

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MONALISA MEDRADO BOMFIM

EROS E O LIVRO-VIAGEM: OUTRA LEITURA
DE *GALÁXIAS* DE HAROLDO DE CAMPOS

SÃO CARLOS-SP
2025

MONALISA MEDRADO BOMFIM

EROS E O LIVRO-VIAGEM: OUTRA LEITURA DE *GALÁXIAS* DE HAROLDO
DE CAMPOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques

São Carlos-SP
2025

Bomfim, Monalisa Medrado

Eros e o livro-viagem: outra leitura de Galáxias de Haroldo de Campos / Monalisa Medrado Bomfim -- 2024. 226f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Wilton José Marques

Banca Examinadora: Max Hidalgo Nácher, Gustavo

Silveira Ribeiro, Marcos Antonio Siscar, Michel Riaudel

Bibliografia

1. Literatura brasileira. 2. Poesia. 3. Literatura erótica. I. Bomfim, Monalisa Medrado. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)


DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180



Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado da candidata Monalisa Medrado Bomfim, realizada em 21/10/2025.

Documento assinado digitalmente
 **WILTON JOSE MARQUES**
Data: 05/11/2025 10:18:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Wilton Jose Marques (UFSCar)

Prof. Dr. Max Hidalgo Nácher (UB)

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG)

Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar (UNICAMP)

Prof. Dr. Michel Riaudel (Paris 1)

às minhas três graças
Valdelice, Tânia e Avanir

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar à Eros e aos meus pais, Tânia Medrado e Paulo Bomfim, pela minha vida e por me darem condições de dedicá-la à leitura, à escrita e ao estudo; ofício que dá sentido à minha existência. Agradeço ainda às políticas públicas do governo Lula, que possibilitaram viver de literatura no Brasil. Agradeço, nesse mesmo sentido, à FAPESP pelos financiamentos para realização tanto da pesquisa no país (2021/00747-5) quanto em Paris (2023/00075-2).

Agradeço a acolhida dos sete anos na Universidade Federal de São Carlos, que, durante a graduação, o mestrado e o doutorado, foi a minha segunda casa na cidade. Agradeço às orientações do Prof. Wilton José Marques, que confiou em mim e no meu texto quando nem eu mesma confiava; do Prof. Michel Riaudel, que me recebeu na Sorbonne Université e me apresentou outra forma de fazer pesquisa, mais crítica e apaixonante; e da Prof^a. Diana Junkes, por ter me incentivado a estudar a poesia concreta e a obra de Haroldo de Campos desde os meus primeiros momentos na universidade. Obrigada por serem meus guias, seja no Inferno, no Purgatório ou no Paraíso.

Agradeço à disposição e contribuições das bancas de qualificação e defesa. Com isso, reforço o agradecimento ao Prof. Michel Riaudel e agradeço ainda à Prof^a. Eliane Robert Moraes, pela generosidade na leitura da qualificação, que me ajudou a encontrar minha própria leitura crítica do erotismo; ao Prof. Max Hidalgo Náchér, sempre disposto a discutir minhas interpretações das *Galáxias* e teorias diversas; ao Prof. Gustavo Ribeiro, pela disponibilidade em trocar informações e materiais sobre Haroldo de Campos; e ao Prof. Marcos Siscar, por contribuir na construção do meu próprio *paideuma* e por abrir os caminhos que me levaram à Sorbonne Université. Agradeço ainda aos suplentes: Prof^a. Raquel Campos e Prof. Júlio Bastoni, por compartilharem comigo o prazer de estudar poesia. Obrigada a todos por formarem a pesquisadora e a crítica literária que tenho me tornado.

No final da jornada do doutorado, a luta pela carreira universitária foi interrompida por outra maior. Descobrir o câncer de mama em Paris, retornar antecipadamente ao Brasil para cirurgias e o tratamento quimioterápico agressivo, tudo ressignificou o sentido de existir e renovou minhas certezas sobre meu trabalho de pesquisadora, escritora e professora. Pelo tempo extra, que me permite voltar a sonhar, agradeço aos meus

médicos e às equipes de enfermagem que me acompanharam. Agradeço à minha oncologista, Dra. Patrícia Ratto, que nunca me permitiu desistir, mesmo quando parecia impossível continuar; aos meus mastologistas, Dra. Juliana Zabukas e Dr. Alexandre Marchetti, que removeram a sombra do tumor do meu corpo; e à minha terapeuta Mariana Fabricio, que me devolve diariamente a sanidade e a vontade de viver. Obrigada, sem vocês não existiria vida, nem tese, nem sonhos.

Agradeço às minhas melhores amigas: Carol Suemi, Giovana Catandi, Julia Pacheco, Marisa França e Rafaela Delis — e meus sobrinhos João Victor Satto e Victor Catandi — sei que quando a alegria transbordar ou o chão faltar, vocês estarão sempre ao meu lado. Agradeço à irmandade do Felipe Laser, que mudou minha história ao me convencer de que a vida é boa. Agradeço à amizade do Paulo de Méo Filho, que, de perto ou de longe, divide comigo os anseios do trajeto. Agradeço à amizade da Mariana Keller, por ter escolhido ficar e *partager avec moi*. Agradeço também à amizade da Cristiane Rodrigues e da Rebeca Mega, companheiras de orientação e de vida; reitero o agradecimento à Cristiane pela revisão do francês do projeto da BEPE. Obrigada pelo amor de vocês, que me lembra, diariamente, que recomeçar é a única opção.

Agradeço, por fim, aos amigos que fiz na UFSCar, na Sorbonne, na Maison du Brésil, nos congressos da ABRALIC e nos grupos de estudo; impossível citar o nome de todos, mas, sem dúvidas, o processo foi mais divertido com vocês.

*prazer
da pura percepção
os sentidos
sejam a crítica
da razão*

Paulo Leminski
Distraídos venceremos

Resumo

O objetivo da presente pesquisa foi discutir as *Galáxias*, de Haroldo de Campos, sob a perspectiva da linguagem erótica do poema. Os fragmentos galácticos apresentam diferentes níveis de erotismo e, por isso, foram analisados a partir do prazer do texto, no qual o erótico se manifesta no limite da fruição das linguagens e línguas, o que em *Galáxias* converge também com as figuras das mulheres. Visto que o livro pressupõe uma leitura livre das páginas, a análise reagrupou os fragmentos em constelações que privilegiam o protagonismo das mulheres, explorando a constituição palimpséstica das personagens da mulher-mar, das prostitutas-sacerdotisas, da Beatriz dantesca, da Marilyn Monroe e das mulheres-cidade. Cada fragmento do poema revela partes desses corpos, que conjugam sincronicamente numa única mulher: a musa, centro logopaico do poema. Para isso, o erotismo foi discutido com base nas teorias desenvolvidas por Georges Bataille e por Eliane Moraes, sendo que esta última avança no delineamento do erótico na literatura brasileira. Já os recursos formais da linguagem erótica foram examinados a partir dos conceitos de Roland Barthes e Severo Sarduy. Ressalte-se ainda que há diversas mulheres no poema, figuradas em diferentes recortes geográficos e históricos; a análise buscou evidenciá-las, delineando um estudo de caráter sincrônico-diacrônico. A pesquisa, portanto, destacou os aspectos eróticos das *Galáxias*, sobretudo aqueles vinculados à figuração das mulheres, entendidas como elementos centrais do sistema significante do poema.

Palavras-chave: Erotismo, *Galáxias*, Haroldo de Campos, Mulheres, Poesia brasileira.

Abstract

The objective of this research was to discuss *Galáxias*, by Haroldo de Campos, from the perspective of the poem's erotic language. The galactic fragments present different levels of eroticism and, therefore, were analyzed based on the pleasure of the text, in which the erotic manifests itself at the limit of the fruition of languages, which in *Galáxias* also converges with the figures of women. Since the book presupposes a free reading of the pages, the analysis regrouped the fragments into constellations that privilege the protagonism of women, exploring the palimpsest constitution of the characters of the sea-woman, the prostitute-priestesses, the Dantesque Beatrice, Marilyn Monroe and the city-women. Each fragment of the poem reveals parts of these bodies, which synchronously combine into a single woman: the muse, the logopoeic center of the poem. In order to do so, eroticism was discussed based on the theories developed by Georges Bataille and Eliane Moraes, the latter of which advances the delineation of the erotic in Brazilian literature. The formal resources of erotic language were examined based on the concepts of Roland Barthes and Severo Sarduy. It should also be noted that there are several women in the poem, represented in different geographical and historical contexts; the analysis sought to highlight them, outlining a synchronic-diachronic study. The research, therefore, highlighted the erotic aspects of *Galáxias*, especially those linked to the depiction of women, understood as central elements of the poem's signifying system.

Keywords: Eroticism, *Galáxias*, Haroldo de Campos, Women, Brazilian poetry.

Sumário

Introdução.....	18
Capítulo 1.....	23
O erotismo das mulheres galácticas.....	24
Erotismo e a assimilação do processo civilizatório.....	26
A mulher-mar antes das constelações.....	34
Estrelas sentinelas: as mulheres das constelações.....	47
Capítulo 2.....	56
Nebulosa das filles des rues nas <i>Galáxias</i>	57
Conjunto de móveis noturnos: espaço, metáfora e experiência vivida.....	64
Espaço: o bordel.....	65
Metáfora: a degradação.....	72
Experiência vivida: pária e sacerdotisa.....	79
A mão que afaga é a mesma que apedreja: atenção Beatriz!	92
Prostituição e maternidade: as intensidades-mulher.....	103
Capítulo 3.....	113
<i>Mise-en-scène</i> : Marilyn Monroe a atriz das <i>Galáxias</i>	114
A musa dos olhos verdes-galácticos.....	117
Capítulo 4.....	133
O livro-viagem: a dimensão erótica dos espaços nas <i>Galáxias</i>	134
Brasil: descobrindo outros corpos.....	139
Paris: a mulher no imaginário.....	150
Paris e Giverny: as ninfeias de Claude Monet.....	163
Itália: amarelo é a cor mais quente.....	173
Alemanha: a pele e a carne das mulheres.....	191
Pele e telas: as pinturas de Lucas Cranach.....	198
Carne e mármore: as esculturas de Constantin Brancusi.....	210
Outra leitura.....	218
Bibliografia.....	225
Anexos.....	232

Introdução

Entre o começo da escrita e a publicação (1963-1984), o projeto livro-viagem das *Galáxias* ocupou mais espaço-tempo na vida de Haroldo de Campos (1929-2003) do que o próprio movimento da poesia concreta (1956-1969). Assim, se Haroldo de Campos é imediatamente reconhecido como poeta concreto, basta mencionar as *Galáxias* para que seu *paideuma*, suas transcrições e criações apareçam rapidamente na memória dos leitores. Da tradição literária às figuras políticas, tudo no poema gira em torno de uma prosa-poesia hipnotizante, que brilha em nebulosas nuvens estelares. Por mais que a fortuna crítica já tenha se debruçado longamente sobre as *Galáxias*, emprestam-se as palavras de Ítalo Calvino para lembrar que um clássico nunca termina “de dizer aquilo que tinha para dizer”¹. Desse modo, se superficialmente o poema apresenta figuras como as de Che Guevara, Kennedy, Joyce, Homero e Goethe, que já foram privilegiadas em algumas análises, uma visada atenta revela várias outras nebulosas, são mulheres como Marilyn, Lucrecia, Vênus e muitas anônimas, que ainda não foram consideradas nas leituras críticas.

Aqui, o intuito é o de estudar não apenas as representações dessas mulheres icônicas, mas outras tantas que, muitas vezes, veladas por metáforas, surgem apenas correlacionadas aos seus eventuais lugares sociais. Nessa perspectiva, é importante perceber que, no livro, a linguagem que a descreve é marcada por um fulvo erotismo em combustão, que às vezes explode em “orgasmo transtelar”². O erotismo, nesse contexto, está na sonoridade e na combinação semântica das palavras do poema, mas aparece ainda mais marcado no jogo fanopáico do texto. Em alguns fragmentos, esse mesmo erotismo permite que, como sugerido no neologismo haroldiano, as mulheres-estrelas transcendam. Para discutir as ideias de erotismo que estão em jogo, levaram-se em conta os conceitos de Georges Bataille em *O erotismo*, além de diferentes trabalhos de Eliane Moraes, para quem,

a “erótica literária” não é um tema. É todo texto que pensa a partir do sexo e que faz do sexo um absoluto. A erótica literária é um modo de pensar por escrito. Se fosse a arte erótica, seria um modo de pensar pela imagem visual. No nosso caso, é

¹ CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. In: _____. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das letras, 2007. p.9

² CAMPOS, Augusto de. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 47.

um modo de pensar a partir do sexo, que sexualiza toda experiência humana, seja mobilizando palavras obscenas ou não. Isso não importa³.

Num revelar e velar, o erotismo em *Galáxias* está na parataxe, nas palavras, nos fonemas e nos jogos paronomásicos, que se repetem, e ao mesmo tempo acabam por conferir um ritmo erótico ao poema. Além disso, não será deixada de fora a análise das metáforas, formuladas ou não a partir de obscenidades, que compõem as posições sensuais. Quem organiza essas posições é o eu poético, que se vale da liberdade propiciada pela estética literária de seu discurso, permitindo sua associação com uma certa viagem libertina, sobretudo, quando se tem como base o conceito de libertinagem contemplado na interpretação de Roland Barthes, na qual o libertino

é um mestre de cerimônias passageiro e que não deixa de se juntar o mais depressa possível à cena que acaba de programar: não recebe por isso qualquer volúpia superior à dos seus cúmplices; do prazer que acaba de organizar por meio da palavra, não fica com nada extra; lança a mercadoria-prazer, mas esta circula sem nunca se sobrecarregar com uma mais-valia.⁴

A viagem libertina permite que o eu poético trabalhe com a linguagem erótica enfrentando o problema do erotismo “sem falsos pudores”,⁵ bem como desejava Haroldo de Campos. O próprio discurso do eu poético manifesta esse desejo quando divaga: “e a civilização quero que se danem e é sarro e barro e escarro e amaro isto que fermenta no mais profundo fundo do pélogo-linguagem onde o livro faz-se”⁶. Ou seja, o texto instiga a constante investigação e ressignificação dos conceitos de moralidade, mal, pecado e morte; e é justamente tal articulação linguística subversiva responsável pelos contornos eróticos do texto. No livro-viagem, então, o eu poético experimenta “a disposição do viajante libertino”, “de surpresa em surpresa – leia-se: de prazer em prazer”⁷. O prazer que se manifesta no discurso do poema é, novamente, fundamentado por Barthes, conforme alerta o poeta quando afirma: “as *Galáxias* são um texto de prazer, na acepção barthesiana do termo”⁸.

As metáforas, muitas vezes, disfarçam as figuras das mulheres que estimulam o eu poético em sua lubricidade. Assim, as míticas musas que sibilam no poema ou as que

³ MORAES, Eliane Robert. Pendor para baixo. (Entrevista de Ana Carolina Sá Teles, Larissa Satico Ribeiro Higa, Juliana Caldas, Marcos de Campos Visnadi). *Opiniões*, n. 6-7, 2015a, p. 153.

⁴ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 157.

⁵ CAMPOS, Haroldo de. Lirismo e participação. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.91.

⁶ CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, ed. 3, 2015. (fragmento 45).

⁷ MORAES, Eliane Robert. *Sade: a felicidade libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2015b, p. 32.

⁸ CAMPOS, Do *epos* ao *epifânico* (Gênese e elaboração das *Galáxias*). In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 277.

dançam nas casas de *rendez-vous* podem igualmente corroborar com outra leitura do poema. Para fundamentar os critérios dessa análise, o Capítulo 1, além de apresentar *Galáxias* de Haroldo de Campos em suas características mais gerais, também se dedicou a determinar os aspectos do conceito de erotismo adotados. Do ponto de vista analítico, optou-se por explorar o erotismo como a transgressão dos interditos, o que, acredita-se, seria mais relevante do que somente revelar as imagens obscenas e os jogos sonoros voluptuosos. É a leitura de Bataille e os respectivos diálogos teóricos com Friedrich Engels, Herbert Marcuse, Octavio Paz e Roland Barthes que dão contorno à linguagem erótica observada no poema.

Ainda no Capítulo 1, a viagem já apresenta seus sinais, a análise do fragmento 45 “mais uma vez” apresenta a escolha de rota para navegar no livro-viagem. O trânsito do eu poético e de recuperação de imagens de passado, neste caso, da viagem no navio *Vera Cruz*, que se repete também em outros fragmentos. A mulher-mar é a primeira que se destaca antes das constelações das mulheres, abre a viagem, apresenta o horizonte de possibilidades ao eu poético e na figura da Ofélia que se sobreleva, também já associa a musa aos ideais de beleza constantemente recuperados nas outras mulheres. De princesas às vilãs, a análise do fragmento 47 “passatempos e matatempos” fornece uma amostra delas: Sherazade, Branca de Neve, Aurora (de *A Bela Adormecida*) e Odile (a cisne negra de *O lago dos cisnes*). Conforme o livro-viagem avança, o eu poético não somente percorre cidades e ruas, como também percebe, conhece e até conversa com algumas personagens que encontra no caminho.

Iluminadas pela linguagem erótica, as mulheres são o foco principal das análises, tornando-se, de alguma forma, também protagonistas do poema. Assim, para encaminhar essa leitura, realizou-se uma triagem⁹ dos fragmentos que auxiliou a identificar as figuras a quem o uso da linguagem erótica acrescentaria uma supracamada interpretativa. Com frequência, a figura da “musa medusa”¹⁰ ganha contornos a partir das nuances eróticas do texto, destacando-se logopaicamente na análise. O eu poético recolhe a imagem da musa de diferentes formas ao longo dos fragmentos, em alguns casos é por meio das personagens, como no caso das prostitutas e da atriz Marilyn Monroe, em outros é personificada a partir do espaço, pinturas e esculturas. De todo modo, é a viagem que permite ao eu poético buscar e interagir com esse outro corpo, que é novo, diferente e sedutor.

⁹ Consultar a tabela em anexo com o resumo as personagens mulheres de cada fragmento.

¹⁰ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 47).

O Capítulo 2 concentrou-se nas personagens das prostitutas, investigando-as em três partes: a primeira, que define os recursos utilizados para apresentá-las, a segunda, que explora suas intertextualidades com a tradição literária e, a última, que procura identificar nelas as intensidades-mulheres mais essenciais. Pormenorizando, a primeira parte é ainda subdividida em outras três, que incluem as análises do espaço do bordel no fragmento 28 “ou uma borboleta” –, da metáfora da degradação – no fragmento 8 “isto não é um livro” – e do lugar de pária social – nos fragmentos 18 “cheiro velho” e 25 “aquele como se chamava” –, que caracterizam as personagens. As interpretações propostas se consolidam sob o viés da linguagem erótica, pois o erotismo das prostitutas aparece em contraste ou em diálogo com o de outras condições sociais, como da matrona, da esposa e da sacerdotisa. E o resultado dessa interação pode, ou não, apontar para a possibilidade de transcendência das personagens.

As mulheres galácticas tendem a transcender pela morte ou pelo sonho diurno, ou seja, as análises são ancoradas na perspectiva teórica de Bataille e Ernest Bloch. O gozo por meio do próprio texto é uma hipótese igualmente produtiva e autorizada pelo poema. É o que, na segunda parte do capítulo, buscou-se ilustrar com os fragmentos 4 “no jornalário” e 14 “man non dove”, que aludem à Beatriz dantesca como uma musa moderna, que, epicamente, ainda sussurra aos ouvidos do eu poético. A terceira, e última parte, analisou os fragmentos 2 “reza calla y trabaja” e 27 “sob o chapéu”, por meio do diálogo entre as figuras da prostituição e a da maternidade.

O Capítulo 3 privilegiou a personagem da Marilyn Monroe que transcende por meio da metamorfose e do sacrifício. A análise foi realizada a partir da leitura conjunta dos fragmentos 29 “poeta sem lira” e 32 “na coroa de arestas”. A partir das discussões de George Bataille sobre o sacrifício e de Nicole Loraux sobre o suicídio, o capítulo traçou paralelos entre a figura poética da personagem e a sua metamorfose em ícone objetificado pela cultura *pop* capitalista. Outros debates, como a indústria hollywoodiana da beleza e as diferentes formas de assédios vividos cotidianamente pelas mulheres, endossam sincronicamente o conjunto de interpretações, que têm o intuito de dignificar a morte da personagem e da atriz.

O Capítulo 4 empenhou-se em acompanhar a viagem libertina do eu poético, priorizando o roteiro Brasil e Europa, principalmente, França, Itália e Alemanha. Tanto no próprio país quanto fora, o eu poético se comporta como o estrangeiro, que, sem pudor, explora os lugares. Em consequência, os espaços das cidades e dos museus revelam outras mulheres: no fragmento 37 “cheiro de urina”, a mulata personifica

Salvador; no fragmento 49 “a dream that”, a colona é metáfora dos crisântemos e bromélias em Santa Catarina; no fragmento 13 “esta é uma álealenda”, a Albina personifica Paris e, no fragmento 40 “como quem está”, é isomorfa ao Museu de Cluny; no fragmento 39 “circulado de violeta”, as ninfas são metáforas das ninfeias em Giverny; no fragmento 9 “açafão amarelo”, a musa encarna nas esculturas do Museu Nacional dos Etruscos em Roma; no fragmento 33 “mármore ístrio”, a ruiva personifica Veneza; no fragmento 16 “um depois um”, a morte personifica-se em Colônia; em Stuttgart, no fragmentos 6 “augenblick oder”, as pinturas de Lucrecia e Diana de Poitiers são a pele da musa; já no fragmento 21 “e brancusi”, o mármore das esculturas de Constantin Brancusi é sua carne. Neste último, existe ainda a passageira do avião que retorna ao Brasil, o último vislumbre da musa na viagem. Nesse contexto, os estudos de Frédéric Allamel distinguiram as metáforas e isomorfismos das mulheres-cidade, e o conceito de *condensação sincrônica* de Severo Sarduy permitiu a identificação das mulheres nos centros logopaicos dos fragmentos.

Cada mulher da viagem é um recorte da musa. Os cílios, os cabelos, a boca, as coxas burlescas, os pelos pubianos, o grelo, cada parte do corpo, que vez ou outra se revela, convida o eu poético para os jogos amorosos. A musa é a própria transgressão, não existem mais interditos entre o eu poético e o êxtase. A antropofagia é o ritual brasileiro que conduz a dança, a linguagem é o recurso que materializa o erotismo na dinâmica. Como a poética de *Galáxias* se baseia na própria experiência de vida do poeta, não escapa das convenções sociais e literárias da sociedade, portanto, quando se colocam as figuras das mulheres como protagonistas, é possível sugerir, ao menos de forma analítica, outra interpretação ao poema.

Capítulo 1.

O erotismo das mulheres galácticas

*se esta revolução
não me deixa
foder até morrer
é porque
não é revolução
nenhuma*

Adília Lopes
Eu quero foder

As *Galáxias* ocupam um lugar importante no percurso literário de Haroldo de Campos, foram treze anos de escrita, iniciada ainda durante a fase participante da poesia concreta, em 1963. As eventuais publicações de fragmentos independentes em jornais e revistas ou mesmo as leituras públicas do poeta, já na década de 1960, demonstram sua preocupação de apresentar a nova obra como algo distinto, mas que ainda carregava em si as características semânticas e aspectos do salto participativo do próprio movimento concreto. Nas palavras do poeta,

passar às *Galáxias*, no entanto, foram decisivos, por um lado, a ideia de “concreção”, de “blocos semânticos” associados por um súbito curto-circuito de significantes; por outro, o exercício do “controle de acaso”. Esses dispositivos de engendramento textual, só a extrema disciplina no trato da linguagem, requerida pela prática da poesia concreta (verdadeira “escola de facas”, para usar uma expressão de João Cabral), me possibilitaria desenvolver.¹¹

A publicação em livro das *Galáxias* somente aconteceria em 1984, sete anos após concluir a escrita do último fragmento, aliás, mesmo ano em que o autor consolidou a teoria da pós-utopia com o ensaio *Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico*¹². Como o conceito de pós-utopia haroldiana já vinha sendo introduzido nos textos críticos, desde 1969, no livro *A arte no horizonte do*

¹¹ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2004, p. 270.

¹² CAMPOS, Haroldo de. Comunicação na poesia de vanguarda. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1997_a.

*provável*¹³, e depois, em 1979, no ensaio *Bufoneria, transcendental: o riso das esferas*¹⁴, é possível sugerir que os últimos fragmentos de *Galáxias* carreguem alguns ecos pós-utópicos. No entanto, a despeito da reconhecida importância de tais ecos, o interesse aqui é o de se afastar desta perspectiva analítica, já cristalizada na fortuna crítica do poema. Assim, se, como sugere Ítalo Calvino, “toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira”, a plasticidade de *Galáxias* não tem limites pré-estabelecidos e, a cada nova visada, também apresenta novas possibilidades de leitura. Ou seja, em meio a essa combinação de nebulosas e constelações, o que se propõe, como novidade analítica, é observar o protagonismo de um grupo bem distinto de estrelas que gravitam no poema: as mulheres, que até então foram vistas simplesmente como personagens secundárias.

A refiguração da importância das mulheres num espaço-tempo constituído pelas fruições de linguagens (prosa e poesia, oralidade e tradição) e de línguas diversas (português, espanhol, francês, italiano, alemão, grego etc.), favorece o reconhecimento de outro universo entranhado no poema: o erótico, que, por sua vez, revela-se na parataxe, nas palavras, nos fonemas e nos jogos paronomásicos, ou seja, na expressão da linguagem erótica. Assim, é justamente por meio dela que as mônadas galácticas serão revisitadas e reagrupadas sincronicamente. Além disso, os diálogos literários, os lugares pelos quais o poeta viajou e as críticas correlatas àquele momento histórico serão mobilizados conforme as exigências interpretativas decorrentes da própria linguagem erótica.

As viagens de *Galáxias*, além de viagens por lugares, são viagens pela tradição literária. David Jackson, em *Viajando pelas Galáxias: Guia e Notas de Orientação*, observou exatamente isso. Segundo o crítico,

O classicismo de Haroldo, enraizado filologicamente nos grandes poemas épicos, em Homero, Virgílio, Dante e Goethe, sempre encontrava uma fórmula moderna no tema da viagem, onde Ulisses de hoje passeia entre as cidades do mundo, à guisa de um Ocidental, cujo protótipo fantasmagórico figura na poesia de Cesário Verde.¹⁵

Em suma, lugares e *paideumas* constroem o livro-viagem, cujas obscenidades e a ferocidade do desejo sexual interessam menos na análise da linguagem erótica que o

¹³ *Ibidem*, 1977a.

¹⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Bufoneria, transcendental: o riso das esferas*. In: _____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 119-177.

¹⁵ JACKSON, David. *Viajando pelas Galáxias: Guia e Notas de Orientação*. In: MOTA, Leda Tenório. *Céu acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005, p. 40.

modo de compreensão de como o erotismo adiciona uma camada interpretativa. Tal camada é projetada pela figuração das mulheres, que é, inclusive, capaz de tirá-las de um lugar de invisibilidade. Tendo em vista a própria amplitude teórica que reveste o tema, o mais sensato é começar evidenciando por qual ângulo o universo erótico será aqui reconhecido, para, no limite, entender o porquê de ele ser indissociável da refiguração proposta para as mulheres.

Erotismo e a assimilação do processo civilizatório

Quando se pensa no erotismo, vem à mente, em primeira instância, aspectos da sexualidade que apreendem desde a suavidade até o obsceno. Tal interpretação algo simplista afasta o termo de seu nível fundamental, encarcerando-o dentro do tabu do sexo. Logo, a sua importância cai no esquecimento formando o ser humano dito civilizado e, ao mesmo tempo, ocultando do indivíduo o poder das instituições que reitera o que, em *O erotismo* (1957), Georges Bataille chama de interditos¹⁶. Entretanto, para compreender que os interditos não agem negativamente no ser, é necessário entender o modo como Bataille conceitua vida e morte. Para o autor, o humano vive na descontinuidade e “a morte tem o sentido da continuidade do ser”¹⁷. Nessa medida, os interditos se erguem para inviabilizar a continuidade e, dentro da descontinuidade, definem organizações e regras, que, ao longo do processo civilizatório, contribuem para a determinação dos valores sociais.

Se, por um lado, os interditos são importantes para delimitar as regras da civilização, por outro, é precisamente porque existem, que os humanos os transcendem. Ultrapassá-los permite que o ser experimente, mesmo que fugazmente, a continuidade, que, além de livre, verte o prazer. Como a transcendência implica na ruptura dos interditos, Bataille argumenta que ela sempre envolve uma violação, pois, dessa maneira, “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência”¹⁸. A visada da continuidade é o gozo, mas também é a experiência de quase morte, compreensível que, para atingi-la, o indivíduo dispense de atitudes violentas contra os interditos que se

¹⁶ É importante destacar que outros autores trabalham com nomes diferentes para o fenômeno do interdito batailliano, Herbert Marcuse usa a palavra “repressão” (MARCUSE, *Op. Cit.* 2021, p. 13), já Wilhelm Reich fala sobre “abstenção impulsional”. A despeito das diferenças teóricas, o fenômeno observado é o mesmo: a condição de “adaptação à existência social” para assimilação do indivíduo “existencialmente e culturalmente” (REICH, Wilhelm. *A revolução sexual*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988, p. 44).

¹⁷ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 37.

¹⁸ *Ibidem*, p. 40.

interpõem. Nesse sentido, a morte tem algo de eufórico, é existência plena no domínio do prazer. No entanto, na descontinuidade, os interditos são indispensáveis para a ordem social, inclusive, podem ser considerados os pilares do processo civilizatório. Entre eles, destacam-se: a atitude com os mortos, a proibição do incesto, o trabalho e a religião.

De certo modo, é necessário afrouxar as amarras da mente, deixá-la retornar ao período longínquo da história humana para perceber e enfrentar, por exemplo, a angústia provocada por um cadáver. O sentimento é complexo, passa pela responsabilidade mórbida de dar um destino ao corpo inanimado e pelo fascínio de encarar “a imagem de seu destino”, porque é “uma violência que não apenas destrói um homem, mas que destruirá todos os homens”¹⁹. De acordo com Bataille, desde que se conscientiza da morte do seu semelhante, dar um destino aos mortos se torna um problema palpável, para o qual as culturas deram diferentes soluções, passando pelo canibalismo, mumificação, cremação e enterro do corpo. O teórico sublinha ainda que a atitude dignificante do enterro, muitas vezes, não está tão distante do sentimento de honra do canibalismo, pois consumir a carne daquele que se respeita como superior é integrar na própria carne tal honra. Então, decidir o que fazer com os cadáveres foi um salto de racionalidade importante para o processo civilizatório humano. Por isso, compreender como a transgressão desse interdito aparece na literatura permitiria desmistificar a disforia da morte e entendê-la da mesma forma que Bataille, isto é, como eufórica.

Outro interdito universal é o incesto, que, para Friedrich Engels, origina-se de uma “tendência instintiva”²⁰. Em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, Engels indica que o incesto se expressa na grande flexibilidade social, ou seja, “não só na época primitiva irmão e irmã eram marido e mulher, como também, ainda hoje, em muitos povos é lícito o comércio sexual entre pais e filhos”²¹. Guardadas as devidas distâncias temporais do texto de Engels, é importante salientar que, na leitura batailliana, o incesto aparece como o interdito balizador da racionalidade humana sobre a manifestação animalizada, afastando os seres das coisas que produzem prazer e inserindo-os na racionalidade²². O rigor que o interdito do incesto se impõe e a falta de empenho em estudá-lo demonstram, para Bataille, que a “inteligência humana é

¹⁹ *Ibidem*, p. 68.

²⁰ ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Clube de Autores, 2009, p. 9.

²¹ *Ibidem*, p. 6.

²² BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 75.

inclinada à consideração do que é simples e definível e à negligência do que é vago, inapreensível e variável”²³, pois conter o incesto responderia “inicialmente à necessidade de aprisionar em regras uma violência que, livre, teria podido bagunçar a ordem a que a coletividade se desejava dobrada”²⁴.

As observações de Bataille e Engels se convergem, sobretudo ao entenderem o interdito do incesto como fundamental para a ordem social, apesar de sua arbitrariedade cultural. Bataille dá um passo adiante quando enfoca a passividade com a qual os indivíduos aceitam o interdito, não questionando sua exigência, mas a própria racionalidade humana, que, quando contemplada longamente, revela estranheza e imprecisão. Assim, a despeito da razão e do domínio da civilização serem importantes para a construção da sociedade, o domínio do prazer não é totalmente excluído, de maneiras subversivas seus braços tentaculares parecem guiar organicamente a razão humana de forma ilógica.

O auge da organização social encontra-se no interdito do trabalho, que historicamente é o evento que muda a forma de pensar o mundo e identifica, definitivamente, o indivíduo civilizado. O trabalho fornece, simultaneamente, utilidade para o ser humano e a organização de suas atividades em perspectiva lógica. Portanto, é um fenômeno racional que o homem impõe a si mesmo. Este raciocínio de Bataille é também compartilhado por seu contemporâneo Herbert Marcuse, para quem, “os homens não vivem sua própria vida, mas desempenham tão só funções preestabelecidas”²⁵. Dentro do tempo de trabalho, estão afastados do “princípio de prazer”²⁶ Segundo Marcuse,

A libido é desviada para desempenhos socialmente úteis, em que o indivíduo trabalha para si mesmo somente na medida em que trabalha para o sistema, empenhado em atividades que, na grande maioria dos casos, não coincidem com suas próprias faculdades e desejos. [...]. As restrições impostas à libido parecem tanto mais racionais quanto mais universais se tornam, quanto mais impregnam a sociedade como um todo. [...]. Seu desempenho erótico é posto em alinhamento com o seu desempenho social. A repressão desaparece na esplêndida ordem objetiva de coisas, que recompensa mais ou menos adequadamente os indivíduos cumpridores e obedientes, e que, ao fazê-lo, reproduz de modo mais ou menos adequado à sociedade como um todo.²⁷

²³ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 76.

²⁴ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 76.

²⁵ MARCUSE, Herbert. *Eros e a Civilização*. Rio de Janeiro: LTC, 2021, p. 35.

²⁶ *Ibidem*, 2021 p. 35.

²⁷ *Ibidem*, 2021 p. 35.

