria materialidade dos seus suportes (palavra, papel, escrita), enquanto os vídeos, ainda que focando sobre o seu processo de produção e sobre a tradução que operam terminam por dar um 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.

¹ UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes – Departamento de Teoria e História da Arte. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. l.claudiodacosta@uol.com.br

- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Vídeo. Poesia audiovisual. Cinema de poesia. Tradução intersemiótica. Arte e Arquivo.

A colaboração entre artistas provenientes de diferentes campos da produção em arte foi talvez uma das muitas estratégias em torno da qual uma certa Modernidade questionou a autonomia da arte em relação a outras atividades sociais, a especificidade dos meios e práticas e a noção de autoria. Os dadaístas e os surrealistas tiveram especial interesse nessa ordem colaborativa. Em muitos de seus eventos se encontravam simultaneamente poetas, dançarinos, músicos e pintores. Ao comentar sobre o espaço aberto pelo poeta alemão Hugo Ball e pela cantora Emmy Hennings, no ano de 1916, o Cabaré Voltaire (Zurique, Suíça), Roselee Goldberg (2006, p.46) afirma: “O material para as noites de cabaré incluía colaborações de Arp, Huelsenbeck, Tzara, Janco, Hennings e outros escritores e artistas”. A prática colaborativa também foi bastante comum na época do aparecimento dos *Happenings* nos Estados Unidos. O acontecimento, *18 Happenings em 6 Partes*, com o qual Allan Kaprow batizava essa nova forma nas artes plásticas foi apresentado na Reuben Gallery em New York, em 1959. Segundo Jorge Glusberg (2003), havia uma diversidade de práticas entre as quais ações físicas simples, leitura de cartazes, monólogos, produção de filmes e slides, música e pintura. *18 Happenings* teve a participação de Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg e muitos dos ensaios aconteceram na casa de John Cage. Cage, sete anos antes, desejando promover uma fusão de cinco artes – o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música –, já havia produzido seu *Untitled Event*, que contava com a participação de Mercê Cunningham, Robert Rauschenberg, Charles Olsen entre outros

No Brasil, as colaborações entre artistas de diferentes campos, comuns desde os anos 70, têm produzido articulações processuais de todo tipo. No teatro dessa década, esse modo de contribuição participativa ficou especialmente conhecido como criação coletiva. Para Sílvia Fernandes, pesquisadora que estudou os grupos de teatro daquela década, o Grupo Asdrúbal trouxe o Trombone foi exemplar, “[...] eliminando a hierarquia das várias funções artísticas” (FERNANDES, 2000, p.71). Essa prática, entretanto, não se restringiu aos anos 70. José da Costa Filho (2003, p.20), em sua tese de doutorado sobre o teatro brasileiro contemporâneo, desenvolveu o conceito de criação cênico-dramatúrgica conjugada para a dramaturgia elaborada por “[...] encenadores e dramaturgos que atuam em colaboração com os diretores”. Nas artes plásticas, as modalidades de contribuição tomaram formas mais políticas com os coletivos de artistas – Atrocidades Maravilhosas, Agora/Capacete, as exposições Orlândias, o Rés do Chão – aparecidos a partir dos anos 2000 na cidade do Rio de Janeiro, após o desmanche das instituições de arte no Brasil, como por exemplo, a extinção da Funarte. (ANDRADE, 2003).

Há também casos célebres, na história do cinema, de cooperação entre artistas e não sob o viés da autoria. Das Vanguardas, um exemplo sempre lembrado é o filme *Um cão andaluz* (1929), de *Luis Buñuel*, teve a participação de Salvador Dali para a escrita do roteiro. O trabalho conjunto durou uma semana e teve uma única regra adotada por ambos os artistas: “[...] não aceitar nenhuma idéia, nenhuma imagem que pudesse dar lugar a uma explicação racional, psicológica ou cultural” (BUÑUEL, 1982, p.143). Outra colaboração famosa e complexa foi aquela entre Alain Resnais e Robbe Grillet para o filme *O ano passado em Mariemba* (1961). Consta nas listas dos créditos do filme que Alain Resnais dirigiu e Robbe-Grillet participou apenas

como roteirista (WARD, 1968). Mas há quem conteste. Gilles Deleuze (1990, p.127) comenta o confronto de entendimento que os dois artistas tinham do filme: “O que parece extraordinário nessa colaboração é que dois diretores [...] tenham produzido uma obra tão consistente, embora a concebendo de maneira tão diferente, quase oposta”. Ainda que os dois casos acima referidos possam ser considerados como “filme de poesia” (PASOLINI, 1982), a colaboração entre romancistas e cineastas é bastante comum em produções de caráter mais narrativo-dramático. Mas todos esses casos são apenas alguns episódios de autoria participativa numa história das artes que salientasse antes essa perspectiva da criação conjunta que a da autoria individual.

