

## *Galáxias:*

### Análise da tradução intersemiótica da escrita verbal para o universo videográfico

*Armando Sérgio dos Prazeres (PUC-SP)*

#### **Resumo**

Análise do processo de tradução intersemiótica do livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos, para o díptico videográfico *Galáxia Albina/Infernalário: Logodédalo-Galáxia Dark*, dirigido por Julio Bressane e pelo referido escritor. Trata-se de uma investigação da intersemiose entre a literatura e o código eletrônico, discutindo os modos operacionais utilizados pelos realizadores da obra na passagem do signo verbal para o signo audiovisual. Busca-se, com isso, verificar como o vídeo, enquanto sistema expressivo híbrido, apresenta resoluções estéticas para a passagem de um texto literário da complexidade de *Galáxias*, texto por excelência aglutinador de recursos de linguagens diversas. Esse estudo integra a pesquisa que desenvolvi no Programa de Comunicação e Semiótica – PUC/SP.

**Palavras-chave:** cinema, vídeo, tradução, intersemiose, código eletrônico, mídias audiovisuais

#### ***Galáxias: a tradução da escrita verbal para o universo videográfico***

Em 1984 o poeta, ensaísta e tradutor Haroldo de Campos lança no cenário literário nacional o livro *Galáxias*, um texto de perfil inovador, cuja estrutura híbrida vem dinamitar os limites, à época ainda existentes, entre a poesia e a prosa. Composto de cinquenta fragmentos, o texto colocou em discussão, entre outras questões lingüísticas, a transgressão dos referidos gêneros, através de uma estrutura circular ou monadalógica, que possibilita uma leitura a partir de qualquer de suas páginas, sem prejuízo à compreensão da totalidade da obra, uma vez que em cada um dos fragmentos está contida a sua chave reveladora. Palavras do autor, o texto apresenta como vértebra semântica “o livro como viagem ou a viagem como livro”, podendo cada leitor traçar seu próprio percurso de leitura, de modo que em cada fragmento lhe estão reservados a surpresa e o prazer das combinações de palavras aparentemente inconciliáveis, do dialogismo das línguas e das linguagens, do dinamismo e da sonoridade verbal, da magia de seus episódios. Por tal fisionomia, *Galáxias* é, em amplo sentido, uma celebração às linguagens, da verbal à não-verbal, na qual a anfitriã dessa festa, a *littera*, abre suas portas para o vídeo, o cinema, a pintura, a fotografia e a música. Estão todas lá, seja sob o traje da referência ou citação, seja na própria materialidade da escrita.

Exponente do movimento da poesia concreta, ao lado de Augusto de Campos e Décio Pignatari, Haroldo de Campos promove em *Galáxias* a atualização do signo verbal em nossa literatura. Para tanto, toma como balizadores uma tríade de escritores que fizeram o mesmo em

suas respectivas paragens e épocas, a saber: Stephane Mallarmé, James Joyce e Ezra Pound. Do poeta francês, aprecia contidamente o poema *Un coup de dés* e o projeto incabado *Livre*. Do escritor irlandês, Haroldo volta-se para a escrita circular e o recurso da palavra-montagem de *Finnegans Wake*. Já do poeta e tradutor inglês, enamora-se com o método ideogrâmico da escrita chinesa, tão presente nos poemas e traduções de Ezra Pound com base nos escritos de Ernest Fenollosa<sup>1</sup>. Entretanto, estes não foram os únicos a fomentar a vontade do escritor em romper as fronteiras entre o epos e o epifânico. Acrescente-se à lista alguns nomes como Sousândrade, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade e e.e. cummings, entre outros.

Todos, de um modo ou de outro, contribuíram para a concepção do projeto estético do escritor, projeto este que, ao longo do tempo, quando alguns fragmentos iam sendo publicados esparsamente em revistas como *invenção* e suplementos literários como *flor do mal* e *navilouca*, foi ganhando novos contornos não previstos anteriormente. Prova disso era a idéia primeira de fazer de *Galáxias* um livro de páginas soltas que viria em uma caixa, deixando para o leitor a permutabilidade ou embaralhamento das mesmas. Após uma conversa com Guimarães Rosa, que considerou essa idéia “coisa do demo”, Haroldo desistiu da proposta por achar um livro com páginas soltas pouco convidativo à leitura, e ao mesmo tempo, receava que este formato transformasse o livro em um objeto algo sagrado. Reverberação das palavras de Rosa.