O trabalho, entendido como indispensável para a dialética da civilização, dá aos indivíduos – homens e mulheres – propósito. Contudo, dedicar-se ao trabalho é afastar-se do prazer libidinoso, colocar-se a favor da restrição, é pagar “com o sacrifício do seu tempo, de sua consciência, de seus sonhos”, a manutenção da ordem racional básica chamada civilização, que, por sua vez, “paga com o sacrifício de suas próprias promessas de liberdade, justiça e paz para todos”²⁸. Se, por um lado, o indivíduo ensimesma o interdito do trabalho, promovendo a “repressão interna”, por outro, a “repressão externa” é reiterada por instituições específicas de dominação²⁹. As instituições da monogamia, da propriedade privada e da religião são as mais amplamente discutidas por Marcuse, que retoma Bataille ao considerar o interdito da religião – mais propriamente do cristianismo – como o responsável por colocar o erotismo no domínio do profano, vinculando-o à figura demoníaca do mal e do pecado.

Bataille chama atenção para como a igreja, associando o erotismo ao diabo, direcionou-o ao “domínio do profano”, ao mesmo tempo que o “tornou objeto de uma condenação radical”, e, desse modo, “a evolução do erotismo é paralela à da impureza”³⁰. O erotismo que sobrevive socialmente no casamento monogâmico é sanitizado e cercado de regras, isto é, está distante da definição batailliana, baseada na transgressão. A Igreja buscou fortalecer a identidade do erotismo como as representações do mal e do pecado. Contudo, o conceito de mal foi ressignificado na teoria de Bataille, que o considera como “irremediável à ordem natural”³¹, pois, do mesmo modo que a morte está para a euforia, “o Mal, que se liga em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser”³². Tal ressignificação ganha força social com o enfraquecimento tanto da evangelização quanto das figuras profanas cristalizadas pela igreja. Assim, Bataille indica que:

Em sua negação, a igreja, com o passar do tempo, perdeu, em parte, o poder religioso de evocar uma presença sagrada: perdeu-o sobretudo na medida em que o diabo, em que o impuro, deixou de ordenar uma perturbação fundamental. Ao mesmo tempo, os espíritos livres deixaram de crer no Mal. Encaminharam-se dessa forma para um estado de coisas em que, o erotismo não sendo mais um pecado, não podendo desde então se encontrar “na certeza de fazer o *mal*”, sua possibilidade acaba por desaparecer. Num mundo inteiramente profano, não haveria mais que a mecânica animal.³³

²⁸ *Ibidem*, 2021, p. 76.

²⁹ *Ibidem*, 2021, p. 13.

³⁰ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 148.

³¹ BATAILLE, *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989, p. 27.

³² *Ibidem*, p. 27.

³³ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 152.

O mal enfraquecido na sociedade abre frestas para o início da revolução sexual, na qual o domínio do prazer entra novamente em jogo e, com ele, as nuances do erotismo ligadas às transgressões dos interditos. Morte e mal, nessa lógica, são absolutamente necessários como condição de existência da vida, não atuam contra ela, mas, por contradição, a definem e a renovam. Portanto, a morte não está em oposição à vida, mas é a maior manifestação do seu êxtase.

Como já indicou Bataille, “o conjunto dos interditos aparece entrelaçado”³⁴ e tem em comum o objetivo de provocar o afastamento do domínio da razão do domínio do prazer. Trata-se de uma questão racional, a civilização sempre resulta em algum interdito, ao passo que “não haveria erotismo se não houvesse, em contrapartida, o respeito pelos valores interditos”³⁵. Esse raciocínio poderia ser considerado inexato, pois, como observou Wilhelm Reich, ao comentar a teoria freudiana no conhecido *A revolução sexual*, “não existem culturas sem repressão sexual e com vida sexual completamente livre”³⁶. Ainda assim, insiste-se na leitura batailliana, pois é nela que se encontra a compreensão de que o indivíduo “deve se abrir ao que mais violentamente o revoltou: aquilo que mais violentamente nos revolta está em nós mesmos”³⁷. Ressaltase, com isso, que o indivíduo é formado tanto pela civilização quanto pela natureza, não somente por um ou por outro, mas necessariamente pelos dois. Assim, o erotismo nasce do resultado dessa coexistência de extremos, ou seja, do próprio indivíduo.

Contemporâneo a Bataille e Marcuse, em meados de 1960, Octavio Paz, em *Um mais além erótico* desenvolve um pensamento que agrega e favorece a escolha dos fundamentos do texto batailliano. Segundo o poeta mexicano,

Entre o mundo animal e o humano, entre a natureza e a sociedade, existe um abismo, uma linha divisória. A complexidade do ato erótico é uma consequência dessa separação. [...] A sexualidade, sem deixar de servir aos fins da reprodução da espécie, sofre uma espécie de *socialização*. [...] Daí a dupla face do erotismo. De um lado se apresenta como um conjunto de proibições – mágicas, morais, legais, econômicas e outras – destinado a impedir que a maré sexual afunde o edifício social, nivele as hierarquias e divisões, afogue a sociedade.³⁸

Em outro texto, *A dupla chama*, Paz indica que o erotismo introduz o sexo na civilização com certas “regras que ao mesmo tempo canalizam o instinto sexual e

³⁴ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 77.

³⁵ *Ibidem*, p. 246-247.

³⁶ REICH. *Op. Cit.* 1988, p. 43.

³⁷ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 223.

³⁸ PAZ, Octavio. *Um mais além erótico*. São Paulo: Editora Mandarim, 1999, pp. 23-25.

protegem a sociedade de seus excessos”³⁹. A finalidade do erotismo é dupla: o “freio e a espora da sexualidade”⁴⁰, mantendo o ser dentro dos desejos lícitos e, dessa maneira, passando também a existir no domínio da razão como “sexualidade socializada”⁴¹. Nesse ponto, o erotismo é dupla chama na dialética entre civilização e natureza, que, no limite, é a relação entre a razão e o prazer, na qual a relação sexual, apesar de própria do domínio do prazer, racionaliza-se como erotismo nos valores determinados pelos interditos. Essa chama do erotismo, que consegue existir na porção civilizada do indivíduo, sempre exclui um pouco de liberdade. Isso porque, na civilização, a liberdade parece que existe, mas não existe plenamente, dado que a racionalidade implica em algum interdito e o indivíduo sempre terá uma parte razão. Portanto, no jogo da construção da verdade, a liberdade é uma ilusão.

De todo modo, é importante lembrar que, dois séculos antes de Bataille, Marcuse e Paz, Friedrich Schiller já tinha pensado no estado ilusório da liberdade do ser humano em suas *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Partindo de um pensamento platônico sobre o amor e a beleza, Schiller elabora o argumento de que alguma liberdade verdadeira só pode ser alcançada no estado estético, pois “somente a estética conduz ao ilimitado”⁴², por isso mesmo, a arte é o instrumento da mudança. Nas palavras do autor:

Ele não deveria, entretanto, ser nenhum dos dois [nem natureza, nem razão]: deveria ser homem; a natureza não deve dominá-lo de maneira exclusiva, nem a razão deve dominá-lo condicionalmente. As duas legislações devem existir com plena independência, e ainda assim perfeitamente unas. [...]. No prazer da beleza ou da unidade estética, entretanto, dá-se uma verdadeira unificação e fusão de matéria e forma, atividade e passividade, prova de que é possível a *união* das duas naturezas, a realização do infinito na finitude, prova de que é possível a mais sublime humanidade.⁴³

Se, para Schiller, somente na “beleza gozamos a um tempo como indivíduos e como espécie”⁴⁴, é principalmente na forma do poema que a beleza e a estética encontram a “sua manifestação mais plena”⁴⁵. Isso porque, a poesia é capaz de nos prender “poderosamente como as artes sonoras e, ao mesmo tempo, circundar-nos da

³⁹ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 18.

⁴⁰ PAZ, Octavio. *Op. Cit.* 1999, p. 25.

⁴¹ *Ibidem*, p. 24.

⁴² SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. 2ª ed. São Paulo: EPU, 1991, p. 114.

⁴³ *Ibidem*, p.130-134.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 149.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 117.

serena clareza própria às artes plásticas⁴⁶. Nesse sentido, é promissor ter no horizonte de análise das *Galáxias*, que, além de dotado de alta plasticidade, compreende o período das décadas de 1960 a 1980, o que Paz bem observa:

A grande novidade deste fim de século é o laxismo das sociedades liberais do Ocidente. Acho que a conjunção de três fatores explica isso: o primeiro, social, tem sido a crescente independência da mulher; o segundo, de ordem técnica, a aparição de métodos anticoncepcionais mais eficazes e menos perigosos que os antigos; o terceiro, que pertence ao domínio das crenças e valores, é a mudança de posição do corpo, que deixou de ser a metade inferior, inteiramente animal e perecedora do ser humano. A revolução do corpo tem sido e é um fato decisivo na dupla história do amor e do erotismo: libertou-nos, mas pode também nos degradar e nos aviltar.⁴⁷

Entretanto, antes de entrar na leitura do poema de Haroldo de Campos, é importante frisar que mesmo o erotismo pertencendo ao domínio do prazer, a liberdade erótica se dará apenas no estado estético da arte. Pensar o erotismo num poema é perceber as nuances de liberdade que acontecem quando os interditos são transgredidos, porque, como conclui Bataille, o erotismo é propriamente a transgressão dos interditos, ou mais que isso, ao nível fundamental, o erotismo é o diálogo entre vida e morte, entre Eros e Thanatos. E como se mostrou, para Bataille, a morte é a continuidade, enquanto a vida é um rompimento dessa continuidade, ou seja, uma descontinuidade⁴⁸. O espírito humano passa a desejar uma continuidade que escapa. A morte é eufórica, pois é realização plena, o encontro com o sublime, a lembrança fugaz da continuidade.

Ao apresentar o texto de Schiller, Anatol Rosenfeld⁴⁹ avalia que a expressão do caráter sublime dá ao erotismo a manifestação de dignidade, isto é, a “resistência que o espírito autônomo opõe ao impulso natural”⁵⁰. Se, na perspectiva de Rosenfeld, o erotismo pode ser dignificante, então, intui-se que existe uma parte do erotismo que resiste no domínio da razão, enquanto a outra fica no domínio do prazer. Não apenas a coexistência, mas também o diálogo de transgressão de uma parte sobre a outra, que originam o efeito dignificante. As duas partes do erotismo podem ser ainda compreendidas pela metáfora da dupla chama de Octavio Paz, pois, enquanto numa chama a dignidade é racionalizada, na outra, é subversiva. Segundo Paz:

No seio da natureza o homem criou um mundo à parte, composto por esse conjunto de práticas, instituições, ritos e ideias que chamamos cultura. Em sua raiz, o erotismo é sexo, natureza; por ser uma criação e por suas funções na sociedade, é

⁴⁶ *Ibidem*, p. 117.

⁴⁷ PAZ, Octavio. *Op. Cit.* 1994, p. 122.

⁴⁸ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017.

⁴⁹ Uma curiosidade é que o crítico, junto com Vilem Flüsser, traduziu alguns fragmentos das *Galáxias* para o alemão, sob o título *Versuchsbuch Galaxien* (1966).

⁵⁰ SCHILLER, *Op. Cit.* 1991, p. 124.

cultura. Uma das finalidades do erotismo é domar o sexo e inseri-lo na sociedade. Sem sexo não há sociedade. [...]. O sexo é subversivo: ignora as classes e hierarquias, as artes e as ciências, o dia e a noite; dorme e só acorda para fornicar e voltar a dormir.⁵¹

O raciocínio de Paz está em consonância com o de Bataille, que prefere dizer que há no erotismo dos corpos “algo de pesado, de sinistro”⁵², fortemente ligado à violação daquilo que é secreto e se esconde. Eliane Moraes acentua a teoria batailliana quando afirma que, na literatura erótica, tal lubricidade se aproxima da morte, acrescentando certa intensidade ao texto ao “sugerir uma erótica do limite, como se o risco de vida tivesse se tornado a condição primordial do desejo”⁵³. No gozo, vida e morte compartilham de alguma continuidade, que na morte é plena e na vida é breve, e o desejo funda-se no prolongamento desse momento. Não por acaso, os franceses se referem à extensão do gozo como *la petite mort*, orgasmo tão intenso que submete o corpo a vertiginosa continuidade e faz com que renasça no outro.

Na análise literária do erotismo, tanto a relação vida e morte quanto o diálogo entre natureza e civilização – prazer e razão – importam. Independente do erotismo ser fundamentalmente vida e morte, na literatura a sua presença está costurada à personificação, ou seja, considera o par natureza e civilização como constituidores do indivíduo, assim, os dois diálogos serão discutidos conforme as exigências do poema. Aliás, como lembra José Paulo Paes na apresentação da antologia *Poesia erótica: em tradução*, existe na poesia erótica do Ocidente uma longa tradição que “aponta para hegemonia quase total de um discurso por assim dizer falocêntrico”⁵⁴, responsável por amarrar o erótico à figura da mulher. Ao montar a definição do erotismo sobre os alicerces da transgressão dos interditos e dos valores sociais, é interessante pensar o lugar que as mulheres ocupam num poema construído com linguagem erótica e como a mesma linguagem pode servir como válvula para suas transcendências.

Enfim, foi em meio a este cenário teórico do erotismo, além do prelúdio da revolução sexual, que Haroldo de Campos dedicou-se à produção e publicação das *Galáxias*. Do ponto de vista da fanopeia, leva-se em conta Schiller, para quem a manifestação estética do poema é capaz de alcançar alguma liberdade verdadeira, para compreender a manifestação do erotismo na linguagem. Sendo assim, interessante recuperar os movimentos de transgressão dos interditos realizados no texto que o levam

⁵¹ PAZ, Octavio. *Op. Cit.* 1994, p. 17.

⁵² BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017/2017, p. 42.

⁵³ MORAES, Eliane. *Op. Cit.* 2008, p. 403.

⁵⁴ PAES, José Paulo. *Poesia erótica: em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 16.

a tal liberdade. Se Schiller considera a liberdade do ser humano, pensar as mulheres, inclusive, como protagonistas da interpretação do poema haroldiano é algo produtivo, na medida que, socialmente, recai sobre elas um duplo interdito e, por isso mesmo, suas transgressões terão elementos dignificantes, capazes de, como já desejava Mary Wollstonecraft a três séculos atrás, tornarem as mulheres “sexo mais respeitável como membro da sociedade”⁵⁵.

A mulher-mar antes das constelações

Os planos de escrita de *Galáxias* podem ser encontrados em diferentes textos de Haroldo de Campos⁵⁶. O objeto artístico é considerado tanto um poema longo quanto um livro de ensaios, que teria por volta de “100 páginas móveis, intercambiáveis à leitura (destas, somente a primeira e a última seriam fixas, *formantes*)”⁵⁷. A primeira publicação do livro, em 1984, pela editora Ex Libris⁵⁸, se concretizou quase nestes moldes. Por conselho de Guimarães Rosa, as páginas não permaneceram móveis, mas também não foram paginadas, instigando a leitura intercambiável.

O poema é composto, como previsto, por 100 fragmentos: 50 escritos, intercalados de 50 em branco. Os fragmentos, ou os “cantos galácticos”⁵⁹, ocupam (com espaçamento das margens e alinhamento à esquerda) a parte frontal das páginas. Já as costas das páginas ficam em branco, “fazendo às vezes de silêncio ou pausa”⁶⁰, como em uma partitura de música. Nesse sentido, Gonzalo Aguilar observa

[que] o ponto de partida da obra poética de Haroldo de Campos é Stéphane Mallarmé: a escritura, à medida que ocupa seu espaço na página branca, reflete sobre sua aparição (as *condições* de sua aparição). Esse processo é o tema dominante dos poemas que formam as *Galáxias* e é condensado pelo poeta com um conceito de linhagem mallarmeana: a *ficção*.⁶¹

Segundo Haroldo, cada página, cada fragmento, foi minuciosamente trabalhado “como um microcosmo, uma peça autônoma, onde o livro inteiro poderia caber,

⁵⁵ WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicações dos direitos das mulheres*. São Paulo: Lagonte, 2020, p. 16.

⁵⁶ Vide: *Dois dedos de prosa sobre uma nova prosa* (1964) e *Livro de ensaios: Galáxias* (1967).

⁵⁷ CAMPOS, 1977_b, p. 41.

⁵⁸ Alguns fragmentos haviam sido previamente publicados na revista *Invenção* nº 4 (1964) e 5 (1966), no jornal *O Estado de São Paulo* (1967) e na revista *Navilouca* (1974), para citar alguns exemplos.

⁵⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015, p. 119.

⁶⁰ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015, p. 119.

⁶¹ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005, p. 317.

abismar-se, como um espelho”⁶². Desse modo, cada fragmento é completo em si e pode ser lido em conjunto com outro. O excesso linguístico de tom neobarroco⁶³ transborda no poema numa carga de metáforas, aliteraões, imagens, hipérbatos e parataxes, expedientes que, além de definir o estilo haroldiano, inflamam o texto com potência erótica singular. Existe ainda a subversão da linguagem, uma vez que o discurso viola a norma, abolindo o uso de vírgulas, letras maiúsculas, parágrafos e pontos finais, propondo a fruição de línguas, que a teoria-crítica de Roland Barthes possibilita identificar como a fala do prazer.

Haroldo de Campos alerta, “nada de orelhas varicosas!”⁶⁴, pois “as *Galáxias* são um texto de prazer, na acepção barthesiana do termo. Um texto de desejo e gozo. Pedem simplesmente um leitor de olhos novos e de escuta aberta. Um coração cosmonauta”⁶⁵. Ao mencionar Barthes, o próprio poeta indicou o caminho teórico da análise, evocando não somente a citação direta do livro *O prazer do texto* (1987), mas também outros títulos que discutem a análise do discurso a partir da estrutura da linguagem. São nos textos como *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1977), *A atividade estruturalista* (2003) e *Imaginação do signo* (2003), que o teórico discute a análise estrutural dos discursos declamados, ou seja, marcados pelo ritmo da linguagem oral. Pois, “onde então procurar a estrutura da declamação?”⁶⁶, senão “dentro das declamações, sem dúvidas”⁶⁷. Barthes elabora seu argumento por meio da compreensão particular do estruturalismo⁶⁸, que não se filia a nenhuma escola ou movimento, mas que considera o léxico e seus significantes-significados, signos, repetições e encadeamentos.

⁶² CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2004, p. 272.

⁶³ Rodrigo Guimarães (2009, p. 93) caracteriza o neobarroco em *Galáxias* como uma estética de “circunspeção atormentada”, isto é, que realça o jogo de ideias no texto. Sílvia Lima (2011), por sua vez, caracteriza o estilo neobarroco de *Galáxias* por meio de um estudo genético do poema, propondo um viés de análise alternativo à Guimarães, mas abordando o mesmo tema. Ainda sobre isso, Gonzalo Aguilar (2015, p. 320) afirma que “a recuperação do barroco não é historicista nem estilística, mas se opera pelo uso do ‘pli selon pli’ mallarmeano nas estruturas abertas das *Galáxias*”, que, por sua vez, é entendido como o “desdobramento e redobramento dos significantes em linhas de escritura”.

⁶⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2004, p. 277.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 277.

⁶⁶ Texto original: “où donc chercher la structure du récit?” (BARTHES, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. In: BARTHES, Roland. KAYSER, Wolfgang. BOOTH, Wayne. HAMON, Philippe. *Poétique du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1977, p. 9).

⁶⁷ Texto original: “dans les récits, sans doute” (*Ibidem*, p. 9).

⁶⁸ Barthes segue a mesma linha de Roman Jakobson, que entende que considerar coordenação das unidades linguística é mais produtivo para análise do sentido do que considerar as próprias unidades, sejam elas palavras ou frases.

A teoria barthesiana opera a partir da desmontagem, separação das “unidades do discurso”⁶⁹, e do arranjo, cujas “regras de associação”⁷⁰ das unidades são escobertas ou fixadas. Na desmontagem, é possível encontrar o “signo em sua dimensão profunda”⁷¹, priorizando a consciência sintagmática, que, para o teórico francês, é

a consciência das relações que unem os signos entre si no nível próprio do discurso, isto é, essencialmente, constrangimentos, tolerâncias e liberdades associadas ao signo. [...]. A imaginação sintagmática não vê mais (ou vê menos) o signo em sua perspectiva, ela o prevê em sua extensão: suas ligações antecedentes ou consequentes, as pontes que ela lança em direção a outros signos; trata-se de uma imaginação “estemática”, a da cadeia ou da rede; assim a dinâmica da imagem é aqui a do arranjo das partes móveis, substitutivas, cuja combinação produz sentido, ou mais geralmente um objeto novo.⁷²

Essa análise, que observa cada palavra em seu signo, como partícula individual considerando, ao mesmo tempo, o seu contato com as outras palavras, frases, idiomas e, até mesmo, narrativas; para estabelecer uma chave de leitura viável. É perceptível num texto como *Galáxias*, que, como já observou Benedito, nasce de uma “espécie de *action writting (continuum)*⁷³. Ou seja, *Galáxias* possui a escrita corrida dotada de alguma narratividade e de ritmo poético peculiar, estabelecendo sua própria organização estrutural. Segundo Barthes, o discurso “por ser capaz de vários sistemas de sentido, a linguagem natural ajuda a elaborar as linguagens artificiais”⁷⁴. Se *Galáxias* não chega a ser dotada de uma linguagem artificial, com certeza possui uma linguagem que provoca, que incomoda, e que, por vezes, chega a ser resistente à própria fluidez da leitura. O leitor avança, retorna, refaz a entonação, lê de novo e, acima de tudo, ensaia sintaxes diferentes. São os ensaios sintáticos e semânticos que estabelecem o ritmo da linguagem em *Galáxias*. Nas palavras de Jasmin Wrobel, “em *Galáxias*”⁷⁵.

Jackson, por sua vez, chamou a fluidez de idiomas no poema haroldiano de “viagem filológica”⁷⁶. O crítico chama atenção para o fato de a viagem se dar no texto pelo “contato com muitas línguas e literaturas – japonesa, alemã, inglesa-americana,

⁶⁹ BARTHES, Roland. A atividade estruturalista. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 2003, p. 53.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 53.

⁷¹ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p. 43.

⁷² BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p. 45-46.

⁷³ NUNES, Benedito. Xadrez de estrelas/ percurso textual, 1949-74. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 144.

⁷⁴ Tradução própria: “étant de pouvoir user de plusieurs systèmes de sens, le langage naturel aide à élaborer les langages artificiels” (BARTHES, 1977, p. 12).

⁷⁵ WORBEL, 2018^a, p. 109.

⁷⁶ JACKSON, David. Viajando pelas Galáxias: Guia e Notas de Orientação. In: MOTA, Leda Tenório. *Céu acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005, p. 40.

francesa, italiana, espanhola, hispano-americana, grega, hebraica”⁷⁷. No entanto, é apenas uma das viagens permitidas pelo livro, pois o importante é observar que, independente da viagem, quem rege o poema-partitura é o eu poético, que, ao recorrer à diferentes línguas e linguagens, lança mão, muitas vezes, do que José Paulo Paes chamou de “retórica do orgasmo”⁷⁸. Tal retórica opera com “as partes do corpo humano vinculadas à função sexual”⁷⁹, com os “tabus linguísticos”⁸⁰ e a “violação da norma”⁸¹, que, por sua vez, oferecem, nos termos de Henry Miller, o “alívio da força opressiva das convenções”⁸², sendo também o recurso discursivo ativo que organiza as posições eróticas, como o operador da “gramática erótica”⁸³, para usar o termo de Barthes. No poema, o auge do prazer aparece quando as vozes do texto e do corpo se misturam e extravasam no excesso da própria linguagem. Dessa forma, sugere-se que as figuras que acompanham os contornos do orgasmo textual, podem ser lidas, por vezes, como a camada de liberdade, que, necessariamente, passa pela transgressão dos interditos definidos por Bataille.

No poema, ancorada na linguagem erótica, a viagem funciona como “experiência fundadora da libertinagem”⁸⁴, detectada por Eliane Moraes na leitura dos personagens de Sade. No entanto, diferente de Sade – cujos heróis peregrinam até um lugar isolado, no qual explicitam “a clausura do deboche”⁸⁵ – o eu poético haroldiano não se enclausura em nenhum lugar de chegada, a viagem é o fim em si, não há paradas, mas antes momentos de observações e desejos, que fluem pela linguagem erótica. Assim, a viagem em *Galáxias* teria o caráter iniciático, porque, de acordo com Moraes, atua sobre o eu poético como “rito de passagem”, transformando-o em movimento, que, ao mesmo tempo, diverge da busca de isolamento dos libertinos sádicos, coadunando-se com eles, sobretudo na atitude de viajar “como se não fosse possível repetir o gozo sem mudar de lugar”⁸⁶.

A viagem, então, tende ao contínuo, por isso, Alessandra Ignez a apresenta nas *Galáxias* “como uma rede, uma teia de aranha, enfim, um labirinto onde o leitor fica

⁷⁷ *Ibidem*, p. 40.

⁷⁸ PAES, José Paulo. Uma retórica do orgasmo. In: ARETINO, Pietro. *Sonetos Luxuriosos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 36.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 36.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁸¹ *Ibidem*, p. 36.

⁸² MILLER *apud* PAES, José Paulo, *Op. Cit.* 2011. p. 37.

⁸³ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1999, p. 33.

⁸⁴ MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2015_b, p. 56.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 54.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 34.

preso”⁸⁷, mas também “que pode ser feita pelas galáxias, pelo mar, por terra, na medida em que o livro é comparado ao mar, a um estelário e a um estepário de palavras”⁸⁸. Sendo assim, quanto mais o leitor se perde nas palavras, mais se encontra na viagem. O que, aliás, é dito por metalinguagem, como, por exemplo, no fragmento 8:

isto não é um livro de viagem pois a viagem não é um livro de viagem
pois um livro é viagem quando muito advirto é um baedeker de epifanias
quando pouco solerto é uma epifania em baedeker pois zimbórios de ouro
duma ortodoxa igreja russobizantina encravada em genebra na descida da⁸⁹

O eu poético é irônico, ao indicar, na sequência do texto, que viagem e livro se confundem, quanto mais o texto se perde semanticamente, mas a viagem aparece na superfície da fruição das palavras. Não há dúvidas de que o eu poético está diante da Igreja Russa de Genebra, portanto, a demarcação do lugar no texto sugere que a viagem é tangível. Para Ana Ferreira, “baedeker de epifanias” faz referência à Karl Baedeker, famoso autor alemão de guias de viagens, por isso mesmo, *Galáxias* seria um “guia de viagem feito de epifanias”⁹⁰. Ainda segundo a pesquisadora, “a noção de diário de bordo e caderno de notas permeia todo o livro de Haroldo de Campos, inclusive, incorporando trechos do diário de viagem de Bashô e da agenda de Che Guevara, nos fragmentos 29 e 32, respectivamente”⁹¹. Nesse mesmo sentido, Jasmim Wrobel buscou contextualizar o impacto das viagens de Haroldo na produção dos fragmentos de *Galáxias*, identificando seus ecos⁹².

Em balanço autobiográfico, ao fim de *A educação dos cinco sentidos*, Haroldo de Campos menciona: “o que contou para mim – além desta Paulucineia Tresvariado-poluída que é a cidade que mais amo no mundo, Sampa – foram as viagens”⁹³. As viagens à Europa, como relata Wrobel, renderam histórias e contatos marcantes para a trajetória literária e para as amizades haroldianas, como Max Bense e Erza Pound. De acordo com Wrobel, as primeiras viagens à Europa aconteceram em

⁸⁷ IGNEZ, Alessandra Ferreira. *A expressividade das criações lexicais em Galáxias de Haroldo de Campos*. 2012. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 68.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 68.

⁸⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015, (fragmento 8).

⁹⁰ FERREIRA, Ana. O itinerário nas *Galáxias* de Haroldo de Campos. *Opiniões*, n. 16, 2020, p. 213.

⁹¹ *Ibidem*, p. 212.

⁹² Entre os trabalhos da autora selecionados estão: *Perspectivas pioneiras à tradição: Cartografia e historiografia (welt)literárias nas Galáxias de Haroldo de Campos* (2018_a) e *Cicatrizes textuais e um encontro escuro-luminoso: seguindo os passos de Haroldo de Campos pela Europa* (2018_b).

⁹³ CAMPOS, Haroldo de. Sobre o autor. In: _____. *Educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Iluminuras, 2013, p. 147.

1959, de navio, e 1964, de avião, tendo sido seguidas por muitas outras. No texto *Viajando com Haroldo* (2010), Leyla Perrone-Moisés narrou momentos curiosos, como quando, ao folhear um jornal italiano,

ele aí encontrou algo que o entusiasmou. Disse-me: “Leia isso!” Li, era uma notícia policial. Dois carabinieri em ronda numa viatura tinham avistado, numa zona escura da Via del Campo, uma mulher alta, loura platinada, de minissaia e saltos agulha. Ao ver os carabinieri, a loirona saiu correndo, e os guardas foram atrás dela. Na corrida, um dos saltos se quebrou, a mulher tropeçou e sua peruca caiu numa poça. Os guardas verificaram, então, que se tratava de um travesti: Enrico Bagoni, 46 anos, sem residência fixa. Tinha torcido o tornozelo direito. [...]. O delito e a notícia, insignificantes do ponto de vista do referente, tornavam-se realmente notáveis na língua italiana, enfática, barroca, sonora. Haroldo sacou imediatamente um bloquinho e pôs-se a escrever. Lia alto e me comunicava suas ideias: “O texto como vazio! O texto como travesti! O texto como falsa identidade genérica! Os críticos correndo atrás do texto para sequestrá-lo!”. Foi assim que vi surgir uma das mais belas páginas das futuras *Galáxias*.⁹⁴

Perrone-Moisés ilustrou com generosidade de detalhes o nascimento do fragmento 43 “vista dall’interno”⁹⁵ e, por conseguinte, endossou a afirmação de Thelma Médice Nóbrega sobre o processo criativo de *Galáxias*, que explicou: “Haroldo anotava rapidamente em sua caderneta de viagem, de onde extrairia poemas e trechos das *Galáxias*”⁹⁶. Jackson, na decupagem do poema, mapeou as cidades e referências literárias dos fragmentos, situando-os geográfica e esteticamente⁹⁷. A despeito de as marcações de lugares estarem evidentes e atreladas à viagem, a divagação anterior do eu poético não deixa de ser também viagem, que, como chama atenção Aguilar, “se dá entre letras e seu mapa é a página”⁹⁸. Além do movimento de percorrer o mundo, a viagem também acontece no nível micro da palavra, por isso, acompanhar o ritmo interno das *Galáxias* é também viajar pelo livro-viagem.

Portanto, a viagem acontece em várias direções: pelos lugares do mundo, pela tradição do *paideuma*, pelas palavras – na microviagem –, por dentro do outro – no gozo –, por dentro de si mesmo – no êxtase místico – e, finalmente, na convergência de todas as outras, também acontece como transgressão. Escrito entre julho e agosto de

⁹⁴ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Viajando com Haroldo*. In: DICK, André. *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco Editorial, 2010, p. 58.

⁹⁵ Sílvia Ferreira Lima (2011, p. 27) frisa que, neste fragmento, os “trechos em que toda a reportagem sobre o travesti italiano está claramente apresentada, só que entremeada de comentários metalinguísticos do autor em língua portuguesa”.

⁹⁶ NÓBREGA, Thelma Médice. *Sob o signo dos signos: Uma biografia de Haroldo de Campos*. 2005. 381 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 111.

⁹⁷ JACKSON, David. *Op. Cit.* 2005, p. 42-52.

⁹⁸ AGUILAR, Gonzalo. *Op. Cit.* 2005, p. 326.

1970, o fragmento 45 “mais uma vez” ilustra as direções da viagem em *Galáxias*. Segundo Wrobel, o período de escrita condiz com uma das idas de Haroldo à Europa, de modo que, existe a chance do fragmento 45 ter nascido do movimento saudosista em relação à primeira a bordo do navio *Vera Cruz*, em 1959⁹⁹. Aqui, no entanto, importa menos o aspecto biográfico do que compreender como o eu poético erotiza a linguagem de modos diferentes conforme (re)pisa sobre as pisadas do poeta. Logo nas primeiras linhas, a imagem do eu poético viajando pelo mar se estabelece por meio da tradição literária:

mais uma vez junto ao mar polifluxbórboro polivozbárbaro polúphloisbos
 polyfizyboisterous weitaufrauschend fluctissonante esse mar esse mar
 esse mar esse martexto por quem os signos dobram marujando num estuário
 [...]
 ibericaña na primeira posição do amor ela ergue os joelhos quase êmbolos
 castanho-lisos e um vagido sussubmisso começa a escorrer como saliva e
 a mesma castanho-lisa mão retira agora uma lauda datiloscrita da máquina-
 -de-escrever quando a saliva já remora na memória o seu ponto saturado
 de perfume apenas a lembrança de um ter-sido que não foi ou foi não-sendo
 ou sido é-se pois os signos dobram por este texto que subsume os contextos
 e os produz como figuras de escrita uma polipalavra contendo todo o
 rumor do mar uma palavra-búzio que homero soprou e que se deixa transoprar
 através do sucessivo escarcéu de traduções encadeadas vogais vogando
 contra o encapelo móvel das consoantes assim também viagem microviagem
 num livro-de-viagens na segunda posição ela está boca-à-terra e um
 [...] é que está sua
 mensagem nesse publiexposto putriexposto palincesto de todos os passíveis
 excessos de linguagem abcesso obsessão¹⁰⁰

Cruzando o mar como marinheiro homérico, o eu poético se encontra em trânsito. No fragmento 45, existe a recuperação da tradição, que, como já observou Sílvia Ferreira Lima, “tem relação direta com seu trabalho tradutório”¹⁰¹. Como sugere a pesquisadora, os adjetivos vinculados ao mar estão acrescidos repetitivamente do prefixo “poli-”, remetendo intertextualmente à palavra grega “poliiphlóisbos”, importada de sua tradução da *Iliada*¹⁰². Assim, a tradição se manifesta nos adjetivos vinculados à imagem do mar. Essa figura é definida como um “palincesto”, que se sedimenta a partir de “traduções encadeadas”, de “vogais vogando”, isto é, das letras que, obsessivamente, se repetem para reconstruir a melopeia do texto original na

⁹⁹ WORBEL, 2018_a, p. 112-113.

¹⁰⁰ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 45).

¹⁰¹ LIMA, Sílvia Ferreira. *Galáxias: O processo criativo de Haroldo de Campos*. São Paulo: PUC, 2011, p. 108.

¹⁰² Tradução da *Iliada* de Haroldo de Campos (2003, p. 33) “Findou a fala e o ancião retrocedeu medroso, / mudo, ao longo do mar de polissonas praias”.

tradução, produzindo o som sonoramente do quebrar de ondas do mar. Ferreira Lima ainda destacou que, no trecho, o movimento das ondas aparece nas acomodações gráficas das palavras “esse”, “estes”, “este”, “encapelo” e “boca” e nos cortes, ou *enjambements*, efetuados nas linhas do fragmento.

