



Galáxia *dark* no fio da navalha de Walter Benjamin

Galáxia dark on Walter Benjamin's razor edge

Monalisa Medrado Bomfim

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, São Paulo / Brasil

monabomfim@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1892-6085>

Resumo: *Galáxias* (1984) é um livro de Haroldo de Campos que transita entre linguagens e suportes. Entre as experimentações de *Galáxias* (1984), destaco a transcrição cinematográfica, operada por Julio Bressane e Haroldo de Campos. A dupla produziu dois vídeos-poemas: *Galáxia albina* (1992) e *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993). O objetivo desse trabalho foi pensar a transcrição do poema *Galáxias* (1984) para o vídeo-poema *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993) por meio da navalha benjaminiana que compõe a teoria poética de Haroldo de Campos. Teceu-se a análise a partir dos fragmentos 4 e 48 de *Galáxias* (1984) e do ensaio “Sobre o conceito da história” (1940) de Walter Benjamin, elencando aspectos estéticos e críticos que permitiram problematizar e trazer o vídeo-poema para as discussões do presente.

Palavras-chave: *Galáxias*; Haroldo de Campos; Julio Bressane; Tradução; Transcrição.

Abstract: *Galáxias* (1984) is a book by Haroldo de Campos that transits among languages and supports. Among the experimentations of *Galáxias* (1984), I highlight the cinematographic transcreation operated by Julio Bressane and Haroldo de Campos, who produced two video-poems: *Galáxia albina* (1992) and *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993). The objective of this work was to think of the poem *Galáxias* (1984) transcreation to the video-poem *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993) through the Benjaminian razor that composes Haroldo de Campos's poetic theory. The analyze was weave from the fragments 4 and 48 of *Galáxias* (1984) and the essay “On the Concept of History” (1940), by Walter Benjamin, listing aesthetic and critical aspects that allowed problematizing and bringing the video-poem to discussions of the present.

Keywords: *Galáxias*; Haroldo de Campos; Julio Bressane; Translation; Transcreation.

*É curioso como não sei dizer quem sou.
Quer dizer, sei-o bem, mas não posso
dizer. Sobretudo tenho medo de dizer,*

*porque no momento em que tento falar
não só não exprimo o que sinto como o
que sinto se transforma lentamente no
que eu digo.*

Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*

Tradução é muito mais que transcrever um texto para diferentes línguas, ao refletir sobre o assunto a partir da leitura dos ensaios “A tarefa do tradutor” (2011) de Walter Benjamin, “Aspectos linguísticos da tradução” (2010) de Roman Jakobson, e “Da tradução como criação e como crítica” (2004a) de Haroldo de Campos, compreende-se que a tradução está fortemente costurada à linguagem desde a origem, pois a fala é, em última instância, a tradução do mundo em palavras. Nesse ponto, é relevante considerar que cada cultura compreende o mundo de uma forma particular e o traduz em linguagem própria. Entre as ideias de tradução, a que melhor sintetiza o conceito abordado nesse trabalho, se apoia nas seguintes palavras de José Paulo Paes (*apud* NÓBREGA; GIANI, 1988, p. 60):

Não se traduz de uma língua para outra, mas de uma língua-cultura para outra língua-cultura. Então, na medida em que a tradução é eficaz, competente, ela traz em si um pouco da especificidade dessa língua-cultura, que é diferente da sua. E isto sem trair o gênio da sua própria língua. A tradução é, no fundo, andar sobre o fio da navalha tomando o máximo cuidado para não cortar o pé nem do autor nem do tradutor, porque na verdade o tradutor caminha sobre um pé seu e outro do autor.

A fala de Paes amarra e conversa com os textos de Benjamin, Jakobson e Campos. Começando por Benjamin (2011, p. 106), para o qual a tradução expressa “o mais íntimo relacionamento das línguas entre si”, pois mesmo que cada língua se desenvolva em cultura e período histórico diferentes, ela representa uma percepção do mundo, nessa medida, as línguas se tocam e permitem a tradução. Contudo, Benjamin (2011, p. 110) também coloca que, a despeito da afinidade entre as línguas, elas não chegam a atingir uma equivalência plena, “admite-se com isso, evidentemente, que toda tradução é apenas um modo algo provisório de lidar com a estranheza das línguas” em uma dada cultura e período histórico. O domínio da história é o que toma mais a atenção de Benjamin, conversando com outro ensaio seu: “Sobre o conceito da história” (2013).

Ainda é possível destacar na fala de Paes um diálogo com o texto de Roman Jakobson, não por acaso ele é, junto com Izidoro Blikstein, tradutor

do livro *Linguística e comunicação* (2010). Segundo Jakobson (2010 p. 63-64), as palavras estão imbuídas de um conhecimento linguístico, o que Paes chamou de “língua-cultura”. No entanto, diferente de Paes, o texto de Jakobson (2010, p. 64) segue um caminho sistemático de exposição, no qual identifica o conhecimento linguístico concentrado no signo. De acordo com Jakobson (2010, p. 65), os signos podem ser substituídos por meio de três tipos de tradução: intralingual, dentro de uma mesma língua; interlingual, entre línguas diferentes; e inter-semiótica, entre sistemas de signos verbais e não-verbais. Desse modo, para Jakobson (2010, p. 65), a tradução é uma operação que produz “duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes”, sendo o código associado aos signos linguísticos. O importa no texto de Jakobson é que ele permite distinguir a perspectiva de tradução que envolve o signo não-verbal. Nesse sentido, considerase a operação da tradução cinematográfica, dentro da qual os signos são explorados em sua plasticidade, ou seja, para que a mensagem final seja equivalente, elementos corporais, cores e elementos cênicos podem ser recrutados, contribuindo na tradução.