Como se vê, *Galáxias*, desde seu esboçamento, já possuía um caráter experimental, afeito à mutabilidades formais, constituindo-se, por excelência, em um “livro de ensaios”, onde a linguagem atuaria viva, dinâmica, pulsante. Tanto isso é verdade que em uma segunda edição, em 1992, o livro vem acrescido de um CD, contendo a leitura, pelo próprio autor, de dezesseis fragmentos, amparados pela cítara de Alberto Marsicano. Certamente, se hoje houvesse uma terceira edição – o que seria bastante oportuno, uma vez que o livro se evaporou das prateleiras -, novos códigos expressivos (como o CD Rom, por exemplo) se adequariam perfeitamente à sua embalagem.

Para infelicidade nossa, isso ainda não aconteceu. Em contrapartida, desta vez para contentamento nosso, em 1992 houve quem se interessasse pelo texto haroldiano e decidisse fazer um outro tipo de edição: transmutá-lo para o universo do código eletrônico. Trata-se do “olhar marginal” do diretor Julio Bressane, autor de *Matou a família e foi ao cinema*, *Brás Cubas* e *Sermões*, para citar apenas três, que se une a Haroldo de Campos para uma viagem

---

<sup>1</sup> Detalhes a respeito dessa intertextualidade entre Haroldo de Campos e outros autores podem ser conferidos no texto

intersemiótica (ou seria intergaláctica?) entre dois sistemas de signos, a literatura e o vídeo, recriando as aventuras da palavra na mídia audiovisual. Nessa medida nasce o díptico *Galáxia Albina e Infernalário: logodédalo – Galáxia Dark*, uma obra “pensada” a quatro olhos, que traz uma complexa trama de signos linguísticos (como veremos a seguir), captando a essencialidade, sem uma postura servil, do texto original.

Reside aqui o ponto-chave de nossa investigação: discutir alguns modos operacionais dessa tradução (do livro para o vídeo), e com isso, verificar as soluções estéticas que o código eletrônico apresenta enquanto um sistema de signos adequado à passagem do texto haroldiano para o campo audioimagético. Não é nossa pretensão, portanto, fazer uma decupagem da obra e analisar os elementos constitutivos dos planos e seqüências, mas discutir sua estrutura narrativa a partir de alguns procedimentos criativos utilizados pelos realizadores, atitude esta que nos ajudará a conhecer um pouco de como se processou a interpretação de um código sobre o outro.

Segundo o linguista russo Roman Jakobson, existem três maneiras distintas de interpretar o signo verbal: em outros signos da mesma língua (tradução intralingual), em outra língua (tradução interlingual) e em outro sistema de símbolos não-verbais (tradução intersemiótica ou transmutação)<sup>2</sup>. Especificamente, será essa terceira maneira que nos interessará em nosso percurso investigativo, tendo em vista que estamos diante de um caso de tradução entre dois sistemas de signos de naturezas diferentes. Antes de iniciarmos de fato a análise dessa tradução, devemos deixar claro que se trata de um processo que apresenta um grau particular de complexidade, pois o texto original, pelos seus caracteres criativos, configura um produto poético, contendo uma alta carga de informações estéticas.

Quanto a esse aspecto, informa-nos Jakobson que “a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa”. Haroldo de Campos, por sua vez, afirma que “ao traduzir poesia, é necessário traduzir o perfil sensível da mensagem”. Diz ainda que “na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação semântica”. A essa transposição criativa definida por Jakobson podemos também chamar de transcrição ou recriação. Tais formulações serão importantes, sobretudo, para discutirmos logo mais algumas poéticas do código videográfico verificáveis nesse processo de tradução.

---

<sup>1</sup>Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das *Galáxias*), CAMPOS, 1992, p. 269-277.

<sup>2</sup> Cf. texto “Aspectos linguísticos da tradução” (JAKOBSON, 1971, p. 64, 65).