A colaboração entre Haroldo de Campos e Julio Bressane, na tradução das *Galáxias* para o vídeo, é um caso especial. O diálogo e a identificação entre os dois são aparentes, ainda que as particularidades de formação e de prática de cada um devam ser admitidas. A singularidade dessa colaboração tem sua razão, em primeiro lugar, no fato de que o escritor em questão não é um romancista, mas um poeta. A cinematografia de Bressane tem sido marcada pela maneira tensa que articula a fragmentação imagética e uma narratividade mínima. Acima de tudo, a conjugação criativa entre o poeta e o cineasta é singular porque ela despersionaliza a figura do diretor na produção cinematográfica. Os créditos² de *Galáxia Albina* anunciam “Fragmentos do texto *Galáxias*, transfilmados por Haroldo de Campos e Júlio Bressane”. Nenhuma palavra que se refira à “Direção” ou “Realização” aparece nos créditos desse

² Os créditos aos quais me refiro nesse parágrafo do texto são aqueles que aparecem logo após cada um dos dois vídeos analisados, mas o leitor pode ver abaixo as fichas técnicas reduzidas, ambas retiradas do livro de *Júlio Bressane, Cinopoética* (VOROBOW; ADRIANO, 1995) e que devem ser fiéis àquelas surgidas nos folhetos de divulgação na época do lançamento de cada um dos trabalhos.

vídeo, ainda que em *Infernalário: logodédalo – Galáxia Dark*, os créditos anunciem uma participação mais tímida por parte de Haroldo de Campos, vinculando-o antes ao texto do vídeo somente. O que sobressai nessa colaboração é a comunicação, o forte vínculo dialógico entre o poeta e o cineasta, contribuição que já se esboçava desde longa data. Nesses vídeos, a mútua admiração produziu deslocamentos de práticas artísticas sob uma vigorosa convergência da literatura.

A estima de Campos por Bressane é revelada pela primeira vez na longa entrevista que o poeta concedeu a Hélio Oiticica em Nova York no ano de 1971, conhecida como Héliotapes. Nessa entrevista, Campos comenta sobre o filme londrino do cineasta, *Memórias de um estrangulador de loiras*, cujo personagem acredita ter saído de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade: “[...] um verdadeiro ideograma visual só com imagens, sem nenhuma necessidade de explicação discursiva”³. Por parte do cineasta, a afeição é demonstrada em primeira mão em *Brás Cubas* (1985), filme no qual duas mulheres recitam o poema “Nascermorre” e, mais tarde, em *Sermões* (1989). Nesse filme, o poeta paulista faz uma figuração em que aparece lendo o formante inicial do livro *Galáxias*. Mas sua participação foi além da figuração. Campos participa fazendo uma “assessoria poética”, pela qual entre outras coisas, o poeta sugere a paronomásia “Vieira/Venera/Vênus” que terá conseqüência na articulação visual do filme, como ele mesmo constata:

A Vênus nascendo das águas, numa concha (Vieira, venera) boticelliana. A Vênus de Velázquez, em repouso, esplendidamente nua. O detalhe arquitetural dessas mesmas conchas, ornato de gosto barroco. Através desse encadeamento imagético, que se

³ Cf. VOROBOW; ADRIANO, 1995, p.72.

completa com o motivo contrastante da “caveira”, o tema da beleza (vida) e o tema do luto cadaveresco (morte) são presentificados por Bressane⁴.