Não há dúvidas, o corpo do poema é o mar, um mar de tradição que quebra em ondas “palincesto”. Além disso, o corpo é mulher. Para afirmar isto, bastaria reparar no pronome atribuído ao mar, pois é “ela” quem ergue os joelhos. Mas, o fato de o corpo ser também tradição, liga-o ainda melhor à associação mulher-mar, dada a cosmogonia consolidada da correção. Enquanto qualifica o corpo de Isadora Duncan com características do mar, a historiadora Yannick Ripa medita sobre o tema:

Isadora Duncan não leva a análise tão longe: se ela se opõe às limitações das vestimentas e vê nas antigas túnicas gregas o traje adequado para a liberdade dos corpos, é unicamente por respeito à natureza. [...] o corpo é, portanto, como uma onda que nada deve dominar, como o vento que é a sua respiração. Apesar da simplicidade dessa cosmogonia, não podemos deixar de associá-la à simbiose mulher/mar retratada como obra-prima por Rodin.¹⁰³

A atribuição das características do mar às mulheres, e vice-versa, é adotada de tantas formas cumulativas e há tanto tempo, que, quando ocorre nas *Galáxias*, não passa de uma repetição da mesma cosmogonia. Na tradição, este mar é o *palincesto* de todas as mulheres que já foram descritas como mar.

Ainda referindo-se à citação de Ripa, não passa despercebida a semi nudez do corpo da dançarina trajada com túnicas gregas. Também em *Galáxias*, pode-se intuir que a mulher-mar está seminua, pois o eu poético está diante da exposição de suas partes mais íntimas. Já que ergue os joelhos, deixando aparecer o “vagido sussubmisso”, de onde escorre saliva. Se, por um lado, a palavra “vagido” remete morfológicamente à “vagina”, evocando o possível jogo paronomásico, que coloca o eu poético viajante diante da vagina em orgasmo; por outro lado, também significa choro ou lamento, o que é reforçado pela inserção do prefixo “sus-” em “sussubmisso”, prolongando sua sibilização fonética e, simultaneamente, recordando à morfologia da palavra sussurrar, mimetizando o som do próprio sussurro, ou do gemido de prazer, ou do “rumor do mar”.

¹⁰³ Texto original: “Isadora Duncan ne pousse pas l'analyse aussi loin : si elle s'oppose aux entraves vestimentaires et voit dans les antiques tuniques grecques la tenue qui sied à la liberté des corps, c'est uniquement par respect de la nature. [...] le corps est ainsi comme une vague que rien ne doit dompter, comme le vent qui est sa respiration. Malgré la simplicité de cette cosmogonie, on ne peut que la rapprocher de la symbiose femme / mer portée en chef-d'œuvre par Rodin” (RIPA, 2003, p. 16).

Além disso, a “datiloscrita” excita “o mel mascavo minado das regiões escuras”, enquanto “tudo se entremela”, logo, a “posição do amor” formulada pelo eu poético é a masturbação da mulher. Ao compor tal posição, o discurso do eu poético assumiria a função de “um Ordenador, um Mestre de cerimônias, um Reformulador de retórica”, sendo responsável pela articulação da “operação erótica”¹⁰⁴ na teoria barthesiana. Para o crítico francês, “há sempre alguém que regula (mas não: regulamenta) o exercício, a sessão, a orgia, mas esse alguém não é um sujeito; só é o orientador do episódio durante um curto momento, não é mais que um morfema de regência, um operador de frase”¹⁰⁵.

Ainda segundo Barthes:

Combinadas, as posições compõem uma unidade de classe superior, que é a operação. A operação exige vários atores (pelo menos é o caso mais frequente); quando é entendida como um quadro, conjunto simultâneo de posições, chamam-lhe uma *figura*; quando, pelo contrário, veem nele uma unidade diacrônica, desenvolvendo-se no tempo por sucessão de posições, chamando-lhe *episódio*. O que limita (e constitui) o episódio são coações de ordem temporal (o episódio está entre duas fruições); o que limita a figura são coações de ordem espacial (todos os lugares eróticos devem ser ocupados ao mesmo tempo. Por fim, as operações, desenvolvendo-se e sucedendo-se, formam a maior unidade possível desta gramática erótica: a “cena” ou “sessão”. Depois da cena, voltamos a encontrar a narrativa ou a dissertação.¹⁰⁶

Na análise barthesiana sobre a libertinagem em Sade, “a orgia é organizada, distribuída, comandada, vigiada como uma sessão de ateliê; a sua rentabilidade é a do trabalho em cadeia (mas sem mais-valia)”¹⁰⁷, e quem a coordena, podendo ou não participar das posições, é o libertino. As figuras do poema são, conseqüentemente, “todas estas unidades [que] estão submetidas a regras de combinação – ou de composição”¹⁰⁸ do libertino. No texto, “essas regras, facilmente permitem uma formalização da língua erótica”¹⁰⁹.

Nas *Galáxias*, eu poético, regente da operação erótica, escolhe meticulosamente as posições e os jogos lexicais do texto. Melodicamente, a sibilação do <s> é o avanço e o recuo do mar, enquanto as explosões de <p> são as ondas chocando-se. Assim, as escolhas fonéticas e lexicais definem a dinâmica do fluido do mar e a melodia do fragmento 45. Segundo Bataille, existe expresso no “vaivém das ondas que se penetram e se perdem umas nas outras”, o jogo dos “órgãos que se derramam na renovação da

¹⁰⁴ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1999, p. 11.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 11.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 125.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 33.

fusão”¹¹⁰. Portanto, o encadeamento melopaico presente na pulsão do mar é um indício do ritmo erótico expresso no poema. Tanto as observações macroscópicas, como a atitude de organizar a “posição do amor”, como as microscópicas, como as escolhas fonético-lexicais, são evidências importantes para o reconhecimento da linguagem erótica, que expressa um certo caráter libertino na viagem do eu poético, tanto no espírito livre quanto nas transgressões organizadas por seu discurso.

Barthes insiste ainda que a ordem é “necessária ao prazer, à felicidade, à interlocução divina (do mesmo modo, qualquer forma do texto nunca é senão o ritual que lhe regula o prazer)”¹¹¹. Desse modo, cada fragmento das *Galáxias* pode ser entendido como um ritual no qual os signos se dobram e produzem “como figuras de escrita uma polipalavra” de prazer. Aliás, novamente, o prefixo “poli-” cola “palavra” e “mar” como uma coisa só, aspecto reforçado mais à frente em “palavras convivem no mesmo mar” e “a linguagem é uma água”. Lembrando que a figura que a “polipalavra” produz é a mulher-mar, e sua mensagem se resolve num “excesso de linguagem”, que transborda. Para Barthes, o “próprio excesso, a tensão fantástica, ultrapassa o sistema e realiza o sistemático, isto é, a escrita: a liberdade nunca é o contrário da ordem, é a ordem *paragramatizada*: a escrita deve mobilizar simultaneamente uma imagem e o seu contrário”¹¹². Em outras palavras, o excesso de linguagem é a proliferação no signo do que é emblemático ao ser humano: suas contradições. Se se antecipar por um momento o fim do fragmento 45, em que ativamente se define: “ela é signo”, é por ela, então, que os sinos do poema dobram. Ou seja, a mulher é o signo onde os significados se proliferam, e a linguagem erótica do texto nasce num ritmo de prazer, que põe de lado as normativas e os interditos.

É por meio do excesso dos signos que o eu poético explora e apresenta a mulher-mar, de forma que tal figura passa a ocupar a totalidade de seu território mental e do corpo do texto. Uma vez que o corpo do texto e o da mulher se confundem, é possível sugerir que quanto mais os excessos de linguagem constroem a mulher-mar, mais o prazer da mulher galáctica se manifesta em protagonismo no fragmento 45. Ou seja, é o prazer da mulher que se expande juntamente com a progressão do texto, não o prazer do eu poético masculino. Enquanto o gozo masculino é pontual e falocentrado,

¹¹⁰ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 41.

¹¹¹ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1999, p. 11.

¹¹² *Ibidem*, p. 111.

O gozo feminino é irradiado pelo corpo inteiro: nem sempre é centrado no sistema genital; e, esmo então, as contrações vaginais, mais do que um verdadeiro orgasmo, constituem um sistema de ondulações que nascem ritmicamente, dissipam-se, reformam-se, atingem por momentos um paroxismo e em seguida se embaralham e se fundem sem nunca morrer completamente. [...] A volúpia é nela, já o dissemos, uma espécie de encantamento, reclama um abandono total.¹¹³

Nas *Galáxias*, o gozo da mulher, como as ondas do mar, se espalha por todo o corpotexto num sistema de ondulações rítmicas recuperado pela repetição do prefixo “plu-” e pela aliteração da letra <p> em “publiexposto”, “putriexposto”, “palincesto” e “passiveis”, num já previsto “encapelo móvel das consoantes”. Aparentemente, o gozo pontual do eu poético se resolveria no “excesso de linguagem”; mas as *Galáxias* são fragmentos de prazer da mulher, por isso, o texto continua expandindo em rítmicas plosividades vozeadas e não-vozeadas.

Na unidade do signo, a aliteração da letra <p> constitui a mulher-mar também por meio da logopeia. O mar é o primeiro lugar no qual o eu poético se lança à aventura: o mar da polipalavra homérico ou o mar da primeira viagem à Europa. Como suposta premonição, Haroldo de Campos escrevia em *Fábula primeira*: “vou ao mar / e descubro minha fábula primeira”¹¹⁴. Assim, se é de uma palavra por dia que o alemão do fragmento 45 aprendeu francês, é também de uma palavra por vez que o eu poético conquista o corpo da mulher-mar. Regendo a operação erótica, o eu poético conclui o fragmento nos seguintes tons:

palavras sabidas tout réglé en ordre bien classé là voui là dans mon cul
la kulturra aveva raggione quello tedesco e a civilização quero que se
danem e é sarro e barro e escarro e amaro isto que fermenta no mais
profundo fundo do pélago-linguagem onde o livro faz-se pois não se trata
aqui de um livro-rosa para almicândidas e demidonzelas ohfélias nem de
um best-seller fimfeliz para amadores d’amordorflor mas sim de um
nigrolivro um pesteseller um horrideodigesto de leitura apfelstúrdia
para vagamundos e gatopingados e sesquipedantes e sestralunáticos
abstractores enfim quintessentes do elixir caximônico em cartapáceos
galácticos na terceira posição ela é signo e sino e por quem dobra¹¹⁵

Misturando o português brasileiro, o francês e, mais à frente, o italiano, o eu poético consegue alcançar outro efeito erótico ligado ao léxico. Como discutido por Eliane Robert Moraes, o francês e o italiano são idiomas que evocam locais de efusiva

¹¹³ BEAUVOIR, *O segundo sexo: a experiência vivida*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2019. (vol. 2), p. 153.

¹¹⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (texto não paginado)

¹¹⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 45).

sensualidade, este último irrigado de “passionalidade”¹¹⁶ e ligeireza, enquanto o primeiro liga-se à devassidão “mais cerebral, intensificando os discursos filosóficos”¹¹⁷. Os contatos limítrofes não só entre os idiomas sensuais, mas também entre a prosa e a poesia, a oralidade e a tradição, manifestam-se eroticamente no próprio fluxo linguístico do texto. Moraes ainda frisa que, para os filósofos da libertinagem franceses, “a viagem será empresa de conhecimento”¹¹⁸, associando-se ao domínio da civilização, enquanto a linguagem erótica habita o domínio do prazer. Assim, existe algo de libertino nas *Galáxias* que se expressa em ambos os domínios: no da civilização por meio da viagem e no do prazer por meio da subversão da linguagem, fortalecendo a ligação entre o erotismo e o texto. No momento em que as palavras se tocam, os conceitos se abrem para a transgressão erótica.

Além das estruturas apontadas, o erotismo do fragmento 45 pode ser abordado mediante a própria ideia crítica do poeta. Pois, de acordo com o próprio Haroldo de Campos, é preciso enfrentar o problema do erótico “sem falsos pudores nem rodeios virtuosos-vitorianos”¹¹⁹, o que justificaria a passagem na qual o eu poético afirma que as *Galáxias* não se trata de uma “best-seller fimefeliz para amadores e demidonzelas ohfélias”. Não por acaso, recorre à Ofélia shakespeariana, que, novamente, propõe o intenso diálogo com a tradição literária, chamando a figura da mulher para o centro logopaico do poema. A conhecida personagem de *Hamlet* é ícone de beleza estética e de pureza. No texto de Shakespeare, a moça ora aparece referida como “donzela”¹²⁰, ora como “ninfã”¹²¹, o que contribui para compreender a escolha semântica, que justapõe à personagem o neologismo “demidonzela”, pois, com isso, o eu poético recupera o texto shakespeariano e acrescenta uma camada de conexão afetiva. A morfologia do nome também contribui para a interpretação, pois “ohfélia”, precedido da onomatopeia “oh”, demonstra certa surpresa da personagem diante das *Galáxias*, o “pesteseller”.

A elevação tonal proposta pela onomatopeia “oh”, que sufixa o nome de Ofélia, carrega o duplo espanto: um de repulsa e outro de transcendência, pois é o momento do salto do fragmento, em que o eu poético depõe todos os interditos possíveis e habita o domínio do prazer em sua extravagância, sem receios de ser “horrídeodigesto”. É no

¹¹⁶ MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2015_b, p. 31.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 31.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 47.

¹¹⁹ CAMPOS, Haroldo. *Op. Cit.* 2004, p. 91.

¹²⁰ “É um pensamento este digno de um coração de donzela” (SHAKESPEARE, 2003, p. 102).

¹²¹ “A bela Ofélia. Ninfã, em tuas orações sejam lembrados meus pecados!” (SHAKESPEARE, 2003, p. 88-89).

ponto mais avesso do texto que o poema se encontra com o domínio da violência da teoria batailliana, isto é, o suicídio de Ofélia, confundido com sua exclamação de prazer, que cintila nas entrelinhas do fragmento 45. Regente da operação erótica, o eu poético não se desvia de sua função, finalizando com a “terceira posição”, em que, sem desvios ou meias palavras, define: “ela é signo”, é por meio dela que os signos do poema se proliferam.

Diante do conceito de “signo”, é impossível não lembrar da afinidade de Haroldo de Campos com a teoria semiótica de Charles Peirce, para quem,

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* de representâmen.¹²²

A partir do conceito peirceano, retoma-se a proposição de que “ela é signo”, ou seja, o signo do poema é a terceira pessoa do singular do gênero feminino: a mulher. Como signo, é constituída no poema a partir da observação do eu poético, mas não deixa de ser objeto e fundamento gramatical. Nessa convergência entre a mulher e a palavra, o texto verte prazer, numa sensualidade que, como Barthes descreve em Fourier, é a própria palavra sensual progredindo “com efusão, entusiasmo, satisfação verbal, gulodice da palavra”¹²³. A aproximação define ainda os contornos do tom erótico do eu poético galáctico, pois, como o prazer fourierista, o Eros nas *Galáxias* não aparece integrado ao deboche à maneira sadiana, mas sim ao “não vexar”¹²⁴, ou, até mesmo, ao dignificar.

No poema, como signo e a cada instante, a mulher está presente na viagem do eu poético, porque está em cada palavra do texto e em cada observação. Desse modo, a afirmação “ela é signo” pode ser expandida para as *Galáxias* como um todo, já que cada fragmento constitui uma mônada, onde a parte e o todo se coadunam. A viagem que acontece pela palavra-mulher retoma a “microviagem”, o que possibilita entender o livro-viagem num nível que não escapa dos corpos das mulheres. Portanto, visualizar as personagens galácticas em local de protagonismo não é simplesmente algo presente no discurso do texto, mas também a escolha de rota para navegar no livro-viagem.

¹²² PEIRCE, Charles. *Semiótica*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 46.

¹²³ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1999, p. 85.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 85.

Estrelas sentinelas: as mulheres das constelações

Galáxias têm uma afinidade com os múltiplos caminhos interpretativos desbravados pela verbivocovisualidade dos poemas concretos, cuja produção, como se disse, é concomitante à escrita de alguns dos fragmentos, reforçando as possibilidades de se fazer releituras demoradas e perceptivas. Em termos barthesianos, a estrutura linguística de *Galáxias* configuraria uma “espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escritura”¹²⁵. A atenção está no texto, em suas fendas e sombras, sendo “um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito”¹²⁶. Ainda de acordo com o teórico:

A figuração seria o modo de aparição do corpo erótico (em qualquer grau e sob qualquer modo que seja) no perfil do texto. [...]. Ou enfim: o próprio texto, estrutura diagramática, e não imitativa, pode desvelar-se sob a forma de corpo, clivado em objetos fêchicos, em lugares eróticos. Todos estes movimentos atestam uma figura do texto.¹²⁷

A própria questão do erótico aparece em outros momentos da produção crítica do poeta. Ao discutir sobre a poesia do lirismo na era da mercadoria, Haroldo de Campos considera que existe a imposição de “uma desmistificação dos resíduos românticos que impregnam constantemente o tratamento do poema lírico”¹²⁸, dessa forma, “se o cinema pode empreender essa desmistificação através da linguagem direta das imagens, a poesia (a prosa) há de fazê-lo enfrentando, sem falsos pudores nem rodeios virtuosos-vitorianos, o problema do erótico”¹²⁹. É por meio da linguagem que o eu poético das *Galáxias* se desvia do “amor cortês” revelando os corpos numa fruição violenta de palavras.

Durante a operação de desmontagem do poema, observou-se que cada signo é a transgressão de si mesmo e possui algo genuinamente humano. É no encadeamento rítmico que cada palavra se torna também corpo no texto, ao mesmo tempo que o ritmo também determina o tipo de fricção a que os corpos estão submetidos. Nesse momento da leitura/interpretação, pouco interessa a “mensagem original”, existe algo no signo “que arde em nós”¹³⁰. A partícula humana é fundamental para admitir o caráter erótico

¹²⁵ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1987, p. 9.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 67.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 72.

¹²⁸ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2004, p. 91.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 91.

¹³⁰ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 2003, p. 21.

da análise, pois, como Barthes sublinhou, “não há outro significado primeiro da obra literária senão um certo desejo: escrever é um modo do Eros”¹³¹. Vale lembrar que, além da partícula humana no signo, o encadeamento rítmico é algo que passa pela oralidade, ou seja, passa, inevitavelmente, pelos prazeres físicos implícitos na boca e na língua.

As figuras que se sobressaem no jogo de prazer são as mulheres. Em certos momentos, como se mostrou, a metalinguagem do poema afirma que “ela é signo”¹³², ou ainda que a própria linguagem é, entre outras coisas, a “fala de fios daquela dona que”

vela e revela que cala e descala aquela goma de palavras aquela aromada domada mordida mascada moída pasta de palavras como alguém mordendo a língua como alguém travando a língua como alguém dosando e adoçando tremendo e contendo e prevendo e contando e sofrendo e sofrendo a língua a mordida língua doendo dentro de um beijo de palavras um sopro um bafo uma aura um aroma de palavras apenas uma dona contra o biombo de papel dum leque imaginário sussurrando coisas monogatari estórias de¹³³

Logo, a linguagem que “vela e revela”, desdobra-se como “um beijo de palavras”, que não é movimento apaixonado, mas sim de figuração do ser, mais propriamente, das mulheres, cujos corpos aparecem nas silhuetas sombrias dos biombos. A mordida, o beijo e a mulher compõem a atmosfera sensual do fragmento 7, mas o “leque imaginário” e o sussurro, que aparecem na sequência, também são importantes para a análise logopaica do erotismo. O eu poético é o regente da operação erótica das *Galáxias*, com isso, a linguagem erótica sobrepuja, justamente, na evocação do “mundo imaginário”, em que o libertino, segundo Moraes, “é deus todo-poderoso – cria, transforma e destrói”¹³⁴. Assim, no fragmento 7, é diante do corpo da mulher, ou melhor, da sombra desse corpo, que o eu poético encontra o abandono de liberdade próprio dos libertinos.

O eu poético masca, morde e beija as palavras do poema e, simultaneamente, também o faz com o corpo da mulher visada naquele instante. Existem duas perspectivas a serem consideradas quando se admite o protagonismo das personagens. Se, por um lado, ao utilizar a linguagem erótica para expor as figuras, o poema não deixa de se vincular à longa tradição da poesia erótica do Ocidente; por outro,

¹³¹ *Ibidem*, p. 21.

¹³² CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 45).

¹³³ *Ibidem* (fragmento 7).

¹³⁴ MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2021, p. 51.

compreender como a linguagem é trabalhada nelas, como presume Marcos Siscar, “nos levaria a reler a significativa presença do sexo feminino em toda a obra de Haroldo”¹³⁵.

O mapa que Jackson propõe para as *Galáxias* já identificou algumas mulheres relevantes para a estética de alguns fragmentos, como a Estátua da Liberdade no fragmento 24, Marilyn Monroe no fragmento 29, a mulher no café no fragmento 40, a Branca de Neve no formante 50 e as ninfas nos fragmentos 39, 41 e 46. O crítico americano, contudo, não aprofundou a análise de nenhuma, nem reparou na existência de outras mulheres, como as prostitutas, cujo fosco brilho denuncia a condição indigesta da sexualidade socializada; ou as figuras históricas e mitológicas, cujas histórias foram cultivadas em mitos, pinturas e esculturas. *Galáxias* apresenta em suas viagens muitas mulheres: moças, madames, velhas, mães, prostitutas, matronas, brancas, japonesas, mulatas, negras, atrizes, deusas romanas, mulheres dos mitos, dos contos de fadas, atadas ao mármore das estátuas ou dançando nas casas de *striptease*. De modo geral, as mulheres que acompanham o eu poético são figuras trágicas e a linguagem erótica atua como elemento determinante para poderem brilhar como estrelas. Assim, lê-las pela chave do erotismo é a tentativa de buscar o estado de transgressão dos mesmos interditos que as envolvem.

Insiste-se na definição de Bataille, que ata erotismo e transgressão, deixando “entrever o avesso de uma fachada cuja aparência correta jamais é desmentida: no avesso revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que comumente temos vergonha”¹³⁶, isto é, a linguagem erótica permite que os limites sejam transgredidos, propondo o comportamento subversivo ou, até mesmo, dignificante, que, por consequência, favorece o debate sobre as figuras eroticamente elaboradas. Tal comportamento subversivo condiz com as condições históricas da produção de *Galáxias*, que coincide com a década de 1960. Naquele instante, como observou a poeta Ana Cristina Cesar, “as preocupações com o corpo, o erotismo, as drogas, a subversão de valores, apareciam como demonstração da insatisfação com um momento em que a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade”¹³⁷.

¹³⁵ SISCAR, Marcos. Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. LEITE, Guacira Marcondes Machado. BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini. *Estrelas extremas: ensaios sobre poesia e poetas*. São Paulo: Cultura Acadêmica FCL/UNESP, 2006, p. 173.

¹³⁶ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 133.

¹³⁷ CESAR, Ana Cristina. *Op. Cit.* 2016, p. 238.

Ao confrontar o problema do erótico, *Galáxias* aborda as questões do corpo e do gozo das mulheres, para isso, o eu poético desvia-se de qualquer regra que não seja formulada por ele próprio. Na operação erótica, o eu poético articula figuras e palavras, de modo que as posições sexuais e a nudez se associam ao prolongamento da fruição do prazer do texto, o que, nas palavras de Bataille, seria a “busca de uma continuidade possível”¹³⁸, visto que no erótico “os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade”¹³⁹. Nas palavras de Haroldo de Campos, “beber desta água é uma sede infinita”¹⁴⁰, quanto mais viaja, mais deseja viajar; quanto mais passeia pelos canais secretos dos corpos das mulheres, mais os deseja eroticamente. Em resumo, o prazer do texto não é latente, mas antes a busca pelo contínuo batailliano, que é a união dos sucessivos prazeres visitados de viagem em viagem.

No fragmento 47 “passatempos e matatempos”, a cada instante da viagem aparece o protagonismo de mulheres diferentes, entre elas: Sherazade, Branca de Neve, Aurora (de *A Bela Adormecida*) e Odile (a cisne negra de *O lago dos cisnes*). Tais mulheres provocam os sentidos do eu poético não com atos sensuais explícitos, mas com o próprio corpo do texto, na contação interminável das mil e uma histórias, que sempre prorrogam o clímax do gozo. As duas primeiras palavras do fragmento já indicam que o eu poético falará sobre o seu tempo de prazer:

passatempos e matatempos eu mentoscuro pervago por este minuscoleante
instante de minutos instando alguém e instado além para contecontear uma
estória scherezada minha fada quantos fados há em cada nada nuga meada
noves fora foda scherezada scherezada uma estória milnoitescontada
então o miniminino adentrou turlumbando a noitrévia forresta e um drago
dragoneou-lhe a turgimano com setifaucos furnávidas e grotantro cavernoso
meuminino quer-saber o desfio da formesta o desvio da furnesta só dragão
dragoneante sabe a chave da festa e o dragão dorme a sesta estãoquão
meuminino começou sua gesta cirandejo no bosque deu com a bela endormida
belabela me diga uma estória de vida mas a bela endormida de silêncio
endormia e ninguém lhe contava essa estória se havia meuminino disparte
[...] meuminino transfunda adeus no calabouço mas a testa não conta
a estória do seu poço se houve ou se não houve se foi moça ou foi moço
um cisne de outravez lhe aparece no sonho e pro cisnepaís o leva num revoou
meuminino pergunta ao cisne pelo conto este canta seu canto de cisne
e cisnecanta-se dona sol no-que-espera sua chuva de ouro deslumbra
meuminino fechada em sua torre dânae princesa incuba coroada de garoa
me conta esse teu conto pluvial de como o ouro num flúvio de poeira

¹³⁸ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 41.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 41.

¹⁴⁰ Poema *Ciropédia ou a educação do príncipe*, em *Xadrez de estrelas* (CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 1976, n.p.)

irrigou teu tesouro mas a de ouro princesa fechou-se auriconfusa
 e o menino seguiu no empós do contoconto seguiu de ceca a meca e de
 musa a medusa todo de ponto em branco todo de branco em ponto
 scherezada minha fada isto não leva a nada princesa-minha-princesa¹⁴¹

Jackson identificou no fragmento o espaço da “fábula”¹⁴² e Armando dos Prazeres deu contornos mais firmes à interpretação, apontando que cada “fada”, ou personagem de mulher, são “fados” nesta “lenda fechada em copas” e “quanto mais o ‘meuminino’ tenta sair da ‘floresta’, pedindo às princesas e fadas que lhe contém uma estória, mais nela se embrenha, pois esbarra em outros signos, que vão desaguar em novos signos”¹⁴³. Novamente, o fato de o discurso do texto tratar com paridade a mulher e a palavra, o aspecto cantado do “fado” fortalece os valores do prazer fourierista, cuja sensualidade é, segundo Barthes, “sobretudo, oral”¹⁴⁴. Ainda nas palavras de Barthes:

A veia metafórica de Fourier é caminho de verdade; ela oferece-lhe metáfora simples de uma justeza definitiva [...], mas, simultânea e contraditoriamente, ilumina-o até ao infinito (função poética); não só porque a metáfora é tecida, orquestrada [...], mas também e sobretudo porque o sintagma fourierista proporciona simultaneamente um prazer sonoro e um deslumbramento lógico.¹⁴⁵

Sem esquecer que, em *Galáxias*, “ela é signo”, o tom erótico do eu poético haroldiano se aproxima da metáfora de Fourier tanto na melopeia quanto na logopeia poética, de modo que o corpo da mulher é dado e percorrido na fruição contínua do texto. Da mesma maneira que acontece no fragmento 45, se dependesse do gozo falocêntrico, o fragmento terminaria no transfundar do *meuminino*, mas o gozo que sustenta o texto é da mulher e, por isso, continua expandindo em palavras. Nesse sentido, o *meuminino* não é “o texto em si”¹⁴⁶. como leria Armando dos Prazeres, mas sim a metáfora para falo, ou para o prazer falocentrado.

Antes de transfundar, o eu poético enfrenta o dragão que protege Aurora, ou a “bela endormida”, mas antes de chegar a ela, o texto passa por outra princesa que dorme no silêncio do bosque, a Branca de Neve. O último encontro do eu poético não é com as princesas de conto de fadas, mas com Odile, de *O lago dos cisnes*, personagem do ballet de Piotr Ilitch Tchaikovski. Diferente das moças sonolentas, Odile traz outra perspectiva de mulheres que são signosao se levantarem “num revoo [o] *meuminino*”¹⁴⁷. E, desse

¹⁴¹ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 47).

¹⁴² JACKSON, David. *Op. Cit.* 2005, p. 43.

¹⁴³ PRAZERES, 2016, p. 486.

¹⁴⁴ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1999, p. 85.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 94.

¹⁴⁶ PRAZERES, 2016, p. 485.

¹⁴⁷ grifo nosso

modo, é figura ativa, que enfrenta o erotismo sem os pudores das passivas princesas adormecidas. O fragmento 47 oferece uma amostra significativa, “de musa a medusa”, das figuras de mulheres que podem ser encontradas nos grupamentos que cintilam nos signos do poema. Diante das princesas, a disposição do “*meuminino*” e a aliteração da letra e <d> – retomadas a cada novo elogio às moças – encadeiam o ritmo plosivo particular e sugestivo do ato lascivo, que cresce até que o “*meuminino transfunda*”, ou jorra gozo.

O “*meuminino*” pode até estar satisfeito, mas o texto continua expandindo gasoso no gozo das mulheres:

me busque este verossímil que faz o vero da fala e em fado transforma a fada este símil sibilino bicho-azougue serpilino machofêmea do destino e em fala transforma o fado esse bicho malinmaligno vermicego peixepalavra onde o canto conta o canto onde o porquê não diz como onde o ovo busca no ovo o seu oval rebrilhoso onde o fogo virou água a água um corpo gazoso onde o nu desfaz seu nó e a noz se neva de nada uma fada conta um conto que é seu canto de finada mas ninguém nemnunca umzinho pode saber de tal fada seu conto onde começa nesse mesmo onde acaba sua alma não tem palma sua palma é uma água encantada vai minino *meuminino* desmagnar essa maga é um trabalho fatigoso uma pena celerada você cava milhas adentro e sai no poço onde cava você trabalha trezentos e recolhe um trecentavo troca diamantes milheiros por um carvão mascavado quem sabe nesse carvão esteja o pó-diamantário a madre-dos-diamantes morgana do lapidário e o menino foi e a lenda não conta do seu fadário se voltou ou não voltou se desse ir não se volta a lenda fechada em copas não-diz desdiz só dá voltas¹⁴⁸

Ao buscar pelo “canto”, ou pela história que é transmitida pela fala, o eu poético também busca mulheres inalcançáveis e, ao estilo de *As mil e uma noites*, recorre à figura retórica da paralipse para transformar o próprio tecido poético em “canto”. A paralipse é um recurso “que consiste em dizer que não se vai dizer, e, portanto, em dizer aquilo que se pretende ocultar”¹⁴⁹, ou seja, quando aparecem no discurso do poema as frases: “mas ninguém lhe contava essa estória”, “mas a testa não conta a estória” e “a lenda não conta do seu fadário”, ao mesmo tempo que o eu poético diz que não lhe contam a história, o texto que deriva da reflexão não é outra coisa senão a própria história que está sendo contada.

O não-contar, portanto, é fundamental para estruturar o fragmento 47, pois é a busca do eu poético por alguém capaz de contar a “estória” que o leva a novos encontros, projetando a extensão do texto. Da mesma forma que Sherazade, isso garante

¹⁴⁸ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 47).

¹⁴⁹ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1999, p. 93.

a própria sobrevivência ao manter o mistério de sua contação de histórias. Se por um lado, o não-contar promove a proliferação das figuras das mulheres no fragmento, por outro, atíça a curiosidade e o desejo do eu poético, levando-o, justamente, a buscar outras figuras capazes de sanar esses vazios. Constituinte, assim, um ciclo que, como em *As mil e uma noites*, tende ao infinito. A leitura que Lima fez do fragmento ajuda a sustentar esse argumento, pois sugere que ao “fazer uso da estrutura do desejo, ele [Haroldo de Campos] usou de forma predominante o processo metonímico, utilizando-se do modelo lacaniano e sendo coerente ao seu projeto inicial”¹⁵⁰. Para comprovar sua hipótese, a crítica realizou o levantamento lexical linha a linha do fragmento, até averiguar que “seja homem ou mulher a constituição do sujeito é a mesma, a da falta”¹⁵¹, que, por sua vez, é correlata ao desejo.

O desejo pode ser ainda compreendido pela ótica da teoria erótica de Bataille, em que as personagens de Emily Brontë, em *O morro dos ventos uivantes*, traduzem “uma liberação total em relação à sociedade e à moral. Há uma vontade de ruptura com o mundo, para melhor enlaçar a vida em sua plenitude e descobrir na criação artística o que a realidade recusa”¹⁵². O desejo, ligado à vontade de conhecimento pleno ou de libertação total, passa por um processo de ruptura e transcendência. Quando o eu poético galáctico busca conhecer o que não está sendo contado, o que deseja é a liberdade total semelhante à observada por Bataille, dado que, para o teórico, a liberação é parte incontestavelmente necessária a todo artista. Assim, a viagem libertina pretende, entre outras coisas, romper com a sociedade e a moral, subverter a língua e as linguagens, explorar os corpos e os desejos e, em última instância, testar os limites entre a vida e a morte, para descobrir alguma continuidade plena e verdadeira.

Não por acaso, os corpos do poema experimentam o impossível anatômico do “machofêmea”, espécie de “*adynation* aretiniano”,¹⁵³ capaz tanto de sublinhar o “estrito vínculo com a carnalidade”,¹⁵⁴ como indicaria Paes, quanto de flexibilizar a física dos corpos, que não só se confundem illogicamente, como também flutuam entre os estados da matéria, se liquefazendo em “virou água” e sublimando em “corpo gasoso”. Aliás, a escolha morfológica de construir a palavra gasoso com a letra <z> apresenta um apelo fricativo que instiga sonoramente o corpo que vira água. Tais

¹⁵⁰ LIMA, *Op. Cit.* 2011, p. 81.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 85-86.

¹⁵² BATAILLE, Georges. *Op. Cit* 1989, p. 19-20.

¹⁵³ PAES, José Paulo. *Op. Cit.* 2011, p. 41.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 41.

recursos linguísticos firmam a linguagem erótica do fragmento 47 e, novamente, se ligam mais ao orgasmo expansivo da mulher, do que ao gozo pontual masculino. Ao sublimar, o “corpo gazoso” da mulher transgride os interditos, de forma que vida e morte se embaralham na *petite mort*.