**A inscrição da palavra na página eletrônica** - As primeiras imagens do vídeo *Galáxia Albina* não são outra coisa senão a própria visualidade da escrita verbal, anunciando sua coreografia nesse novo cenário, a página eletrônica. Trata-se, nestes rápidos instantes iniciais, da explicitação da fisicalidade da palavra, que surge vestida de três tipos de caracteres: ao se referir ao formante inicial (denominação do primeiro fragmento, intitulado “e começo aqui”), a palavra revela-se em letras minúsculas e pretas (à semelhança do livro), sobre um fundo branco tal qual a alvura das páginas do livro; em seguida, ainda sobre o fundo branco, mas agora em letras maiúsculas, aparece a inscrição do título do livro (GALÁXIAS); já em um terceiro momento, agora sobre um fundo preto, materializa-se a palavra “Albina”, sob os contornos sensuais da escrita à mão. Todo esse início se dá em um ritmo acelerado que dura menos de vinte segundos, expondo, com isso, a força do movimento do texto haroldiano no código eletrônico. Temos aqui dois importantes aspectos expressivos da palavra que, não raro, aparecerão ao longo da narrativa: o seu caráter imagético e seu dinamismo.

Após essa abertura, o quadro é ocupado integralmente por uma imagem “congelada”, em um telão, do filme *Macbeth*, dirigido e protagonizado por Orson Welles, da qual o diretor Julio Bressane vai se aproximando como se explicasse a alguém a sua composição. Temos, neste caso, a imagem do filme como elemento cênico, ou seja, esta imagem está sendo registrada direto pela câmera eletrônica. Em seguida, em outro plano, vemos Haroldo de Campos lendo para a atriz Giulia Gam alguns trechos de *Galáxias*. Corte e já estamos diante de Bressane e Haroldo, sentados, conversando sobre a intenção de filmar o referido texto. Vamos conferir o início desse diálogo:

Bressane: “Haroldo, as *Galáxias* são cinema. Isso aí, cinema”.

Haroldo: “Então, Julio, vamos filmar as *Galáxias*”.

Bressane: “Não precisa nem de roteiro”.

Haroldo: “Fazemos o roteiro no ato, na voz-olho”.

Momentos depois disso, aparecem, sentadas à maneira de Bressane e Haroldo, as atrizes Giulia Gam e Bete Coelho sendo dubladas, respectivamente, pelo escritor e pelo diretor. Vamos a algumas considerações acerca destas imagens. Instantaneamente, chama-nos a atenção o fato de a primeira imagem a surgir após os créditos iniciais seja a de um outro filme e não uma imagem concebida pelos próprios realizadores. Tal recurso, apropriação de fragmentos fílmicos, recorrente na poética bressaniana, nos indica o iminente diálogo estético entre cinema e vídeo

promovido pelos dois autores no decorrer do vídeo. Serão muitos os trechos de filmes (sobretudo *Macbeth* e *Moby Dick*, ambos traduzidos da literatura) que habitarão a narrativa de *Galáxia Albina*, ora dividindo o quadro com imagens propriamente da narrativa (imagens videográficas), ora ocupando integralmente o quadro. Voltaremos a discutir esta intersemiose entre cinema e vídeo mais adiante. O que ainda é importante observar é a presença de Bressane dirigindo-se a esta imagem, que parece ter sido congelada para fins explicativos de sua composição. Assim, vemos o diretor voltar-se para alguém que está fora do quadro e que, portanto, não podemos ver. Isso nos evidencia, em certa medida, a intenção de mostrar os bastidores das filmagens do projeto em questão, uma espécie de *making off* dentro do próprio vídeo.

Essa tentativa de apresentar, junto com o produto, o processo da obra, torna-se mais evidente no plano em que Haroldo lê para Giulia Gam, atriz que protagonizará o vídeo, alguns trechos do livro a ser transmutado. Já o diálogo entre o diretor e o escritor, falando sobre a proposta de filmar o livro, configura-se como um *making off* às avessas, uma vez que o tom das falas e a postura de ambos, sentados à frente de painéis pictóricos, são claramente estudados, vozes propositadamente empostadas, portanto, pouco espontâneas, como se tudo não passasse de uma encenação. Nessa medida, quando Bressane sugere a Haroldo a filmagem de *Galáxias*, pois “as *Galáxias* são cinema”, o que salta aos olhos é que tais imagens não são externas à narrativa mas elemento intrínseco a esta, pois não se trata de um momento anterior às filmagens mas da filmagem mesma do vídeo, na qual os seus autores apresentam suas caras, assumindo a responsabilidade sobre a transcrição ocorrida.

