

ORIGO VITAE: UM DIÁLOGO INTERTEXTUAL ENTRE HAROLDO DE CAMPOS E GUSTAVE COURBET

Sérgio Roberto Massagli¹

- **RESUMO:** O presente trabalho busca fazer uma leitura comparativa de duas obras de dois artistas diferentes: a tela intitulada “A Origem do Mundo”, de Gustave Courbet, e o poema “Origo Vitae”, de Haroldo de Campos e, a partir dessa leitura, constatar como a fronteira entre o visível e o legível pode se diluir, e como, num processo de transcodificação, um estabelece com o outro um diálogo que, além de transpassar os códigos e épocas, produz novos sentidos e suscita uma discussão sobre o ato da leitura destes diferentes códigos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Pintura. Recepção. Intertextualidade.

Neste trabalho procuro investigar, a partir de uma perspectiva centrada na recepção, o diálogo intertextual que foi estabelecido entre o poema *Origo Vitae* (anexo B) de Haroldo de Campos e a tela *L'Origine du monde* (anexo A) de Gustave Courbet. Partindo do pressuposto de que o que caracteriza a intertextualidade é justamente a introdução de um novo modo de leitura que rompe o enclausuramento

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. Cep 14800.901. E-mail: massaglis@hotmail.com

de texto e estabelece uma relação dialógica com outros textos.

Alguns teóricos da escola de Konstanz, entre os quais Hans Robert Jauss, no final da década de sessenta criam a estética da recepção. Segundo a concepção desses teóricos de Constança, os atos de leitura e recepção pressupõem interpretações individualizadas e respostas criativas, tornando a recepção um gesto produtor de novos sentidos.

Para Jauss (1994), o processo de recepção começa pela consideração do horizonte de expectativas de seu primeiro público, que depois vai se somando às recepções que se sucedem, de modo que *a priori* nenhum texto diz apenas aquilo que desejava dizer. Cada período histórico, por exemplo, lê a obra a partir de seu horizonte de expectativa. Assim, ao introduzirmos os leitores na discussão da hermenêutica literária, não podemos pensá-los como sujeitos isolados, mas sim como construídos histórico e culturalmente, isto é, como sujeitos transubjetivos.

A significação é condicionada então a essa subjetividade, digamos, ampliada de um leitor recortado segundo seu repertório cultural, sem o qual a obra seria destituída de sentido, pois é só através deste que a leitura se realiza enquanto ato de concretização resultante da relação dialógica entre ele e o texto (JAUSS,1994).

Essa subjetividade, entretanto, não deve ser entendida no sentido de que toda leitura de um texto é possível, já que cada leitor traz consigo um repertório (literário, histórico, psicológico, etc) que determinaria certas leituras em detrimento de outras igualmente possíveis.

O próprio Jauss adverte que a recepção não pode ser aleatória, uma vez que há no texto elementos literários que orientam a recepção. Robert Jauss (1994) demonstrou claramente que a leitura de uma

obra convoca um conjunto de regras de modo que a leitura que surge

[...] desperta a lembrança do texto já lido, enseja logo de início expectativas quanto a 'meio e fim', conduz o leitor a determinada postura emocional e, ao fazer isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso – colocar a subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores. (JAUSS, 1994, p.28).

A leitura que Haroldo de Campos faz de Courbet coloca em jogo processos de desconstrução e transcrição que só se tornaram possíveis se levarmos em conta a formação do leitor Haroldo, que inclui um vasto repertório da literatura ocidental (e mesmo oriental), mas principalmente a sua adesão a determinados movimentos literários (ao concretismo, por exemplo) e a reconstituição do horizonte histórico do pintor francês.

A leitura do poema "Origo Vitae" pode, é claro, ser feita sem a intervenção da primeira recepção, isto é, sem que o leitor tenha tido contato com o texto não-verbal de Courbet. Entretanto, será uma leitura obstruída. Por tratar-se de uma leitura criativa da tela de Courbet, o poema reclama uma "intervisualidade" que não se realizará se o leitor não (re)fizer a ponte metalingüística que foi estabelecida entre ambos. Ademais, logo de princípio, além da aproximação dos títulos da obras: "A Origem do Mundo" e "Origo Vitae", Haroldo de Campos já denuncia a metalinguagem que será estabelecida ao citar Courbet no primeiro verso. Se o referente do poema é assim explicitado, caso o leitor ignore o fato, a leitura será prejudicada no que é o mais importante: a relação estética entre dois momentos distintos da história e o diálogo semiótico

entre dois códigos, apenas aparentemente distintos, uma vez que um se funde no outro – o visível (a tela) e o legível (o poema) amalgamam-se.