O poema reitera o enlace com a morte em “o nu desfaz seu nó”, “uma fada conta um conto que é seu canto de finada”, “fada seu conto começa nesse mesmo momento em que acaba sua alma”. A morte da “fada” do fragmento 47, pensada na perspectiva do poema como um todo, recupera a afirmação de que as personagens das *Galáxias* são trágicas. O recurso da tragédia retoma a teoria de Bataille, para quem, “o domínio interdito é o domínio trágico”¹⁵⁵. O interdito é sempre o convite para a transgressão, porém, à “transgressão temporária”¹⁵⁶, cuja fugacidade estabelece fortes conexões com o momento do instante. Segundo o teórico francês,

A morte e o instante de uma embriaguez divina se confundem porque eles igualmente se opõem às intenções do Bem, baseadas no cálculo da razão. Mas, ao se opor a elas, a morte e o instante são o fim último e o resultado de todos os cálculos. E a morte é o signo do instante que, na medida em que é o instante, renuncia à busca calculada da duração. [...]. A reprodução e a morte condicionam a renovação imortal da vida; elas condicionam o instante sempre novo.¹⁵⁷

A morte, bem como a mulher, também pode ocupar nas *Galáxias* a posição de signo. Então, quando as personagens assumem destinos trágicos, a linguagem que as constitui, justamente por tangerem os limites entre a vida e a morte, torna-se a própria transgressão, que busca por um contínuo possível e o encontra apenas no instante.

Nas *Galáxias*, cada instante da viagem importa, ao concentrar recursos linguísticos e personagens incontornáveis para a interpretação do poema. Se o instante convergir com as figuras das mulheres, certamente a linguagem assumirá contornos eróticos, cujos impulsos de transgressão também resultam em “transgressão trágica da lei”¹⁵⁸. A continuidade se resolve ora no gozo, ora na morte ou ainda na quase-morte, mas sempre propondo o diálogo entre vida e morte e a ressignificação de seus conceitos. Desse modo, a linguagem erótica do poema se afasta do devasso, para quem o benefício é o prazer de ferir, mas não o afasta dos prazeres impuros ou da morte, tampouco da violação. Compreender essa relação é desmistificar o prazer do texto, que explora fundamentalmente o conflito entre Eros e Thanatos, vislumbrando, assim, o estado de

¹⁵⁵ BATAILLE, Georges. *Op. Cit* 1989, p. 19.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 19.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 21.

¹⁵⁸ BATAILLE, Georges. *Op. Cit*, p. 18.

liberdade verdadeira, lugar em que é possível reger sem pudores as transgressões dos interditos que franqueiam o livro-viagem.

Capítulo 2.

Nebulosa das *filles des rues* nas *Galáxias*

*me llaman siempre, y a cualquier hora
me llaman guapa siempre a deshora
me llaman puta, también princesa
me llaman calle, es mi nobleza
me llaman calle, calle sufrida, calle perdida de tanto amar*

*a la puri, a la carmen, carolina, bibiana, nereida, magda,
marga, heidi, marcela, jenny, tatiana, rudy, mónica, maría, maría*

Manu Chao
Me llaman calle

As *Galáxias* exploram as pluralidades do espaço-tempo combinando lugares, costumes, imagens e metáforas, manifestando alguns expedientes caros à poesia concreta, seja na sintaxe de hipérbatos, seja na capacidade de “captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável”¹⁵⁹. Essas marcas do concretismo são pertinentes à concomitância entre a gestação do poema e o período de duração do movimento de vanguarda. A expressão da vivência humana no espaço-tempo poético é a matéria do estudo de Marcos Siscar, para quem os fragmentos de *Galáxias* “são fatos banais”, “impressões de viagem, visão de cenas e pessoas, pequenas epifanias”¹⁶⁰ que não transparecem senão, como afirma o autor, a sua própria experiência vivida. Em outras palavras, cada fragmento apresenta instantes de viagens, sendo impressões epifânicas do mundo vivido.

Se o poema é, em algum nível, a escrita poética da experiência de viagem de Haroldo de Campos, sugere-se que o mundo composto pelo eu poético é, ao mesmo tempo, um pouco de mundo real e um pouco de mundo erotizado. O segundo mundo se assemelha ao que Annie Le Brun observa no prefácio de *L'érotisme*, de Robert Desnos. Segundo a francesa, “Desnos referia-se a uma erotização total do mundo”¹⁶¹,

¹⁵⁹ CAMPOS. *Op. Cit.* 2006, p. 72.

¹⁶⁰ SISCAR, Marcos. *Op. Cit.* 2006, p. 175.

¹⁶¹ Texto original: “Desnos renvoyait à une totale érotisation du monde” (BRUN, Annie. *Op. Cit.* 2013, p. 16).

Constantemente renovada no caleidoscópio de sua erotização, a linguagem inteira está aqui em via de se tornar equivalente a um acelerador de partículas, ativando o que ainda não aconteceu, estabelecendo trocas onde não existia, passo, desencadeando metamorfoses em cadeia [...].¹⁶²

A estrutura das *Galáxias*, isto é, o texto corrido, que abole a pontuação para se filiar à disposição fonética das palavras sendo arquetizado em blocos de fragmentos, direciona-se ao encadeamento mencionado por Brun, como se cada palavra e fragmento fosse a partícula em movimento no livro-viagem. Inclusive, talvez seja justamente o desejo do leitor que coordene a operação final de aproximações e afastamentos dos elementos textuais. Isso porque, os fragmentos e as palavras gravitam dentro de uma sintaxe que depende muito das vontades do leitor e de como realiza suas conexões. A liberdade de combinação permite ao eu poético articular-se com o mundo eroticamente, pode ser que o seu desejo seja o de cativar o leitor para jogar com o mundo-texto também.

A operação ativa de leitura, antes de dar sentido ao texto, pelo contrário, privilegia a apreciação de seus plurais. Para Roland Barthes,

este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem começo; é reversível; é acessado por diversas entradas, nenhuma das quais pode ser definitivamente declarada a principal; os códigos que mobiliza são delineados a perder de vista, são indecíveis (o sentido jamais está submetido a um princípio de decisão, senão por lançamento de dados); deste texto absolutamente plural, os sistemas de sentido podem se estabelecer, mas seu número jamais é fechado, tendo como medida a infinidade da linguagem.¹⁶³

Como uma *galáxia de significantes*, Barthes define o texto ideal como o que propõe entradas que tendem às combinações infinitas. Aliás, é prazeroso acaso que a escolha lexical de Barthes – *galáxia de significantes* – seja parcialmente homônima do livro haroldiano. De fato, o poema se empenha em prolongar e multiplicar os prazeres por meio da estrutura de significantes, que como móbile não apenas permite, mas incita os diferentes encadeamentos que tendem ao infinito. Retorna-se a Brun para destacar

¹⁶² Texto original: “Constamment renouvelé dans le kaléidoscope de son érotisation, le langage tout entier est ici en train de devenir l’équivalent d’un accélérateur de particules, activant ce qui n’était pas encore advenu, instaurant des échanges là où l n’y en avait pas, déclenchant des métamorphoses in chaîne” (BRUN, Annie Le. Voici venir l’amour du fin fond des ténèbres. In: DESNOS, Robert. *De l’érotisme*. Paris: Gallimard, 2013, p. 16).

¹⁶³ Texto original: “ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés ; il n’a pas de commencement ; il est réversible ; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale ; les codes qu’il mobilise se profilent à perte de vue, ils sont indécidables (le sens n’y est jamais soumis à un principe de décision, sinon par coup de dés) ; de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s’emparer, mais leur nombre n’est jamais clos, ayant pour mesure l’infini du langage” (BARTHES, Roland. *Le tissu des voux*. In: *S/Z*. Paris: Seuil, 1970, p. 12).

que na poesia as palavras se encontram mais maleáveis, por isso mesmo, é nela que o erótico pode ser tratado mais livremente, pois, para a teórica, a evidência do erótico irrompe da “imbricação do desejo, da poesia e da imaginação exposta como uma evidência”¹⁶⁴. Assim, na poesia, a efetiva combinação entre os signos, significantes e significados, depende mais da atitude do leitor do que da disposição do texto em si. Além disso, é no texto obscuro que se encontra o tom erótico do eu poético, que explora o mundo de maneira livre.

Segundo Anatol Rosenfeld, para perceber as histórias ocultas das *Galáxias* é preciso atentar ao cerne da experiência humana, relaxar a mente, demorar-se na leitura e perseguir os significados astutamente dissimulados. Aliás, o próprio Haroldo de Campos relata as impressões de Rosenfeld:

Eu me lembro inclusive da opinião do Anatol Rosenfeld que traduziu alguns fragmentos de meu texto para o alemão. Ele dizia que os fragmentos suscitavam até um certo comportamento detetivesco, o leitor ficava querendo saber o que ia acontecer e nunca acontecia nada. As cenas, as estórias intrigantes eram sempre cortadas e substituídas por uma outra busca. E era mesmo uma construção detetivesca, naquele sentido dessas estórias se desenvolverem assim como uma pura construção detetivesca, no sentido daqueles racontos que se tramam como por um élan de perquirição e perseguição; mas a expectativa do leitor, com tudo que o texto galático tenha de aliciador, se frustra sempre, porque nunca surgia o “mordomo” para resolver a situação. Inicialmente, eu pensei que estava trabalhando sobretudo como uma prosa, uma épica, até chegar à conclusão de que o que eu estava fazendo era uma tessitura de epifanias, era uma tessitura epifânica. Existe dentro do projeto um componente — aliás, dominante — onde a visão sobreleva a narração, a imagem, a transfiguração, tudo o que diga respeito à mobilização do icônico, da vidência, da imagética prevalece.¹⁶⁵

Como frisa Haroldo, existe na tessitura epifânica das *Galáxias* a tendência de explorar as pluralidades de combinações para perquirir o significado, como atividade detetivesca. Ao nível dos fragmentos, é como se o eu poético e o leitor realizassem juntos a viagem intergaláctica libertina. O espaço em branco entre um fragmento e outro funcionaria como o vácuo cósmico ou, como preferiria o poeta, faria “às vezes de silêncio ou pausa”¹⁶⁶, como na partitura de música. O tom erótico do tecido das *Galáxias* ganha força sob a visada do livro-partitura, pois valoriza o erotismo presente na fonética do poema, recuperando o modelo da *galáxia de significantes* barthesiano. Pois, de acordo com Barthes, o que os sons das palavras procuram:

¹⁶⁴ Texto original: “imbrication du désir, de la poésie et de l’imaginaire posée comme une évidence” (BRUN, Annie. *Op. Cit.* 2013, p. 19).

¹⁶⁵ CAMPOS *apud* PRAZERES, MACHADO e FECHINE, 2001, p. 46.

¹⁶⁶ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015, p. 119.

[...] (numa perspectiva de fruição), são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem.¹⁶⁷

Em Barthes, como o tecido do texto é a própria pele, excitar a linguagem é provocar os seus sentidos de prazer. Nas *Galáxias*, o eu poético abusa do recurso da sinestesia para provocar os sentidos do toque e misturá-los com a visão e o olfato. O arrepio em certos instantes da viagem revela algo maravilhoso, são “estas mulheres iluminadas na escuridão”¹⁶⁸, as mesmas estrelas cintilantes que Brun observou no texto de Desnos. Nas palavras da francesa:

Estrela ou estrela do mar, a luz, constantemente ameaçada, que ilumina Desnos, vem da noite das profundezas onde traz de volta. De uma mulher para outra, ele continua sua busca onde “o maravilhoso, afogado por uma tempestade nascida de suas obras, renasce dos baixos que o abrigam”, pois “o amor sem o seu consentimento é apenas uma vã simulação”.¹⁶⁹

As mulheres-estrela são, a exemplo das de Desnos, subversivas, endossando a linguagem erótica, uma vez que existe nelas a ambição por alguma liberdade verdadeira que só pode ser alcançada por meio da língua. Barthes contribui no reforço do argumento, ao insistir na ideia de que “escrever é um modo de Eros”. Sendo assim, sugere-se que o eu poético joga com o erotismo em seu livro-viagem, principalmente porque “articulado pelo prazer, o mundo societário é *fascinante*”¹⁷⁰.

Ainda utilizando a teoria barthesiana, é possível distinguir as figuras das mulheres de uma “maneira muito mais viva”¹⁷¹, pois a fruição da linguagem erótica possibilita que os gestos de seus corpos sejam captados na ação, “e não contemplado[s] no repouso”¹⁷². De início, a mobilidade é regida pelo eu poético que realiza a função de organizador das posições sensuais. Porém, conforme os fragmentos se estendem sob o suporte do orgasmo das mulheres, as figuras adquirem dinamicidade própria, por vezes colidindo aceleradamente, por outras se afastando lentamente, mas sempre ansiando a liberdade. Estar em movimento é fundamental, porque dá vazão à transcendência. Pois,

¹⁶⁷ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1987, p. 85.

¹⁶⁸ Texto original: “ces femmes lumineux dans l’obscurité” (BRUN, Annie. *Op. Cit.* 2013, p. 39).

¹⁶⁹ Texto original: “Étoile ou étoile de mer, la lumière, sans cesse menacée, dont s’éclaire Desnos, vient de la nuit des profondeurs où elle ramène. D’une femme l’autre, il poursuit sa quête où « le merveilleux, noyé par une tempête née de ses œuvres, renaît des bas-fonds où l’abritent », car « l’amour sans son assentiment n’est que vaine simulation »” (BRUN, Annie. *Op. Cit.* 2013, p. 45).

¹⁷⁰ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1999, p. 88.

¹⁷¹ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1981, p. 1.

¹⁷² *Ibidem*, p. 1.

como bem observa Brun sobre as estrelas de Desnos, “de fato, nenhum interdito pode afetar a intensidade de sua busca”¹⁷³.

Enamorado pelas mulheres-estrela, o eu poético vagueia entre as figuras e “se debate num esporte meio louco, se desgasta como o atleta, como o orador; é captado, siderado num desempenho”¹⁷⁴. Já não é apenas o movimento das estrelas que importa, é também a dança conjunta com o eu poético, que funde seu corpo ao delas no corpo do texto. Desse modo, infere-se, via Barthes, que “a figura é o enamorado em ação”¹⁷⁵. A ação pode ser o ato sexual, mas também é a viagem. Os jogos amorosos começam quando o eu poético não desvia o olhar das mulheres que existem nas ruas. Algumas das *filles des rues* são as prostitutas de *Galáxias*.

Existe nos oito fragmentos aqui analisados o reflexo do contexto histórico no modo de se referir à personalidade da prostituta. Isso porque, como estuda Eliane Moraes, ocorreu uma mudança significativa na representação literária das prostitutas na literatura brasileira que marca a virada para o século XX. Nas palavras de Moraes,

A verdade é que, ao longo desse período, o imaginário artístico e literário em torno da prostituição passou por mudanças radicais e a reles meretriz oitocentista se viu transformada em um mistério acima de toda compreensão, só comparável aos grandes enigmas humanos. [...], no Brasil, esses deslocamentos se conectam em profundidade com matrizes literárias francesas que, já desde o final do Oitocentos, abrem mão do intuito de representar a prostituição para concebê-la em outro patamar de pensamento.¹⁷⁶

Nas *Galáxias*, as prostitutas observadas são mulheres ousadas, enigmáticas e prontas para a transgressão, por isso mesmo, são compatíveis com a metamorfose da virada do século apontada por Moraes. Além disso, a exemplo do que a brasileira analisou nas *Flores do mal* (1857) de Charles Baudelaire, as prostitutas, no poema haroldiano, também ganham as “mais diversas máscaras, oscilando entre a mulher explorada e a *femme fatale*”¹⁷⁷. As *Galáxias* apresentam desde a vulnerável menina paraibana até a cafetina de luxo de Genebra, ou ainda a dançarina de *striptease* no cabaré do Soho. Em torno delas, o imaginário é fértil e multifacetado, flertando com o erótico justamente nos excessos da imaginação.

Em rápido panorama histórico sobre a prostituição, Friedrich Engels chama atenção para o fato de que “a entrega por dinheiro foi, a princípio, um ato religioso: era

¹⁷³ Texto original: “en fait, aucun interdit ne saurait affecter l’intensité de da quête” (BRUN, Annie. *Op. Cit.* 2013, p. 36).

¹⁷⁴ BARTHES, Roland. *Op. Cit* 1981, p. 1.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 1.

¹⁷⁶ MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2015, p. 168-169.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 172.

praticada no templo da deusa do amor e, primitivamente, o dinheiro ia para as arcas do templo”¹⁷⁸, porém, como aponta Simone de Beauvoir, com o capitalismo, “em um mundo atormentado pela miséria e pela falta de trabalho, desde que se favoreça uma profissão, há quem a siga”¹⁷⁹. Assim, ao mesmo tempo que os bordéis modernos do ocidente se afastam dos templos gregos, muitos outros pontos de contato continuam sendo mantidos no poema, como os que associam a prostituta à figura da sacerdotisa. Com isso, perceber as prostitutas como signo dos fragmentos selecionados para a análise significa, definir o espaço, a metáfora e a experiência de vida das personagens. Em outras palavras, envolve a identificação do bordel, a compreensão de como a degradação é imanente à prostituição e o estudo do irrevogável lugar de pária de tais mulheres, mesmo quando expressam algum grau de sacralização advindo do seu contato com os mistérios da vida e da morte.

Os fragmentos ainda apresentam o importante diálogo entre as figuras das esposas e das mães com a das prostitutas, definindo o marcado contraste no uso da linguagem erótica pelo eu poético. Ou seja, é possível observar que as *Galáxias* aderem ao imaginário coletivo ocidental quando representam a diversidade das mulheres, preservando as figuras das esposas e das mães em suas virtudes, enquanto as prostitutas são ressimbolizadas da mesma forma que Moraes observa na virada do século, isto é, “ostentando, em definitivo, o estatuto de enigma”¹⁸⁰. No poema, como corpo e pele das mulheres são também corpo e pele do texto, são seus gozos que prolongam o discurso poético. Contudo, ressalte-se, nem todas completam o ritual da transgressão, pois os interditos atuam de forma desigual.

Por vezes, as mesmas palavras que erguem os interditos, quando, sob o verniz do tom erótico do eu poético, também atuam para abrir as fendas das transgressões. É o caso de fragmentos que estabelecem o intertexto com a *Divina Comédia*, emprestando a personagem de Beatriz. Como a musa em si já possui existência simbólica na tradição literária, é impossível não perceber que, nas *Galáxias*, será a própria fenda erótica que conduz a ascensão do eu poético ao Paraíso, lugar longe de ser o figurado céu divino, mas, ao contrário, associado à privilegiada existência dentro do domínio do prazer, ou seja, o próprio gozo carnal.

¹⁷⁸ ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Clube de Autores, 2009, p. 18.

¹⁷⁹ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 364.

¹⁸⁰ MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2015, p. 173.

Enfim, reafirme-se, é o mesmo erotismo que encerra as personagens em seus lugares sociais que lhes fornece o brilho distinto, capaz de identificá-las como o ser amado ou desejado, único capaz de acompanhar o eu poético na transgressão à continuidade. Em última instância, colocar as mulheres em protagonismo significa analisá-las em suas intensidades essenciais. Ao serem evocadas, contam outra história nas *Galáxias*, em que a razão se confunde com a imaginação e a vida se mistura com a morte. Para visualizar as histórias ocultas e desmistificar a representação das personagens, a leitura dos fragmentos exige a participação ativa do leitor, que esteja disposto a combinar as estrelas para conhecer as constelações. E o poeta já indicou o caminho quando sugeriu que “a ideia das *Galáxias* envolve também a ideia da figura galáctica, aquelas constelações que têm até nomes específicos. [...]. Essas imagens são as configurações galácticas”¹⁸¹. Sendo assim, para perceber as constelações é necessário ver além das nebulosas e deixar que as estrelas cintilem.

¹⁸¹ CAMPOS *apud* THOMAS, 2002. (transcrição própria)

Conjunto de móveis noturnos: espaço, metáfora e experiência vivida

*o que não te mata
te deixa mais cansada
mais fraca e perturbada
mais dura e atrofiada
mais real menos abrigo
apenas a dor silenciosa
de um ferido*

Raquel Campos
Sad Trip

As experiências humanas que aparecem nas *Galáxias* propõem um mote comum para o reagrupamento das mônadas em constelações. O livro apresenta e explora a experiência humana por meio da metáfora cingida pela viagem, que é a malha de espaço-tempo pela qual o eu poético explora os fragmentos. Como numa *galáxia de significantes*, cada escolha lexical, semântica, fonética ou troca de idioma é mobilizada iconicamente para mostrar e esconder as figuras do poema. Ao compor as diferentes possibilidades de leitura que o texto oferece, tais figuras emergem à superfície e a nebulosa vai tomando forma de constelação. Começa a ser possível distinguir algumas mulheres no livro-viagem: as prostitutas.

Nos bordéis ou nas ruas, durante o dia ou à noite, jovens solitárias ou sob a proteção de outras pessoas, são diversas as condições econômicas ou familiares que direcionam as mulheres para a prostituição. Não interessa aqui julgá-las, mas, inicialmente, mostrar como essas condições aparecem nos lugares, metáforas e experiências de vida nas *Galáxias*, de forma a circunscrever o espaço-tempo dessas personagens.

Espaço: o bordel

A historiadora Mary del Priore constata que, se por um lado, “cobrindo totalmente o corpo da mulher, a Reforma Católica acentuou o pudor, afastando-a de seu próprio corpo”¹⁸², por outro, o conhecimento científico ajudou a abrandar os erotismos com o culto da higiene. Não é difícil perceber como o recato e o excesso de pudor corroem o erotismo da mulher e do homem, encarcerando-os na moral dominada pelos tabus da nudez. Priore contextualiza que somente em meados do século XX a nudez completa começa a ser praticada durante as relações sexuais. Antes disso, a nudez “estava associada ao sexo no bordel”¹⁸³.

Os bordéis emergem na vida das prostitutas como o lar para as esposas, mais como o lugar que as escraviza do que corrobora com sua liberdade. Apesar de o bordel ser o avesso do lar, que projeta, como a alcova de Sade, “a face noturna da família”¹⁸⁴, dotado de “segredos inconfessáveis, ao mesmo tempo em que descortina por completo o que há de mais oculto nela: o sexo”¹⁸⁵, continua sendo o lugar de rotina tediosa e dependente da dinâmica do homem. Enquanto o erotismo da esposa estava ruindo com tanto pudor, o das prostitutas estava igualmente afetado, graças à própria mutilação do erotismo masculino oriundo da dinâmica social. Por mais que seja o avesso da outra, a esposa e a prostituta estabelecem apenas uma relação erótica não-afetiva com o homem, isto é, têm acesso a apenas uma parte da dupla chama erótica, a que é racional, dado que, para a primeira, a relação sexual faz parte do contrato do casamento e, para a segunda, é monetizada.

O bordel, segundo Simone de Beauvoir, tinha “duas funções: a iniciação dos jovens e o estímulo das pulsões na idade adulta, idade carente de um crescimento de excitação”¹⁸⁶. Apesar do contexto de *Galáxias* estar mais próximo do fim do século XX, quase contemporâneo a Beauvoir, ainda carrega forte tradição patriarcal, que, como observa a autora, sobrevive na “nossa civilização”¹⁸⁷. Portanto, os bordéis do poema também são os lugares de nudez explícita, rotina monótona, não-afetividade e pulsão do

¹⁸² PRIORE, Mary del. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Planeta, 2014, p. 32.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 81.

¹⁸⁴ MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2021, p. 17.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 17.

¹⁸⁶ PRIORE, Mary del. *Op. Cit.* 2014, p. 101.

¹⁸⁷ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 359.

desejo da carne, que, dentro da tradição literária, podem definir “o conjunto da situação erótica do homem e da mulher”¹⁸⁸.

O fragmento 28 “ou uma borboleta” evidencia o lugar físico destinado aos dias iguais das prostitutas. No cabaré do bairro do Soho, em Nova York, a suspensa atmosfera embaça o olhar do eu poético, que ora enxerga uma borboleta, ora uma mulher. O potencial de transformação é fortemente sugerido pela conjunção coordenativa de alternância que abre o fragmento:

ou uma borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma borboleta ou uma borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma ou o entressonho sonhando de uma tchuang-tse sonhadassonhante borboleta abrefecham alas topázio quem movido xadrez dos diasiguais percebe move-se o movimento mas se move o tráfego encanuda no túnel oliva onde lâmpadas-remela esbugalham¹⁸⁹

O eu poético joga com o erótico, por isso, a vertiginosa nebulosa que envolve o fragmento 28 acrescenta ao bordel algo de irrealidade ligada à imaginação. O bordel é o lugar onde tudo é permitido, conseqüentemente, a imaginação se prolifera em excessos, em liberdade. Ao discutir as obras de Eliane Moraes, Christina Queiroz observa que, para a autora, escrita erótica “trabalha com o imaginário e não com o irreal”¹⁹⁰. Consonante com Beauvoir, Moraes firma sua hipótese nas análises críticas de Sade, para quem, “o gozo dos sentidos é sempre regido pela imaginação”¹⁹¹. Nas *Galáxias*, o aspecto enfraquecido de realidade se manifesta na borboleta, que se afasta das imagens dos insetos dos livros de botânica e as aproxima das pequenas mariposas e traças, conhecidas popularmente como “borboletas noturnas”.

A borboleta galáctica é o golem¹⁹², que sonha estar dentro do “entressonho sonhando”. O golem é uma figura mística da cabala que nasce de um sonho, renasce como palimpsesto e possui destino irreal. Além disso, a cor indefinida do topázio, que oscila entre o azul e o âmbar, sugere que tal borboleta oscila entre a realidade e a

¹⁸⁸ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 360.

¹⁸⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 28).

¹⁹⁰ QUEIROZ, 2016, p. 82.

¹⁹¹ SADE *apud* BEAUVOIR, Simone de. Deve-se queimar Sade?. In: SADE, Marques de. *Novelas*. São Paulo: DIFEL, 1961, p. 34

¹⁹² O golem faz parte do folclore hebraico e, segundo Bruce Chatwin (1990, p. 38), significa “nãoformado” ou “nãocriado”, na lenda, “devia-se amassá-lo com água fresca da fonte e com ele criar uma imagem humana. O criador devia recitar sobre cada membro da figura a combinação alfabética adequada. Depois caminhava algumas vezes no sentido horário: então o golem se punha de pé e vivia. Se o criador invertesse a direção, a criatura voltaria ao barro”. O golem, portanto, é um quase ser, sua vida é um sonho de outro. Quando o golem torna-se criador, chega-se ao sonho de um sonho, como no conto *Ruínas Circulares* (1940), de Jorge Luis Borges. Lampejos da cultura hebraica são constantemente observados na produção haroldiana, no caso do golem, Andrea Lombardi (2014) chega a apontar brevemente o singular potencial da figura nas transcrições dantescas de Haroldo de Campos.

imaginação. O bater das asas marcado na assonância da letra <s> das primeiras linhas do fragmento – principalmente nas palavras <tSe> e <Sonhando>, com destaque, para os neologismos <entreSSonho> e <SonhaSSonhante> – reforça a condição vacilante da borboleta¹⁹³, que conduz o eu poético ao reino da imaginação, enquanto ela mesma oscila na realidade. A melopeia já desperta o erotismo, pois as asas topázio guiam o eu poético para a alcova do bordel.

Entre o real e a imaginação, a borboleta habita o lugar que, emprestando as palavras de Moraes, “trata-se de um mundo à parte”¹⁹⁴, ou ainda “um outro mundo”¹⁹⁵, em que “o libertino não tem que prestar contas a ninguém”¹⁹⁶. Observando a borboleta pelo viés erótico, o seu formato chama atenção por remeter à vulva. Inclusive, a associação da borboleta à figura da mulher ficará mais evidente no decorrer do fragmento 28. Por enquanto, no “abrefecha” de suas asas, indo em direção das “lâmpadas-remela”, a criatura é espectro na atmosfera amarelo bruxuleante do bordel. Em cinematográfica mudança de perspectiva, a luz deixa de vir da lâmpada e passa a vir da lanterna da moto que “brilha branco”:

se move o homem da moto um capacete córneo e brilha branco surda
companhia taciturna tacissurda em turnos de lento rolar caramujos quentam
sob a pedra homens sobre requentam sol de holofote na cara e
ocupamdesocupam pontos entramsaem portas sentamdessentam bancos movidos
nas raias dos dias ruas iguais antenas de bomdia acenam das carapaças
comovai passebem das carapaças semáforos nulos sinalizando nada das
carapaças o mel flui de um ninho venéreo de pentelhos línguas levadiças
lambem o mel batem êmbolos machos basculam bomdia boatarde fendas fêmeas¹⁹⁷

A câmera do poema “se move” insistentemente e o eu poético se move junto. As figuras que compõem o fragmento 28 são dinâmicas e frenéticas, talvez por esse motivo Armando dos Prazeres enxergue nelas a dinâmica urbana, com o “vai-e-vem alucinante das motocicletas e seus capacetes”¹⁹⁸. Contudo, aqui, tal fluxo é compreendido como o entra e sai dos clientes, ou ainda como movimento do próprio ato sexual. Apesar da fonética das linhas aludirem ao ronco do escapamento das motos, principalmente quando a aliteração da letra <t> intercala com a plosão da letra <c> que

¹⁹³ Essa mesma assonância dá uma certa leveza a cena, o voo pelas consoantes traz à lembrança do ideograma de *nasce morre*, outro conhecido poema haroldiano, cuja verbivocovisualidade remete a uma borboleta voando.

¹⁹⁴ MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2021, p. 44.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 44.

¹⁹⁶ *Ibidem*, 2021, p. 51.

¹⁹⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 28).

¹⁹⁸ PRAZERES, 2016, p. 386.

é rapidamente entrecortada pela sibilante do som [s] – em <Surda>, <taCiturna>, <taCiSSurda> e <turnoS> –, quando “das carapaças o mel flui”, os capacetes assumem imediatamente significado vulgar, popularmente ligado ao falo masculino, o que ressimboliza o vai-e-vem alucinante apontado por Armando dos Prazeres.

A “cabeça córnea” “ocupamdesocupam”, “entramsaem” e “sentamdessentam”. Ou seja, as interações se dão tão às pressas que o eu poético sequer inclui espaços entre as palavras, bem como nas trivialidades “comovai”, “bomdia”, “boatarde”, tudo é rapidamente resolvido e as carapaças-machos logo se põem a bascular o “ninho venéreo de pentelhos”, ou as vulvas. A ponte para a imagem está na reflexão de Reich sobre a “miséria sexual”¹⁹⁹ na baixa prostituição, em que as doenças venéreas são involuntariamente “importante parte da ordem sexual”²⁰⁰. Beauvoir poderia ainda completar a afirmação de Reich com a seguinte passagem:

A baixa prostituição é um ofício penoso em que a mulher oprimida sexual e economicamente, submetida à arbitrariedade da polícia, a uma humilhante fiscalização médica, aos caprichos dos fregueses, presa dos micróbios, da doença e da miséria, é realmente degradada ao nível de uma coisa.²⁰¹

Em outras palavras, é na coisa que não exige o respeito que o homem pode exercitar seus vícios. Por isso, no poema, o bordel – que até pode ser a própria cidade, para não perder de vista a interpretação de Armando dos Prazeres – é descrito em linguagem altamente erótica, invocando a dança sexual em pleno prazer libidinoso. Como na borbulhosa repetição da plosividade bilabial da letra – <êmBolos>, <Basculam>, <Bomdia> e <Boatarde> –, que alude aos capacetes metendo-se explosivamente nas “fendas fêmeas”, assim, o ato sexual se imprime na melopeia do texto. Além disso, pela perspectiva da logopeia, a língua do eu poético eleva os “pentelhos” e lambe “o mel” que flui desse “ninho”. Sendo assim, tanto a melopeia quanto a logopeia são permeadas pelo erotismo, que é abordado tal qual Moraes observa nas análises de Barthes: “não na violência do desregramento erótico como é corrente, mas na volúpia da linguagem”²⁰².

Para Octávio Paz, o erotismo é dupla chama. Ou seja, se as palavras explícitas entregam o domínio do prazer, o erotismo também implica em alguma racionalização. É exatamente na organização lógica do bordel que o domínio da razão aparece. Nas

¹⁹⁹ REICH, *Op. Cit.* 1988, p. 63.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 68.

²⁰¹ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 375.

²⁰² MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2021, p. 145.

próximas linhas do poema, o entra e sai da casa de *rendez-vous* e suas trabalhadoras são descritos pelo eu poético como sistemático formigueiro:

o mesmo remesma no visgo vidroso cantáridas fosforam fezes fecam feculam
 fecundam o ventre da formiga-rainha ovula cidadeformigarainha ovulando
 do ventre branco o túnel-tênia devora e devolve a fila de carros hoje
 pré-ontem paraontem hoje borrosa goma de mascar do tempo num fio de
 estica restica saliva rola desrola bola carambola que a caçapa engole
 [...]
 pentelhos papaformiga morte língua distensa a formiga migas lambuzadas
 no mel e a hemorrosa primavera na privada sempremesmária funiculária
 fome diária os supremos com seu beijo de bronze eles fazem o jogo
 vê esmigam formigas na unha soprando camisas de vênus supremos
 de belfa brônzea e cleópatra the stripper degusta uma banana fellatio-
 style e romanina ergue os seios nas mãos e os mordisca nina e mima
 os seios que turturinam para olhos aguados de calvas que descalvam
 do that again and i'll kick your fucking face in a mão-boba do trouxa
 recolhe um vazio de coxa para olhos linguados de calvas que descalvando
 isto agora num cabaré de soho mas todos embarcados no mesmo trem de²⁰³

O neologismo “cidadeformigarainha” demonstra que a figura soberana na cidade-bordel é fêmea. A formiga é a mulher operária do prazer, cujo “túnel-tênia” de seu ventre devora a fila de carros, ou de falos. Borboleta e formiga são os alvos do desejo masculino, mas enquanto a borboleta ocupa o lugar de suspensão do real, quase de imaginação, com as formigas a realidade é nua e escarrada. As aliterações das letras <v> intercaladas pelas letras <f>, adicionam o frêmito que pode ser associado tanto com a rapidez da fornicção organizada, ou ainda como o “vrum” dos motores masculinos. Impossível não deixar de notar a superioridade de força e tecnologia dos carros – os homens – em relação as borboletas e formigas – as mulheres –, que por mais que sejam belas ou organizadas, ainda assim são organicamente frágeis e submissas às vontades daqueles que as engolem.

A sonoridade do [f] continua presente nas linhas seguintes, ligada principalmente a repetição da palavra <Formiga>, mas também aparecendo em outras, como <Fome diária>, que aproxima a imagem do formigueiro-bordel com a baixa prostituição, expondo, de certo modo, as condições de privação das mulheres. O som de [s] torna a se assinalar, rememorando alguma leveza da borboleta, mas o lugar de suspensão está mais ligado à vertigem sexual, do que à flutuação da realidade. Além disso, o sibilar conduz a figura da mulher como “cleópatra the stripper”, de modo que a metamorfose da borboleta noturna para a figura da mulher se completa. Na leitura que

²⁰³ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 28).