Jakobson lança um olhar linguístico à tradução, que aparentemente simplifica o conceito, entretanto, a tradução é algo para além da simples troca de signos, pois carrega elementos únicos derivados de seu contexto histórico e cultural, como coloca Benjamin (2011). Assim, em última instância, traduzir um poema para vídeo, por exemplo, significa também traduzir de uma cultura a outra. Retornando uma última vez à fala de Paes (*apud* NÓBREGA; GIANI, 1988, p. 60), destaca-se o trecho: “tradutor caminha sobre um pé seu e outro do autor”, pois nele observa-se ainda outra questão relevante: a participação do estilo do tradutor na estética da tradução, ponto que ganha destaque no conceito de transcrição de Haroldo de Campos. Foi a partir da perspectiva da transcrição que teceu-se a análise comparativa entre o poema intraduzível *Galáxias* (2011), de Haroldo de Campos, e o vídeo-poema *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993)¹, dirigido por Julio Bressane e roteirizado pela dupla Campos e Bressane, destacando momentos em que operação transcriadora de Campos toca aspectos teóricos benjaminianos relacionados sobretudo ao texto “Sobre o conceito da história”.

O termo transcrição de Haroldo de Campos admite a atividade de criação no texto traduzido, que busca não apenas encontrar os signos

¹ Edição secundária de *Infernalário: logodédalo – Galáxia Dark* (1993) está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PufMZtFpsdA&list=LLGX6ABjwGYXEC1dTNhGnfnw&index=114&t=12s>, acesso em 17 jul. 2020. (JULIO..., [1993]).

equivalentes em línguas diferentes, mas também compartilhar o conhecimento de mundo, sensações, sonoridades e emoções do texto de partida.

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual [...]). (CAMPOS, 2004a, p. 35)

No seu texto, Haroldo de Campos empresta a noção de signo proposta por Jakobson, mas não se restringe a ela, trabalhos de Márcio Seligmann-Silva (1997), Diana Junkes (2016) e Susana Kampff Lages (2019) observam que o pensamento sobre transcrição de Haroldo de Campos também conflui com os textos de Walter Benjamin, sobretudo, ao tratar da articulação do domínio histórico entre o texto de partida e tradução. No texto “A tarefa do tradutor”, Benjamin (2011, p. 104) expõe que as traduções “jamais encontram à época de sua criação”, ou seja, por serem sempre posteriores, obrigatoriamente, as traduções retomam o período histórico anterior sob um olhar do agora, com isso o filósofo discute a impossibilidade de realizar uma leitura descolada de sua própria circunstância histórica presente. Márcio Seligmann-Silva (1997, p. 167), observa justamente esse movimento na atividade tradutora de Campos:

Haroldo de Campos procurou nas suas traduções não apenas “estranhar” a língua portuguesa, vivificando-a, “abalando-a” criativamente com a violência do sopro” da língua estrangeira, românticamente “alargando a língua do tradutor”, como além disso ele violenta sistematicamente o texto original, reprocessando-o dentro do horizonte da literatura da sua língua e do *agora* (benjaminiano) do seu ato tradutório.

Para compreender o que Seligmann-Silva denomina de agora benjaminiano, recorreremos ao ensaio “Sobre o conceito da história”, mais propriamente a Tese XIV, na qual Benjamin (2013) coloca:

A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*). Assim, para Robespierre, a Roma antiga era um

passado carregado de Agora, que ele arrancou ao contínuo da história. E a Revolução Francesa foi entendida como uma Roma que regressa. Ele citava a velha Roma tal como a moda cita um traje antigo. A moda fareja o atual onde quer que se mova na selva do outrora. Ela é o salto de tigre para o passado.

A imagem de passado sobre a qual o tigre salta é aquela que relampeja na Tese VI, colocando em diálogo dois períodos históricos, passado e presente. Segundo Benjamin (2013), o relampejo atua como um aviso de alerta sobre o período que regressa e o perigo é sempre o mesmo, “o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes”, por isso, devemos estar atentos ao relampejo, pois nele que se encontra a mensagem que deve ser reconhecida, que desperta a consciência para os fatos do tempo-de-agora. Uma vez que a tradução é uma operação que coloca, em certa medida, dois momentos históricos em diálogo, podemos identificar nela um elemento sincrônico de renovação, que tem a ver com o *Jetztzeit* benjaminiano, pois a tradução traz o texto de partida para a perspectiva linguística e cultural do tempo-de-agora.

Para Diana Junkes (2016, p. 131), Haroldo de Campos vasculha o passado em busca dos relampejos, em uma atitude crítica de compreensão do presente.

O que importa sublinhar é que, em Haroldo, a leitura do passado não perde o sentido político jamais, mas constela ao transpor para a poesia, para a tradução, igualmente devedoras das ideias benjaminianas, embora não apenas delas, a leitura do passado do ponto de vista do presente; nesse sentido, a atualização do passado, sua invenção, é sempre crítica – daí podermos falar em reelaboração de conceitos benjaminianos por parte de Haroldo (JUNKES, 2016, p. 131).

Segundo Junkes (2016, p. 131), Campos repensa o diálogo relampejante entre passado e presente de Benjamin (2013), como meio para compreender e intervir no presente, em uma atitude de tomada de consciência. Haroldo de Campos traz o pensamento benjaminiano para o campo literário brasileiro e o coloca em contato com a sua prática transcriativa. Para Benjamin (2011, p. 105), ao atualizar-se no tempo-de-agora, a tradução transforma a si e ao texto de partida, pois este último é acrescido de um novo ponto de vista, desdobrando o objeto artístico em língua outra, em outra maneira de ver o mundo e descrevê-lo. Sendo assim, existindo ou não uma partícula crítica no texto de partida, a tradução

apresenta um viés crítico, que se inicia com a própria escolha do objeto a ser traduzido. A transcrição haroldiana carrega também esse elemento crítico da tradução, que é preenchido pelo presente, o *Jetztzeit* benjaminiano.