As trocas artísticas e intelectuais entre os dois continuam intensas, mesmo quando indiretamente. Em 1991, Campos escreve o prefácio para o livro de Jean-Claude Bernardet, *O vôo dos anjos*, Bressane e Sganzerla. Campos participa ainda na figuração e na orientação poética no filme *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan* (1992). Houve ademais projetos não finalizados como a encenação da peça do teatro Nô chinês *Hagoromo*, uma transcrição de Campos que teria a direção de Bressane (TEIXEIRA, 2003). A criação colaborativa dos dois artistas em que mais se percebe a contaminação das práticas ficou mesmo reservada para o início da década de 1990, no auge da crise do cinema brasileiro na época do desmantelamento da EMBRAFILME. Júlio Bressane e Haroldo de Campos, em extraordinário encontro criativo, juntam-se para a produção de dois vídeos pensados a partir do poema *Galáxias*. São as constelações de imagens fragmentárias produzidas com palavras escritas sobre o papel que se transferem para o som e para a visualidade da escrita videográfica, num processo marcado por práticas autocríticas. A aglomeração de materialidades poéticas e imagens fragmentárias em linguagem disjuntiva e processual aparecem nos trabalhos dos dois artistas, autonomamente, ainda que as transferências e os deslocamentos produzidos do poema ao vídeo tragam novidades de concepção.

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

⁴ Cf. VOBOROW; ADRIANO, 1995, p.28.

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 deste 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 (1992, p.35) discutiu e colocou em prática suas teorias da “criação paralela”, tratando sempre de signos verbais para a escrita literária. Experimentando desde *Brás Cubas* (1985) – seguido de *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.

Para Campos, a permuta dos signos na recriação de um texto literário envolve autonomia indispensável. Tal reciprocidade, porém, não implica reverência ou respeito inviolável. Há traição na prática do tradutor, mesmo que involuntariamente. Numa definição por si mesma contraditória, a recriação implica uma fidelidade desleal. É o que Campos chama de “equivoco flagrante” ao falar de Pound, seu exemplo máximo de tradutor-recriador. Para o teórico e poeta, Pound trai a letra do original e ao mesmo tempo é fiel ao “espírito”, ao “clima” particular da peça traduzida, “[...] acrescenta-lhe, como numa contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção” (CAMPOS, 1992, p.37).

A obra artística desde a Modernidade 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 longa extensão (“há milumaestórias na mínima unha de estória”). É precisamente esse aspecto reflexivo do poema 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 revelar o pensamento e a prática poética a si mesmos, revelando os estados e os atos de construção da obra de arte, é o espaço em que o gênero artístico encontra o ensaístico.

Uma das características da escrita ensaística, segundo Adorno (2003) , é a de não ter seu âmbito de competência prescrito. A separação entre ciência e arte, a autonomia moderna dos campos, é irreversível para este autor, ainda que considere que não se deva substancializar o antagonismo entre arte e ciência. Os ideais de pureza e asseio compartilhados seja por uma ciência sólida, inteiramente organizada e sem lacunas, ou por uma arte intuitiva e desprovida de conceitos, trazem, para Adorno (2003), as marcas de uma ordem repressiva. O ensaio leva em conta a consciência da não-identidade, se abstendo de qualquer redução a um princípio metodológico e acentuando seu caráter fragmentário. Mais que isso o ensaio é uma forma

em que o pensamento rejeita a pura abstração, se relacionando com a experiência (a história) e se desembaraçando da idéia tradicional de verdade. Fundamentalmente, o ensaio se recusa a definir seus conceitos *a priori*, introduzindo-os tal como eles se apresentam. No ensaio os conceitos se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si, exigindo a sua interação recíproca no processo da experiência intelectual: “[...] o que determina o ensaio é a unidade de seu objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe”. Mas o ensaio, de algum modo, se vincula à experiência artística na compreensão do filósofo, ainda que de maneira limitada:

A consciência da não identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limite. Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte; no resto, ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem, trazendo de fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos. (ADORNO, 2003, p.37).

A aproximação da prática artística com a do ensaio não é desconhecida do Modernismo. No cinema, a geração da *Nouvelle Vague* na França reviveu essa experiência ao adotar técnicas do documentário e do Neo-realismo italiano com suas filmagens em locações e não em estúdios. Os cineastas franceses – Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer entre outros –, críticos integrantes da revista *Cahiers du Cinema*, editada por André Bazin, defendiam um cinema não literário, não centrado no aspecto temático (HILLIER, 1985). Eles vivenciavam uma crise do enredo e acabaram enveredando para o que consideravam o filme ensaio. Mas as apreciações críticas e históricas questionam os