Ao passar para o plano seguinte, no qual vemos as duas atrizes dubladas pelos dois realizadores, com uma defasagem entre a gesticulação das bocas e as vozes, ouvimos dos realizadores uma espécie de sinopse do vídeo, informando alguns procedimentos criativos utilizados na passagem do signo verbal para o audiovisual. Através do corpo das atrizes, Bressane e Haroldo discutem a escolha dos fragmentos e trechos e os modos operacionais do transporte destes para o vídeo. Assim, Bressane vai fazendo ilações sobre *Galáxias*, elencando seus pontos de interesse, como o fragmento que fala da Albina (“como quem está num navio”) e um outro sobre o mar (“multitudinous seas”), associando-os à estética do discurso cinematográfico. Haroldo, por seu turno, vai costurando a perspectiva de Bressane à sua, ora detalhando as “imagens” de alguns trechos citados pelo diretor, ora duvidando da possibilidade de inclusão de algumas idéias deste, como por exemplo, incluir *Macbeth* na narrativa, ou ainda, sugerindo a

transcrição de fragmentos como aquele no qual aparecem citações a Marilyn Monroe (fragmento “na coroa de arestas”), inspirado, segundo o escritor, no vídeo de Andy Warhol.

Após esse diálogo, que soa como uma reunião para o empreendimento do processo de tradução, inicia-se a narrativa propriamente dita, tendo a personagem albina, interpretada por Giulia Gam, como signo central das ações. Deste momento em diante o que se confere é uma sucessão de planos justapostos, muitos deles de composição híbrida, com imagens de cinema e de vídeo, palavra e imagem, constituindo uma complexa cadeia sógnica na qual o vídeo importa para si elementos de outros códigos expressivos, como a literatura, a pintura e, sobretudo, o cinema. É exatamente nessa mesclagem de códigos que se estrutura a narrativa e, conseqüentemente, onde reside grande parte de sua dimensão poética.

No que concerne o diálogo entre cinema e vídeo o que ocorre é uma verdadeira simbiose na qual as imagens se interpenetram formando um só discurso. Para tanto, em alguns planos, a imagem cinematográfica (imagem importada de filmes em película telecinados) convive lado a lado com a imagem eletrônica. Exemplo disso é quando Albina, em imagem colorida, encontra-se deitada à frente das imagens, em tons basicamente preto e branco, da caça à baleia branca, do filme *Moby Dick*, dirigido por John Houston, no qual Gregory Peck interpreta o Capitão Ahab, obcecado pela morte do terrível animal. Temos neste caso uma relação de similaridade entre as duas imagens, uma vez que a Albina fora do filme também personifica a baleia branca caçada por Gregory Peck. As duas imagens são registradas a um só tempo no mesmo quadro, ficando a legenda do filme propositadamente difusa, pois é a relação visual entre as imagens que está em jogo, constituindo, assim, uma relação de similaridade sógnica. Temos aqui o filme dentro do filme, recurso que gera quase que um espelhamento entre as linguagens videográfica e fotoquímica. Através das personagens, as duas linguagens dialogam, se olham, se tocam. Ilustra bem esse procedimento a seqüência em que Albina e o Macbeth de Orson Welles se espreitam, parecendo notar um a presença do outro. O êxtase desse encontro dá-se quando Albina, personificando Lady Macbeth, parece penetrar na materialidade mesma da película e vai fazer parte das perturbações mentais da personagem de Welles.

No entanto, a importação de trechos audiovisuais nessa tradução não se restringe às imagens de filmes em película. Há também a inclusão de trechos de vídeos, como o de Paulo Leminsky, *Um coração de poeta*, e o de Marilyn Monroe, *O triunfo de Vênus cavalgando o bidê fúnebre*, este dirigido por Andy Warhol. No primeiro caso, sua apropriação envolve três

linguagens: a eletrônica, dada a sua materialidade; a literatura, dado o ofício de poeta de Leminsky; e o cinema, uma vez que no trecho escolhido o poeta fala exatamente de seus sonhos com a sétima arte. No vídeo sobre Marilyn, cujos trechos ocupam todo o quadro, é criado um diálogo intertextual com a personagem de Giulia Gam com a Marilyn de Warhol, como se as ações entre as duas fossem correspondentes. Temos, mais uma vez, a recodificação dos produtos retirados de seu “habitat” de origem, uma vez que os diretores, ao trazerem para o novo código, acrescentam uma nova informação a estes, diga-se de passagem, uma informação estética, pois os coloca para interagir diretamente na narrativa, atuando naquele universo poético.