Moraes realiza de Bataille, essa metamorfose é “um desejo profundo que instiga o ser humano a indagar os limites da sua condição”²⁰⁴, e não há melhor lugar para essa transformação do que a realidade sublimada do bordel do Soho.

O eu poético rege as posições da mulher metamorfoseada, que, no poema, põe a “camisa de vênus” e degusta a “banana fellatio-style”, enquanto ergue, mordisca e mima os próprios seios. Na organização da orgia com a stripper, é o tom erótico do eu poético se destaca. Segundo Moraes,

Não há atividade do deboche que não seja, durante o seu curso, orientada: Roger Vailland identifica o libertino com um *metteur em scène*, a aplicar um rigor sempre progressivo à pesquisa do prazer; Barthes associa-o a um mestre-de-cerimônias, comparando-o ainda a um maestro que dirige seus companheiros tocando ao lado deles. As orgias são sempre comandadas e calculadas, submetendo-se a sucessivas reordenações, como se não fosse possível confiar apenas no acaso [...].²⁰⁵

Em alguma medida, existe a identificação da libertinagem de Sade com erotismo observado nas *Galáxias*, sobretudo, na função de *metteur em scène*. O bordel e a mulher são figuras que corroboram a leitura, “seja porque [os homens] vão ao bordel a fim de satisfazer os vícios que não ousam revelar à mulher ou à amante, seja porque o fato de estar no bordel os incita a inventar vícios”²⁰⁶. Na imaginação do eu poético, o vício é a mistura indefinida de línguas – português e inglês –, que articulam a linguagem, distinguindo a figura da mulher e projetando o próprio ato sexual explícito.

Diante da felação, “a volúpia não tem na mulher a mesma forma que no homem”²⁰⁷, pois, para ele, o coito tem “um fim biológico preciso: o gozo”²⁰⁸. Por isso está focalizado em apenas um ponto: o falo. Já para a mulher, o desejo é algo difuso, longe de estar apenas ligado a vagina, espalha-se pelos seios, coxas e mãos; seu corpo é todo região erógena, em que cada ponto a provoca de uma forma diferente. Para ela, o ato sexual é quase ritual mágico, como Beauvoir resume nas seguintes palavras:

O desejo do homem é violento, mas localizado, e o deixa – salvo talvez no instante do espasmo – consciente de si mesmo; a mulher, ao contrário, experimenta uma verdadeira alienação; para muitas, essa metamorfose é o momento mais voluptuoso e definitivo do amor, mas ela tem também um caráter mágico e assustador. Acontece de o homem se amedrontar diante da mulher que tem nos braços, a tal ponto ela se apresenta ausente de si mesma e preso como que de um desvario. O transtorno que ela sente é uma transmutação bem mais radical do que o frenesi agressivo do homem.²⁰⁹

²⁰⁴ MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2021, p. 120.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 62.

²⁰⁶ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 373

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 152.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 152.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 147.

No poema, a felação e a nudez da mulher conduzem o eu poético ao gozo pontual, descrito em “turturunam para olhos aguados de calvas”. O que se firma lexicalmente na palavra “calvas”, que é a referência popular para o topo do falo, chamado vulgarmente de careca. O olho dessa calva – o orifício externo da uretra – está aguado de gozo, enquanto a glândula *turturuna* e esmigalha as formigas. A manobra de caçar as formigas delinea o lugar de superioridade masculina e propõe a baixa prostituição, condição que retoma o “ninho venéreo de pentelhos” em “belfa²¹⁰ bronzea”, eufemismo para a crista de galo, doença venérea causada pelo Papilomavírus humano (HPV). Logo, reforça-se a condição de degradação da prostituta, pois, levando em conta o erotismo batailliano, na sociedade cristã, “a vergonha só desaparece plenamente na baixa prostituição”²¹¹ e o poema não apresenta outra coisa senão o ato sexual despido de qualquer pudor e entregue aos desejos do vício.

A língua do eu poético, por meio dos sibilados e frêmitos da fonética, da mistura de idiomas e das imagens – “línguas levadiças lambem o mel” e “línguas distensas” “lambuzadas no mel” – passa pelas zonas eróticas da mulher, provocando-a menos do que a si mesmo. A cada pronúncia da letra <l>, é a língua da mulher que sobe e desce pela glândula, alisando-a e escondendo-a. Ainda no fragmento 28, da felação, passa-se ao coito anal:

importa os supremos de ânus áureo jogam e rejogam dados viciados
com seus dedos dourados da bôrra de mesmo brota uma bolha e rebolha
borborigma o dia lombrigando de olhos cegos uma tripa-túnel de treva-
-náusea e não haveria tchuang-tse sem o sonho que o transonha
nem haveria o sonho sem tchuang-tse esta cidade tem paredes fuligem
e um respiro hiante de latrinas os dados viciados formam figuras iguais
figuras de dados iguais e viciados o mudo gane e regouga como um cão
no canil da noite eu apenas lhes contei uma estória tchuang-tse
asa pó-de-íris irisa a dobra da página que desdobra o livro a dobra²¹²

O encontro dos “olhos cegos” – abertura da glândula e ânus – é logo reconhecido e leva o falo a “uma tripa-túnel de treva-náusea”, em outras palavras, ao cu. O movimento da penetração é, mais uma vez, marcado sonoramente pela aliteração de – em <Bôrra>, <Brota>, <Bolha>, <reBolha>, <BorBorigma> e <lomBrigando>. Quando

²¹⁰ Belfa é um excesso de tecido que existe na parte de baixo do bico de alguns galináceos.

²¹¹ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 159.

²¹² CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 28).

lambe o mel ou quanto é penetrada, a mulher é passiva ao eu poético, que comanda o frenesi do gozo. A mulher suporta o coito, como descreve Beauvoir.

Em todo caso, ela se sente passiva: ela é acariciada, penetrada, suporta o coito, enquanto o homem se empenha, ativamente. Por certo, o sexo do macho não é um músculo estriado que a vontade comanda; não é relha de arado nem espada, mas apenas carne; entretanto, o homem imprime-lhe um movimento voluntário; vai, vem, para, recomeça enquanto a mulher o recebe docemente.²¹³

O trabalho mecânico se repete, as mulheres vivem os “diasiguais”, no movimento que as condena ao vício e, mesmo destinadas às fantasias, muitas vezes, não conseguem transcender em seu gozo. A despeito de reproduzir aspectos complicados da sociedade, o próprio poema será a válvula de transgressão das figuras das prostitutas. Apresentando-a na organização diária, o fragmento 28 expõe a pouca condição social das prostitutas, cuja metáfora de formiga se destaca menos que a da borboleta. A última habita a região de luz estranha, faiscante e confusa, suspensa entre imaginação e realidade, que a permite transcender por meio da linguagem erótica. Além disso, não é necessário ignorar de todo a leitura de Armando Prazeres, que enxerga o fragmento como a cidade²¹⁴, mas apenas também observar mais de perto as mulheres nos “dias ruas iguais” e, mais, perceber que a condição está dada, quase sem mal-estar, pela sociedade, que, na verdade, goza com ela.

A linguagem erótica propõe alguma transgressão, pois o sonho “transonha” no neologismo formado por “transa” e “sonho”, sugerindo a transcendência erótica pela imaginação inerente ao sonho noturno. Assim, o mesmo aspecto de sonho, que conduz o eu poético no início do fragmento, é retomado mais pela liberdade imaginativa causada pela atmosfera do sonho do que pelo ato sexual em si. O sonho é a “estória de tchang-tse”, é a “dobra” e a “desdobra” do livro, portanto, é por meio do próprio poema que as mulheres transgridem os interditos. Como é o gozo da mulher que assegura o discurso até o fim do fragmento, é o mesmo gozo que permite a transgressão da mulher-borboleta, cujas asas se desdobram como a página do livro.

Metáfora: a degradação

As *Galáxias* não fogem da tradição histórico-literária estereotipada que entende qualquer mercantilização sexual como baixa prostituição. Desse modo, as personagens

²¹³ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 139.

²¹⁴ PRAZERES, *Op. Cit.* 2016.

das prostitutas não se afastam muito das doenças venéreas e dos vícios, sendo vinculadas constantemente à metáfora da degradação. Sobre a herança histórica desse imaginário coletivo, Priore destaca que no Brasil,

Na tradição cristã que vinha desde os tempos da Colônia, a prostituição estava associada à sujeira, ao fedor, à doença, ao corpo putrefato. Esse sistema de correlação estruturava a sua imagem; ele desenhava o destino da mulher voltada à miséria e à morte precoce. O retrato colaborava para estigmatizar como venal tudo o que a sexualidade feminina tivesse de livre.²¹⁵

A convergência entre a prostituição e a degradação pode também advir da tradição afrancesada, dado que, conforme mostra os trabalhos de Eliane Moraes, “a literatura brasileira, em sua evocação da prostituta, tem relações de fundo com a literatura francesa”²¹⁶. Entre os interlocutores de Moraes, sobressai a longa divagação do narrador de *120 dias de Sodoma*:

Sem dúvida, se a coisa suja é o que agrada no ato da lubricidade, quanto mais suja, mais agrada, e com toda certeza é mais suja no objeto viciado do que no objeto intacto ou perfeito. Quanto a isso não há o que discutir. Aliás, a beleza é a coisa simples, a feiura é a coisa extraordinária, e todas as imaginações inflamadas sempre preferem na lubricidade, sem dúvida, a coisa extraordinária à coisa simples. A beleza, o frescor só impressionam, sempre, de maneira simples; a feiura, a degradação causam um impacto muito mais forte, a comoção é bem maior, portanto a excitação deve ser mais profunda.²¹⁷

Marquês de Sade é enfático, só *a coisa suja* é livre de qualquer tipo de regras e permitiria a transgressão verdadeira. Nesse sentido, discutir sobre a aproximação simbólica entre prostituição e degradação é mais do que apontar o evidente preconceito imbuído nela, mas, principalmente, demonstrar que, nas *Galáxias*, ela aparece ilustrando o diálogo entre a figuração das mulheres e os valores sociais impostos a elas.

No fragmento 28 já se observou algumas escolhas lexicais que descrevem as prostitutas como o “ninho venéreo de pentelhos” e a “belfa brônzea”, que se somam ao “respiro de latrinas” e aos “dados viciados”. E, diga-se de passagem, que as personagens são “figuras iguais”, que retomam, por associação, outras passagens do fragmento como “dias iguais”, “dias ruas iguais” e “sempremesmária”, que indicam a repetição tediosa e monótona dos dias. Pela perspectiva da rotina, os dias iguais são componentes da vida da prostituta como os são da esposa, constituindo um dos

²¹⁵ PRIORE, Mary del. *Op. Cit.* 2014, p. 89.

²¹⁶ QUEIROZ, Christina. A figura poética da prostituta. *Revista Pesquisa Fapesp*. n. 241, 2016, p. 85.

²¹⁷ SADE, *120 dias de Sodoma*. São Paulo: Renguin Classics Companhia das Letras, 2018, p. 60-61.

argumentos que autorizaria Beauvoir a concluir que “o casamento tem como correlativo imediato a prostituição”²¹⁸.

Ambas as mulheres compartilham o ideal de beleza da juventude, a velhice as leva à degradação. Para a prostituta, no entanto, a degradação é múltipla, pois ela se soma à dada pelo imaginário coletivo construído pelos interditos civilizatórios da religião e do casamento monogâmico. O vício, a rotina tediosa e a degradação, somadas à uma reflexão sobre a velhice, são as metáforas observadas na personagem da prostituta cafetina do fragmento 18 “cheiro velho cheiro”:

cheiro velho cheiro de coisas velhas velhagem velharia revelha velhos da
velha esse bolor em lenços de linho gasto esse olor de alfazema e papel
fanado pergaminhado plissado gatos se espreguiçam nas ruínas romanas
gatos sem cor alimentados por mãos de velhas no sol do ferragosto as
mãos carquilham como cera ao sol e velhas de chapéus obscenos varando o
pátio de los leones fotografam-se contra a pedra leonada uma algazarra
de gárgulas cacarejando oh it’s funny it’s really beautiful ou schön
[...]
assim você será vita brevis velhos corpos nos maiôs flácidos coxas
varicosas nódoas nós violáceos no branco ceroso e velhos cachos sem
cor cor-de-rato cor-de-iodo descorado em água cor-de-palha depois de
usada e se estiram e se estendem e se estojam na areia solta tricotando²¹⁹

É simplista observar nas derivações parassintéticas de “velha” apenas a descrição dos pontos turísticos de Roma, lugar em que se ambienta o fragmento. Entre os significados, a palavra “velha” é, literalmente, a mulher velha. Ou seja, as senhoras de respeito, ávidas em seu pudor e originais da burguesia: as matronas, cuja descrição erótica está dissimulada tanto pelo seu brio quanto pela sua idade, duas condições reforçadas socialmente. De acordo com Beauvoir, “compreende-se que as matronas bem-pensantes falem com repugnância das aventuras da carne: elas as rebaixaram ao nível de função escatológica”²²⁰, e com isso, terminam por restringir suas próprias possibilidades de transcendência pelo domínio do prazer, pois não exploram o erotismo de seus corpos se não pela moral dos costumes.

A descrição do eu poético das velhas turistas burguesas, que posam para as gárgulas de leão e que tricotam na praia, é impiedosa e não poupa detalhes: “velhos corpos”, vestidos em “maiôs flácidos”, exibindo “coxas varicosas” e cabelos com “velhos cachos sem cor”, ou “cor-de-rato” “descorados em água cor-de-palha”, ou seja, cacheados grisalhos, cujos fios brancos são oxigenados ou escondidos com tinta loira,

²¹⁸ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 363.

²¹⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 18).

²²⁰ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 206.

numa vã tentativa de permanecer jovem e minimamente inserida na sociedade. Supõe-se, assim, que escondida na dura descrição há algum erotismo, bem como, na tentativa de fuga dos seus destinos, existe uma toada para transgressão.

O argumento das matronas ganha força quando Jackson propõe que o fragmento 18 é construído com base na referência de Cassiano Ricardo²²¹, representante do modernismo, associado ao Movimento Verde-Amarelo, ou Escola da Anta, que tinha forte caráter conservador no que diz respeito à idolatria do nacionalismo e às inclinações tirânicas. Restrita às condições sociais colocadas por esse contexto e acreditando nelas como única verdade, as mulheres que dedicam suas vidas às instituições do casamento e da religião, perpetuam os interditos com atitudes passivas. No poema, o erotismo que as descreve é, como sua condição, contido, está na exposição crua dos corpos e na mistura de línguas – inglês e alemão.

Quando não são tão complacentes com seus destinos, as mulheres primeiro tentam transcender pela aparência, num movimento não só frágil como, muitas vezes, inútil, dado que a transcendência exige a deposição de interditos que o ideal de beleza ainda sustenta. Em meio às velhas matronas da castidade, existem outras, vestidas de “chapéu obsceno”, e que também tentam fugir dos destinos senis à margem da sociedade, porém, quando fazem, voltam-se à própria reflexão sobre vida e morte, como é possível observar no recorte seguinte:

e a vontade de durar de se agarrar no tempo na borda no rebordo no
beiral do tempo o arco de tanto ficar tenso acaba quebrando a voz velha
queria aplastar tudo no melaço de fala tudo na mesma clorosa gelatina
de amebas ambíguas se insinuava metia pontas de polegares úmidos sabia
fazer média sondava o hímen complacente das coisas voz velhaca
arrastando chinelos usados cor-de-barata cor-de-biscoito-mofado
amolecendo as meninges de tudo mas alguém a outra voz rompeu ríspida
ou algo ou um ou quemquerque rompeu a outra voz rápida alguém
rajou a outra voz cerce tem que fazer de medula e de osso vale
dizer alguém ou quemquer nessa geleia nesse glúteo nessa gosma geral
disse com um pé pisando o élitro poento da voz velha que balançava já
uma antena aflita de inseto pisado esse dura cem anos até mais²²²

A velha de “chapéu obsceno” com as pontas dos “polegares úmidos” “sondava o hímen complacente”. O verbo marcado no pretérito imperfeito já indica que é um passado que se acerca da mulher, assombrando-a como algo inacabado. A matéria de sua tarefa se confunde com a das alcoviteiras, como Brígida Vaz em *o Auto da Barca do*

²²¹ JACKSON, David. *Op. Cit.* 2005, p. 42.

²²² CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 18).

Inferno (1517), de Gil Vicente, que com os dedos verificava a virgindade daquelas que seriam iniciadas na prostituição pelos sacerdotes católicos. A prostituta cafetina, longe da miséria da baixa prostituição, tem influência junto aos homens e pode articular até mesmo algum poder. Ainda assim, a personagem não se distancia da metáfora da degradação, pois a velhice condena sua beleza dita ideal, não restando senão a memória dos dias de juventude.

A mulher dos “chinelos usados cor-de-barata” tem as meninges amolecidas pelo trato da vida, mas “tem vontade de durar”, vontade que balança na ponta de sua “antena aflita”, como a esperança que resiste aos pisos da vida, num “sonho diurno”²²³, como chamaria Ernest Bloch, ou seja, “uma fuga insossa e até enervante”, que instiga e “não permite se conformar com o precário que aí está, não permite a resignação”²²⁴. Como para Bloch, “pensar significa transpor”²²⁵, é possível supor que, por vezes, as protagonistas do poema tendem à transgressão por meio do sonho diurno.

O sonho é diurno e não noturno, porque a atmosfera lexical do poema é mais sentinela que misteriosa. A mulher que tem “vontade de durar” não é complacente com seu destino. A vontade de durar corresponde às duas interpretações sobre o desejo: uma de Ernest Bloch e outra de Bataille, que juntas ajudam a construir a mirada de transgressão da personagem do fragmento 18. Para Bloch, o desejo é aquilo que se constitui de lacunas, nas quais o “sonho não para de se infiltrar”²²⁶. O sonho, assim como o ato de desejar, vem à tona apenas com a imaginação, pois “o desejo permanece onde a vontade nada mais pode mudar”²²⁷. A proliferação da imaginação correlacionada com o sonho e com o desejo é relevante para a interpretação das *Galáxias*, justamente, porque projeta o erotismo na fanopeia do texto. Sob a mirada de Bataille, a morte é eufórica, assim, a “vontade de durar” diz menos sobre a vida, do que sobre transcender para o eterno. Talvez, por isso, a personagem do fragmento 18 queira se agarrar na borda do tempo, ou no limiar vida e morte, dado que este lugar limítrofe é a própria manifestação do seu desejo de durar.

Ainda atando as ideias de desejo, sonho e imaginação, retorna-se aos conceitos de sonho de Bloch: o noturno – que acontece no sono – e o diurno – que acontece desperto. Sobre o segundo, resume:

²²³ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ: Contraponto, 2005. (vol. 1), p. 14.

²²⁴ *Ibidem*, p. 14.

²²⁵ *Ibidem*, p. 14.

²²⁶ *Ibidem*, p. 37.

²²⁷ *Ibidem*, p. 51.

Eles sempre procedem de uma carência e querem se desfazer dela. Todos eles são sonhos de uma vida melhor. Sem dúvidas há entre eles os sonhos escapistas, baixos, de todo, como se sabe. Essa fuga da realidade muitas vezes esteve vinculada ao consentimento e ao apoio à situação existente, como fica claro, com toda a intensidade, nas consolações com um além melhor. Mas quantos outros sonhos diurnos ideais conservaram a coragem e a esperança dos seres humanos, não desviando os olhos do real, mas, ao contrário, encarando a sua evolução e seu horizonte.²²⁸

Os sonhos diurnos de Bloch, que não perdem a realidade de vista, podem guiar a leitura do fragmento 18. Desperta, a personagem preenche as lacunas de seu desejo, ora com recordação, ora com a imaginação. É o que se observa nas linhas a seguir:

agora do prostíbulo com uma baciabidê de ágata sob o braço travado e naquele talvez de minuto a pequena prostituta cruzasse os braços sob a nuca florindo manselinha das axilas castanhas quarto de chita rala e convidando à vida a voz velha fechou-se no seu estojo de feltro forrado de seda garrafa o clique do fecho ferruginoso caiu sobre a medalha encravada em veludo gasto e era a voz que perdera o seu luzido de propostas de promessas de deixas de distinguos pode ser mas eu [...]
sair de uma sala esta viagem ao ânus da terra onde um sol fosco requebra lesmas fósseis um velho senhor respeitável põe o chapéu de copa escura na cabeça e sai digno composto melindrado talvez na mão que prensa mole o livro também se faz disso frio de asco no diafragma²²⁹

Na recordação, a mulher revela sua experiência e desmistifica a aflição. O eu poético viaja com ela em suas imagens de passado e a vê como a “pequena prostituta”, sentada de braços cruzados no bidê, se higienizando após o trabalho. A miséria da jovem é descrita no tecido de “chita rala” que a veste, contraposta à presente velhice da prostituta-matrona com seu “estojos de feltro forrado de seda” que ostenta fortuna. Contudo, a prostituição não é algo que simplesmente se apaga da vida, o fecho do estojo está “ferruginoso” e seu “veludo gasto”, o tempo não apaga as marcas de deterioração, apenas as aprofunda. As corrosões transparecem, em alguma medida, a vitória do tempo e da velhice, que atinge a prostituta com afinco, como propõe Beauvoir:

[...] a beleza é uma preocupação, um tesouro frágil; a cortesã depende estreitamente de seu corpo que o tempo impietosamente degrada; é para ela que a luta contra a velhice assume seu aspecto mais dramático. Sendo dotada de grande prestígio, poderá sobreviver à sua ruína, à ruína de seu rosto e de suas formas.²³⁰

²²⁸ *Ibidem*, p. 79.

²²⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 18).

²³⁰ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 380.

As ruínas que compõem o fragmento são várias: os pontos turísticos romanos, os corpos flácidos das velhas matronas e o passado da senhora prostituta de chapéu obscuro. Numa maior abstração, as ruínas mais antigas são as convenções sociais – como o casamento e a prostituição – que fundaram e sustentam os vincos que degradam as mulheres socialmente. No poema, a velha, que o eu poético acompanha, não alcança essa compreensão, sente o peso esmagador do tempo e seu precário envelhecimento, mas foge de suas vistas que o seu destino já foi, muito antes dela nascer, determinado pelos interditos da civilização. Quando a prostituta fecha seu estojo, fecha junto a “voz velha”, dessa maneira, por mais que queira resistir às investidas do tempo, da velhice e das convenções, é duramente vencida. Apenas sobrevive à sua ruína, mas não a ultrapassa.

A viagem no tempo da prostituta se realiza “sem sair de uma sala”, é o indício do sonho diurno. Sobre a mulher do fragmento 18 o golpe é duplo: jovem é degradada pela profissão, madura é arruinada pela velhice. Se existe uma figura que não é levada por nenhum dos corrompimentos, é a do “velho senhor respeitável”, que, mesmo melindrado, “sai digno”. O que o eu poético não vê, ou finge que não vê, é que a prostituição “envilece o caráter do sexo masculino inteiro”²³¹. Nas palavras de Beauvoir,

Esperam confessadamente que a mulher consentirá em tornar-se culpada de um delito: sua “imoralidade” é necessária à harmonia da sociedade moral respeitada pelos homens. O exemplo mais flagrante dessa duplicidade é a atitude do homem em face da prostituição: é sua procura que cria a oferta; [...], entretanto, consideram-se perversas e debochadas as mulheres que vivem de seu corpo, não os homens que os usam.²³²

A prostituição é degradante tanto para as mulheres quanto para os homens, entretanto, em manobra astuta, os últimos escapam do julgamento social. A degradação, culpa e vergonha ficam somente com a mulher, assim como o cuidado de não sujar “o nome de um homem honesto”²³³. Por isso, no fragmento 18, a consciência sobre a injustiça, não é suficiente para tencionar o arco da revolta da personagem, que fica presa à sua condição. Na vida disfórica, com a idade avançada, as suas “antenas” aflitas expressam o desejo nunca adormecido de superar a sua ruína, ou a esperança do futuro diferente. Assim, é por meio do sonho diurno que a personagem indica sua transgressão. Contudo, o sonho diurno é imaginação inventada, logo, transgredir é somente devaneio lúcido, a ruína da lembrança rememorada, que rapidamente perde seu luzido.

²³¹ ENGELS, *Op. Cit.* 2009, p. 22.

²³² BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 424.

²³³ *Ibidem*, p. 424.

Em suma, a personagem da prostituta do fragmento 18, não chega a transcender pela linguagem do poema, até porque, o seu erotismo é contido e insuficiente para estimular a lubricidade. No entanto, existe na fanopeia do texto um forte indício de enfrentamento dos interditos quando o eu poético aponta para as convenções e feridas históricas que compõem as figuras das mulheres. Desse modo, o fragmento corrobora para compor alguma dignidade às personagens, pois o livro se faz de “frio de asco no diafragma”. Em outras palavras, é o mal-estar da consciência da deterioração que, ao menos, desperta as mulheres-estrela para alguma transcendência.

Experiência vivida: pária e sacerdotisa

Destituída de dignidade e degradada em seu domínio do prazer, a prostituta é “tratada como pária”²³⁴, mas, “do ponto de vista econômico, sua situação é simétrica à da mulher casada”²³⁵, pois, “para ambas, o ato sexual é um serviço”²³⁶. A prostituta-matrona aparece mais uma vez no fragmento 8 “isto não é um livro” e, dessa vez, transcende. Em frente à Igreja Russa de Genebra, “na descida da route de malgnout demandando o centro da cidade” lá está Miss Stromboli.

e cabelos ao vento pluma plúmea no verão bochorno e sentado num café
em genève miss stromboli entreteneuse entertainer morta no apartamento
ninguém sabendo como miss stromboli nom de guerre por causa do seu
miriadamente temperamento um vulcão nos gelos suíços e um cachorro ao
relento um peludo cachorrinho de pompom escorrido de chuva naquele dia
em genève abrindo genf manchetes nos jornais miss stromboli explodindo
como um geysir dos cabelos ruivos estrangulamento porcerto e a
esfaqueada pequena pobre prostituta paraibana de morenos pentefinos
penteinhos sem nom de guerre sangrando na morte cheirando urina nenhum
cachorro ao relento nenhum refinado racé cocker-spaniel champanha ou²³⁷

Miss Stromboli está sentada num café, com os cabelos soltos ao vento do verão. A atmosfera de Genebra suscita o erotismo no calor que roça a mulher ruiva. Foneticamente, este vento quente aparece no soluçar do encontro consonantal perfeito de <pl> – em <Pluma>, <PLúmea> e <exPLodindo> – e no som plosivo fechado de [bo] do próprio calor do vento – em <BOchorno> – que ecoa no nome de Miss <stromBOLI>. Aliás, “nom de guerre”, do francês “nome de guerra”, ou o pseudônimo

²³⁴ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 364.

²³⁵ *Ibidem*, p. 364.

²³⁶ *Ibidem*, p. 364.

²³⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 8).

que a prostituta escolhe para si²³⁸. Se existe alguma incerteza sobre sua profissão, ela se esvai com a justificativa do nome: “por causa do seu miriadamente temperamento um vulcão nos gelos suíços”, ou seja, a moça é mil vezes quente, é vulcão, é o vento mais quente dos alpes gelados.

A associação com o vulcão revela o tom erótico que o eu poético assume no fragmento 8. De acordo com Eliane Moraes, “ao identificar nos fenômenos naturais suas próprias intenções, o libertino copia as ‘torpezas’ da natureza”²³⁹, por isso, o vulcão é a escolha privilegiada “por sua capacidade imponderável de destruição e seu efeito progressivo”²⁴⁰. A simbologia insular do vulcão, somada à indiferença com a devastação, marca a personagem de Miss Stromboli. A devastação que promove diz respeito à sua condição de pária. É a mesma força destrutiva, cada vez mais insulada pela linguagem do texto, que encaminha a personagem à transgressão no decorrer do fragmento.

Como pária, a mulher é reduzida à situação de objeto, seu o corpo é algo que se compra, o que “para ela, representa um capital que ela é autorizada a explorar”²⁴¹. Miss Stromboli representa a porção que explorou o luxo de sua condição, pois o seu “cachorrinho de pompom” anuncia um certo conforto financeiro. Entretanto, a situação contrasta diretamente com a da “pequena pobre prostituta paraibana”, cuja morte é anunciada no jornal. No grupo de letras <p>, que retoma e mantém a mágica atmosfera aberta em “pluma”, o poema denuncia a miséria da baixa prostituição. A mocinha paraibana morre sem nome de guerra e sem nenhum cachorro de raça. Dessa forma, o eu poético articula a denúncia social que não se vale apenas da prosa-poética como recurso estético, mas também do jornal.

Ao escolher a baixa prostituição como tema da denúncia, o eu poético corrobora tanto com o enredo que cria para Miss Stromboli quanto com a exposição crítica da ferida social. A que ocupa os baixos degraus da prostituição tem o destino roubado de si, é lugar degradado porque a miséria e a sociedade ali a confinam. No fragmento 8, o destino da “pequena prostituta” se encerra sem erotismo, mas com profundo sentimento de revolta. A despeito do choque da notícia, expresso nas atitudes de Miss Stromboli, o

²³⁸ A título de curiosidade, um exemplo desse uso habitual para “nome de guerra” está em *A bela da tarde* de Joseph Kessel (1969, p. 82), quando a alcoviteira diz: “ninguém está pedindo sua certidão de nascimento ou carteira de identidade... escolha você mesma o nome de guerra que quiser. Que seja gentil, gracioso. E que agrade, é claro”.

²³⁹ MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2015^b, p. 80.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 80.

²⁴¹ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 190.

eu poético chega à melancólica conclusão de que não há “nada de novo no mundo sob o solchuva”, ou seja, as manchetes de abusos e mortes de vulneráveis se acumulam nos jornais.

Finalizado em 02 de agosto de 1964, o fragmento 8 não perde de vista o contexto histórico brasileiro. A consulta aos jornais paulistanos de janeiro de 1964 revelou, por exemplo, duas manchetes perturbadoras: no dia 22, a *Folha de São Paulo* denunciou o esquema “boca de lixo” de suborno policial para facilitar atividades ilícitas, entre elas, a exploração sexual de mulheres; no dia 23, a capa da *Folha de São Paulo* trazia sob o título “mulheres massacram crianças”, o breve relato do “campo de escravas brancas”²⁴² encontrado no México, em que, entre outras atividades humilhantes, destacava-se a prostituição.

Além disso, no dia 19 de março, *O Estado de São Paulo*, publicou atualizações sobre o caso “boca de lixo”, que continuou aparecendo regularmente nos cadernos cotidianos de ambos os jornais até meados de agosto. Por fim, e não menos relevante, no dia 30 de março, às vésperas do Golpe Militar, a *Folha de São Paulo* alertava as mulheres que precisavam passar pelo largo do Arouche à noite sobre o risco de serem confundidas com prostitutas e, com isso, serem espancadas e presas pelos oficiais do reduto. Talvez as notícias possam ter marcado a memória de Haroldo de Campos, que durante março de 1964 realizou sua segunda viagem à Europa, na qual, segundo o roteiro de Jasmin Wrobel, provavelmente visitou a cidade de Genebra.

Wrobel relata que, no dia 12 de março de 1964, no Clube Mánes, em Praga, Haroldo de Campos e Júlio Medaglia participaram da conferência “Poesia e música experimentais do grupo Noigandres de São Paulo”, e “saindo de Praga, os dois brasileiros voltaram primeiro à Alemanha. Visitaram Ulm, Colônia e Baden-Baden, onde encontraram e entrevistaram Pierre Boulez. Depois seguiram à Suíça, Itália e França, onde encontraram os poetas Pierre Garnier e Henri Chopin”²⁴³. Enquanto isso, no Brasil, os jornais estampavam esquemas de prostituição. Não por acaso, é justamente essa atmosfera de contraste que permeia a viagem do poeta e as notícias de seu país.

No fragmento 8, a condição de prostituta é decisiva para o destino da mulher, pois é como se a mulher entregasse o seu livre arbítrio nas mãos de outros, que as conduzem deliberadamente para o escárnio. A perspectiva de Miss Stromboli é significativa para a interpretação do texto, pois sua condição de prostituta, ainda que

²⁴² Caderno 1, p. 1.

²⁴³ WROBEL, Jasmin. *Op. Cit.* 2018_b, p. 187.

afastada da baixa prostituição, não a desvia de ter o mesmo destino da “pequena prostituta paraibana”, uma vez que ambas são vistas como párias e têm suas mortes anunciadas no jornal. Porém, quem lê a notícia da morte de Stromboli não é outra prostituta, mas a “patronne”, ou a matrona.

o vento cresta quando um cisne morre no zürichsee é notícia nos jornais de zurique porque nada acontece nada nos anos dias dos dias de semanas-
-anos mas fräulein stromboli como entre os gordosglabros industriais de
vidafamília e apartamento garçonnière sua loura alugada como um talão
de cheques os chefetes de indústria os chefes de indústria os chefões de
indústria um vulcão como seria enquanto o garçon comenta com a patronne
as notícias do dia e alguém escreve cartas num café de genebra tomando
genebra e contando outras mortes e computando outras sortes enquanto a
polícia die polizei investiga les flics investigam pontas fumadas de
palette the supreme artistry of the attractive presentation mlle.
stromboli no estojoapartamento de luxo para ócios noturnos de corado-
-gordos paisdapátria pupeta estrangulada sem saber como saber quem saberia
que sua sorte sua morte seu porte minúsculo vulcão de matéria narrada²⁴⁴

Nesse momento do poema, o “vento” se inscreve na aliteração de <v>, é o mesmo vento que alisa os cabelos de Miss Stromboli no começo do fragmento. As palavras que repetem a letra <v> – <Vento> e <Vulcão> – compõem o vento quente e erótico que sopra sobre as personagens e, ao mesmo tempo, caracteriza e retoma a personagem de Stromboli. Outra figura de linguagem que ajuda na construção da melopeia do vento é a assonância de [s], que se intensifica no final. “O vento cresta quando um cisne morre”, ou seja, o vento queima enquanto Miss Stromboli morre, como o “cisne” e não como patinho feio, que é a “pequena prostituta paraibana”. Nesse ponto, a escolha dos animais nos quais as personagens se metamorfoseiam também evoca as suas diferentes condições financeiras. Além disso, a metamorfose é erótica, pois, recordando Moraes, está ligada aos desejos de transgressão. Para as *filles des rues*, a morte é a condição para a metamorfose, enquanto a melopeia do poema é a via pela qual a transgressão acontece.