Se até aqui destacou-se o papel criativo e crítico do tradutor, agora voltamos o olhar para o próprio objeto artístico, pois em “A tarefa do tradutor”, Benjamin (2011, p. 104) destaca também a parte da tradução relacionada à “traduzibilidade do original”, isto é, a característica do texto de partida que permite que a tradução encontre nele uma “íntima conexão” entre as linguagens. Susana Kampff Lages (2019, p. 202) observa que:

[O] conceito, não tanto de tradução, mas de *traduzibilidade*, inclui a aceitação da diferença (“meios de diferente densidade”) das línguas não como impedimento, deficiência, mas como condição de possibilidade. Entretanto, aqui Benjamin utiliza-se de uma noção de tradução para explicar a natureza da linguagem [...] para Benjamin, a linguagem é, em si, já tradução: tradução da linguagem das coisas para a linguagem humana, tradução como processo de constituição de uma potencial língua superior a partir de todas as línguas empíricas. Finalmente, a tradução é definida como lugar em que ocorrem transformações contínuas de linguagem.

O texto de Lages reverbera a ideia de que linguagem é tradução, pois coloca o mundo, seus objetos e sentimentos em palavras e construções sintáticas e semânticas. Entre as linguagens línguas faladas, escritas e cinematográficas coexiste algo de tradução do mundo, que as põe em contato, que conta sobre a plasticidade de transitar dentre linguagens e “meios de diferentes densidades” (LAGES, 2019, p. 202), esse algo é a traduzibilidade. Nesse ponto, o livro *Galáxias* de Haroldo de Campos, cujo texto transita entre poesia e prosa, entre os idiomas e entre os suportes de inscrição livro de papel², oralidade³ e cinema⁴, ilustra o conceito de traduzibilidade de Benjamin. Ao colocar Haroldo de Campos e Walter Benjamin em diálogo, os trabalhos de Seligmann-Silva, Junkes e Lages autorizam a aproximação das produções poéticas do primeiro com as teorias filosóficas do segundo, há muito de Benjamin nos poemas de Haroldo de Campos.

² Publicado primeiro pela editora Ex Libris, em 1984, e depois republicado pela Editora 34, em 1992.

³ Áudios de performances orais, na voz de Haroldo de Campos, disponíveis no CD vinculado ao livro publicado pela Editora 34 (1992) e no site da poesia concreta (<http://poesiaconcreta.com.br/>).

⁴ Filmes *Galáxia albina* (1992) e *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993).

O fio afiado da transcrição vídeo-poética

Galáxias (2011) é um poema longo de 50 fragmentos de página inteira, que ocupam a parte frontal das folhas não paginadas e trazem uma proposta de leitura que mantém o primeiro e o último fragmentos, mas permite que os demais sejam lidos à escolha do leitor. As *Galáxias* reúnem impressões epifânicas de um eu-poético que viaja pelo mundo das coisas e das linguagens em um ritmo rápido e moderno, como uma batida de jazz. O texto também fala sobre si, no fragmento 36, por exemplo, conta sobre sua traduzibilidade quando diz: “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 e complete esta mão do jogo quase se perfez e ainda se/ pode ver” (CAMPOS, 2011), isto é, apesar de cada fragmento galáctico ser independente, há um fio que os une, que é algo sensível a tradução, pois o livro é feito de linguagens que se tocam, nesse sentido, a transcrição está no âmago das *Galáxias*.

Além de ser transcrita para o alemão, francês, espanhol e inglês, para citar apenas alguns idiomas, *Galáxias* foi também transcrita para a linguagem cinematográfica por Julio Bressane e Haroldo de Campos, sendo a direção propriamente de Bressane. Tratava-se inicialmente de uma trilogia: *Galáxia albina*, *Galáxia dark* e *Galáxia ruiva*,⁵ no entanto só os dois primeiros vídeo-poemas foram lançados, primeiro *Galáxia albina* (1992) e, na sequência, *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993). Apoiada na ideia da obra *Quadro branco sobre fundo branco* (1918) de Kazimir Malevich, *Galáxia albina* se desenrola como um branco sobre o branco, explorando aquilo que é branco sublime no texto de *Galáxias*. Por outro lado, *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* busca explorar o que é asco e pútrido no poema. No vídeo-poema, a palavra “dark” significa mais que apenas escuro, é também aquilo de repugnante que há no trivial.

A transcrição *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, como era de se esperar, carrega muito da estética de Julio Bressane, assim, a inclusão de montagens com outros filmes e com o *making of* também são encontradas no vídeo-poema, que se inicia com duas cenas de *Alphaville* (1965), dirigido por JeanLuc Godard: o protagonista acendendo o cigarro dentro do carro escuro, logo antes de pisar em Alphaville; e o farol de luz. *Alphaville* é uma

⁵ Fato que pode ser conferido na reportagem do dia 06 de fevereiro de 1991, caderno Ilustrada, do jornal *Folha de São Paulo*, que divulgava o projeto de trilogia para a transcrição cinematográfica de *Galáxias* (2011) por Julio Bressane e Haroldo de Campos. (VÍDEO..., 1991).

escolha interessante, pois conta a história da viagem para uma sociedade que se auto entende na Era da Luz. Assim, a luz tem papel fundamental na construção de significados em *Alphaville*, cujo protagonista realiza uma jornada intergaláctica, bem como o eupoético de *Galáxias*.