resultados desse objetivo. Para Jean-Claude Bernardet (1994, p.21), “[...] mesmo os filmes de Godard que se pode considerar os mais ensaísticos não se afastaram totalmente do enredo”. Ainda que os cineastas da Nouvelle Vague muitas vezes, enquanto críticos da revista *Cahiers du Cinema*, exprimissem idéias de pureza (autoria, cinema não literário etc.), os filmes ensaios produzidos naquele momento da história do cinema não podem ser compreendidos por esse viés, uma vez que alcançaram um modo de narratividade fragmentária conjugada ao pensamento reflexivo. O filme ensaio, cujas referências remontam ao cinema soviético de Eisenstein e Vertov e suas formulações teóricas sobre o cinema conceitual, tem se orientado por operações e poéticas reflexivas em narrativas não necessariamente totalizantes. Ainda que tenha surgido na modalidade de uma escrita verbal, Arlindo Machado sugere que essa “forma” pode ser operada por qualquer modalidade de linguagem artística. Em seu artigo para a revista *Concinnitas*, o crítico teoriza, entretanto, essa forma do ensaio para os “enunciados audiovisuais” (MACHADO, 2003). A partir desses poucos exemplos, podemos conjeturar, ao contrário do que faz Adorno, que a aproximação da arte com a forma do ensaio não se limita “à não identidade entre a exposição e a coisa pensada”.

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. Comentando a dicotomia sartriana, Campos (1992, p.33) argumenta que enquanto a palavra é mero signo transparente, ela não tem o peso e a substancialidade de mundo. Quando coisa material, ela deixa de ser mera significação, chamando a atenção dos leitores para sua fisicalidade sonora e/ou visual. 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 o próprio suporte impulsionou, muitas vezes, porém, 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 norte-americano Clement Greenberg, que 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”⁵

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

⁵ Cf. FERREIRA; COTRIM, 2001, p.101.

paradoxalmente também os conecta⁶. O limite 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 das muitas interferências entre gêneros que afasta as oposições artificiais. Flora Sussekind, analisando o fragmento 43 do poema de Campos, 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, 2007).

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 Campos jamais escreveu. Ainda que as

⁶ 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 (2006), a linha orgânica aponta para o modo de pensar sem contradição, sem dialética, um pensamento da disjunção, um pensamento múltiplo.

vivências individuais do poeta estejam transcritas criativamente no 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 Malagnout...”) foi o local onde Campos 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 nomes de artistas e de obras ou monumentos (Gauguin, Goya, Brancusi, Münch, Schiller, Sófocles, Orson Welles, Almodóvar, 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, Hölderlin, Goethe, entre outros. Essas interferências são operações intertextuais que o poema organiza, colocando em questão noções tradicionais no campo da estética como as 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 Campos 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 Campos 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 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 Campos, 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 vem de Shakespeare, mais especificamente, da peça *Macbeth*, “multidinous seas incarnadine”⁷, que aparece nas primeiras linhas do fragmento de número 3 de *Galáxias*. A frase surge, na peça de Shakespeare, na boca de Macbeth (Ato II, Cena II) como resposta para si mesmo que acabara de se perguntar sobre a possibilidade de o oceano limpar o sangue de suas mãos que conseguiram matar Duncan, o Rei da Escócia. A referência ao mar multidinoso, que de verde se transmuda em vermelho-sangue – verso da predileção de Ezra Pound e também de Borges (CAMPOS, 2004, p. 119) – celebra, no poema, a metáfora do mar-livro: “... o mar como um livro rigoroso e gratuito como esse livro onde / ele é absoluto de azul esse livro que se folha

⁷ A frase completa na peça de Shakespeare é: “No, this my hand will rather the multitudinous seas incarnadine” (SHAKESPEARE, 2006, p.525). No roteiro em ato do vídeo, o poeta explica que “incarnadine” é verbo (com “sintaxe latina e concreção anglo saxã”, Bressane esclarecera anteriormente), tornar encarnado.

e refolha que se dobra / e desdobra ...". 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 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.

Em seu texto teórico "Da tradução como criação e como crítica", Campos (1992) defende esses dois aspectos complementares na prática da transposição interlingüística de signos poéticos que podem esclarecer, por analogia, o aspecto pedagógico da reflexão crítica interna ao processo criativo da escrita poética. Na medida em que traduzir é recriar, um trabalho pedagógico está envolvido. "Não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma", afirma Campos (1992, p.35), complementando mais adiante que a tradução da poesia é antes de tudo uma vivência do mundo e da técnica do traduzido. A tradução é crítica porque ela é uma leitura atenta capaz "de penetrar melhor obras complexas e profundas" afirma o teórico citando Paulo Rónai. Conhecer a

materialidade da obra e não somente seu significado é fundamental na tradução criativa. Dessa forma, a prática da tradução implica uma pedagogia, da qual se ocupa também a criação artística. A face autoreflexiva da escrita artística, essa dobra que ela efetua para compreender seus processos de construção, envolve uma pedagogia crítica e conceitual que é o lado ensaístico da obra de arte desde o Modernismo.