Quem conhece o movimento concretista sabe que essa transposição do código icônico da pintura para o verbal da literatura era uma das preocupações dessa corrente que buscou romper com o discurso lógico e linear do verso tradicional para conferir à palavra um status semiótico que, além do verbal, incorporasse também valores gráficos e fônicos que levassem à superação dos laços sintáticos em favor de uma conexão direta entre as palavras, principalmente através de associações paronomásticas.

Obviamente tal prática não é nova. Todavia, dotada de um rigor (des)construtivista, radicaliza as propostas anteriores e vai dar lugar às experiências sinestésicas da arte contemporânea (verbo-voco-visual), como os “poemas semióticos” de Décio Pignatari. Na verdade, essa prática constitui-se em uma tradição que teve início com Mallarmé (“Un Coup de Dés”), foi desenvolvida por outros autores como Apollinaire, Pound, Joyce, Cummings, as vanguardas do início do século e prosseguiu na desmontagem das estruturas verbais do discurso contratual, insuficientes para abranger o universo da imaginação e da sensibilidade. Esse é o que compõe o repertório de experiências que entra em ação no ato de concretização da leitura, pois, como defende Glowinski (1979), o leitor não é uma tabula rasa, ele se aproxima do texto com uma série de “crenças e hábitos” que cobrem o mundo, suas propriedades e sua construção e incluem desde uma axiologia básica (valores sociais) até a estrutura do texto .

Jauss (1994) diz que essa predisposição do público que condiciona a subjetividade do leitor pode ser obtida através de três fatores básicos: a existência de normas conhecidas (literárias e pragmáticas); a relação implícita com obras do contexto literário; e

a oposição entre ficção e realidade ou entre funções poéticas e práticas da linguagem.

Tais normas permitem reconhecer a existência de textos historicamente constituídos e reconhecidos por um público determinado, mediante características mais ou menos distintas, como sendo pertencentes a um gênero, a um estilo, uma escola, etc. Assim estes textos tornam-se codificados e dotados de características identificáveis que funcionam como estereótipos. Entre estas características podemos destacar algumas que claramente interferem mais explicitamente no ato da leitura. É claro que quanto mais um texto conformar-se a estas normas, mais legível ele será. Por outro lado, quanto mais se afastar delas, mais difícil será o acesso a ele.

Logo, se todo texto se inscreve dentro de um projeto de leitura e dentro de um conjunto de textos existentes, este texto é recebido pelo leitor segundo seu "horizonte de expectativas", isto é, segundo a soma de elementos mais ou menos conscientes dos quais o leitor dispõe para investir sobre o texto e melhor compreendê-lo. O horizonte de expectativas resulta, de uma parte, da experiência prévia que o leitor tem do gênero em que o texto se inscreve, e de outra parte da forma e da temática de obras anteriores das quais se pressupõe algum conhecimento. Todo texto chega ao receptor dentro de um horizonte de expectativas particular, ele não se apresenta como novidade absoluta, ele evoca idéias já lidas, coloca o leitor em uma determinada disposição emocional, cria, enfim, uma expectativa do que deve se seguir. Esta pode ser orientada, modificada ou rompida: todo texto produz um efeito sobre o leitor e o leitor dá a esse efeito um sentido. Jauss (1994) estabelece uma distinção entre o efeito determinado pela obra e a recepção, que depende do destinatário do texto.

Portanto, antes de passarmos à leitura de "Origo Vitae", é conveniente reconstituir os elementos que

orientaram a recepção feita por Haroldo de Campos, que certamente levou em conta a primeira recepção e outras subseqüentes.