O vento, que evocou tão eroticamente a figura de Miss Stromboli, agora queima seu corpo. A morte da personagem, ligada à lubricidade agitada nas fricativas e sibilantes do poema, é euforia. No erotismo, os corpos querem se abrir à continuidade, o que toca aspectos da morte, de êxtase. Bataille percebe, por exemplo, que nos textos do Marquês de Sade, o “movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de

²⁴⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 8).

morte²⁴⁵, pois a “contemplação da morte, devolve-os à experiência da continuidade”²⁴⁶.

Em outras palavras,

[...] esse ser, na morte, é reconduzido à continuidade do ser, à ausência de particularidade. Essa ação violenta, que priva a vítima de seu caráter limitado e lhe dá o ilimitado, o infinito que pertence à esfera sagrada, é desejada em sua consequência profunda. Ela é desejada como a ação daquele que despe sua vítima, que ele deseja e quer penetrar. O amante não desagrega menos a mulher amada do que o sacrificador que sangra o homem ou o animal imolado. A mulher, nas mãos daquele que a assalta, é despossuída de seu ser.²⁴⁷

Alta ou baixa prostituição, não importa, a morte não só acessa à continuidade, como também agrega o elemento do sagrado, que as aproxima da figura da sacerdotisa, ou às primeiras prostitutas dos templos gregos, onde, como Engels ressalta, “a entrega por dinheiro foi, a princípio, um ato religioso: era praticada no templo da deusa do amor e, primitivamente, o dinheiro ia para as arcas do templo”²⁴⁸. Tal associação também se fundamenta em Bataille, para quem, a prostituição manifesta um aspecto sagrado, na medida em que “sua vida inteira era voltada à violação do interdito”²⁴⁹. O ápice da violação é a morte, por isso, mesmo que a “pequena prostituta” não seja envolvida na linguagem erótica, é possível sugerir que alcança a transgressão pela morte, como num sacrifício, pois morrer é retornar ao descontínuo.

Em Genebra, Miss Stromboli morre estrangulada em seu “apartamento garçonnière”, enquanto em Zurique, “o garçon comenta com a patronne as notícias do dia”. A mulher agora é a esposa da “vidafamília”, ou seja, condizente com o costume de cuidar da casa, marido e filhos. Porém, as rotinas da prostituta e da esposa possuem semelhanças: “tédio, espera, decepção”²⁵⁰. No fragmento 8, para ambas, o movimento de folhear o jornal, as manchetes das mortes das prostitutas, o espanto e o distanciamento que imprimem da notícia são parecidos. Miss Stromboli se põe distante da baixa prostituição paraibana, assim como “a patronne” também se subtrai da situação de risco, mas, no fim, tudo compõe a mesma malha social, onde “nada acontece nada nos anos dias dos dias de semanas-anos”. Os dias iguais se confundem, assim como a figura da matrona é envolvida pela já mencionada assonância em [s] que domina nas linhas finais do fragmento, ou seja, pelos ventos quentes de Miss Stromboli.

²⁴⁵ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 65.

²⁴⁶ *Ibidem*, 2017, p. 107.

²⁴⁷ *Ibidem*, 2017, p. 114.

²⁴⁸ ENGELS, *Op. Cit.* 2009, p. 18.

²⁴⁹ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 158.

²⁵⁰ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 267.

A última linha é o derradeiro respiro da personagem de Miss Stromboli, que se torna “matéria narrada”. Como no poema a linguagem erótica aparece colada à sua figura, sugere-se, então, que além da morte, a prostituta encontra a transgressão pelo próprio texto, ou livro, porque a mulher e a matéria poética se confundem. Dessa maneira, a melopeia é a via pela qual a transgressão acontece. O sacrifício é elemento importante para a consumação da transcendência, pois é por meio dele que, segundo Bataille, a “verdade da vida [é] revelada”²⁵¹, e num “mesmo instante, a morte é signo de vida, abertura ao ilimitado”²⁵².

No poema, o estrangulamento impele a personagem na direção da morte eufórica, uma vez que se realiza num excesso que “ilumina o sentido do movimento”²⁵³. Ainda nas palavras de Bataille, o que “o sacrifício revela é *a carne*”, que é o “excesso que se opõe a lei da decência”. Como a carne das *Galáxias* é o corpo das próprias personagens, que são o próprio poema, logo, o sacrifício evidenciado na convulsão da linguagem revela um excesso subversivo, que se liga à linguagem erótica do poema. De acordo com a leitura de Bataille, “a violência expressa por Sade transforma a violência no que ela não é, de que ela é mesmo necessariamente o oposto: uma vontade refletida, racionalizada”²⁵⁴. Assim, como a violência compreendida em seu oposto, o sacrifício de Miss Stromboli pode ser interpretado mais como a mola dignificante do que como um crime.

O fato de o sacrifício ser operado na personagem da prostituta é significativo e adiciona uma camada simbólica extra à leitura. Retomando Bataille, tem-se que, nessas figuras, o aspecto sagrado liga-se justamente à sua atividade de violação contínua dos interditos. A prostituta sacerdotisa já se encontra no limite da transgressão, portanto, o seu sacrifício oferece a liberdade plena, o retorno à descontinuidade. Existe expressa aqui outra condição de pária, que não tem em vista a moral da civilização, mas sim os enigmas dos mistérios sagrados. A análise coincide com a abordagem de Moraes sobre a figura da prostituta na poesia do século XX. A autora considera que “se a prostituta surge aí como um significante intenso e inequívoco dos grandes mistérios humanos, nessa concepção, ela parece só ter direito de existência como significante”²⁵⁵.

²⁵¹ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 115.

²⁵² *Ibidem*, p. 115.

²⁵³ *Ibidem*, p. 42.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 219.

²⁵⁵ MORAES, 2015_c, p. 168.

É exatamente na mesma concepção de signo e significante, plenamente dependentes do poema, que as personagens das *Galáxias* representam a prostituta de sua época.

Ainda na linha dos trabalhos de Moraes, no fragmento 25 “aquele como se chamava”, observa-se a prostituta-sacerdotisa também muito próxima da representação da virada do século, pois guarda o grande mistério, é a própria morte. A personagem aparece no instante da quase morte da família que viaja pelas estradas que ligam New York ao México. Na cena, o “americano loco crazy”, Harry, conduz perigosamente a esposa e filhos pela fronteira. Ao menos é isso que conta Miguel no trecho a seguir:

aquele como se chamava americano louco crazy american disse miguel com seu perfil de príncipe azteca e disse também gringo mas não para ofender amistosamente comprara um carro e se botara de new york a méxico city com mulher e filhos mal sabendo guiar e não falando nenhuma palavra em espanhol só gracias gracias e no comprendo se chamava hary sim e a mulher sara judia de olhos amêndoa para o méxico pouco dinheiro e com vontade de ficar [...]

horas para chegar a churubusco perto de la ermita damn it fuck it praguejava tonto ixtapalapa churubusco palavras enroladas na língua e garotos assobiavam para as pernas de sara palmo tâmara de coxa fora da saia papazules que por sinal são verdes y cochinita pibil e o méxico te paralisa com seu soco de pulque e plumas e a você também com esse textoviagem entrebebido em amatl agora em papel de árvore ou amatl papel cor cortiça este textoviário batido e rebatido também como a massa do amtl esfolado²⁵⁶

Miguel é uma espécie de guia turístico, a história que conta é sobre a perigosa viagem do casal Harry e Sara. David Jackson chegou a apontar “as estradas do México”²⁵⁷ como referência estética do fragmento 25, porém aqui, além de pensar a estrada nos fonemas poéticos, propõe-se observar a figura da mulher como protagonista. Sob essa perspectiva, sugere-se que Sara, a “judia de olhos amêndoa”, viaja com o marido mais por força da convenção social, do que por desejo, já que “tem vontade de ficar”. O erotismo da personagem se sobressai na sua descrição. O assédio dos garotos não perdoa e guia a visão do eu poético pelas pernas de fora de Sara. A aliteração da letra <l>, que acompanha grande parte do excerto, dá alguma languidez à passagem, afinal, o olhar que se ergue nas pernas da mulher é acompanhado pela repetição que conduz o ritmo do texto. Foneticamente, a letra <l> requer que a língua suba ao céu da boca para ser pronunciada, por isso, sua aliteração potencializa o erotismo do olhar que lambe o corpo da moça. Nesse sentido, é necessário lembrar que, mesmo à distância, o olhar é muito importante, como afirma Beauvoir:

²⁵⁶ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 25).

²⁵⁷ JACKSON, David. *Op. Cit.* 2005, p. 43.

[...] os olhos são sempre demasiado penetrantes; [...]. Nada é mais equívoco do que um olhar, ele existe a distância e graças a essa distância parece respeitoso: mas ele se apodera matreiramente da imagem percebida. A mulher em formação debate-se nessa armadilha.²⁵⁸

Nas *Galáxias*, as escolhas fonéticas desmistificam os olhares dos garotos que, junto do eu poético, se apoderam da personagem de Sara. Algumas vezes, a letra <l> aparece em palavras que destacam a plosividade da letra <p>, como, por exemplo, <ixtaPaLaPa>, <PaPazuLes> e <PaPeL>, além de outras, nas quais o <p> não é duplamente marcado. Tais plosões aparecem vozeadas em <Batido e reBatido>, cujo repique plosivo se estende em torno das coxas de Sara, justapondo-a a imagens de comidas típicas mexicanas – tâmara, papazules e chochinita pibil. Com isso, sinestesticamente, o trabalho da melopeia e logopeia expressam som e sabor eróticos do fragmento 25.

No entanto, a condição do casamento não deixa de cercear a melopeia do erotismo de Sara, que é constantemente interrompida por outras sonoridades e pelo enredo, como se a linguagem não conseguisse se desdobrar dentro do matrimônio. O que pode ser teoricamente justificado tanto por Priore quanto por Reich, que observam o fenômeno da deserotização da esposa. Para Priore, uma vez que a mulher é considerada “antes de tudo, o complemento do marido no cotidiano doméstico”, o seu “bom desempenho erótico” “estava longe de contar”²⁵⁹. No poema, sob o olhar alheio, as pernas e coxas de Sara excitam a linguagem erótica, mas sob o olhar do marido o encanto desaparece. Já para Reich, a esposa está sufocada pelo cotidiano e duplamente interdita pelas instituições sociais. Isso porque, “o casamento é a espinha dorsal da família autoritária, e esta por sua vez é a fonte natural das ideologias e estruturas humanas”²⁶⁰. Sendo assim, sugere-se que eu poético expressa linguisticamente aspectos da condição social esposa quando corrompe o desenvolvimento erótico da personagem de Sara, e os reforça quando menciona as atitudes que evidenciam a autoridade do marido.

A viagem é o mote do fragmento, cujos neologismos – “textoviário” e “textoviagem” –, inclusive, contribuem para a construção do conceito de livro-viagem. Sincronicamente, o eu poético não só acompanha a narração, mas também está dentro

²⁵⁸ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 101.

²⁵⁹ PRIORE, Mary del. *Op. Cit.* 2014, p. 168.

²⁶⁰ REICH, *Op. Cit.* 1988, p. 69.

do carro com a família. Não demora muito para que o “maldito american sem saber guiar direito” envolva a família num acidente.

com pedra e esfolhado na pedra até chegar ao doce do papel liso e piso
 onde a estória se esfinge com figuras cabeças de serpente cabeças aztecas
 e de serpentes coatlicue deusa-morte deusa bi-serpe vestida de cobras vivas
 um crânio ocos de um crânio todoocos num colar de mãos madredeusa também
 da terra que a morte te está mirando desde os ocres de toluca aquele
 maldito crazy american sem saber guiar direito [...]
 [...] o pneu rompido forçou o giro à esquerda
 não sentia mais os freios verônicas de cartão y calaveras de azúcar
 um looping em câmaralenta o asfalto da estrada rinchando cavalo cortado
 popocatepetl e ixtlacihuatl anil com capuchos de neve e abaixo logo
 [...]
 elotes frijol de diferentes colores há de tudo aqui pescado acociles ranas
 e iguanas na coroa-de-copos de leite a pequena prostituta xochiquetzal
 ao colar de jade cabelos colhidos pela mão sinistra e tigrídea a floramor
 nessa mão a direita descobre a coxa tatuada jarreteira ouro à altura
 do joelho e celhas riscoblíquas sobre os olhos amêndoa em lentacâmara o
 looping e o carro virado sobre si mesmo a carretera também virada sobre
 si mesma nem sangue nem fogo nem fezes no coalho de óleo intactos na lata
 amassada entre vidros puídos e você e harry e sara e crianças arrelhando
 com voz de pato donald e sara e harry e você para toluca e crianças
 para toluca vivos viva-a-vida vida para o mercado cor tortilla de toluca²⁶¹

No fragmento 25, bem como no fragmento 45, o signo também é a mulher, mas não qualquer mulher, é a deusa Coatlicue, entidade asteca da vida e da morte. Mitologicamente, é a sacerdotisa encarregada de manter o santuário da montanha sagrada de Coatepec (ou Coatepetl, em português "Montanha da Serpente"). A deusa descrita nas *Galáxias* também tem a estética da sacerdotisa asteca, com sua cabeça de bi-serpentes e adereços de ossos humanos. No entanto, se distancia um pouco da forma retangular e fria de pedra²⁶², pois é curvilínea e sensual. O vulcão mexicano Popocatepetl e a montanha Ixtlacihuatl formam os contornos dos seus seios, cujo busto é enfeitado por um “colar de jade” e “cabelos colhidos pela mão sinistra”, enquanto a “coxa tatuada” carrega uma cinta-liga. O carro capota em câmara lenta e a mulher que surge na visão do eu poético é a deusa, a sacerdotisa, a prostituta. Em seu livro, Friedrich Engels chamou atenção para o fato de que “a entrega por dinheiro foi, a princípio, um ato religioso: era praticada no templo da deusa do amor e, primitivamente, o dinheiro ia para as arcas do templo”²⁶³. Ao mesmo tempo que os bordéis modernos do

²⁶¹ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 25).

²⁶² A representação artística da deusa é uma estátua de pedra de 3,5 metros de altura e 1,5 metro de lado, que se encontra no Museu Nacional de Antropologia da Cidade do México.

²⁶³ ENGELS, *Op. Cit.* 2009, p. 18.

ocidente se afastam dos templos gregos, as *Galáxias* continuam articulando pontos de contato que associam a prostituta à figura da sacerdotisa.

Nas *Galáxias*, o colar de jade e o vestido de serpentes da prostituta-sacerdotisa rememoram outro poema haroldiano: *a morte vestida de verde-jade*.

a morte
 a morte vestida
 a morte vestida de verde-jade
 [...]
 a morte
 a morte vestida
 a morte vestida de verde-mijo
 já se
 fora já
 estava longe
 voara no seu robe de cloro
 para outro
 lugar feito uma
 idéia fora do
 seu práfora
 do seu
 lugar
 _ merde
 alors!
 atroz²⁶⁴

Em *a morte vestida de verde-jade*, a morte é invocada três vezes e sempre precedida pelo artigo feminino “a”. O que sugere que a morte é personificada como mulher ora vestida de sagrado, ou “verde-jade”, ora vestida de sacrilégio, ou “verde-mijo”. A mesma antítese observada na figura da morte seria, nas palavras de Didi-Huberman, “um problema de tato, de contato interdito, mas transgressivamente produzido: ele fornece aqui, implicitamente, tanto o tema (“sujeira” e “sagrado”) quanto o método de Bataille (fazer com que se toquem os epítetos “imundo” e brilhante)”²⁶⁵. Ou seja, é possível arranjar ambos os poemas obedecendo a teoria de Bataille, que “usará o paradoxo tanto na letra quanto no espírito de seus textos”²⁶⁶ e “fará da antítese a seriedade e a gravidade de todo o seu pensamento”²⁶⁷. Paradoxo e antítese organizam a narrativa do discurso, derrubam os interditos e implicam na transgressão. Lembrando ainda que, também para Barthes, no nível do signo, a coexistência dessas contradições

²⁶⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 103-109.

²⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 49.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 48.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 48.

explora a significados e interpretações, isto é, o signo mergulha na sua “imaginação sintagmática”²⁶⁸.

Nos poemas, há o contato entre idiomas diferentes: em *a morte vestida de verde-jade*, o português e o francês que se tocam e fazem vibrar o som [R] na úvula da boca; nas *Galáxias*, a orgia linguística acontece no contato entre o português, o inglês e o espanhol, que narram a experiência de quase morte das personagens. O *slow motion* do acidente dura o intervalo entre “câmaralenta” e “lentacâmara”, instantes em que o eu poético mantém a linguagem num erotismo crescente, primeiro explodindo com a plosividade das letras <p>, como em <PoPocatePetl>, depois ecoando a “coxa tatuada” da sacerdotisa na repetição das consoantes <c> e <t>, duas oclusivas não vozeadas, cuja sonoridade pressiona o texto contra as coxas da moça. A aliteração se intensifica nas últimas quatro linhas do fragmento, sobrevalorizando a palavra <ToluCa>, provável destino da família. Os olhos das duas mulheres se misturam, e Toluca é o grito de orgasmo no fim do fragmento 25.

Ao enfatizar que a prostituta usa o colar de jade, o eu poético das *Galáxias* cria um terceiro signo: a prostituta-sacerdotisa, que resulta numa entidade guardiã tanto do gozo, como da morte. É o grito de gozo da personagem, na capital da Cidade do México, que embala o prazer do fragmento palavra a palavra, signo a signo. Se a “coxa tatuada” está nas consoantes da palavra “toluca”, então, é na mesma coxa que o gozo deságua e o fragmento termina. Sendo assim, é pela linguagem erótica e pela morte que a prostituta-sacerdotisa transcende ao contínuo, lugar que já é seu por excelência. Contudo, a esposa não tem o mesmo destino, presa à sua condição, tem seu erotismo censurado, sua figura não transcende, mas vive em disforia, dado que sua existência é justificada por um outro.

A curta aliteração em <v> presente em <ViVos ViVa-a-Vida Vida> anuncia a sobrevivência da família quase como o *Viva Vaia* de Augusto de Campos, pois, o eu poético dá vivas à vida disfórica. Em termos eróticos, tal leitura pode ser reforçada via Bataille, para quem,

Na orgia, a fusão e o desencadeamento da fusão aniquilavam a vergonha. A vergonha se encontrava na consumação do casamento, mas desaparecia nos limites do hábito. Na prostituição sagrada, ela pôde se tornar ritual e se encarregar de significar a transgressão. Normalmente um homem não pode ter o sentimento de que a lei está sendo violada em si mesmo, é por isso que espera, mesmo que

²⁶⁸ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 2003, p. 46.

encenada, a confusão de uma mulher, sem a qual ele não teria a consciência de uma violação.²⁶⁹

Nas *Galáxias*, a figura da prostituta-sacerdotisa, ou da deusa Coatlicue, transgredir os interditos e atinge a dignificação por meio do poema. A esposa, por outro lado, sobrevive, e tem de novo a transgressão interrompida pelas convenções sociais. A violência é algo que permeia os corpos de ambas as mulheres do fragmento 25, no caso de Sara, a violência é tanto social, ligada ao olhar abusivo dos garotos e à sua experiência de esposa, quanto do próprio acidente de carro, provocado, em última instância, pela submissão à sua própria condição. Para a deusa Coatlicue, a violência tem a ver com a derrubada dos interditos – principalmente o da morte – e com a descrição erótica, que permite admitir a antítese da personagem, ao mesmo tempo sensual e sagrada. De fato, existe a violência no instante da violação: o momento que o carro está capotando e todos os personagens, incluindo o eu poético, se encontram no meio do caminho entre a vida e a morte.

O erotismo é novamente o ritual pelo qual se alcança a transgressão. Pois é justamente no instante, e nesse único instante, em que todas as possibilidades de vida e morte estão na mesa, que a brecha da transgressão se abre. Macroscopicamente, Coatlicue explode num prazer que está incandescente nas palavras do poema; Sara sobrevive, e, para ela, abriu-se apenas breve momento de êxtase, a quase morte, e a descontinuidade da vida volta a imperar. Microscopicamente, as aliterações e os diálogos intertextuais com outros poemas fazem as palavras cintilarem, ditando o ritmo e os possíveis significados dos signos no fragmento 25. Aqui, o signo é a antítese atribuída às mulheres: a deusa Coatlicue, prostituta-sacerdotisa, e Sara, esposa; e a elas foi conferida a interpretação que explora a sensualidade de seus corpos e prazeres.

A linguagem erótica, quando em diálogo com as figuras das prostitutas, das esposas e das sacerdotisas, explicita as condições sociais das mulheres do livro-viagem, contribuindo para o primeiro delineamento da prostituição nas *Galáxias*. Nas observações, foi possível identificar os meios pelos quais as personagens são conduzidas à transgressão: o sonho diurno, que ressignifica o presente; e a morte, que permite acessar o prazer descontínuo por meio do sacrifício. Os trajetos não escapam da proliferação da imaginação, seja nas lacunas da realidade, por onde se infiltram os sonhos; seja nas fendas do espaço-tempo gerados pelas quase mortes. Além disso,

²⁶⁹ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 158.

reverberam nas figuras dos próximos fragmentos analisados, recuperando a condição de mônada do livro.

Em algum lugar entre o sagrado e o sacrilégio, é a imaginação que continuamente alimenta o discurso do poema fragmento a fragmento. Ligada a um aspecto da liberdade realizável apenas por meio da literatura, a imaginação endossa a linguagem erótica, que concede brilho às figuras das mulheres. Independente do trajeto escolhido, a transgressão ocorre por meio dos excessos marcados na melopeia e logopeia do poema. Porém, nem todas as personagens transcendem verdadeiramente, para algumas os interditos sociais são intransponíveis e, mesmo na linguagem do poema, possuem o seu erotismo interrompido. Perceber a firmeza do golpe que recai sobre elas é o primeiro passo para redimi-las de seu brilho estelar.

A mão que afaga é a mesma que apedreja: atenção Beatrizes!

*quando Beatriz pro seu esquerdo lado
voltada vi, no Sol fixando o olhar;
como águia nunca fez, tão prolongado.*

Dante Alighieri
Divina Comédia
Paraíso, I, 46

É de amplo conhecimento e discussão da fortuna haroldiana os intertextos entre Haroldo de Campos e a produção de Dante Alighieri²⁷⁰, principalmente, com a *Divina Comédia*. O poeta chegou a declarar, respondendo a J. Jota de Moraes, sobre seu afã por *Fausto* de Goethe, que tem “paixões mais antigas e mais fundas: Dante (em especial o Dante do *Paradiso*, expansão de uma continuada metáfora luminosa”²⁷¹. Obviamente o resgate de Dante também acontece nas *Galáxias*, por exemplo, ao emprestar personagens importantes, como Beatriz. No poema dantesco, Beatriz pode ser considerada mais importante que Virgílio, que não pode guiar o poeta para além do purgatório. A superioridade da personagem é reconhecida por Lyslei Nascimento, para quem, “na *Divina Comédia*, Beatriz seria o emblema de uma via de conhecimento, por meio do amor intelectual, que levaria a uma revelação superior postulada por uma leitura que culminaria na aprendizagem espiritual”²⁷². Desse modo, Beatriz é a própria via para a transcendência.

Beatriz é a musa de dois fragmentos de *Galáxias*: fragmento 4 “no jornalário” e fragmento 14 “man non dove”, nos quais a personagem aparece sincronicamente

²⁷⁰ Haroldo de Campos não só transcreveu parte da *Divina Comédia*, como também publicou diversos textos críticos nos quais estabelece diálogo com a obra. A título de exemplo cito o livro *Dante: seis cantos do Paraíso* (1976), que depois foi reelaborado em versão mais robusta em *Pedra e luz na poesia de Dante* (1998).

²⁷¹ CAMPOS, Haroldo de. Questões fáusticas – Entrevista a J. Jota de Moraes. In: _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 42.

²⁷² NASCIMENTO, Lyslei. O Aleph, Beatriz e a Cabala em Jorge Luis Borges. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. v.2.3, 2008, p. 28.

deslocada para a modernidade. Sob a nova mirada, está degradada, o que, de acordo com o imaginário popular, converge em muitos aspectos com a figura da prostituta. Além disso, a mudança de perspectiva histórica também corrobora com a associação, uma vez que, segundo Eliane Moraes, a personagem da prostituta sofre uma transformação, que a aproxima, em definitivo, do “estatuto de enigma”²⁷³. Como emblema do mistério, as Beatrizes haroldianas dialogam tanto com a *Divina Comédia* quanto com os paradigmas da prostituta na modernidade.

O fragmento 4 “no jornalário” é o primeiro que possibilita a mirada pela perspectiva dantesca. Apesar de Beatriz não ser mencionada pelo nome, ela pode ser identificada nas metáforas da linguagem erótica, tendo em vista a prévia correlação com o Paraíso da Dante observada por David Jackson²⁷⁴. Isso porque, no Paraíso, a função de Beatriz de guiar o poeta é fundamental e intransferível. Desse modo, a mulher que o fragmento 4 evoca não poderia ser outra, senão a Beatriz. No texto, a atmosfera é de um macabro *infernalário*, que começa da seguinte maneira:

no jornalário no horáriodiário semanáriomensárioanuário jornalário
 moscas pousam moscas iguais e foscas feito moscas iguais e foscas feito
 foscas iguais e moscas no jornalário o tododia entope como um esgoto
 e desentope como um exgoto e renova mas não é outro o tododia tododiário
 ostra crescendo dentro da ostra crosta fechando dentro da crosta
 ovo gorando dentro do ovo e assim reitero zero com zero e mero mero
 mênstruo mensário do jornalário jângal de baratas nos canais competentes
 onde o tal é qual gânglio de traças nos trâmites convenientes onde o
 qual é tal lama de lesmas os anais recorrentes onde o igual é talqual
 e os banais semoventes e os fecais incidentes e os fatais precedentes
 [...]
 nesse infernalário jornalário de miúdas nugas de intrigas tricas de nicas
 verrugas il sol tace o sol cala no mictório entre bolas de nafta formol
 e soda cáustica o mesmo se repete o mamutemesmo pastando ervas verdoengas
 [...]
 brilhando no monturo e o coti diano o coito diário o morto no armário
 o salto e o salário o forniculário dédalodiário mas o livro me salva me
 alegre me alaga pois o livro é viagem é mensagem de aragem é plumapaisagem
 é viagemviragem o livro é visagem no infernalário onde suo o salário²⁷⁵

O ambiente sombrio causa certo mal-estar, que existe porque “o livro também se faz de asco no diafragma”²⁷⁶. No fragmento 4, como também já antecipa Jackson, o espaço é o jornal²⁷⁷, seus sinais ecoam semanticamente na paronomásia da palavra

²⁷³ MORAES, Eliane. *Op. Cit.* 2019, 321.

²⁷⁴ JACKSON, David. *Op. Cit.* 2005, p. 42.

²⁷⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 4).

²⁷⁶ *Ibidem* (fragmento 18).

²⁷⁷ JACKSON, David. *Op. Cit.* 2005, p. 42.

“jornalário”, neologismo que une as palavras “jornal” e “diário”, que logo indica a rotina dos dias iguais já captados nos fragmentos anteriores. Tudo é igual, as notícias, as moscas, as foscas, os dias, feito de cacos, nacos, ábacos, cálculos, todos iguais, numa monotonia que pertence a mulher, posto que “se refugia na rotina que sempre constituiu seu quinhão”²⁷⁸, fazendo “da repetição um sistema”²⁷⁹.

Nessa perspectiva, a leitura do fragmento 8 é o presságio dos conteúdos jornalísticos que formam a paisagem sinistra do fragmento 4, pois, se suas manchetes não são exatamente as mortes da “pequena prostituta paraibana” ou de Miss Stromboli, são tantas outras mortes, empilhadas em montanhas como o inferno que se apresenta diariamente nos jornais: o “infernalário jornalário”. O fragmento, escrito entre janeiro e julho de 1964, além de ser um dos que mais demorou para ser produzido, é simbólico, já que remete à segunda viagem do poeta à Europa e ainda coincide com o início da ditadura brasileira, quando os jornais se tornaram mais indigestos. A situação do Brasil afligiu diretamente Haroldo de Campos, como demonstra Wrobel nas cartas do poeta, em, por exemplo: “agora a situação no Brasil é muito séria e não me sinto capaz de continuar viajando pela Europa. Eu não posso ficar acima da briga”²⁸⁰.

Haroldo de Campos ainda escreve: “eu te disse que jamais sei quando começa minha vida, quando começa minha literatura”²⁸¹. Com isso, o poeta reforça o que Wrobel e Marcos Siscar sugerem sobre as *Galáxias*, isto é, que seus fragmentos “são fatos banais”, “impressões de viagem, visão de cenas e pessoas, pequenas epifanias”²⁸², não transparecendo senão, como dizem os autores, a sua própria experiência de vida. Sendo assim, o fragmento 4 evoca o golpe e a azia dos jornais censurados. Costurado com a atmosfera de terror, a linguagem erótica é operada de maneira sinistra pelo infernalário. A figura da mulher se consolida como protagonista do fragmento com a análise do vídeo-poema *Infernalário: logodédalo – Galáxia Dark* (1993), cujo roteiro são os próprios fragmentos das *Galáxias*. O curta-metragem conta com elenco apenas

²⁷⁸ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 405.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 405.

²⁸⁰ Carta de Haroldo de Campos escrita em 04 de abril de 1964. Texto original: “Maintenant la situation du Brésil est très grave et je ne me sens pas en conditions de continuer a voyager en Europe. Je ne peux pas rester au-dessus de la mêlé” (CAMPOS *apud* WROBEL, Jasmin. Cicatrizes textuais e um encontro escuro-luminoso: seguindo os passos de Haroldo de Campos pela Europa (1959-1964). In: _____. (Org). *Roteiros de palavras, sons, imagens: Os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos*. Frankfurt am Main: TFM, 2018_b, p. 188).

²⁸¹ Carta de Haroldo de Campos escrita em 10 de abril de 1964. Texto original: “je vous ai dit que je ne sais pas jamais quand commence ma vie, quand commence ma littérature” (CAMPOS *apud* WROBEL, *Op. Cit.* 2018_b, p. 188).

²⁸² SISCAR, Marcos. *Op. Cit.* 2006, p. 175.

de mulheres: três graças, divindades postas num ambiente tão estranho quanto o do fragmento em questão, que, aliás, é declamado a duas vozes por Bete Coelho e Haroldo de Campos²⁸³.

A linguagem erótica do fragmento se manifesta de maneira sofisticada, aparecendo no excesso, no estapafúrdio, na coisa suja, no gelado do esôfago. O que, aliás, sugerem às conclusões de Bataille sobre o erotismo, pois,

Há um excesso horrível do movimento que nos anima: o excesso ilumina o sentido do movimento. Mas, para nós, trata-se apenas de um sinal pavoroso, incessantemente nos lembrando que a morte, *ruptura* dessa descontinuidade individual a que a angústia nos prende, se propõe a nós como uma verdade mais eminente do que a vida. O erotismo dos corpos tem de qualquer modo algo de pesado, de sinistro. Ele reserva a descontinuidade individual, e isso se dá sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico. [...] Sua essência é a substituição da descontinuidade persistente entre dois seres por uma continuidade maravilhosa.²⁸⁴

Para Bataille o excesso é erótico porque força o movimento à ruptura dos interditos em direção a descontinuidade. No fragmento 4, o excesso se manifesta na linguagem erótica, ou seja, no uso barrocoso que o eu poético faz, apoiando-se tanto no abuso das figuras de linguagem quanto na repetição das imagens. Armando Prazeres analisou justamente a linguagem barroca do fragmento, que aqui é equiparada ao gozo erótico, num “barrogozoso”²⁸⁵ do texto, para usar o neologismo haroldiano. Além disso, imagens como as “necas verrugas” e o “mictório” evocam a prostituição por meio da conhecida associação com a doença venérea e a latrina, que são metáforas de degradação do imaginário coletivo dessa condição. O fragmento 4 faz o estômago revirar, seu espaço é onde acontece “o coito diário” e se ganha “o salário o forniculário”, ou dinheiro da fornicção dos dias iguais.

Nadando no esgoto infernalário, o eu poético vocifera: “o livro me salva me alegre me alaga”, então, é sem dúvidas pelo poema que o eu poético goza. A protagonista velada também tende ao gozo pelo texto, mas seu erotismo não “alaga” pontualmente, é a vertigem que se espalha na “plumapaisagem”, na “viagemviragem” e na “visagem”, isto é, compõem a atmosfera que oscila entre imaginação e realidade. Para a mulher “a sexualidade não é um campo isolado”²⁸⁶, mas sim “prolonga os sonhos e as alegrias da sensualidade”²⁸⁷. O erotismo se manifesta no entrecruzamento entre o

²⁸³ Cf. *Galáxia dark no fio da navalha de Walter Benjamin*, revista *O Eixo e a Roda* 30, 2021. DOI: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.30.3.317-337>

²⁸⁴ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 42-43.

²⁸⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2010, p. 52 (poema *réquiem*).

²⁸⁶ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 129.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 129.

excesso da linguagem e a vertigem imaginativa da personagem, ligando-se aos aspectos de ruptura e transgressão associados à sua condição. Na continuação do fragmento 4, mais elementos da prostituição são apresentados ao leitor:

cota zero a zero igual no vário feito fetos iguais e moscas feito
foscas iguais e fetos feito fatos iguais e fatos e natos e netos de
natos e o curso recursa o neto renata renata repete a veneta dos fatos
iguais e fetos iguais e foscas iguais e moscas mas quem diz que a
viagem quem diz que a miragem quem diz que a viagem metrônomo medem
diafragmas fragmam nada se perde nada se excede a crosta descasca mas
ainda é crosta coagula e recrosta e descasca e se encrosta para novo
esforço que assim é a ostra a ostra do esgoto onde tudo se frustra
onde o novo gora como o ovo gora o jângal diário o servissalário em
copos diários o selfserviço da fome a crediário o diáriomensáriurinol-
-estuário onde a foz é a fossa o fecalvário onde a fossa é fezes tal e
qual qual e tal talqualetal igual a igual jornaljornada ânusanuário
mênstruomensário sentimesmário moscas no aquário onde suo o salário
mas a paragem mas a mensagem mas a visagem mas a viragem mas a viagem²⁸⁸

Os abortos, fetos e neonatos que já nascem mortos, não dizem só sobre o cotidiano da prostituição, mas “é um fenômeno tão expandido que cumpre considerá-lo como um dos riscos normalmente implicados na condição feminina”²⁸⁹. Beauvoir ainda diz mais: “fale de uma abortante e logo a acusarão de chafurdar na imundície e de descrever a humanidade sob um aspecto abjeto”²⁹⁰. No fragmento 4, o aborto se repete como a “veneta dos fatos”, ou a vingança da condição social sobre o destino da mulher. A conta não fecha, a sociedade impõe à mulher as regras de moral e dos bons costumes, ao passo que também “a impele a abortos, a adultérios, a erros, a traições, a mentiras que oficialmente condenam”²⁹¹. Quando a mulher cede a tais impulsos, a responsabilidade recai sobre ela, que não foi fiel ou honrada o bastante, que não resistiu à tentação como deveria. O mesmo ciclo acontece de novo e de novo à exaustão.