Existe um vislumbre do relampejo benjaminiano logo nesse primeiro recorte de *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, é a chama do isqueiro que ilumina a figura do homem acendendo o cigarro. O relampejo desperta a atenção, ilumina a consciência humana por um momento fugaz, até que tudo se acomode novamente em escuridão. O cigarro é um objeto que figura frequentemente no vídeopoema, ele integra o relampejo, rememorando *Galáxia albina*, que termina com a protagonista acendendo um “cigarro cercada apenas pelos corpos verbais que suscitou e vai mesmerizando” (CAMPOS, 2011), em uma transcrição de *Galáxias*. Em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, a transcrição não é propriamente do fragmento 40, mas de algo que estava na *Galáxia albina*, que foi transcrito na *Galáxia dark*, talvez algo que se relacione com o branco, porém agora um branco ligado ao asco, àquilo que é repulsivo.

A montagem termina com o *close-up* do farol de luz, é importante estar atento ao relampejo de luz, pois o vídeopoema vasculha uma história *dark*. Em seguida, um plano sequência de *making of* inicia-se em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, acompanhado sonoramente por vozes que conversam trivialmente, misturadas ao animado jazz *Just One of Those Things* (1957), de Louis Armstrong e Oscar Peterson. A conversa e o jazz rememoram a promissora década de 1950 no Brasil, que beneficiou o florescimento cultural e intelectual, visto o planejamento e construção de Brasília e a emersão da poesia concreta brasileira. A despeito do clima descontraído no vídeo-poema, sobressai-se uma voz de mulher que alerta: “Cuidado!”, é preciso estar atento.

A mulher é importante elemento de *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, pois existe um viés crítico da transcrição associado ao corpo das mulheres. O elenco do vídeo-poema é predominantemente de mulheres: Bete Coelho, Mariana de Moraes e Stella Marini. Como existe inclusão dos recortes filmográficos e *making of*, eventualmente, Haroldo de Campos, Bressane e demais pessoas da equipe aparecem em cena, no entanto, o núcleo do vídeo-poema é de mulheres. Três mulheres, que representam três Graças, a trindade de divindades, cuja unidade é Vênus, deusa do amor e beleza. Vênus emerge da espuma do mar e se desdobra em Eufrosina (prazer), Abigail (beleza) e Tália (amor), se as três Graças se tocam, elas falam sobre aspectos do crescimento psicológico do ser

humano, a “beleza com o prazer, o prazer com o amor, o amor com a beleza” (FILME..., 2003). Se estão posicionadas, duas olhando para frente e uma para trás, contam sobre o “triplo ritmo do benefício, que consiste em dar, receber e retribuir” (FILME..., 2003). As Graças foram retratadas nessa última posição em pinturas como: *A primavera* (1482) de Sandro Botticelli (1445-1510), *As Três Graças* (1503) de Rafael (1483-1520), *The Three Graces* (1960) de Peter Paul Rubens (1577-1640), *The Three Graces* (1633) de Francesco Furini (1603-1646) e *The Three Graces* (1793) de Jean-Baptiste Regnault (1754-1829).

As três Graças podem ainda ser representadas viradas para o mesmo lado, como na pintura *The Three Graces* (1705) de Charles-Andre Van Loo (1705–1765), e nas esculturas de Antonio Canova (1757-1822) e James Pradier (1790-1852). Nessa posição, as Graças expressam maior sensualidade e elegância. Para efeito de comparação vou deter a atenção na escultura *As três Graças* (1831) de Pradier (Figura 1).

Figura 1 – *As Três Graças* (1831) de Jean-Jacques Pradier. Escultura em mármore, com altura de 1,72 m, largura de 1,02 m e profundidade de 0,45 m, está exposta no Museu do Louvre, Paris, desde 1928, na ala de esculturas francesas do século XIX.



FIGURA 2 – As três Graças, em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993), representadas pelas atrizes (da direita para esquerda) Mariana de Moraes, Stella Marini e Bete Coelho.



Fonte: Elaborado pela autora.

Há uma aparente intenção de transcriar a escultura de Pradier no vídeopoema (Figura 2), em uma operação que traz as três Graças para o tempo-do-agora. As Graças em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* são repensadas no contemporâneo, na realidade dark dos dias iguais, que somam catástrofes. O branco da estátua de Pradier está no tratamento de cores do vídeo-poema, as cenas em p&b com brilho estourado tonalizam as Graças de branco cintilante, quase prateado, que remete ao mármore e à própria divindade das Graças. Porém, o branco cintilante, por compor o cenário do inferno diário do mundo moderno, faz as Graças parecerem fantasmagóricas, numa brancura que se aproxima mais dos expedientes da morte, do que dos sublimes. Assim, o branco no vídeo-poema, tem a ver com a sensação de mal-estar das Graças. Nesse sentido, destaco a transcrição do fragmento 48:

nudez o papel-carcaça fede-branco osso que supura esse esqueleto verminoso onde ainda é vida a lepra rói uma quina do edifício na rua 23 e vê-se um sol murchado margarida-gigante despetalar restos de plástico num vidro violentado como um olho em celofane sérum o bicho-tênia recede nas cavernas do amarelo muco esgotescroto quem move a mola do narrar quem dis para esse dis negpositivo da fã intestino escritural bula tinteiro-tênia autossugante vermi celo vermiculum celilúbrico mudez o papel-carcaça fedor-branco quem solitudinário odisseu ouninguém nenhúrio ausculta um tirésias de fezes vermicego verminíquo vermicoleando augúrios uma labirintestina/

fecalporto gondondoleando em nulaparte tudonada solilóquio a lunavoz
 oudisseu nenhumnome et devant l'agression rétorquer a margarida
 despetala violentada restos de plástico celofanam fanam celúltima
 cena miss pussy biondínuda massageia um turfálico polifemo unicórneo
 [...]

lovely masseuses sauna waterbeds circe ao cono esplêndido benecomata
 oudisseu nenhumnome parou aqui este livro uma tautodisseia dizendo-se
 parou aqui e passou além morto roxo exposto como um delfim
 tot rot und offen à beira-vênus num nascimento de vênus aphrôdes
 escumante e deixar que tudo se organize num azul sutilíssimo
 tapeçaria vitrificada por onde raiam caules de luz amaranço
 cúspides de glicínias desabrochando em reis góticos em naipes de
 (CAMPOS, 2011).