Courbet foi tão radical em política como na pintura. Em 1871, com o governo revolucionário da Comuna de Paris, foi-lhe dada a direção de todos os museus de arte, salvando as coleções da cidade das ações depredatórias da turba. Após a queda da Comuna, todavia, foi acusado da destruição da coluna triunfal de Napoleão na Place Vendôme, foi aprisionado e condenado a pagar pela sua reconstrução. Em 1873, fugiu para a Suíça onde continuou a pintar até a sua morte, em 1877.

Gustave Courbet foi um pintor influente e prolífico que, com seus compatriotas Honoré Daumier e Jean François Millet fundou, na metade do século XIX, o movimento artístico que se chamou de Realismo. Por volta de 1840 foi para Paris para estudar Direito; ao invés disso, ensinou a si mesmo a pintura, copiando obras-primas no Louvre. Em 1850, exibiu "Os Quebradores de Pedra" – uma brusca e vigorosa descrição de trabalhadores construindo uma estrada. Nesta tela, Courbet deliberadamente desafiou os preceitos dos românticos – campeões do exotismo carregado de sentimentalismo, guardiões das tradições moralizantes das Belas-Artes. Em seguida ultrajou-os com sua enorme tela "Enterro em Ornans", mostrando camponeses pobremente vestidos em volta de uma larga sepultura. Courbet expressou sua resistência em relação às convenções em outra enorme tela: "O Estúdio do Artista", que traz como subtítulo "Uma Alegoria Verdadeira concernente a Sete Anos de Minha Vida Artística". Nela, Courbet está sentado pintando uma cena central composta por um garotinho, um cão e uma modelo nua; à esquerda um grupo de pessoas enfatiadas estudadamente o ignora; à direita uma animada e espirituosa multidão de amigos admira o seu trabalho. Nesta mesma

época publicou um manifesto provocativo detalhando seu credo sócio-realista de vida e de arte. Gozava então de ampla popularidade.

Sua tela "A Origem do Mundo" (coleção particular, Houston, Texas) que se encontrava entre os bens de Jacques Lacan após a sua morte, foi motivo de escândalo na época em que foi pintada e a razão é óbvia: trata-se de um nu feminino frontal, digno de figurar em revistas e sites pornográficos nos dias de hoje. Nela vemos um corpo de mulher envolto em um lençol, sendo que este não encobre senão os braços e parcialmente os seios, estando ela deitada em linha diagonal, com as coxas se abrindo para mostrar no centro o triângulo pubiano. A cabeça com o rosto, as pernas com os pés, os braços e as mãos não aparecem na tela. Curiosamente, estas partes, cultivadas e exibidas como atributos da beleza feminina, não aparecem, e mesmo os seios estão semicobertos. Certamente foram ocultados a fim de realçar aquilo que dá o título à obra: a região responsável pela geração da vida – a genitália e o ventre.

Obviamente na época em que foi exposta, a tela de Courbet cumpriu com aquela idéia de estranhamento de que fala Iser (1996), de uma desfamiliarização que interroga e transforma as crenças implícitas com as quais abordamos uma obra. Essa obra que transgredir e força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais é para Iser (1996) a mais eficiente. Ao nos depararmos com a tela, nossas suposições convencionais são "desfamiliarizadas", objetivadas, de modo que podemos então criticá-las e revê-las. Se a virtude de uma obra reside nesse seu caráter transgressor de nossas expectativas rotineiras, essa virtude em "L'origine du Monde" extrapolou em sua época, e em outras. A nudez crua com que o sexo feminino é apresentado na tela de Courbet pode ser admitida como artística, mas o que lhe confere este

status de arte, quando se limita tão próximo com a pornografia e a anatomia?