Outras linguagens também são abundantes ao longo da narrativa de *Galáxia Albina*. A pintura, por exemplo, faz-se presente desde o início, quando dois painéis coloridos são vistos ao fundo, no diálogo entre Bressane e Haroldo, ou então, movimentando-se quando muda-se o plano para as duas atrizes. Há, ainda, dois outros momentos em que a pintura se apresenta, só que agora como elemento ativo e acompanhada de outra linguagem: a literatura. É de grande impacto quando o plano vira um quadro pictórico, com imagens de um homem com um arpão, e aos poucos vai surgindo, na margem inferior, uma inscrição proferida por Haroldo de Campos, que no plano anterior, estava a ler o referido texto. Não menos bela é a sequência em que a atriz Tania Nomura personifica uma mulher-livro, servindo-se à escrita pictórica oriental. O signo verbal, por seu turno, também habita a narrativa generosamente, mas não ao ponto de torná-la verborrágica. Surge nas legendas das imagens cinematográficas, tendo assim seu valor mais plástico do que semântico, nas leituras da atriz e de Haroldo, na voz das personagens dos filmes que povoam a narrativa e nos momentos referidos há pouco. A palavra está em toda parte, só que, a exemplo do texto haroldiano, sob várias facetas: pictórica, cinematográfica, sonora, eletrônica.

Com isso, concluímos por hora que, embora a tradução tenha se pautado sobre alguns fragmentos e episódios específicos, como os citados anteriormente, o jogo polifônico do texto haroldiano está representado em sua integridade, pois a cada plano as várias “vozes linguísticas” vão-se combinando, contaminando seus sentidos e, então, gerando ecos que tornam pulsante e renovável a narrativa do vídeo, característica esta fundamental do livro *Galáxias*. Assim como no livro “o todo está em cada parte, em cada linha”, no vídeo cada plano contém a integridade estética do texto haroldiano. É como se os realizadores adentrassem na essencialidade, na camada mais íntima desse texto, e transportassem toda a sua beleza para o universo eletrônico, código este que parece oferecer soluções adequadas a esse transporte, como a possibilidade de absorção

de várias escritas e de intervenção ou manipulação na própria linguagem. Não estamos diante da simples transmissão da mensagem, como classifica Benjamim a má tradução<sup>3</sup>. Estamos diante, sim, da tradução do perfil sensível da mensagem, como diz Haroldo de Campos a respeito do modo único de tradução de poesia.

### Referências bibliográficas

- BELOUR, Raymond (1977). *Entre-imagens*. São Paulo, Papirus.
- BERNARDET, Jean-Claude (1990). *O vôo dos anjos*. São Paulo, Brasiliense.
- BRESSANE, Julio (1996). *Alguns*. Rio de Janeiro, Imago.
- CAMPOS, Haroldo (1984). *Galáxias*. São Paulo, Ex Libris.
- \_\_\_\_\_(1992). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_(1977). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva.
- ECO, Umberto (1976). *A obra aberta*. São Paulo, Perspectiva.
- FERREIRA, Jairo (1986). *Cinema de invenção*. São Paulo, Max Limonad/Embrafilme.
- JAKOBSON, Roman (1971). *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix.
- LOTMAN, Iuri (1978). *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa, Editorial Estampa.
- MACHADO, Arlindo (1988). *A arte do vídeo*. São Paulo, Brasiliense.
- \_\_\_\_\_(1997). *Pré-cinemas e pós-cinemas*. São Paulo, Papirus.
- MACHADO, Irene (1996). “Os gêneros e a ciência dialógica do texto”. In *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba, Editora UFPR, p. 225-271.
- RAMOS, Fernão (1987). *Cinema marginal: a representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense.
- TODOROV, T. (1980). *Os gêneros do discurso*. São Paulo, Martins Fontes.
- VOROBOW, Bernard, ADRIANO, Carlos (orgs.) (1995). *Cinepoética*. São Paulo, Massao Ohno Editor.
- ZANINI, Walter (1985). *Videoarte: uma poética aberta*, São Paulo, Faap.

**Revista:** *Cine Olho*, n. 4, p. 103-16, dez/fev, 1989/90.

### Armando Sérgio dos Prazeres

Jornalista, Mestre em Comunicação e Semiótica onde desenvolveu uma pesquisa sobre a relação cinema e vídeo, a partir do livro *Galáxias* de Haroldo de Campos e de Julio Bressane, sob a orientação da Profa. Dra. Irene Machado.

---

<sup>3</sup> Cf. texto “Comunicação na poesia de vanguarda” (CAMPOS, 1977, p. 142).