Recriando *Galáxias* em seu díptico videográfico, Júlio Bressane, na companhia de Campos, produz aqueles equívocos, aquela “fidelidade desleal” flagrada pelo próprio poeta na seqüência do roteiro em ato encenado em *Galáxia Albina*. O cineasta pretende matar a personagem-título que tem outro fim 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 (2003). Bressane suscita problemas singulares à 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.

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 de Campos parece não sair do começo e sua narração se vê multifacetada em diversos gêneros literários e áreas 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 *Galáxia Dark* tem, entretanto, algumas singularidades. Em primeiro lugar, os dois vídeos se configuram como uma leitura crítica de um poema. O aspecto ensaístico e reflexivo dos vídeos de Bressane pressupõem a leitura penetrante e atenta – sobre a qual teorizara Haroldo de Campos – da obra de origem da qual partem. Considerando a terceira parte do tríptico galático, ainda não produzida, entretanto, *Galáxia Rubia*, essa leitura do poema, proposta desde os títulos, nos convoca a pensar a importância essencial de três cores em *Galáxias*: o preto, o branco e o vermelho. Entre as muitas cores citadas e combinadas por Campos no poema, são alguns exemplos: o verde Glauco do mar, o verde infestado de azuis; o roxoamarelo; o verdebrunovioláceo; o azulsuave ou as vinhovermelhas e amarelodouradas fachadas romanas. As três cores escolhidas por Bressane produzem, nos vídeos, sentidos vinculados ao poema através das trocas e das transferências muitas vezes traídas ou ampliadas por novas obras apropriadas. O branco refere-se à cor da página do livro tantas vezes mencionada pelo poeta; ao tom de pele da personagem Albina; à baleia Moby Dick de Melville/John Houston; à cor do mármore empregado pelo escultor Breszka citado no fragmento 33; à luz no cinema e, especificamente, a esse tema em *Alphaville*, de Godard. O preto remete à impressão das palavras no papel do poema; à escuridão do personagem de Macbeth; às noites de Sherazade do fragmento 47 de *Galáxias*; às trevas em que se encontra a cidade de *Alphaville*; à escuridão da lógica infernal das imagens na era midiática. O vermelho pode aludir ao sangue nas mãos do Rei assassino; à “íris sangüinea de coelho branco” da Albina em estado de orgasmo; aos lábios de Marilyn; mas também à mistura que com o azul,

confere ao oceano seu tom “vulva violeta a turva vulva violeta do oceano”.

Ao mesmo tempo em que refletem o poema processando a tradução da obra literária, *Galáxia Albina* e *Galáxia Dark* problematizam a escrita videográfica, tematizando alguns momentos e instâncias da produção, as materialidades envolvidas e os procedimentos trabalhados no processo da produção. Os dois vídeos, entretanto, se interessam e, por consequência, tematizam problemas distintos desse processo. Essa diferença do foco de interesse da reflexividade crítica levou Francisco Elinaldo Teixeira (2003, p.122) a afirmar que *Galáxia Albina* e *Galáxia Dark* apresentam “grandes diferenças de concepção”. Há, com efeito, diferenças quanto às questões processuais tematizadas, mas ambos concebem a forma crítica e ensaística como essencial para uma arte que se revela como pensamento. O roteiro é colocado em ato em *Galáxia Albina* pelos autores Campos e Bressane que se tornam personagens quando Giulia Gam e Beth Coelho assumem seus papéis. Essa metamorfose é exposta em cena e revela em ato o problema do autor como personagem e sujeito da narrativa, tema vastamente discutido pelas teorias da linguagem e pela narratologia. A filmagem, por outro lado, é o foco em *Galáxia Dark*, revelando criticamente a distância ou a “não-identidade” entre o objeto da filmagem e sua exposição – como argumentava Adorno no texto, anteriormente comentado, ao tematizar o ensaio –, ainda que essa dicotomia entre forma e conteúdo seja mais problemática que a dicotomia dialética possa explicar.