Do vapor de “sauna” erguido da espuma do mar nasce Vênus, da qual se desdobra as três Graças, no fragmento 48, o mar está presente desde a primeira linha, ele flui na assonância fricativa de [s] e quebra em ondas na plosividade palatal desvozeada da aliteração intermitente da consoante <c>. O mar também está na referência direta à *Odisseia* e à viagem de Ulisses ou Odisseu, nas palavras “odisseu”, “oudisseia” e “oudisseu”, que reproduzem a aliteração sibilante de <s>, colocando o mar sonoramente, mas também falam de um Odisseu outro, também tragado pelo mal-estar do mundo moderno. No fragmento 48, o eu-poético de *Galáxias* costura a aventura marítima aos expedientes de morte vermes, “sol murchado” e “marmorto”, em um cenário que aponta para o urbano, de plásticos que “celofanam”. O branco compõe o asco, é repulsivo, “fede-branco”, o branco cadáver pútrido, mas que ainda se destaca branco cintilante no esgoto de fezes do “marmorto”.

No fio de planos sequências de *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, no primeiro plano de uma câmera inquieta, apenas uma Graça, a atriz Bete Coelho, solitária. Também solitária, a voz de Haroldo de Campos inicia a oralização do fragmento 4 de *Galáxias*, não demora muito para que se junte a ele a voz de Bete Coelho, cada voz mira um trecho diferente do mesmo fragmento e o reproduz em entonações distintas, tudo simultâneo a um ruído de broca que perfura e aos barulhentos ônibus transitando na avenida. O caos urbano é a sopa de esgoto dos dias iguais, expostos cru e cruelmente “no jornalário o tododia entope como um esgoto/ e desentope como um exgoto e renova mas não é outro o tododia tododiário” (CAMPOS,

2011). Diariamente o esgoto do presente, torna-se passado, um “exgoto”, que se renova num esgoto de fezes frescas. Apesar de ser novo, o esgoto não deixa de ser pútrido, repleto de morte, provocando o mal-estar frenético da rotina moderna.

O fragmento 48 toca aspectos do insalubre jornal do fragmento 4 quando questiona: no “amarelo muco esgotescroto”, “quem move a mola do narrar”? A resposta está em “Sobre o conceito da história” de Benjamin, quem narra são os vencedores, a história é um registro da barbárie, da “fossa de fezes” diariamente publicada nos jornais.

A tradição dos oprimidos ensina-nos que o “estado de exceção” em que vivemos é a regra. Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a essa ideia. Só então se perfilará diante dos nossos olhos como nossa tarefa, a necessidade de provocar o verdadeiro estado de exceção; e assim a nossa posição na luta contra o fascismo melhorará. A hipótese de ele se afirmar reside em grande parte no fato de os seus opositores o verem como uma norma histórica, em nome do progresso (BENJAMIN, 2013).

Na Tese VIII, o “estado de exceção” sobre o qual Benjamin discute é posto pela classe dominante e pela narrativa histórica construída por ela, que foca nas vitórias e realizações da própria classe dominante. A história passa a ser então o relato da barbárie, no qual fascismo, violência e catástrofes repetem-se e acumulam-se, sem que ocorra uma verdadeira apreensão da experiência histórica, o que para Benjamin (2013) resvala num silenciamento da história. O interesse da classe dominante é permanecer dominante e sem oposição, para isso, opera sua estratégia apoiando-se na ideia de progresso, sobretudo, no sentido econômico do termo, sistematizando, assim, suas atitudes genocidas e transformando-as em norma histórica sem que haja questionamentos sobre sua posição de dominância.

Na Tese IX, Benjamin (2013) ilustra a discussão da Tese VIII com a pintura *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, na qual Benjamin vislumbra, por meio dos olhos espantados do Anjo da História, a norma histórica bárbara e fascista da classe dominante:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas

abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrastao imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval (BENJAMIN, 2013).

O progresso empurra o Anjo da História. O progresso, em nome do qual a classe dominante massacra e empilha corpos mortos, afasta o anjo de seus rituais fúnebres e do período luto. Pouco a pouco, em nome do progresso, a classe dominante normaliza e sistematiza as mortes, o genocídio e a violência. Não há tempo para contar os corpos e chorar os mortos, o progresso urge e a economia exige sacrifícios. Em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, o progresso benjaminiano se faz presente em diferentes recortes do filme *Alphaville*, como por exemplo, as cenas com a seta de neon e do trem em movimento.

Com as teses de Benjamin em mente, retorna-se ao fragmento 48 de *Galáxias*, assume-se que a história da barbárie é a história do esgoto, atenção à aliteração da letra <v>, que se inicia tímida nas palavras “verminoso”, “vida” e “vê-se”; começa a ficar mais presente a partir da linha 4, com “vidro-violentado”, “cavernas”, “move”, “negpositivo”, “vermi” e “vermiculum”; e desdobra-se em cadeia na linha 10, com “vermicego verminíquo vermicoleando”. É interessante notar que, majoritariamente, a letra <v> participa de neologismos joyceanos para verme. Assim, a despeito de se encontrar em meio a gosma gutural de esgoto e fezes, a letra <v> apresenta um movimento cheio de vida, análogo aos vermes brancos que cavoucam e se multiplicam na matéria orgânica. Na aliteração existe ainda o divino que desperta, como o vento provocado pelas batidas das asas de um anjo. Em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, as três Graças são brancas, como vermes agitados no esgoto da história da barbárie, e estão despertas, como o Anjo da História benjaminiano.