Na imundice do *jornalário*, a representação da sociedade, brilha a “ostra”: a prostituta-sacerdotisa que reluz na impureza. Talvez, por isso, o fragmento seja o que melhor representa a incongruência da civilização que exige simultaneamente monogamia e prostituição. A despeito do fragmento 4 emergir no mal-estar infernal, a análise de Jackson põe o Paraíso dantesco na mira, de modo que, a figura da mulher alude à Beatriz, beata que acompanha Dante na jornada de ascensão ao Empíreo. O eu

²⁸⁸ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015, (fragmento 4).

²⁸⁹ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 280.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 280.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 347.

poético das *Galáxias*, assim como Dante, precisa do outro para transgredir, contudo, no fragmento 4, é a carga erótica da linguagem que conduz a dupla. Segundo Bataille,

Na sexualidade, em particular, o sentimento *dos outros*, para além do sentimento *de si*, introduz entre dois ou vários uma continuidade possível que se opõe à descontinuidade primeira. Os *outros*, na sexualidade, não cessam de oferecer uma possibilidade de continuidade, os *outros* não cessam de ameaçar, de provocar um rasgão no vestido sem costura da descontinuidade individual.²⁹²

No fragmento 4, bem como indicaria Bataille, eroticamente “os dois seres estão ao mesmo tempo abertos à continuidade²⁹³. Sendo assim, por meio da melopeia do poema, Beatriz e eu poético transgridem juntos os interditos na lubricidade e no gozo, cujo ápice da vertigem aparece na aliteração da letra <v> na última linha do fragmento. A protagonista não se revela, mas está lá com seu “corpo diário” servindo na fossa de merda. A “ostra no esgoto”, então, pode ser metáfora tanto para a figura da mulher quanto para sua vulva. A ponte se fortifica quando a leitura é mediada sincronicamente por outro poema haroldiano, *origo vitae*, do latim a origem da vida.

orto meio-aberto meio-ocluso
entre lisas coxas branco-bi-
furcadas – ora
escumoso
bucentauro de núpcias
ora
carenada caverna ou
sorvedouro válvulo²⁹⁴

O que é a ostra senão o “meio-aberto meio-ocluso”, no qual brilha a pérola clitoriana. No fragmento 4, o enfoque na concha é relativamente esperado, posto que se insere no nicho da poesia falocêntrica, que está convencida de conhecer os mistérios do erotismo das mulheres mais do que as mesmas, proposição, aliás, confirmada por Marie-Françoise Hans e Gilles Lapouge. O trabalho da dupla observa que, mesmo “um homem muito culto e apaixonado por todos os escritos sobre o erotismo feminino”²⁹⁵, consome o produto da economia e da pornografia masculina e, por isso mesmo, não pode compreender como a sexualidade do corpo da mulher funciona, já que não parte da experiência dela e sim da dele. Lapouge ainda completa:

²⁹² BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 127.

²⁹³ *Ibidem*, p. 128.

²⁹⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2010, p. 39.

²⁹⁵ Texto original: “homme plutôt cultive et passionné par tous le écrits sur l’erotisme féminin” (HANS *apud* HANS e LAPOUGE, 1978, p. 21).

O que direi sobre esse duplo medo? Muito simples, que os homens não entendem nada. O desejo feminino é para elas um imenso vazio, uma infatigável incógnita, um abismo à beira do qual os homens sentem vertigem, e que se empenham em combater tão bem com duas proposições opostas e igualmente ineptas: as mulheres são o próprio desejo; as mulheres não têm desejo. O que significa, estupidamente, que a sexualidade feminina é para os homens o próprio mistério, que os homens, nesse caso, são completamente ignorantes.²⁹⁶

Além de se confundir no desejo da mulher, o homem pode ainda incorrer em “grave erro quando pretende impor à companheira seu próprio ritmo e se obstina em dar a ela um orgasmo: muitas vezes com isso só consegue perturbar a forma voluptuosa que ela estava vivendo a seu próprio modo”²⁹⁷. Desse modo, as imagens pornográficas e os duplos interditos sociais exilam as mulheres do erotismo e expõem os homens a uma representação, no mínimo, complicada. A recorrência do erro está na ilusão masculina sobre o conhecimento do erotismo da mulher, impondo um aspecto limitante à sua experiência, submetendo-a à própria narrativa.

Tal ilusão esbarra em outros problemas práticos, pois a mulher foi historicamente “mal descrita e mal estudada – comparada às pêras, ventosas e testículos – [o que] acabava por reduzir a mulher à sua bestialidade”²⁹⁸. No corpo desconhecido e “considerado impuro”, a ostra brilha e, diante da vulva venenosa, o eu poético se prostra e recorre às mesmas comparações de outrora, pois, para ele, bem como para os demais, “a caverna sexual tornava-se uma fenda viscosa do inferno”²⁹⁹. Nas *Galáxias*, a mulher é poema e, embora o eu poético não escolha os melhores caminhos para provocar a volúpia, ela o eleva à vertigem da continuidade como a Beatriz dantesca. Afinal, a “ostra no esgoto” é o brilho da mensagem, a fenda que permite que o eu poético entre e saia do infernalário. Isso aparece poeticamente no jogo das palavras “visagem” e “viragem”, que contêm e são a própria “viagem”.

Outras repetições lexicais do fim do fragmento, como “fossa” e “suo o salário”, reforçam a metáfora da degradação, que tocam aspectos da figura da prostituta. A mulher assume o valor simbólico do divino, pois, como já discutido, as prostitutas

²⁹⁶ Texto original: “Qu’est-ce que cela veut dire, cette double peur? Tout simplement, que les hommes n’y comprennent rien. Le désir féminin est pour eux un immense vide, une infatigable interrogation, un abîme au bord duquel les hommes ont le vertige, et qu’ils s’épuisent à combler tant bien que mal par deux proposition inverses et pareillement ineptes: les femmes sont le désir même; les femmes n’ont aucun désir. Ce qui veut dire, bêtement, que la sexualité féminine est pour les hommes le mystère même, que les hommes dans cette affaire sont parfaitement paumés” (LAPOUGE *apud* HANS e LAPOUGE, 1978, p. 23).

²⁹⁷ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 153.

²⁹⁸ PRIORE, Mary del. *Op. Cit.* 2014, p. 34.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 35.

“tinham um caráter sagrado análogo ao dos sacerdotes”³⁰⁰, são as guardiãs dos templos sagrados. Dessa forma, é o próprio domínio de seu sagrado que a permite transgredir, ou melhor, o prevailecimento de sua perspectiva no poema admite que alcance alguma liberdade verdadeira por meio da linguagem. Assim, a liberdade tem mais a ver com a linguagem erótica, que permite o excesso imaginativo sem obrigações morais, do que propriamente com a intenção de fazê-la transgredir os interditos.

Não causa admiração que a outra Beatriz do poema também seja uma prostituta-sacerdotisa. No fragmento 14 “man non dove”, acompanha o eu poético na viagem à Itália, sussurrando, ao pé de seu ouvido, o livro-galáxia que escreve:

ma non dove noi che della vediamo essi l'indistinto stelle via ravvisano
lattea queria dizer os poetas ou palavras ou estrelas ou estrêlulas
myriads of faint stars lampiros no empíreo galaxias kiklos de palavras
[...]
de aranhas letras sestras lépidas letreiros selva de símbolos também
selvaggia e aí estou aí fui aí sou eu ou outro eumesmo ninguénheu ou outro
você por exemplo na noite sopa de letrias piazza di trevi confezione elite
ristorante trevi coca cola caffè alla fontana segatori banca tito avgvsto
castellani casa della moda sportiva gino giusti il fedelinaro ristorante
albergo fontana em cada canto uma fonte soré compro vendo oro gioie bar
na noite sépia onde o problema é comprar um cordão para os sapatos cordicella³⁰¹

O eu poético conjuga o verbo italiano “ver” na primeira pessoa do plural – “vediamo” –, indicando de antemão que não está sozinho. Num italiano ligeiro, que domina na primeira linha do fragmento, o eu poético se encontra “puro e disposto a subir às estrelas”³⁰², para usar as palavras de Dante, que seguem ecoando neste fragmento. Aqui, o Empíreo divino nada mais é do que o livro e seus quilos de palavras. Se o eu poético ascende ao Empíreo e não está sozinho, logo a musa equivalente à Beatriz o acompanha. É curioso notar as “aranhas letras”, pois, no citado poema *origo vitae*, uma das imagens vinculadas à vulva é a “insólita aranha genesiaca”³⁰³. Além disso, no agora fragmento 14, a aranha é rodeada por outra língua ligeira, que sobe e desce ao céu da boca a cada aliteração da letra <l>. ³⁰⁴. Nessa orgia entre léxico e fonética, o eu poético se perde de si e se encontra no outro, num movimento puramente

³⁰⁰ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 158.

³⁰¹ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 14).

³⁰² ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, ed. 3, 2016, p. 483.

³⁰³ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2010, p. 37.

³⁰⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 14).

erótico, dado que “há no erotismo um arrancamento de si próprio, um transporte, um êxtase”³⁰⁵.

Perdido em si e no outro, ambos se fundem numa confusão carnal introduzida por três <aí> e finalizada com dois <ia> – começando em <letrIAs> e terminando em <pIAzza> –, de modo que, esse vai e vem de vogais sugere enfaticamente o ato sexual. A partir daí, o eu poético, ainda acompanhado de sua musa, se fixa na viagem e seus fatos triviais, como a compra de um cadarço. No entanto, não existe nada de banal no espaço-tempo percorrido. Os restaurantes, bancas e livrarias pelos quais trafega são o resumo de seu *paideuma*, quando menciona, por exemplo, Tito Augusto Castellani e Gino Guiste, ou mais a frente James Joyce e Carlos Emilio Gadda. As vozes dos autores, por vezes, se misturam à voz da musa e tornam-se “conversa fiada da rua”, que “esfia fia versa farrapa esfarpa”³⁰⁶. E o eu poético continua:

mucilagem água de lavagem coalhando na barrela agora você se lembra
 uma dona fazendo um canudinho com uma nota de quantos dólares e pondo-a
 atrás da orelha galante concha da orelha ivorio e falando e falando e
 palrinando com os companheiros de mesa um velho e uma gorda um grasso e
 una lorda nympholucrosmaragdomania até o time é capaz de latin american
 edition assim teu livro pode ser legível como o quilate de qualidade
 [...]
 joyce gadda compratelo in tempo in tutte le librerie no dislate do quilate
 da aquilatada vantagem da quantiquilatas quididade e para se ler bastaria
 que se perdesse um dia nesta taranteia labirintela mas um dia não é pouco
 um dia pode ser muito um dia pode ser tudo meu reino por um dia meu dia
 por um dia um dia por meu livro meu livro por um livro et coetera and
 so on und so weiter e assim por diante levantou-se na saia de couro e
 correu com o canudinho na orelha oro e lavoro cheiro de urina da conversa
 fiada pingando na latrina lede letras sestras disse o velho poeta comendo
 as pedras da vitória não a vitória vitória mas a quinta da e quem se lembra
 dele ma dove noi ma dove noi non ma dove noi non vediamo che l’indistinto
 della via lattea essi queria dizer os poetas ravvisano stelle³⁰⁷

A musa é “lorda nympholucrosmaragdomania”, a ninfeta temente ao lucro. A atitude de guardar a “nota de quantos dólares” enrolada atrás da orelha é duplamente simbólica: o estreitamento da relação entre o dinheiro e o corpo da mulher, e ainda o canudinho que usará para cheirar o pó dos dias iguais. A mercantilização da relação sexual e a do corpo novamente aproximam a mulher da condição de prostituição.

Na mesa com ela estão um velho e uma gorda, mas o latim e a repetição do <I> nas palavras do fragmento 14 contribuem para a languida da sonoridade ordenada.

³⁰⁵ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 155.

³⁰⁶ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 14).

³⁰⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 14).

A melopeia da aliteração só tem línguas para a musa, que “taranteia” o labirinto “labirintela” do *paideuma*. A musa veste saia de couro, entretanto, isso não é suficiente para evocá-la como prostituta-sacerdotisa, o que fica a cargo de outras figuras, como a “lavagem” e a “latrina”, que são velhas metáforas comuns que a degradam, realçando, no poema, a condição de prostituta. A parcela de sacerdotisa, por sua vez, é configurada tanto pelo fato de a mulher ser Beatriz quanto por ser a musa do eu poético.

As musas são, entre outras coisas, as deusas da sabedoria, “fonte da inspiração poética e do conhecimento”³⁰⁸. São tradicionalmente invocadas nas primeiras estrofes das épicas e ficam ali, em seus ombros, como santidades, ditando-lhes as melhores palavras. A aparência obscena da musa haroldiana é interessante, primeiro, porque a move no espaço-tempo, trazendo-a para a modernidade; segundo, porque o erotismo, se pensado pela ótica de Bataille, estabelece a ligação da figura da musa com a da prostituta-sacerdotisa. Como está deslocada para o contemporâneo, perde seu templo, mas permanecem suas funções de inspirar e satisfazer os desejos dos homens, algo próximo da prostituta-sacerdotisa. A sua obscenidade também contribui para reforçar a anterior perda de si do eu poético no ato sexual. Nas palavras de Bataille,

A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada. Há, ao contrário, despossessão no jogo dos órgãos que se derramam na renovação da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem umas nas outras.³⁰⁹

A personagem obscena da musa provoca o eu poético, que vaga mais no erotismo de seu corpo do que nas ruas do *paideuma*. O corpo é labirinto em que se perde, a aranha produz a teia que o agarra pegajosamente. Nas duas últimas linhas do fragmento 14, a sonoridade do ato sexual é incentivada pela assonância da vogal [o] descontinuada por pontuais letras <a>, que também se repetem. A oscilação de vários sons fechados rapidamente interrompidos por som aberto, sugere o vai e vem da penetração, do mesmo modo que Bataille observa metaforicamente nas ondas. Ao fim, musa e eu poético “ravvisano stelle”, do italiano, reconhecem estrelas ou veem estrelas, ou seja, elevam-se ao Empíreo, a continuidade e ao próprio gozo. A prostituta-sacerdotisa, portanto, transgride os interditos em direção às estrelas, tornando-se estrela nas *Galáxias*.

³⁰⁸ DEMGOL, 2013, p. 198

³⁰⁹ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 41.

Enfim, o lugar comum da prostituta associado à degradação ilustra a cristalização de algumas metáforas de tradição falocêntrica, das quais o eu poético não se desvia. Mas o poema é objeto estético e, por isso, permite alguma liberdade baseada na transgressão dos interditos. Quando mulher e poema são a mesma coisa, o excesso da linguagem e a proliferação da sua imaginação compõem o erotismo que permite que ela transgrida, ou melhor, que as personagens possam acender às estrelas, levando junto o eu poético. Assim, as duas Beatrizes são guias para o Empíreo. No fragmento 4, o portal entre o Inferno e o Paraíso é a própria musa, enquanto, no fragmento 14, a lubricidade linguística os excita para o derradeiro momento de ascensão de ambos. Portanto, são os erotismos dos corpos das Beatrizes que abrem as fendas para a transgressão dos interditos e que permitem o acesso ao êxtase. No momento do gozo, os corpos se misturam e são conduzidos juntos ao Paraíso.

Prostituição e maternidade: as intensidades-mulher

*Olha-me de novo. Com menos altivez.
E mais atento.*

Hilda Hilst

Reduzida à metáfora da degradação e considerada como pária, a figura da prostituta no imaginário comum escapa, muitas vezes, do reconhecimento da mulher com anseios e desejos próprios. A maternidade, por exemplo, considerada pela civilização como um dos principais objetivos da vida da mulher, não parece se adequar ao recorte da prostituição, voltando-se apenas para a moralidade do casamento monogâmico. A incongruência é apontada por Eliane Moraes, que observa que “a mãe representa, por excelência; o espaço do lar e, com ela, os ideais de infância, de educação das crianças, de amor pela família, etc.”³¹⁰, enquanto, as *filles des rues* estariam na ponta oposta da representação, são obscenas, sórdidas e relacionadas à “educação erótica”³¹¹.

Se a virtude dos bons costumes tende ao afastamento das personagens mães das prostitutas, socialmente não estão assim tão distantes, pois ambas convergem na figura da mulher e na consequente restrição à liberdade. Como as *Galáxias* não perdem de vista a realidade e os fatos banais, é possível recuperar pelo menos dois fragmentos em que as duas condições se confluem. São eles: o fragmento 2 “reza calla y trabaja” e o fragmento 27 “sob o chapéu de palha”. Nesta constelação, identifica-se o que, na análise dos poemas de Néstor Perlongher, Roberto Echavarren denomina de “intensidades-mulher”³¹², isto é, personagens que não são definidas em seus extremos –

³¹⁰ MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2021, p. 16.

³¹¹ *Ibidem*, p. 17.

³¹² ECHAVARREN, Roberto. Um fervor neobarroco. In: PERLONGHER, Néstor. *Lamê*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 8.

virtude (mãe) e degradação (prostituta) –, mas são reconhecidas em seus intrínsecos, o que conduziria ao “reconhecimento estranhado”³¹³. Nas *Galáxias*, é justamente o estranhamento sobre o imaginário comum que permite discutir e propor novas e dignas visadas às personagens.

Sob essa perspectiva, é novamente a linguagem erótica que alimenta o brilho das *intensidades-mulher*, pois, pela ótica de Echavarrén, Eros articula a estranheza por meio da literatura, que “põe o real em movimento, ao mudar o critério com que ele é julgado”³¹⁴. Nota-se tal possibilidade de articulação no fragmento 2 “reza calla y trabaja”, em que o eu poético registra momentos de realidade embaralhados em sua imaginação, sobretudo ao caminhar pelas ruas de Granada, região de Andaluzia, no sul da Espanha. Num sincronismo, que oscila entre o passado remoto e a modernidade, o eu poético encontra a primeira figura materna.

reza calla y trabaja em um muro de granada trabaja y calla y reza y
 calla y trabaja y reza em granada um muro da casa del chapiz ningún
 holgazán ganará el cielo olhando para baixo um muro interno la educación
 es obra de todos ave maria em granada mirad en su granada e aquele
 dia a casa del chapiz deserta nenhum arabista para os arabescos
 uma mulher cuidando de uma criança por trás de uma porta baixa y reza
 y trabaja y calla não sabia de nada y trabaja não podia informar sobre
 nada y reza e depois a plazuela san nicolás o branco do branco do
 blanco y calla no blanco no blanco no blanco a cal um enxame de blanco
 o blanco um enxame de cal pedras redondas do calçamento e o arco blanco
 contendo o blanco a cal calla e o blanco trabalha um muro de alvura
 e adiante no longe lálonge o perfil vermelho do generalife e a alhambra
 a plazuela blanca contendo-se contendo-se como um grito de cal e o
 generalife e a alhambra vermelhos entre ciprestes negros cariz mudéjar
 de granada e agora o cármene de priestley carros parando los guardias
 civiles o embaixador inglês fazendo turismo entre as galas de caudillo³¹⁵

As mulheres se embaraçam com os transeuntes da rua. Encostadas aos muros de Granada, trabalham em ritmo metódico e aparecem vexadas entre uma linha e outra do fragmento. Aliás, além de trabalhar, rezam repetidamente, sugerindo duas possíveis interpretações: uma ligada à religiosidade presente na cidade e outra que valoriza suas estreitas relações com o sagrado. O que, aliás, condiz com o contexto espanhol do fragmento, que parece sincronicamente conectado com o período após o golpe de Estado de julho de 1936, com domínio militar fascista e o consequente fortalecimento da educação católica nacional. Jackson, inclusive, retoma Garcia Lorca, poeta fuzilado

³¹³ *Ibidem*, p. 9.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 8.

³¹⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 2).

pelos franquistas, como referência literária do fragmento, o que reforça a recuperação sincrônica do recorte histórico³¹⁶.

No poema, observa-se o excessivo levantamento dos interditos do trabalho e o dos religiosos associados à civilização. Por exemplo, o verbo no imperativo “calla”, que traduzido do espanhol significa “cala”, derivado de “calar” ou “não falar”, intensifica a propriedade dos interditos “reza” e “trabaja”. Fanopaicamente, o verbo “rezar” não evoca inteiramente o interdito, dado que, segundo Bataille,

O mundo sagrado, em certo sentido, não é mais do que o mundo natural subsistente na medida em que este não é inteiramente redutível à ordem instaurada pelo trabalho, ou seja, à ordem profana. Mas só em certo sentido o mundo sagrado é apenas o mundo natural. Em outro sentido, ele *supera* o mundo anterior à ação conjugada do trabalho e dos interditos. O mundo sagrado é nesse sentido uma negação do mundo profano, mas é também determinado por aquilo que nega. O mundo sagrado é também o resultado do trabalho, uma vez que tem por origem e por razão de ser, não a existência imediata das coisas que a natureza criou, mas o nascimento de uma nova ordem de coisas, num contragolpe suscitado pela oposição à natureza do mundo da atividade útil.³¹⁷

Posto que existe a diferença fundamental entre o domínio da civilização e da natureza, o sagrado estaria sobretudo neste segundo. No poema, o ato de rezar constitui-se simultaneamente o interdito da religião e do sagrado, que pertence ao domínio do prazer, deste modo, está no limite da transgressão.

Corroboram para o efeito da transgressão tanto a anáfora quanto a mistura intensa de idiomas – o português, o espanhol e, em menor frequência, o árabe –, pois também produzem o excesso linguístico, cuja consequência imediata é o prazer do texto. Ou como definiu Barthes, “a repetição engendraria ela mesma a fruição”³¹⁸. Diante da linguagem do fragmento 2, o eu poético e o leitor encontram-se “entulhados pela linguagem, como crianças a quem nada fosse jamais recusado, censurado”³¹⁹. Na liberdade irrestrita, onde tudo é possível, revela-se a linguagem erótica, sem os pudores dos interditos erguidos pelo domínio da civilização. Mais uma vez, o poema articula a transgressão por meio da linguagem.

Entre os interditos e os muros da Casa del Chapiz, que é um complexo de casas árabes do século XVI, observa-se a sincronia temporal do eu poético, que oscila entre os diversos passados e o contemporâneo. O lugar é o mesmo, mas as expectativas são diferentes. Não existem mais os “arabistas”, os que deram origem às construções, mas

³¹⁶ JACKSON, David. *Op. Cit.* 2005, p. 42.

³¹⁷ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 138-139.

³¹⁸ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1987, p. 55.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 13.

apenas “uma mulher cuidando de uma criança”. A criança está sob os cuidados da mulher, que tem a responsabilidade da maternidade, como se houvesse aí instinto próprio. No entanto, Beauvoir já alertou sobre a falácia de tais afirmações, pois argumenta que “não existe ‘instinto’ materno: a palavra não se aplica em nenhum caso à espécie humana”³²⁰. Infere-se que, a *intensidade-mulher*, como aqui entendida, pode considerar a qualidade materna, mas que não deve ser determinada *a priori* por tal condição, até porque a maternidade “só é respeitada na mulher casada; a mãe solteira permanece um objeto de escândalo e o filho é para ela um pesadelo *handicap*”³²¹.

Sugere-se que, no fragmento 2, a mulher cuida da criança por convenção social e não por instinto materno, pois os interditos estão mais impostos a ela, sobretudo por estarem ligados a repetição no discurso: ela “reza y trabaja y calla”. Ou seja, as palavras interditam. Porém, é também pela construção anafórica que é suscitada a transgressão e, mesmo quando perdem o encadeamento, a repetição contínua nas onze palavras “branco” que tomam conta do fragmento a partir da menção da Plazuela San Nicolás. A repetição é, portanto, o elemento chave da análise, é por meio dela que a linguagem erótica opera a revolução.

O branco é logo navalhado pelo “perfil vermelho do generalife” e pela fortaleza de Alhambra, que, a propósito, em árabe, significa “a vermelha”. O vermelho em contraste com o branco, abre feridas no fragmento, fendas que permitem que o eu poético oscile temporalmente entre o trágico passado militar de Granada e o presente da viagem. Os recortes escarlates não cicatrizam, pelo contrário, sangram dramaticamente como a lava de vulcão, que destrói tudo o que toca. O eu poético anseia pela erupção, como evidencia a sequência do fragmento:

esperando que abrissem um vulcão coração batendo em granada e por isso
no muro reza trabaja y calla [...]
generalife vermelho recortando de negro escarlata cambiando em ouro
o sol mouro os muros mauros de granada mas o silêncio na plazuela ou
plazeta san nicolás rompido para sempre um minuto para sempre nunca
mais a calma cal a calma cal calada do primeiro momento do primeiro
branco assomado e assomando nos lançando catapulta de alvura alba-
-candidíssima mola de brancura nos jogando branquíssima elástico de
candura nos alvíssimo atirando contra o horizonte rojonegro patamar de
outro horizonte e semprenancenido esfumadonevado da sierra nevada agora
escrevo agora a visão é papel e tinta sobre o papel o branco é papel
[...]
cortiça de papel que envolve o coração carnado de granada onde um vulcão

³²⁰ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 312.

³²¹ *Ibidem*, p. 191.

sentados sobre explode e por isso calla y por eso trabaja e por eso³²²

Novamente, o eu poético vacila temporalmente, recuperando a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), o que é significativo para compreender a dinâmica das mulheres no fragmento, pois o erotismo expresso nos corpos aponta para a sexualidade que deseja a erupção revolucionária contra o regime franquista. Ainda que os interditos “reza calla trabaja” se imponham firmemente linha a linha, na fanopeia do texto, o erotismo tem a ver com a insustentável deposição dos interditos, que são transgredidos, mas voltam a ser impostos sistematicamente.

A erupção revolucionária, ou o gozo, penetra gradativamente na melopeia do poema, com o sibilar presente na repetição das letras <ss> – em <aSSomado>, <aSSomando>, <candidíSSima>, <branquíSSima> e <alvíSSima> – que conjura os já conhecidos ventos quentes dos vulcões. O vulcão é formação natural recorrente nos textos eróticos, pois, segundo Moraes, “o fogo aparece abrigado pela montanha, protegido, na garantia de não ser jamais apagado”³²³. O fogo é o mais rigoroso recurso de destruição, que, por sua vez, no fragmento 2, está direcionado para a abolição dos interditos que se impõem às personagens. Assim, a repetição e a figura do vulcão são os recursos que legitimam o erotismo do texto.

Os ventos sibilantes da transgressão insuflam “o coração carnado de granada”, até o momento em que o vulcão finalmente entra em erupção. Tanto a história da cidade quanto o protagonismo da “mulher cuidando de uma criança” levam a crer que no centro logopaico da paisagem existe a figura da mulher, bem como o corpo do texto é o corpo da *intensidade-mulher*. Dessa forma, a erupção carnal é o próprio gozo do corpo. A explosão final do vulcão, que tende a transgressão dos interditos, a derrubada do fascismo, é também o orgasmo da mulher, seja prostituta ou mãe, pois, no erotismo, a diferenciação social é irrelevante. A transgressão é fugaz, logo os interditos voltam a se impor na última linha “por isso calla y por eso trabaja”, o que permite afirmar que mesmo que a *intensidade-mulher* tente escapar da lógica da civilização por meio da melopeia e da logopeia do poema, os sistemas opressores e as convenções sociais ainda triunfam.

As *Galáxias*, em alguma medida, também expressam algumas convenções sociais da época. Por essa razão, às vezes a *intensidade-mulher* dá lugar às figuras

³²² CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 2).

³²³ MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2015_b, p. 83.

sociais dessemelhantes, como no caso do fragmento 27 “sob o chapéu de palha”, que apresenta diferentes mulheres, responsáveis, mais uma vez, por cuidar da criança.

sob o chapéu de palha vermelho-rustido deveria ter sido azul a barba grisalhas um ar dopado a moça é que usaria um sombrero rojo e deveria ter havido também um grupo de mimos maime ele falava mime troupe com uma peça de protesto caso a polícia não no feriado do quatro de julho washington square entre columbus e union onde uma igreja católica l’amor che move il sol e l’altre stelle ou algo assim no frontispício velhos vagabundavam vagabundos velhavam no sol fino do pós-meio-dia guedelhas beatnik e gatas de olhos-rímel no solário da praça e quase uma hora para descobri-lo no grandalhão bambeante entre um cachorro vago um bebê chorão e uma loura feiúscas sem nenhum chapéu fusca loura amuada não era sua pequena a pequena era a outra moreno-turquesa caricaturando fregueses no hungry i mas a mãe do bebê e estava amuada porque não era a barba dopada esgalgava uns balanços de dança em cambaios arrancos³²⁴

Na multidão de São Francisco, o eu poético acompanha de relance algumas imagens: “a moça” de “sombrero rojo”, as “gatas de olhos-rímel”, “uma loura feiúscas” e “amuada”. Talvez não as esteja vendo nem ouvindo com atenção devido ao ritmo acelerado da cidade, mas avulta perfeitamente “um bebê chorão”, que está sob a proteção da mãe. Novamente, é a mulher a responsável pela criança. A diferença entre o fragmento 2 e o 27, é que, no último, a mulher é apresentada de modo bem distinto pelo eu poético, é “a mãe do bebê e estava amuada porque não era a barba dopada”. Recorrendo ao ponto de vista de Beauvoir, é possível afirmar que os filhos dão para a mulher a ilusão de paridade com o marido, pois, convencionalmente, associa-se que “através dele ela possuirá o mundo”³²⁵, já que os filhos “são uma arma que lhe permite recusar a superioridade do marido [...], mas eles não bastam absolutamente para dar um sentido a uma existência corroída pelo tédio”³²⁶.

Quando expressa o desejo da mãe de ocupar a posição do senhor de barba, o eu poético do fragmento 27 não foge da generalização comum da figura materna, porém, a percepção de alcançar o feito por meio da maternidade é enganosa. O filho apenas interdita mais a mobilidade social da mulher, que “não tem os meios de se afirmar em sua singularidade e esta, por conseguinte, não lhe é reconhecida”³²⁷. Assim, a possível justificativa para a mãe do fragmento estar amuada é porque “ela sofre por ser reduzida à sua pura generalidade”³²⁸. A criança, chamada de “chorão”, demonstra a impaciência

³²⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 27).

³²⁵ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 319.

³²⁶ *Ibidem*, p. 324

³²⁷ *Ibidem*, p. 330.

³²⁸ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 330.

do eu poético. Em oposição à mãe da criança, é a morena-turquesa que aguça a linguagem erótica do texto.

Nenhuma das mulheres avistadas até então é a morena-turquesa que o senhor de barba grisalha se enamora. A personagem sucinta “l’amor che move il sol e l’atre stelle”, desperta também “todo pensamento, toda emoção, todo interesse suscitado no sujeito apaixonado”³²⁹. O amor no fragmento 27 é sensual no mesmo sentido que Barthes observa em Fourier. Para o teórico,

O prazer fourierista (a que se chama *felicidade positiva*) é muito fácil de definir: é o prazer sensual: “a liberdade amorosa, a boa comida, a despreocupação e outras fruições que os Civilizados nem sequer sonham cobiçar, porque a filosofia os habitua a considerar como vício o desejo dos verdadeiros bens.”³³⁰

A análise de Barthes legitima a hipótese de que o amor pela mulher, quando articulado pelo prazer sensual, configura a linguagem erótica do poema. Isso porque, é o corpo da morena-turquesa que promove o movimento dos astros que possuem luz própria: o sol e as estrelas. Poderia se acrescentar ainda à reflexão, a ideia de Friedrich Schiller sobre o amor, que também se baseia na interrelação entre o sujeito e o outro, que no caso, é a mulher. Segundo o autor alemão,

Embora a divindade mulheril exija nossa adoração, a mulher divina incendeia nosso amor; e na medida em que nos rendemos à candura celestial, somos também repelidos por sua suficiência inatingível. A figura repousa e habita em si mesma, criação integralmente cerrada, não cede nem resiste, como se estivesse para além do espaço. Não há força, aí, que lute contra forças, nem carência em que pudesse irromper o tempo. Irresistivelmente seduzidos por um, mantidos à distância por outro, encontramos-nos em estado simultâneo de repouso e movimento máximos, surgindo aquela maravilhosa comoção para a qual o entendimento não tem conceito e a linguagem não tem nome.³³¹

A mulher amada está no limite da santidade, muito distante da figura materna, é sensual e sua sacralidade se liga justamente ao lugar dentro do domínio do prazer do sujeito que se enamora. É apenas pela linguagem literária que o sujeito consegue ter acesso a ela, pois, é no estado estético, que o eu poético atinge a plenitude de liberdade. O desejo do senhor de barba grisalha sustenta a aparição da morena-turquesa, ao mesmo tempo que o seu corpo é o tecido erótico do poema. O prazer do texto, portanto, depende dos recursos linguísticos adotados pelo eu poético, por exemplo, a aliteração fricativa da letra <v> – como em <Velhos VagabundaVam Vagabundos Velhavam> –, que provoca o efeito de vertigem; ou da mistura de idiomas - incluindo o italiano e o

³²⁹ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1981, p. 62

³³⁰ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1999, p. 84.

³³¹ SCHILLER, *Op. Cit.* 1991, p. 93-94.

inglês –, que excita o excesso linguístico. No poema, os expedientes da logopeia também são significativos, pois ao descreverem a moça como astro luminoso, autorizam a leitura que entende as mulheres como estrelas no texto.

Na sequência, a morena-turquesa se deixa seduzir, excitando a linguagem erótica, que passa a organizar as posições do amor.

halo alumbrado de esperma e latrinas como pensar clara aresta a arte da poesia quando testardos cara-romba masturbam longamanus a bomba cona imensa chiando no orgasmo-ribombo e bardos barbudos no báratro de porra pedem paz com rugidos de amoroso amianto os olhos azuis cerulam amargando impotência contra os caras-quadradas e o paraíso não há mas se faz de marijuana cíntia tem cabelos preto-turquesa e mãos sujas cuidadosamente quero dizer de tinta a óleo pisando descalça o cimento ensolarado da avenida columbus ônix pedicurado na fuligem e o mundo gira gira gira giramundogira continua girando colonel cornpone que to fuck is to love again san francisco estofada de ar-condicionado velhos [...]
[...]
isto é a grumete limpa-botas rebolando nádegas risonhas para o verniz dos borzeguins sentados templários de bochechas rosbife pilar do império aqui estáuassentado a banda latãochispante ataca o god sim save america no tablado da union square cadavezsím mais depressa o mundo gira o girallivro mundo gira ao ritmo do topless a-go-go a mulata de tretas tetas mais a ruiva pipilos mamilos encornam o templário tomate³³²

Os elementos da logopeia, fanopeia e da melopeia se destacam na análise. Os primeiros operam por meio das figuras convocadas pelo eu poético, os esses “quadros vivos”³³³ dispõem às posições sexuais, como a masturbação da “bomba cona” até o “orgasmo-ribombo” ou ainda “to fuck is to love again”. Mais à frente, a cena é descrita com mais riqueza de detalhes, a mulher está com os seios nus e “rebolando [as] nádegas” num ritmo “cadavezsím mais depressa”. Existe o foco direto no detalhe dos seios da morena-turquesa, acompanhando o movimento conforme um se move sobre o outro. Tais posições são, para Barthes, as unidades mínimas do “código erótico”³³⁴, pois a exaustividade é buscada pelo “maior número de posições”³³⁵, de modo que “todos os lugares do corpo sejam saturados”³³⁶. O objetivo do eu poético é atingir os desejos do ser, por esse motivo, para além de abandonar, subverte as convenções morais do domínio da razão, alcançando o prazer que resulta no gozo do próprio texto.