Visualmente a estrutura da tela de Courbet apresenta-se tripartite. Suas linhas essenciais que cruzam a tela apresentam três ângulos, formando em seu vértice/vórtice o núcleo triangular, início e fim da obra, para o qual tudo conflui e do qual tudo diverge: morredouro/nascedouro, redemoinho, buraco negro cuja escuridão vertical une a superfície da tela a seu fundo e (des)orienta o olhar do leitor. Para Haroldo de Campos (anexo B), trata-se de uma aranha genesiaca, ao mesmo tempo insólita e comum. Esse jogo de linhas é também confirmado pelas três cores básicas (rosa, branco, negro) que se sobrepõem umas às outras, criando esse efeito vertiginoso, esse mergulho na carnalidade do ser. O preto compõe o fundo, os interstícios do lençol e do corpo e principalmente a grande massa negra que recobre o ponto proeminente do plano – a púbis pompeando seu negro tosão – e o qual vem a ser ao mesmo tempo o ponto mais profundo, devido à confluência das perspectivas que, num jogo ótico, verticaliza tanto para o fundo como para a superfície. Com palavras, Haroldo de Campos descreve assim esta área, fulcro de toda a cena:

Courbet – esta insólita
aranha genesiaca e no entanto comum
aracnídeo
de uma espécie doméstica
– domesticável –
pompeando como um pendão
grandeaberto seu negro tosão
sua felpa veludínea
recortada em triângulo
de cabelos intonsos _pelos
interstícios pelos (entre-
mentes)

O branco do lençol que envolve esse corpo atenua seu contorno e proporciona a luminosidade que contrasta com as regiões escuras da tela. No branco-róseo pastelado dos troncos desnudos, da carne “crua e nua/ brasonada” da “coxas branco-bi/ furcadas...” temos o tom intermediário assombreado-se nos contornos e relevos para condensar-se no mamilo direito.

Além desse aspecto descritivo que se estabelece entre o poema e a tela, vemos que os dois também travam um diálogo temático, que se volta para a questão obscura da origem do mundo e da vida. Na verdade, quando nos confrontamos com a tela, ficamos perplexos diante da crueza, da essencialidade com que a realidade nos é, literalmente, desnudada. O que vemos deixa-nos perturbados. Em primeiro lugar talvez porque nos deparemos com aquilo que é um dos maiores mistérios da natureza e do homem, mesmo o mais civilizado: a força indomável da sexualidade, que tem como subproduto em linha direta o processo de procriação, assegurando à espécie a sua perpetuação. Daí porque o título remete à idéia da origem do mundo. Contudo, além deste aspecto primal e premente, essa energia motriz e matriz de toda vida, a que Freud chamou de libido (que em sua origem latina significa desejo violento, paixão, luxúria), preside também, quando se desvia daquela função elementar, através dos mecanismos de repressão e sublimação (ainda usando uma terminologia freudiana), a toda conduta ativa e criadora do homem, o que resulta na civilização e na cultura. Talvez por esse caminho possa-se explicar o título da obra, entendida dentro de um contexto cultural em que predominava a visão cientificista que embasou teoricamente os artistas do Realismo: o mundo tem início não em alguma centelha cósmica, num sopro divino ou num ato de vontade do Espírito; antes, a vida tem sua origem na matéria

viva, na biologia de uma pulsante genitália feminina.
Campos diz:

recorta-se a brecha de onde a vida
desabrocha: grumo pérola
ampola fetal ov-
ante infante
que emerge da amniótica
piscina placentária:
então a vida grita
espasmo
desumbilicada de seu fio
nutriente
essente e só
no oco do nascedouro e
parida en-
derençando-se ao funil
torvo da morte apenas
(por quanto tempo?)

Este parece ser o olhar que Haroldo de Campos lança sobre “esta insólita aranha genesiaca”. É no interior dessa fenda misteriosa que “a vida desabrocha” em seu estado ovular, textualizado por Haroldo de Campos como um “grumo perola/ ampola fetal/ov/ ante infante”. Estado elementar da vida-ovo, ainda em estado latente, ovulante, anterior à criança a ser lançada ao mundo, ovo antes da criança ou ov/ante infante. A leitura de Campos não pára aí. Ele narra a história toda desse evento genealógico (ou melhor seria dizer ginecológico?). Uma vez “desumbilicada” essa vida é, isto é passa a ser, e “essente e só” já no momento em que nasce enfunila-se para a morte. Se nasce se morre, já dizia há muito o poeta concretista. Trata-se de uma leitura que a tela, enquanto estrutura organizada e historicamente determinada não apenas permite, mas encaminha através de estratégias e

dos repertórios de temas e alusões (ISER, 1996) que ambos (tela e poema) encerram.