A transcrição do *Angelus Novus* em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* é embalada pelo jazz *The man with the Golden Arm* (1956),

composição de Elmer Bemslein e voz de Richard Maltby e His Orchestra, que acrescenta um tom de espanto à cena. A Graça, interpretada por Bete Coelho, permanece por muitos minutos solitária em *close-up*, com os olhos esbugalhados e aura prateada (Figura 3).

FIGURA 3 – Bete Coelho declamando, a duas vozes com Haroldo de Campos, o fragmento 4 de *Galáxias* (2011), em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993)



Fonte: Elaborado pela autora.



Fonte: Elaborado pela autora.

A expressão nos olhos da Graça, interpretada por Bete Coelho, transcrevem o *Angelus Novus* no cenário posto por Benjamin na Tese IX, que, por sua vez, é dado pela declamação confusa, a duas vozes, do fragmento 4 de *Galáxias*. Em seu trabalho, Susana Kampff Lages (2019, p. 150-151) destaca a importância de observar o olhar do anjo benjaminiano:

O olhar fixo do anjo corresponde à fixidez que caracteriza o impulso melancólico, quando excessivamente preso ao que passou, àquilo que já não possui vida, ao passado não como fonte de recordações, lembranças positivamente investidas, potencialmente atualizáveis no presente e no futuro, mas o passado como tempo esvaziado pela experiência da morte, como cristalização de múltiplas ausências.

A partir da leitura de Lages, sugere-se que, em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, a Graça observa uma história carregada de experiência da morte, pois trata-se da narrativa que defende a violência, constante e repetidamente, em nome do progresso. A fixação do olhar da Graça corresponde, nesse sentido, ao olhar do anjo, estão esbugalhados pois encaram lembranças “negpositivo”, para citar o neologismo do fragmento 48

de Campos (2011), isto é, memórias cuja experiência histórica impulsionam à melancolia, pois contam sobre a história da barbárie. A despeito de ocuparem esse cenário de mal-estar, no qual os expedientes da morte se aglomeram, as Graças não se deixam paralisar, tampouco se deixam levar pelo vendaval do progresso, buscam redenção aos moldes benjaminianos. De acordo com a Tese V de Benjamin (2013), o único movimento capaz de ir contra a corrente do progresso ininterrupto é a recuperação das imagens dialéticas de passado que relampejam. Assim, atinge-se a redenção ao “escovar a história a contrapelo”, citando-a “em cada um dos seus momentos” (BENJAMIN, 2013), e não apenas pelo ponto de vista da classe dominante. Como “ostra[s] do esgoto” do fragmento 4 (CAMPOS, 2011), as Graças haroldianas atuam política e criticamente, a contrapelo dos tempos de violência, como veremos mais adiante.

Dando continuidade ao vídeo-poema, quando o plano sequência de Bete Coelho termina, somos apresentados a outra Graça, interpretadas pela atriz Stella Marini. O cigarro de *Alphaville* retorna, agora quem o fuma é a Graça, agregando uma ousadia selvagem à personagem. É importante destacar que essa ousadia não diminui em nada o caráter divino da Graça, lembro que os próprios anjos são criaturas oximoros, afáveis e selvagens, por vezes nomeadas por Campos (2004b, p. 60) como “Querubins-Leões-Alados”. Em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, enquanto fuma, a Graça assiste na televisão Elvis Presley cantar *I want you, I need you, I love you* (1956), nos dando mais um indício de que ela se encontra num contexto moderno, no tempo-de-agora. A música acaba, em primeiro plano a Graça troca o canal da TV para chuva e os ouvidos do expectador são invadidos por um rugido de fera. A Graça nos encara com olhar fixo e intimidador que, somado ao cigarro e ao rugido, expressa a audácia tenaz da divindade. Aqui, identifica-se uma referência transcriativa ao Canto III do poema *A máquina do mundo repensada* (2004c), de Haroldo de Campos:

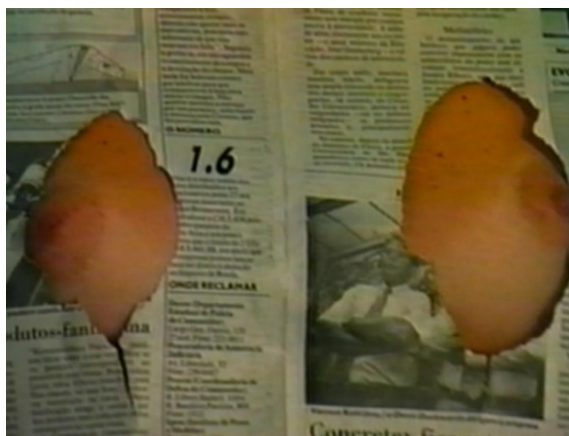
no meu tempo terráqueo: três estrelas
 (não mais feras) anãs – a rubra a albina
 a nigra – me vigiando: sentinelas
 aziagas em esgares letais – sina-
 sentença minha sendo o perseguir
 a reflexão sem cura – dom? estima?
 (CAMPOS, 2004c, p. 73)

Na análise que desenvolve do poema *A máquina do mundo repensada*, Diana Junkes Martha-Toneto (2013, p. 228) associa as “três estrelas” às três Graças que surgem para Dante no “Purgatório” de *A divina*

comédia. Com isso em mente, entendo a Albina, a Nigra e a Rubra como as três Graças haroldianas, não por coincidência a transcrição de *Galáxias* para o cinema foi pensada em forma de trilogia, *Galáxia albina*, *Galáxia dark* e *Galáxia ruiva*. Intuitivamente, associa-se *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* à Graça Nigra, neologismo haroldiano que prefigura uma transcrição mais adequada para “dark”, em comparação com a tradução indicada pelo dicionário (DARK, 2020) de algo escuro, ausente de luz, ou a cor preta/negra; pois coloca a vogal <i>, que substituiria a vogal <e> em “negra”, sugerindo uma atitude mais fechada, sombria e não apenas escura.