Por um lado, a existência de um poema, anterior ao vídeo, e o processo da tradução ficam, constantemente, expostos em ensaios de leituras das atrizes com Campos ou com Bressane – algumas vezes, o livro nas mãos; outras, as vozes se superpondo. Por outro lado, a existência dos vídeos

sendo produzidos é igualmente revelada. O que se concebe nos dois vídeos, de *Galáxia Albina* ao *Infernalário: logodédalo – Galáxia Dark*, é, sobretudo, o problema da arte como imagem, da imagem de arte enquanto processo reflexivo do pensamento sensível. Nesse sentido, há duas instâncias, o corpo do poema-livro, objeto e conteúdo da tradução, e o vídeo que formaliza as palavras em materialidades visuais e sonoras no corpo do suporte vídeo. Mas são tantos os deslocamentos e as transferências de toda sorte de problemas – incluindo os procedimentos formais, os temas e as questões absorvidos na leitura, da autoria à cultura artística, das imagens ausentes às presenças problemáticas, ausências presentes na existência corporal dos suportes –, são tantos os desvios e as apropriações que aquela fronteira torna-se indiscernível, ou melhor, o conteúdo torna-se forma e vice-versa, ambos apresentados como forma do conteúdo e conteúdo da forma. Reiteradamente os autores nos revelam a não-identidade, mas também a indiscernibilidade das instâncias, dos campos, das esferas, das competências. O narrado e a narração não se confundem ainda assim, pois o que importa é o limite, a região de fronteira, como a condição e o problema da prática e do pensamento artísticos.

As diferenças do foco sobre o qual recai a reflexão crítica dos dois vídeos são, com efeito, muitas. Podemos lembrar ainda outros exemplos. Giulia Gam aparece em *Galáxia Albina* primeiro lendo o livro de Campos, confortavelmente deitada, enquanto, aos poucos, vai se caracterizando e se transformando em sua personagem. Nessa caracterização, há um momento de extrema beleza poética e com grande efeito para a problemática dos vídeos. Giulia Gam – a atriz – e Albina – a personagem – aparecem ao mesmo tempo em uma única figura dividida. A divisão e a não-identidade não ocorrem apenas entre a coisa e sua exposição, mas na própria coisa ou no sujeito que

a expõe. O nome mesmo pelo qual a coisa é exposta e unificada é objeto de reflexão em *Galáxia Dark*. Beth Coelho, caracterizada em sua personagem sem nome, aparece repetindo a voz segura de Campos que sobressai em volume nos ensaios vocais. Essa figura não nomeada produz uma tríade com outras duas atrizes. Todas vestidas de preto, elas apresentam símbolos religiosos do Cristianismo em seu figurino, como o crucifixo, mas executam danças com temas e movimentos orientais que se assemelham à dança do ventre. Elas não são nomeadas, nem são personificadas. Sem precisão, antes paradoxalmente, vinculam-se a sentidos de fertilidade e religiosidade da Antiguidade. Por isso podem simbolizar muitas trindades da cultura da imagem, incluindo as de viés religioso. Sugerindo sentidos não diretamente direcionados pelo vídeo, as três mulheres são antes figuras do tempo, imagens mais que nomes. Como os três lados de um triângulo do tempo, promovem, no sentido, a liberdade do devir, esgarçando o tempo do presente tecnológico ao passado da origem da civilização cristã, dada a referência à Terra Santa em *Galáxia Dark*.

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, das bocas 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* – na primeira imagem do vídeo, vemos um fotograma de *Macbeth* mostrado em tela grande e Bressane avançando sobre ela, aponta algo para seu elenco. Em *Galáxia Dark*, são os grãos produzidos pela baixa quantidade

luminosa que revelam a materialidade pixelada. 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 *Galáxia 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 mobilizada nos dois vídeos e Francisco Elinaldo Teixeira (2003, p.115) já inventariou esse conjunto. Segundo o crítico paulista, *Galáxia Albina*, ao mobilizar esse vasto material de múltiplas procedências e suportes, torna-se “videocinema, videovídeo, videofotografia, videopintura, videoescultura/instalação”. De procedência literária, os poemas incluídos em *Galáxia 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 Campos, como o terceiro formante, em que aparece a famosa frase de *Macbeth* “multidinous seas incardine”. O fragmento é lido por Campos 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 Campos. Outros textos literários são ouvidos nos vídeo *Galáxia Albina*. Campos lê a parte final do capítulo “A brancura da Baleia”, do romance *Moby Dick*, de Herman Melville, na tradução de Péricles Eugenio da Silva Ramos. O trecho lido por Campos 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”, como afirma no trecho do vídeo apropriado por Bressane), 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 e Bob Gaudio, executada pela própria Marilyn Monroe no filme *Os homens preferem as loiras* (1953), de Howard Hawks.