Uma vez ultrapassado esse instante profundo, e ainda perturbados diante da opaca e misteriosa cena da geração da vida carnal, defrontamo-nos então com um objeto estético que expõe, ou melhor, exhibe, em toda sua nudez e em ângulo fechado, o órgão feminino. Nesse instante nosso olhar desliza entre o biológico, o erótico e o pornográfico. Aí a tela parece propor alguns projetos narrativos. Podemos ver ali estampadas, ao mesmo tempo, três faces de uma mulher sem face: a mãe (reprodutora), a mulher (amante) e a prostituta (do grego *porne* = prostituta). Não é por acaso que o pintor deixou de fora o rosto. O sexo é este rosto anônimo que se perde e se encontra na multiplicidade dos corpos. Perguntamo-nos: em que leito se estende aquele corpo? Num leito de hospital, após dar luz a uma vida? Num fecundante leito nupcial? Na alcova de algum prostíbulo? Enfim, que olhar devemos lançar sobre essa tela intrigante: o ginecológico? O erótico? O obsceno? Ou posto de outro modo, a tela, enquanto texto, enquanto estrutura determinada, delimita tais indeterminações?

Para Iser (1996), as indeterminações textuais devem ser “normalizadas”, ou seja, domesticadas e sujeitadas a uma firme estrutura de sentido. Terry Eagleton (2001), vê nessa atitude um autoritarismo que espera que o leitor se empenhe tanto em lutar com o texto quanto em interpretá-lo, esforçando-se para fixar seu caráter anárquico em uma estrutura controlável. Quando Campos lê Courbet, embora sua leitura pareça não encaminhar esse potencial polissêmico àquela “redução” que Iser (1996) prescreve, ainda assim mantém aquele corpo de mulher dentro do espaço da reprodução e do erótico. Pode-se dizer que o leitor Campos constrói o texto de Courbet de modo a torná-lo internamente coerente:

e depois de gerar
ei-la a vaginada aranha
canibal
devolta ao seu mister de
vênus
ao seu monte de pelúcida
alfombra e clitorídea ninfa
e ao seu ofício
carní -
vorante

Deste modo, uma vez cumprida a tarefa reprodutiva, esta aranha, antes domesticável, retorna a seu ofício venusiano, à sua vocação carnívora. Gerar e devorar, como no mito de Cronos, mistério que atormenta aquele essente só: se nasce, por que morre? É o duelo de Eros e Tanatos que se dramatiza no ato da (pro)criação.

crua e nua
brasonada
de riçados cabelos
boosco deleitoso
orto meio-aberto meio-ocluso
entre lisas coxas branco-bi-
furdadas _ora
escumoso
bucentauro de núpcias
ora
carenada caverna ou
sorvedouro válvulo
que –
dionéia de cílios
licorosos
drósera orvalhada
e purpurante

ros solis –
devora carne humana
e lancinada
goza

Neste momento dionisáco essa “dionéia de cílios licorosos” e cabelos eriçados, caverna de carne, vulva/válvula, sumidouro, entrega-se àquela força elementar que subjaz à própria vida e ao mundo. Assim, na origem e fim de tudo, está o momento orgástico em que vida e morte se fundem em um frenético momento de dor e prazer de espécie que devora a si mesma num ritual autofágico. Ora boceta escumosa, ora centauro com corpo de boi. Drósera: ora rosa orvalhada (droso remete a orvalho), ora erva insetívora, de folhas circinadas, filiformes, coberta de pelos compridos, viscosos, com os quais prendem os insetos para digeri-los².

Vemos o poder evocativo dos versos criados por Campos, que brincam com imagens num jogo de vai-e-vem. Ao mesmo tempo em que vemos as imagens aglutinarem-se na forma de palavras como devolta ou pelúcida, vemos também os significados se abrirem: assim temos devolta como novamente, de novo, ou como devolvida; e pelúcida desdobrando-se para peluda, pelúcia, lúcida. Tudo dentro da mais perfeita tradição concretista: levando ao limite o signo verbivocovisual.