Com base no trecho de poema *A máquina do mundo repensada*, no olhar da Graça e no rugido em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, é possível entender as Graças haroldianas como feras, criaturas sentinelas e letais. Sentinelas porque estão atentas ao relampejo, escovando a história a contrapelo. Letais, pois não apresentam nenhum pudor ao ataque. A ausência de pudor é posta no vídeo-poema por meio da inclusão de um recorte pornográfico, que transcria a “cena miss pussy biondinuda massageia um turfálico polifemo unicórneo” do fragmento 48 de *Galáxias* (CAMPOS, 2011). Na sequência, os seios (Figura 4) e o olho (Figura 5) da Graça aparecem nos vãos dos jornais, propõem a transcrição do “forniculário dédalodiário” do fragmento 4 (CAMPOS, 2011), o corpo que copula as notícias da barbárie.

FIGURA 4 – Os seios da Graça haroldiana nos vãos dos jornais, em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993)



Fonte: Elaborado pela autora.

FIGURA 5 – O olho da Graça haroldiana nos vãos dos jornais, em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark* (1993)



Fonte: Elaborado pela autora

No fragmento 48, a postura crítica das Graças em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, pode ser observada no jogo paronomásico entre “nudez” e “mudez”, que sugere um viés crítico, pois aproxima as duas palavras, articulando-as semanticamente. Pensa-se o significado dos dois termos individualmente, recorre-se, primeiro, ao livro *Nudez* (2014), de Giorgio Agamben:

A nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma assinatura teológica. Todos conhecem a narrativa do *Gênesis*, segundo a qual Adão e Eva, após o pecado, percebem pela primeira vez estarem nus: “Então, abriram-se os olhos de ambos e viram que estavam nus” (Gên. 3,7). De acordo com os teólogos, isso não ocorre por causa de uma simples ignorância precedente que o pecado anulou. Antes da queda, mesmo sem estarem cobertos por nenhuma veste humana, não estavam nus: estavam cobertos por uma veste de graça, que os envolvia tal como um traje glorioso (AGAMBEN, 2014).

A partir da leitura de Agamben, entende-se que a “nudez” não é a simples ausência de vestimenta, é também a supressão de algo divino, que resulta na percepção do tabu do corpo. Quando se articula a palavra “nudez” com “mudez”, que se refere àquele que foi silenciado, calado, privado do uso da palavra; entende-se que o corpo foi silenciado, que a sensualidade e graça corporal foram caladas, chamadas de tabu, expostas como se os

corpos, em alguma medida, não significassem vidas. Destaca-se ainda que, em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, a nudez é discutida tendo como perspectiva as mulheres, colocando mais uma camada crítica na transcrição cinematográfica. Os seios entre os vãos do jornal, são as mortes de mulheres se acumulando e se empilhando nas manchetes diárias, que dizem sobre a história da barbárie.

Infernalário: logodédalo – Galáxia dark coloca-se “et devant l’agression” (CAMPOS, 2011), a partir do recorte do filme *À meia noite levarei sua alma* (1964) de José Mojica Martins. A fala macabra de Zé do Caixão, protagonista do filme, completa a transcrição crítica da nudez muda do fragmento 48. Enquanto tortura a mulher, Zé do Caixão debocha: “a aflição angustiante da morte, sofre porque não pode gritar, nesse instante deixa de pertencer-me, para converter-se em amante da morte”. Assim, a fala aproxima a nudez, de não poder gritar, à angústia da morte. Na sequência, em primeiríssimo plano o olho da Graça encara o espectador pelos vãos das notícias da barbárie, enquanto a voz de Zé do Caixão dá a fala: “foi um belíssimo espetáculo”, com a qual o protagonista reforça a ideia crítica da morte como entretenimento dos jornais. Mas o olho da Graça é também crítico, afaga a história a contrapelo, percebe que as mortes das mulheres não podem se juntar aos despojos do cortejo triunfal da classe dominante.

No vídeo-poema, a Graça volta a assistir à televisão, nela o sol nasce num horizonte desértico, cujo tom divino é dado pela música instrumental, que desperta o efeito de esplendor. As Graças haroldianas são fatais, tentam quebrar o ciclo de violência e, num primeiro momento, conseguem, posto que Zé do Caixão, aparece morto e desfigurado, numa cena também recortada do filme *À meia noite levarei sua alma*. Porém, a violência respondida com violência dá continuidade a história da barbárie. Além disso, a tempestade ininterrupta do progresso traga as Graças, carregando-as para um cenário de catástrofes que se acumulam ciclicamente. Assim, Zé do Caixão retorna e vocifera o discurso final de *À meia noite levarei sua alma*, no qual o personagem de Mojica acredita ser o homem superior, talvez da mesma raça superior dos homens da Era da Luz de *Alphaville*, o que ajuda a justificar a escolha dos dois filmes para compor o vídeo-poema. O que importa é distinguir a classe dominante, composta por homens que se autoproclamam superiores e se valem, repetidamente, da violência para permanecer na dominância.