Os materiais mobilizados em *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 Caribúncujo 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 Mysels e 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 Henry Mancini, 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 temas orientais, incluindo lamentos de tonalidade islâmica nas cenas em que as três mulheres de negro encontram-se na Terra Santa, como explica a voz *off* do diretor.

Marc Jimenez (1999) argumenta, em *O que é estética?*, que o processo de autonomização pelo qual passou o discurso estético na Modernidade desde Baungartem e, em especial, com Kant e Hegel, não implicou como objeto uma arte autônoma. O poema *Galáxia* mostra que sua singularidade está antes em seu caráter heterônomo, que poderíamos qualificar de intertextual. O processo da escrita do poema em *Galáxias*, de Haroldo de Campos, revela, para o conhecimento do espectador, as impurezas materiais na tessitura daquele texto, as vozes e gêneros diversos envolvidos em sua organização e composição. A autonomia do poema é questionada pela autoreflexividade crítica dos processos que revelam sua polifonia e intertextualidade, sua incompletude em si mesmo. Mas a intertextualidade do poema é, sobretudo, de natureza metalingüística. Os vídeos de Bressane são também heterônomos,

tendo sua independência discursiva questionada por um processo crítico de intertextualidade, mas de caráter distinto que a do poema. Em *Galáxia Albina* e *Galáxia Dark*, o problema central da pedagogia crítica não é a própria obra, ainda que todo o processo de construção e produção do vídeo seja também objeto da reflexão e das imagens poéticas. As apropriações de vasto material e suportes aparecem fisicamente em profusão nos vídeos de Bressane, revelando uma intertextualidade, sobretudo, de caráter arquivístico. Bressane pratica uma verdadeira poética do arquivo apropriando-se de materiais da cultura audiovisual, literária, plástica, musical e sonora.

Nesses vídeos vemos fragmentos tanto da cultura artística quanto da de massa, o que problematiza a separação hierárquica da autonomia entre essas esferas. Mas se não há clara distinção, não há tampouco identidade entre ambas. A estratificação de espaços e tempos operada pelos vídeos não cria uma descontinuidade absoluta, mas comunicação e confluência que as torna permeáveis. Os estratos, os campos do conhecimento, os gêneros artísticos e os tempos históricos de nossa cultura da imagem se superpõem e se comunicam. Se em *Galáxia Albina*, a digitalização da imagem e os efeitos de edição permitem que Macbeth/Welles, invocando as bruxas durante uma tempestade, acabe por ter nas mãos um arpão/espada colorida, em *Galáxia Dark*, alude-se à época em que as imagens eram proibidas, ao colocar as três personagens femininas na "Terra Santa" contra grades. Se o tema da luz (entre outras vias, através de *Alphaville* e de *Moby Dick*) aparece em *Galáxia Albina*, o tema da escuridão surge em *Infernalário: Logodédalo – Galáxia Dark*. A luz que permite ver imagens e a escuridão que as proíbe é, entretanto, complexa, no que diz respeito à nossa era de máquinas de visão.

Nossa era midiática e técnica não é a era da luz e do conhecimento, enquanto a cultura pagã, a crença nas bruxas ou a religiosidade cristã, momentos de obscuridade. As épocas e as culturas se interpenetram, criando seus momentos e a lógica obscurecida que nos proíbe ver. Nesses vídeos, não se opõe, nem mesmo se alterna a luz às trevas. A técnica não é luz nem obscurantismo, mas um dispositivo que pode permitir tanto uma quanto o outro. O criminoso e obscuro Macbeth, homem vinculado às bruxas, aparece com sua espada digital numa homenagem crítica à cultura de massa que criou ainda figuras como Elvis Presley, Marilyn Monroe e Louis Armstrong. A luz e o escuro são forças permeáveis em ação e não valores morais. Seria preciso pensar essa lógica – esse “logodédalo” – que Julio Bressane e Haroldo de Campos constroem nesses dois vídeos ao pensar a imagem da arte e da poesia. Com variados fragmentos da cultura artística e encenações, os sentidos e as imagens mudam de valores, atravessam campos, variam de gêneros, abarcam muitos tempos, convivendo simultaneamente com a vontade de encontrar uma saída para o sentido e a sua impossibilidade, justamente pela ausência de um centro. Os sentidos se fazem por constelações, sempre problematizadas por novas formações que se vão apresentando. Centros se produzem e atraem o espectador ao mesmo tempo em que o repelem ao se dividir. Desse modo, imagens se juntam, constituindo constelações, mas logo se dividem e abrem novos caminhos. É a lógica do labirinto criando conexões e as desfazendo, multiplicando as constelações desse imenso arquivo.