Haroldo de Campos utiliza-se do termo verbivocovisual para dizer que a poesia concreta seria, numa língua alfabética, uma réplica atualizada, dentro da modernidade, da poesia ideogrâmica chinesa. Já Octávio Paz (1984) acha que os concretistas inventaram uma verdadeira tipologia poética, que busca fazer uma crítica do pensamento discursivo, isto é, negar o discurso pelo discurso. A poesia concreta

² Dicionário Michaelis (WEISZFLOG, 2004).

se inscreve numa tradição milenar, em função da busca da concretude possível na língua alfabética que, ao incorporar elementos não-verbais à maneira do idioma chinês, busca representar o pensamento e o discurso linear do Ocidente. Por outro lado, também está inserida no conceito de “Modernidade”, que para Octavio Paz (1984), constitui-se em uma tradição mais recente.

Interessante notar como essa técnica que, do ponto de vista discursivo, implode a sintaxe linear pode, em sua expressão e conteúdo, tão propriamente transcodificar o texto não-verbal. Perfeitamente compreensível isso, na leitura que Campos faz de Courbet, principalmente se pensarmos que o realismo radical da tela de Courbet em seu despojamento retórico e concisão formal favorece a técnica concretista de Campos. Ainda pode-se dizer que a crueza do realismo de Courbet se encontra com a concretude do anti-romantismo de Campos, na medida em que ambos se realizam em um mergulho na dimensão mais essencial e profunda de seus temas. E a beleza que se manifesta no plano da expressão do poema deve-se ao fato de este falar daquilo que na tela é silêncio e discrição e calar a respeito do que na tela grita e choca.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Origo Vitae: an intertextual dialogue between Haroldo de Campos and Courbet. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.1, p. 155–173, jan./jun. 2007.

- **ABSTRACT:** *This work intends to undertake a comparative reading of two works of two different artists: The painting “The Origin of the World” by Gustave Courbet and the poem “Origo Vitae” by Haroldo de Campos and, from this reading,*

to verify how the border between the visible and the invisible may vanish and how, in a process of transcoding, one mirrors the other in a dialogue that, besides surpassing different codes and times, produces new meanings and elicits a conversation about the act of reading these different codes.

- **KEYWORDS:** Poetry. Painting. Reading. Intertextuality.

Referências:

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GLOWINSKI, M. Reading, interpretation, reception. **New Literary History**, Baltimore, v.11, p.78-82, 1979.

ISER, W. **O ato da leitura**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed 34, 1996.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, 36 - Estudos Literários).

PAZ, O. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

WEISZFLOG, W. (Org.). **Michaelis moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramento, 2004.

Anexo A

L'origine du monde



Anexo B

ORIGO VITAE

courbet – esta insólita
aranha genesiaca e no entanto comum aracnídeo
de uma espécie doméstica
– domesticável –
pompeando como um pendão
grandeaberto seu negro tosão
sua felpa veludínea
recortada em triângulo
de cabelos intonsos _pelos
interstícios pelos (entre-
mentes)
recorta-se a brecha de onde a vida
desabrocha: grumo pérola
ampola fetal ov-
ante infante
que emerge da amniótica
piscina placentária:
então a vida grita
espasma
desumbilicada de seu fio
nutriente
essente e só
no oco do nascedouro e
parida en-
derençando-se ao funil
torvo da morte apenas
(por quanto tempo?)
delongada mas agora
é vida

buscando o seu viveiro
ao arenoso ritmo
fluente e
neutro da ampulheta
que escoa

e depois de gerar
ei-la a vaginada aranha
canibal
devolta ao seu mister de
vênus
ao seu monte de pelúcida
alfombra e clitorídea ninfa
e ao seu ofício
carní -
vorante

crua e nua
brasonada
de riçados cabelos
bosco deleitoso
orto meio-aberto meio-ocluso
entre lisas coxas branco-bi-
furcadas – ora
escumoso
bucentauro de núpcias
ora
carenada caverna ou
sorvedouro válvulo
que –
dionéia de cílios
licorosos
drósera orvalhada

e purpurante
ros solis –
devora carne humana
e lancinada
goza

CAMPOS, Haroldo de. Origo Vitae. **Folha de S. Paulo**,
São Paulo, 17 ago. 1997. Caderno Mais, p.5-12.