Horrorizadas diante da inexorável tempestade do progresso, no vídeo-poema, as Graças suplicam orações, que são embaladas sonoramente por um ruído branco, que indica o início do processo de transcendência, Bressane avisa: as Graças estão “entrando na Terra Santa”. Também não é casualidade que as Graças estejam vestidas como freiras, Bete Coelho possui até um crucifixo, pois, para Benjamin (2013), a redenção tem algo de messiânico, ligado ao místico e religioso. Além de serem próprias entidades divinas, as Graças reconhecem “o sinal de uma paragem messiânica do acontecer ou, por outras palavras, o sinal de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido” (BENJAMIN, 2013), diante da história da barbárie elas estão atentas, correm ferozmente contra a ventania do progresso. Em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, o plano sequência das Graças correndo é acompanhado pelo som dos sapatos batendo apressados no asfalto, que, por fim, é substituído pela animada batida de jazz de Duke Ellington, na composição *Skin Deep* (1952), última música do vídeo-poema.

O jazz, em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, transcria o ritmo das *Galáxias*. As três Graças, os olhos esbugalhados, o vento no lenço, os seios no jornal, a mulher selvagem, tudo isso são transcrições das impressões epifânicas de um eu-poético que afaga a contrapelo o infernalário da história, são elementos que transitam entre texto de partida e transcrição, carregando marcas estéticas de Campos e Bressane, além de enriquecer a experiência do leitor/ expectador no universo da obra. Na última cena do vídeo-poema, as Graças não cessam de caminhar, continuam percorrendo a história, não em nome do progresso, mas em revanche ao cortejo da classe dominante. No dedalodiário dos dias iguais, “o livro é visagem no infernalário” (CAMPOS, 2011), é “plumapaisagem” e dá alguma utopia ao “homem-pena”, mesmo em tempos sombrios de ventania implacável.

O olhar crítico das Graças, resiste tenazmente no tempo-de-agora, no “livro-agora de horas desoras de vígeis vigílias nometora/ morta num desvão do tempo muda testemunha mínima lúnula de unha/ que se pega na história aqui onde o sangue gela” do fragmento 22 (CAMPOS, 2011). Nessa medida, as Graças também contam sobre a história do silenciamento da mulher, discussão ainda em pauta no contemporâneo, que não superou a barbárie. É preciso estar atento à *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, sua atmosfera de morte nos rememora lutas históricas contra as classes dominantes, fascismo e patriarcado, lutas que nunca devem ser perdidas de vista, sobretudo, no tempo presente. Devemos ser fortes, para que a tempestade não nos trague, para que não normalizemos a morte em nome do progresso.

Referências

À MEIA noite levarei sua alma. Direção: José Mojica Marins. Produção: Ilídio Martins, Arildo Lima, Geraldo Martins. São Paulo: Cinematográfica Apolo, 1964. 1 fita de vídeo (84 min), son., mono.

AGAMBEN, G. *Nudez*. São Paulo: Autêntica, 2014. *E-book*.

ALPHAVILLE. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: André Michelin. [S. l.]: Chaumaine: Filmstudio, 1965. 1 fita de vídeo (99 min), son., mono.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 101-119.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. *Walter Benjamin: o anjo da história*. São Paulo: Autêntica, 2013. *E-book*.

CAMPOS, H. *A máquina do mundo repensada*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004c.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a. p. 31-48.

CAMPOS, H. Éden: um tríptico bíblico. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

CAMPOS, H. *Galáxias*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DARK. In: CAMBRIDGE Dictionary. [S. l.: s. n.], 2020. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/dark>. Acesso em: 20 jul. 2020.

FILME de amor. Direção: Júlio Bressane. Produção: Tarcísio Vidigal e Lúcia Fares. São Paulo: TB produções, 2003. 1 DVD (91 min), son., color., mono.

GALÁXIA albina. Produção de Video Track e Julio Bressane. São Paulo: Video Track, 1992. 1 fita de vídeo (40 min), VHS, son., color., mono.

INFERNALÁRIO: logodédalo – Galáxia dark. Produção de Video Track e Julio Bressane. São Paulo: Video Track, 1993. 1 fita de vídeo (40 min), VHS, son., color., mono.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010. [watch?v=PufMZtFpsdA&list=LLGX6ABjwGYXEC1dTNhGnfnw&index=116&t=12s](https://www.youtube.com/watch?v=PufMZtFpsdA&list=LLGX6ABjwGYXEC1dTNhGnfnw&index=116&t=12s). Acesso em: 14 jul. 2020.

JULIO Bressane infernalario logodedalo 1992. [S. l.: s. n.], [201-?]. 1 vídeo (35 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PufMZtFpsdA&list=LLGX6ABjwGYXEC1dTNhGnfnw&index=116&t=12s>. Acesso em: 14 jul. 2020.

JUNKES, D. O passado como relampeja: alguns apontamentos sobre Haroldo leitor de Walter Benjamin. *Circuladô*, [S. l.], v. 2, n. 5, p. 125-133, 2016. ISSN: 2446-6255.

LAGES, S. K. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. 2. reimp. São Paulo: Edusp, 2019.

LISPECTOR, C. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MARTHA-TONETO, D. J. B. *As razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

NÓBREGA, T. M., GIANI, G. M. G. Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução. *Trabalhos em linguística aplicada*, Campinas, v. 11, n. 1, p. 53-65, 1988.

SELIGMANN-SILVA, M. Haroldo de Campos: tradução como formação e “abandono” da identidade. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 158-171, 1997. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i36p158-171>.

VÍDEO leva “Galáxias” à TV. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, ano 70, n. 22589, 6 fev. 1991. Folha ilustrada, p. E3. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=11231&anchor=719316&origem=busca&pd=35ee973597092915eba49387173f3fe8>. Acesso em: 17 jul. 2020.

Recebido em: 1 de outubro de 2020.

Aprovado em: 8 de junho de 2021.