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 seqüência de *Um corpo que cai* escolhida por Bressane para o vídeo *Galáxia Albina*. Nessa cena, o detetive Scottie

(James Stuart) observa Madeleine (Kim Novak) num museu, olhando o quadro com a mulher que ela duplica na vida. 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 museu⁸. 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.

COSTA, Luiz Cláudio da. Contaminations and galaxies: a dialogue between the poet and the film-maker. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.1, p. 99–128, jan./jun. 2007.

- **ABSTRACT:** *This article is a modified and extended version of two communications presented at scientific meetings (SOCINE and ABRALIC). The article studies the exchange by two artists and the transformations appeared in the semiotic translation of the poem Galáxias, by Haroldo de Campos, to the videos Galáxia Albina and Infernalário: Logodédalo – Galáxia Dark, by Júlio Bressane. It verifies procedures and the critical process in the*

⁸ Para uma discussão mais aprofundada, ver *O ato fotográfico* de Rosalind Krauss, em especial o capítulo “Os espaços discursivos da fotografia” (KRAUSS, 2002, p.40-59).

pieces, observing similarities and differences that lead to a change in the understanding of the critical reflexive process in art, from a metalinguistic to an archivistic character.

- **KEYWORDS:** Poetry. Video. Audiovisual poetry. Poetic cinema. Semiotic translation. Art and Archive.

Referências:

ADORNO, T. W. **Notas de literatura** 1. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

ANDRADE. L. RIO 40° Fahrenheit. **Concinnitas:** revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n.5, p. 126-149, 2003.

BASBAUM, R. Within the organic line and after. In: ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (Ed.). **Art after conceptual art**. Cambridge: MIT Press, 2006. p.87-99.

BERNARDET, J.-C. **O autor no cinema:** a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUÑUEL, L. **Meu último suspiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CAMPOS, H. de. **Galáxias**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas:** ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.31-48.

COSTA FILHO, J. da. **Teatro brasileiro contemporâneo:** um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual. 2003. 410f. Tese (Doutorado) -

Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo, Cinema II**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FERNANDES, S. **Grupos teatrais: anos 70**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2000.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GOLDBERG, R. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HILLIER, J. (Org.). **Cahiers du cinema: the 1950's: neo-realism, Hollywood, New Wave**. Cambridge: Havard University Press, 1985.

JIMENEZ, M. **O que é estética?** São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

KRAUSS, R. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MACHADO, A. O filme Ensaio. **Concinnitas**: revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n.5, p.63-75, 2003.

PASOLINI, P. P. **Empirismo hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

SHAKESPEARE, W. **The complete works of Shakespeare**. New Lanark: Geddes e Grosset, 2006.

SUSSEKIND, F. Galáxias e a seqüência poética moderna. **Fortaleza**: Jornal de Poesia. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/fsussekind01.html>>. Acesso em: 08 dez.2007. Não paginado

TEIXEIRA, F. E. **O terceiro olho**: ensaios de cinema e vídeo: Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VOROBOW, B.; ADRIANO, C. (ORG.). **Julio Bressane: cinepoética**. Rio de Janeiro: Massai Ohno, 1995.

WARD, J. **Alain Resnais, or the theme of time**. London: Secker & Warburg, 1968.

Fichas técnicas reduzidas dos vídeos

Galáxia Albina

São Paulo, 1992, betacam, color e p&b, 40 minutos.

Direção: Júlio Bressane e Haroldo de Campos.

Roteiro: Júlio Bressane e Haroldo de Campos.

Fotografia: Gil Hungria

Edição: Cássio Maradei.

Música: Lívio Tragtenberg.

Elenco: Giulia Gam, Bete Coelho, Haroldo de Campos, Júlio Bressane, Tânia Nomura, Lígia Feliciano.

Infernalário: Logodédalo-Galáxia Dark

São Paulo, 1993, betacam, color e P&b, 40 minutos.

Direção: Júlio Bressane.

Roteiro: Júlio Bressane e Haroldo de Campos.

Fotografia: José Renato Mannis e Gil Hungria.

Edição: Júlio Bressane e Cássio Maradei.

Elenco: Bete Coelho, Mariana de Moraes, Stella Marini.