O efeito do gozo pontual do homem do fragmento 27 é provocado pelo jogo de palavras: o “mundo gira” e “giramundo”, o que sugere a vertigem fugaz, pois o “paraíso

³³² CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 27).

³³³ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1999, p. 150.

³³⁴ *Ibidem*, p. 33.

³³⁵ *Ibidem*, p. 34.

³³⁶ *Ibidem*, p. 34.

não há mais”. No girar, tanto o eu poético quanto as palavras do texto se perdem, e, com isso, a linguagem erótica também se imprime na fanopeia do poema. No nível no signo, no entanto, o gozo é da mulher e se estende por toda a melopeia, que está marcada, principalmente, na aliteração das bilabiais oclusivas vozeadas e desvozeadas <p>, que se alternam com o som vibrante da repetição da letra <r>. A total oclusão dos lábios articulada pelas bilabiais, promovem verdadeiros pulsos dentro da boca do leitor, que sinestesticamente pode até mesmo sentir a <BomBa cona> em <oRgasmoriBomBo>. O texto torna-se experiência de prazer, seja entre a dupla constituída pelo eu poético e a mulher do fragmento, seja pelo poema e pelo leitor.

A aproximação semântica das palavras “esperma” e “latrina” recolocam algo da degradação que vem sendo associada à figura da prostituta-sacerdotisa. Os “cabelos preto-turquesa”, as “mãos sujas” “de tinta óleo” e, sobretudo, o nome – “cíntia” –, demonstram que se, por um lado, está próxima da metáfora da degradação, ligada aos interditos; por outro, também se aproxima da figura da sacerdotisa, pois a turquesa reflete a cor azul do céu, ou do próprio Paraíso, e o nome é apelido da deusa grega Artêmis, protetora das mulheres das crianças e dos nascimentos. E aqui se estreita a relação entre as personagens da prostituta e da maternidade, o que permite retomar a ponte para o conceito da *intensidade-mulher*.

Quando a *intensidade-mulher* é envolvida pela linguagem erótica, o ato sexual desvincula-se da reprodução e liga-se à transgressão dos interditos. Segundo Bataille, “a excitação sexual e o êxtase estão sempre ligados a movimentos de transgressão”³³⁷. Além disso, a evocação do amor sensual, por meio de Barthes, dialoga com o conceito de transgressão de Bataille, para quem, “o amor pelo parceiro sexual [...] transforma a sensualidade em ternura, a qual atenua a violência das delícias noturnas em que é mais comum que nos imaginemos dilacerando-nos sadicamente”³³⁸. O amor, então, transforma a obscenidade, mas continua abrindo os canais para alguma liberdade possível por meio da estética do texto.

Combinando as leituras dos dois teóricos com o fragmento 27, conclui-se que a prática amorosa são *quadros vivos* que subvertem o domínio da civilização em busca do domínio do prazer. O eu poético é quem rege as posições sensuais, valendo-se de sua liberdade em relação ao texto. A articulação poética expressa a linguagem erótica, que, justamente por ser subversiva, abre as fendas sincrônicas ou verdadeiros portais para

³³⁷ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 274.

³³⁸ *Ibidem*, p. 269

transgressão. Ainda que, no fragmento, os momentos de gozo aconteçam com a prostituta-sacerdotisa, as suas características admitem o reconhecimento da *intensidade-mulher* do fragmento. Assim, as personagens são ressignificadas em seus estranhamentos, ou seja, os desejos obscenos da figura materna e o décor da prostituta-sacerdotisa.

Em ambos os fragmentos – 2 e 27 –, a mulher encontra no discurso do poema a forma de transgredir os interditos que a afastam do êxtase. Contudo, como a transgressão se baseia no amor sensual, existe apenas no provisório. Ainda assim, diante da efemeridade do instante, a linguagem erótica atua como verniz sobre as palavras das *Galáxias*, de maneira que os corpos das personagens sejam reconhecidos, o que significa, nas palavras de Beauvoir, que “a carne não é mais impureza: é alegria e beleza. Confundida com o céu e a planície, a jovem é esse soro indistinto que anima e abraça o Universo”³³⁹. A *intensidade-mulher* manifestada pelas personagens deriva do encontro com a poesia, que é também o reencontro com a dignidade, pois “uma das maneiras de assumir o fato de que está mal integrada na sociedade é ultrapassar os seus horizontes mesquinhos”³⁴⁰. Sendo *intensidade-mulher*, as personagens não se limitam ao imaginário da prostituição ou da maternidade, mas brilham por si nas intensidades dos desejos, enquanto, o eu poético e o leitor deliram abandonados na vertigem da contemplação das figuras.

Em suma, as leituras das *filles des rues* em *Galáxias* identificaram que Haroldo de Campos não se esquiva das personagens que povoam a literatura erótica nacional. Além disso, quando o poema as enfrenta, floreando-as com a despudorada linguagem erótica, acatam a representação típica do século XX, já que são as detentoras dos saberes mais obscuros aos sagradamente mais elevados. Assim, as mulheres acumulam em si as funções de puta, sacerdotisa, esposa e mãe; e consentidas pela liberdade que apenas a literatura lhes permite, não se reduzem mais a um ou outro lugar social, são *intensidades-mulheres*, personagens dignas de também protagonizarem o poema.

³³⁹ BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.* 2019, p. 116.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 116.

Capítulo 3.

Mise-en-scène: Marilyn Monroe a atriz das Galáxias

*Tinha predileção por mulher enforcada ou
que levava um tiro no coração. Não sabia
que ela própria era uma suicida embora
nunca lhe tivesse ocorrido se matar.*

Clarice Lispector
A hora da estrela

O processo de assimilação civilizatória, mais especificamente, a pormenorização do interdito da religião traz contribuições significativas para a discutir a expressão do sacrifício como recurso estético libertador na literatura. De acordo com Georges Bataille, a religião é um dos conjuntos de valores que estabelecem a vida social. Nas palavras do teórico,

A religião, via de regra, correspondeu ao desejo que o homem sempre teve de encontrar a si mesmo, de recuperar uma intimidade sempre estranhamente perdida. Contudo, o mal-entendido de toda religião é de só dar ao homem uma resposta contraditória: uma forma exterior de intimidade. Assim, as sucessivas soluções apenas aprofundam o problema: a intimidade nunca está verdadeiramente isolada de elementos exteriores, sem os quais ela não poderia ser significada.³⁴¹

A ponderação de Bataille sobre a religião ser, para o humano, a maneira de buscar o próprio pertencimento ao divino pode ser aproximada da reflexão crítica de Giorgio Agamben sobre os conceitos de sagrado e profano. Segundo o filósofo italiano, “pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada”³⁴². Assim, a religião, ou “ou *religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham

³⁴¹ BATAILLE, 2020, p. 123.

³⁴² AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65.

distintos”³⁴³. O desejo, na religião, não é outra coisa senão a vontade de ascender à uma forma especial, como à categoria de ídolo, destacando-se do mundano.

Ainda de acordo com Agamben, o “sacrifício que realiza e regula a passagem da vítima da esfera humana para a divina”³⁴⁴, e pode ser operado “através de uma série de rituais minuciosos, diferenciados segundo a variedade das culturas”³⁴⁵. Os sacrifícios são os rituais pelos quais o humano comum tenta dar o salto ao consagrado. O respeito aos interditos permite que o sacrifício seja equiparado à transgressão, pois a religião garante a existência da esfera do sagrado a qual o humano se arrisca a ascender. A transgressão acontece sem ferir o caráter de interdito da religião, uma vez que, como sublinhou Bataille, a “frequência - e a regularidade - das transgressões não abala a firmeza intangível do interdito, de que é sempre o complemento esperado”³⁴⁶.

Ressalte-se que, embora o sacrifício altere o *status quo* do indivíduo submetido ao ritual, a profanação pode facilmente reverter o processo de sacralização. Nesse sentido, como observa Agamben,

Sagrado e profano representam, pois, na máquina do sacrifício, um sistema de dois polos, no qual um significante flutuante transita de um âmbito para outro sem deixar de se referir ao mesmo objeto. [...] Daí nasce a promiscuidade entre as duas operações no sacrifício romano, na qual uma parte da própria vítima consagrada acaba profanada por contágio e consumida pelos homens, enquanto a outra é entregue aos deuses.³⁴⁷

Definir que a sacralização do sacrifício pode ser revertida é fundamental para pensá-lo na modernidade capitalista, em que a profanação devolve o indivíduo para a lógica mercadológica, ou seja, o que era divino retorna ao mundano, porém transformado em fetiche. O indivíduo fetichizado mantém o aspecto de ídolo, ou mártir, mas não possui mais o valor do sagrado, além disso, os novos rituais não são capazes de devolvê-lo à esfera divina. Isso quer dizer que o ritual do sacrifício com o intuito da consagração pode ser realizado apenas uma vez.

A reversibilidade da consagração, entretanto, não altera o fato de o sacrifício ser o caminho para a transgressão, que está ligado ao desejo íntimo do ser humano de encontrar a si mesmo, ou de encontrar a sua parte sagrada. A morte faz parte desse ritual, já que é por meio dela que o ser é devolvido à continuidade eterna do sagrado,

³⁴³ *Ibidem*, p. 66.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 66.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 65-66

³⁴⁶ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 89.

³⁴⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Op. Cit.* 2007, p. 69.

escapando, assim, da descontinuidade da vida. Segundo Bataille, “os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade”³⁴⁸. Ou seja, a visada da morte é a dinâmica também erótica, em que o corpo se despe da materialidade humana, sustentando-se na essência de sua natureza. Ainda nas palavras de Bataille,

O desnudamento, considerado nas civilizações em que tem um sentido pleno, é, senão um simulacro, ao menos uma equivalência sem gravidade da imolação. Na Antiguidade, a destituição (ou a destruição) que funda o erotismo era sensível o bastante para justificar uma aproximação entre o ato de amor e o sacrifício.³⁴⁹

Morte e erotismo se enlaçam, por isso, tanto o assassinato quanto o suicídio podem performar o sacrifício. Na literatura, é a linguagem erótica que conduz o ritual, permitindo que os limites entre o descontínuo e o contínuo sejam transgredidos, propondo um comportamento desviante ao tratamento da sexualidade e da morte. Especificamente, nos fragmentos 29 “poeta sem lira” e 32 “na coroa de arestas”, é o corpo de Marilyn Monroe que está no centro do ritual. Mais uma vez, a linguagem erótica do poema conduz o êxtase da personagem ao *status* divino. Quanto mais o eu poético passeia pelos canais secretos dos corpos das Marilyns galácticas, mais os deseja eroticamente, e a continuidade é atingida ora no gozo, ora na morte pelo suicídio,

O erótico nas *Galáxias*, às vezes, é algo menos ligado aos jogos dos órgãos sexuais e mais a logopeia do texto, cuja linguagem explora as “modalidades do visível, do audível, do tátil”³⁵⁰, que parecem querer esgotar as possibilidades do prazer nos diferentes sentidos. No instante do sacrifício da personagem, a linguagem do poema assume contornos eróticos, cujos impulsos de transgressão implicam numa “transgressão trágica da lei”³⁵¹. O recurso da tragédia retoma a teoria de Bataille, para quem, “o domínio interdito é o domínio trágico”³⁵². Para expressar o destino trágico da atriz, a linguagem desafia os limites entre a vida e a morte, empenha-se na busca por um contínuo possível e o encontra apenas no instante.

Em resumo, o que se propõe é a leitura dos fragmentos a partir da polaridade entre a linguagem erótica e a tragédia que envolve a figura de Marilyn Monroe. Tendo em vista os jogos melopaicos e logopaicos do texto, além dos conceitos de continuidade de Bataille, identifica-se nas *Galáxias* o ritual do sacrifício. Na análise, a atriz é elevada à

³⁴⁸ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 41.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 41.

³⁵⁰ CAMPOS, 2004, p. 170.

³⁵¹ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.*, 1989, p. 18.

³⁵² *Ibidem*, p. 19.

condição sagrada de musa, mas a sua imagem é também profanada, dispersando-se em *souvenirs* na modernidade.

A musa dos olhos verdes-galácticos³⁵³

Os fragmentos 29 “poeta sem lira” e 32 “na coroa de arestas” vinham sendo escritos desde 1963, sendo o último finalizado em 1976. No Brasil, a década de 1960 foi marcada, paradoxalmente, tanto pelo endurecimento progressivo do regime político ditatorial, como pelo aumento da liberdade advinda da revolução sexual. Ao refletir sobre a época, a poeta Ana Cristina Cesar identifica “uma tendência ‘participante’, ligada ao engajamento político”³⁵⁴ na literatura, que recebeu “informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiram nos EUA e na Europa — os hippies, o cinema de Godard, os Beatles, a canção de Bob Dylan, maio de 1968 na França etc.”³⁵⁵. A tendência participante justifica certa preferência da crítica literária haroldiana, que, ao analisar os fragmentos 29 e 32, optou pela chave político-revolucionária, sobrevalorizando as figuras de Che Guevara e John Kennedy.

Aqui, no entanto, a tendência participante é compreendida como comportamento desviante, que atua por meio da “desmistificação dos resíduos românticos que impregnam constantemente o tratamento do poema lírico”³⁵⁶. Dessa maneira, os fragmentos foram revisitados e conceitos como moralidade, mal, pecado e morte foram ressignificados; é justamente tal articulação linguística subversiva que é a responsável pelos contornos da linguagem erótica. No fragmento 29 “poeta sem lira”, por exemplo, a linguagem erótica coloca em xeque a própria poesia lírica, repensando-a na sociedade mercadológica. A musa no transporte público de Los Angeles, centro da indústria cinematográfica dos Estados Unidos da América, não canta mais nos ouvidos do eu poético, que apenas a observa de longe. É da contemplação, em frames cinematográficos, que nasce o fragmento:

poeta sem lira ó deslirado tua fórminx de fórmica vibra em ganidos
metálicos desta vida ninguém sai vivo companheiro no para-choque do
caminhão não as linhas mas o branco entre negro das linhas filosofia do

³⁵³ A sessão foi publicada em francês no artigo: BOMFIM, Monalisa Medrado. La Trinité de Marilyn Monroe dans le cadrage de Galaxies, *Brésil(s)*, n. 26, 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/12t9n>.

³⁵⁴ CESAR, Ana Cristina. *Op. Cit.* 2016, p. 236.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 237.

³⁵⁶ CAMPOS, Haroldo de. Lirismo e participação. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 92

irmão da estrada alguém disse trilhas brancas correndo entreletras
verde de reolhos que te quero verde o rímel dissolvido no canto dos
olhos jaguarfúlguros puxando uma rede de pontos violeta tirando a azul
ferrete agora conforme a luz e não sabia nada de hölderlin nem de
novalis e confundia henry miller com arthur miller este último por
causa de marilyn monroe [...] ³⁵⁷

Como a interpretação de Armando dos Prazeres demonstrou, o trecho “rímel dissolvido no canto dos olhos” desperta o leitor para a referência da figura da mulher. Apesar de discutir a questão do “desliramento”³⁵⁸ do poema, o crítico não chega a associar a figura da mulher à musa, aliás, musa deslocada do lirismo, desviada da beleza idealizada, que dá lugar a maquiagem desmontada. Há ainda outro desvio no olhar da musa, algo de sobrelevação erótica provocadora.

Os olhos da musa são verdes e “jaguarfúlguros”, estão maquiados de “uma rede de pontos violeta tirolando a azul ferrete agora conforme a luz”. A despeito do rímel borrado, os olhos possuem algo de mais provocador que lírico. O adjetivo “jaguarfúlguros” é um neologismo formado pelas palavras “jaguar” e “fúlguro”, essa última, remete à cor preta, escura como a noite, porém com algum brilho estrelar, assim, nos olhos ou, mais propriamente, nas negras pupilas da musa cintilam as *Galáxias*. Apesar de haver nisso algum lirismo, a palavra “jaguar” reafirma o elemento de fera pantera do olhar³⁵⁹, dando à musa tons de provocação sensual. É possível perceber ainda algum erotismo na construção fonética do neologismo, pois há o encontro das consoantes <j>, <f> e <s> que possuem sons fricativos, produzidos do pós-alveolar [ʒ] ao labiodental [f], e duas letras <r> vibrantes, os fonemas juntos promovem uma verdadeira orgia de fricção nos órgãos da cavidade oral. O erótico também está na cor – hora violeta, hora azul – inexistente da sombra dos olhos, que chama para a contemplação do enigma da dissimulação.

“Jaguarfúlguros” rememora ainda o neologismo roseano “jaguanehném”, léxico que possui o protagonista-narrador do conto *Meu tio o Iauaretê* (1969), que, por sua vez, é “arrastado por sua própria narrativa proteica, transformando-se em onça diante dos olhos de seu interlocutor (e dos leitores)”³⁶⁰. A mesma metamorfose pode ser sugerida para a personagem das *Galáxias*, quando se considera os tons foneticamente eróticos evocados pelo neologismo. Segundo a leitura que Moraes realiza de Bataille, a

³⁵⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 29).

³⁵⁸ PRAZERES, 2016, p. 396.

³⁵⁹ Para Alessandra Ignez, o neologismo “jaguarfúlguros” pode traduzir uma estrutura mais complexa como “olhos fúlguros como os de um jaguar” (IGNEZ, 2012, p. 112).

³⁶⁰ CAMPOS, 2004, p. 61.

metamorfose é “um desejo profundo que instiga o ser humano a indagar os limites da sua condição”³⁶¹. Sendo assim, a metamorfose é um desejo de transgressão, ou seja, um movimento essencialmente erótico. A metamorfose da personagem em fera, seja jaguar ou onça, indicaria, nesse sentido, o desejo de transgressão da personagem. Outra metamorfose acontece: a personagem das *Galáxias* se transforma na própria Marilyn, a musa desviada.

O comportamento desviante da musa começa a demonstrar sinais quando o eu poético conta que “não sabia nada de hölderlin nem de novalis e confundia henry miller com arthur miller este último por causa de marilyn monroe”, pois aqui, a mulher afasta-se da lírica poética por não estar familiarizada com os poetas alemães Friedrich Hölderlin (1770-1843) e Novalis (1772-1801). Nota-se que Marilyn é a referência para a musa do fragmento³⁶², cujos olhos “jaguarfúlguros” rememoram a conhecida fotografia de Elliott Erwitt (1960), na qual apenas os olhos verdes agateados da atriz ocupam em foco o centro da imagem, enquanto todo o restante se transforma em borrão. Existe muito da Marilyn do fragmento 29 nessa foto: a cor verde, o delineado, o rímel, as “trilhas brancas” na linha d’água dos olhos e a multidão que se dissolve no restante da composição, da qual “ninguém sai vivo”. O olhar atrai e suscita o desejo que emana dela e para ela. O eu poético não esconde o desejo, antes o revela explicitamente em “te quero”.

A musa do “poeta sem lira” se metamorfoseia, então, na própria Marilyn Monroe, as vozes das duas se cruzam e uma ecoa na outra. Monroe tentou dizer sobre si em falas e em entrevistas, como cita Norman Mailer na biografia *Marilyn* (2013). A atriz diz que adora: “fazer coisas que os censores não aprovarão. Para que estamos aqui, afinal? Para ficarmos parados e deixar que as coisas aconteçam?”³⁶³. O comportamento desviante é outro ponto que as duas figuras convergem. No fragmento 29, a personagem é articulada a contrapelo dos censores quando as referências se estabelecem a partir do cânone ou quando se deixam metamorfosear.

A personagem das *Galáxias* é ainda mais do que Marilyn Monroe: musa ou ícone. Ao associar à voz da própria atriz, atribuiu-se também a pluralidade de ser mulher. Antes de ser Marilyn Monroe, é Norma Jeane, mas também pode ser Helena de Tróia. Anne Carson desenvolveu essa visada na peça *Norma Jeane baker de Troie* (2020), em

³⁶¹ MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2021, p. 120.

³⁶² Monroe foi casada três vezes, com: James Dougherty (1942-1946), Joe DiMaggio (1954-1955) e Arthur Miller (1956-1961).

³⁶³ MAILER, 2013, p. 294.

que Marilyn e Helena são a mesma pessoa e ambas, evidentemente, também são Norma Jeane, como nos versos:

Le Viol
c'est l'histoire d'Hélène,
de Perséphone,
de Norma Jeane,
de Troie.³⁶⁴

A mesma personagem parece transitar em diferentes textos, pois a Marilyn de Carson é muito semelhante à das *Galáxias*, ambas estão descoladas de seu tempo e sustentam o martírio de serem em si ícones. É o lugar visado que as coloca à mercê da violência que constantemente as atinge. Se em Tróia é a posse do corpo que é reivindicada, nas *Galáxias*, na moderna Los Angeles, o corpo não escapa de se tornar objeto e mercadoria. E como os corpos das demais mulheres, está exposto ao mundo, que lhe é insalubre.

Inclusive, na nota de rodapé que abre o livro *Norma Jeane Baker de Troie*, o tradutor Édouard Louis ata a violência ao destino da Marilyn de Carson. No comentário, explica,

Em Norma Jeane Baker são uma única e mesma pessoa, um único destino, apesar dos milhares de anos que os separam: uma mulher marcada pela violência dos homens, uma mulher a quem é imposto um destino, sem considerar seus sonhos, suas vontades, seus desejos.³⁶⁵

Se todas as Marilyn são a mesma Marilyn, em toda a pluralidade de mulher, sugere-se que o mesmo destino, indesviável da violência, aguarda a personagem das *Galáxias*. A continuação do fragmento 29 confirma a hipótese, pois logo, o eu poético percebe que, no meio do caminho da viagem de ônibus, um “bêbado cismou com você” e “você não entendeu nada do” ...

slang pastoso baforado em ritmo de jazz mas havia algo ameaçador
nos olhos boiando em cloro e nas mãos gigantes que de repente
esmurraram o ar você não estava mais ali [...]³⁶⁶

³⁶⁴ CARSON, Anne. *Norma Jeane Baker de Troie*. Paris: L'Arche, 2020, p. 20.

³⁶⁵ Texto original: Dans Norma Jeane Baker sont une seule et même personne, un unique destine malgré les quelques milliers d'années qui les séparent : une femme marquée par la violence des hommes, une femme à qui on impose un destin, sans prendre en compte ses rêves, ses envies, ses désirs. (LOUIS *apud* CARSON, Anne. *Op. Cit.* 2020, p. 8).

³⁶⁶ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 29).

No fragmento 29, como para qualquer mulher, a abordagem violenta do assédio no transporte público é rotina. Recolocada no nosso tempo, a musa tem os olhos místicos verde-galácticos que apresentam ao mundo olhares de moça moderna, identificando e, se possível, encontrando saídas para situações de importuno, mas, ainda assim, não escapa da violência. Aqui, o erotismo faz com que a violação e o assédio se combinem na mesma violência, pois há uma atmosfera de mal-estar no “pastoso baforado em ritmo de jazz” e nos “olhos boiando em cloro”. Além disso, a ameaça lânguida encosta no erótico sensual e dá ares de *sloow motion* à cena. É necessário frisar o caráter violento da abordagem, uma vez que o bêbado esmurra o ar para alcançar a moça, que por sorte “não estava mais ali”.

A violência e o assédio continuam se impondo e o fragmento continua:

sem dúvida mas sentado a teu lado e te acotovelando numa dança
tarantuladança de braços são guido e a cabeça em nutos destroncados
os uivos seguiam uma talvez partitura cega partitura em braille
cujas arestas zuniam ao tacto até que uma senhora assustada levantou-se
e desceu no primeiro ponto e você também mudou de banco e quem
te diz que não teria sido ou não estaria sendo este teu livro estrelado
estrelido uma peça chamada alexandra to skoteinón póiema e o poema obscuro³⁶⁷

Acotovelada na “tarantuladança”, tocada como “partitura em braile” por cada letra <t> que se repete reiteradamente no trecho, novamente, a situação da musa não se distancia das narrativas que milhares de mulheres pelo mundo podem fazer sobre a utilização do transporte público diariamente. O que seria simples rotina, torna-se problema, já que são forçadas a mudar de lugar, trocar de banco, descer um ponto/estação antes, na dança macabra de quem apenas deseja a dignidade de ir e vir sem ser abordada.

No fragmento, a descrição da violência pode ser ainda erotizada. A sibilização erótica sustentada pela aliteração da letra <ç>, que partindo da “tarantuladança”, envolve a musa em “braços” e “cabeça”, a sibilização da letra <ç> se perde na plosividade da letra <c> em “destroncados”. A violação é elevada ao ápice, o corpo destroncado experimenta a breve continuidade de *la petite mort*, que aproxima os domínios do erótico e da morte. Observa-se no erotismo do corpo da musa algo que Bataille chamaria de “sinistro”³⁶⁸, porque o desejo leva a vida ao limite, torna ininterrupta a continuidade passageira do prazer, continuando-a no domínio da morte. Em termos

³⁶⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 29).

³⁶⁸ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 42.

bataillianos, a morte é o retorno à continuidade desejada pelos corpos, o escape da disforia dos interditos da vida. Ultrapassar os interditos permite que o ser experimente, mesmo que fugazmente, a continuidade, que, além de ser livre, verte prazer. Nas palavras do francês,

A sexualidade e a morte são apenas os momentos agudos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres; uma e outra têm o sentido do desperdício ilimitado a que a natureza procede contrariando o desejo de durar, que é próprio a cada ser.³⁶⁹

Bataille argumenta ainda que “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência”³⁷⁰. Com isso, a visada da continuidade é o gozo, mas também é a experiência de morte. Além do fragmento 29, essa mesma lógica pode ser observada em outros fragmentos das *Galáxias*, como no 8 “isto não é um livro”, em que as mortes das personagens de Miss Stromboli e da “pequena pobre prostituta paraibana” são eufóricas, realizando-se no excesso que “ilumina o sentido do movimento”³⁷¹ da logopeia do poema. Ambas atingem a transgressão pelo próprio texto, porque, no poema, a mulher e a matéria poética se confundem reiteradamente. As personagens transgridem as interditos atadas à morte eufórica, “a morte é [portanto] signo de vida, abertura ao ilimitado”³⁷².

No fragmento 29, no instante em que os limites entre a vida e morte estão distendidos, o destino trágico da personagem se impõe. É duplamente marcado na cabeça destroncada – em “a cabeça em nutos destroncados” –, tanto na fanopeia com a violência da decapitação quanto na melopeia com o desvozeamento da plosiva palatal [k]. A morte da personagem pelo pescoço resgata a já observada pluralidade de ser mulher de Marilyn – Norma Jeane, Helena –, pois recupera também a tradição literária ocidental, em que os destinos trágicos das mulheres já estão bem traçados e ligados ao enforcamento ou à decapitação. Em *Façons tragiques de tuer une femme* (1985), Nicole Loraux observou que a morte, principalmente o suicídio pelo destroncamento, é a “solução trágica” e a “solução de mulher e não, como às vezes foi suposto, um ato heroico”³⁷³. Para desenvolver a argumentação, a teórica francesa se detém na personagem de Helena de Tróia:

³⁶⁹ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 86.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 40.

³⁷¹ BATAILLE, 2007, p. 42.

³⁷² BATAILLE, 2007, p. 115.

³⁷³ Texto original: “solution tragique” [...] “solution de femme et non comme parfois on l’a prétendu, acte héroïque” (LORAUX, 1985, p. 33).

Assim como indica a resolução final, a única eventualidade que Helena realmente retém digna dela é a do sacrifício (*sphagè*); mas, ao observar de perto, a escolha já se delineava nas próprias palavras nas quais Helena falava sobre se enforcar, sobretudo em *phonion aiôrèma*, essa intraduzível e contraditória "suspensão sangrenta" que os tradutores ocultam como podem, porque, pensam eles, no próprio ato de enforcar não existe derramamento de sangue. [...] Liberdade trágica das mulheres: liberdade na morte...³⁷⁴

No suicídio deliberado, a morte é eufórica, pois, nele, as personagens podem encontrar alguma liberdade que se abre para a vida, propondo o renascimento ou a metamorfose. No fragmento 29, o eu poético lança o olhar sobre a moça destroncada, que “mudou de banco”. Então, quem está morta? Norma Jeane, que morreu para o nascimento de Marilyn? Ou a própria Marilyn, já antecipando o suicídio da atriz? Ou ainda, a Marilyn-ídolo, que, assim como a Marilyn de Tróia em Carson, é apenas uma nuvem de espuma? No fluxo sincrônico das *Galáxias*, a morte de Marilyn, antes de tudo, é sinônimo de seu renascimento.

As “arestas”, que fecham o fragmento 29, são as mesmas lascas que abrem e penetram o fragmento 32 “na coroa de arestas”. É nele também que Marilyn reaparece como trindade de Marilyn, renascendo como a Marilyn-Vênus. No entanto, não é apenas o simples reaparecimento, pois ambos os fragmentos dialogam a partir da personagem. O primeiro quadro do fragmento 32 apresenta:

na coroa de arestas das manchetes quinas de letras feito espinhos
quebrados e polira sua vontade como um diamante que-sim apesar dos
[...]
impenetráveis ídolos oliva até que em las higueras a velha com suas
cabras mensageira do averno a uma légua de higueras e duas de pucara
caminhos entrecaminhos descaminhos a vontade polida é um diamante e
cintila com sua crista viril olhiaberto barbrralo e o farrapo de
sorriso entre-exposto nos lábios tudo isto previsto entre os possíveis
pesado e ponderado entre os prováveis por um cálculo lógico até onde
a vontade enraizada lapidava esse cristal aqui o livro para câmbio
tríptico agora a cena aclara marilyn marilinda amarilis de marilyn
em vermelho e preto e louro e rodomele e crinipúbis agora abrebraços
morcegopomba de alas vampíreas numa coifa de ouro tão louro que o
v dos seios enforca uma taça de escuro e meias nylon mãosjuntas depois
sobre um joelho que encompassa outro joelho e o vermelho arredonda um
pudormedo sob o lourofote dos cabelos pavilhão-redoma do rosto em
arrufosorriso ou seria já rictus mas é riso ainda na vênusconcha³⁷⁵

³⁷⁴ Texto original: “Ainsi que l’indique la résolution finale, la seule éventualité qu’Hélène retienne réellement comme digne d’elle est celle de la sphagè ; mais, à y regarder de près, déjà le choix se dessinait dans les mots mêmes avec lesquels Hélène parlait de se pendre, et surtout dans ce phonion aiôrèma, cette intraduisible et contradictoire « suspension sanglante » que les traductores occultent comme ils le peuvent parce que, pensent-ils, le propre de la pendaison est que le sang n’y coule pas. [...] Liberté tragique des femmes : liberté dans la mort...” (LORAU, 1985, p. 42-43).

³⁷⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 32).

É consenso que o fragmento 32 é associado às mortes de Marilyn Monroe e Che Guevara, dois fatos que ocuparam as páginas dos jornais do mundo, respectivamente, nos anos de 1962 e 1967, o que coincide com a produção dos fragmentos 29 (22 abr. 1967) e 32 (13 jan. 1968). Assim, as “arestas”, que de início já conectam os dois fragmentos, são os próprios “estilhados extraídos da realidade”³⁷⁶, como observou Ana Lúcia de Oliveira. O próprio poeta explicou sobre a escolha lexical que guiou o efeito estético do início do fragmento 32, em que “as letras das manchetes são vistas como uma coroa de espinhos póstumas, e assim as personagens não podem estar sobre a coroa de espinhos, mas sim estar nela ou caminha para ela, para serem coroadas por elas”³⁷⁷. Lembrando, que no mesmo momento, no Brasil, a ditadura militar consolidava-se com os Atos Institucionais (1964-1969), ou seja, metaforicamente as “arestas” do poema tem a ver com a violência retratada ou experienciada no país, fatos espinhentos que circundam acontecimentos.

Os corpos atingidos pelas arestas são de “impenetráveis ídolos”: Marilyn Monroe e Che Guevara, cujas imagens ascenderam como totens ou mártires da cultura *pop*. Ao analisar o fragmento 32, Oliveira sublinha que “o recurso de proliferação da imagem, trabalhado por Haroldo de Campos, dialoga isomorficamente com o processo de repetição exaustiva de imagens na arte *pop*”³⁷⁸. Considerando o horizonte da estética *pop*, o diálogo com o pensamento desviante da década de 1960 é ainda mais forte. Primeiro, porque as imagens dos ícones *pop* são excessivamente reproduzidas³⁷⁹, o que gera proliferações emblemáticas no imaginário de muitas gerações. Segundo, em razão do fragmento coincidir com outras produções do período, como o poema *Marilyn* (1963)³⁸⁰ do cineasta Pier Paolo Pasolini e o livro *Pan América* (1967) de José Agrippino de Paula, com destaque para o capítulo *Eu e ela*, no qual o narrador leva Marilyn Monroe ao ápice do ato sexual. Assim, não é apenas a recuperação dos ícones *pop*, mas a subversão por meio do erotismo que faz o comportamento desviante da década de 1960 ecoar nas *Galáxias*.

³⁷⁶ OLIVEIRA, 2011, p. 50.

³⁷⁷ CAMPOS *apud* OSEKI-DÉPRÉ, 2018, p. 484.

³⁷⁸ OLIVEIRA, 2011, p. 54.

³⁷⁹ Sobre Che Guevara, em 1968, Jim Fitzpatrick criou um dos pôsteres gráficos mais conhecidos e reproduzidos da história, mais detalhes sobre o processo de transformação de Che Guevara em ícone *pop* podem ser consultados no documentário *Che Guevara: a formação de um ícone* (2014).

³⁸⁰ O poema está no filme *La rage*, roteirizado e dirigido por Pasolini (1963).

Recortes históricos e cultura *pop* encadeiam-se em espiral no texto, em que a associação entre as imagens e as fotos também é múltipla. Então, se a análise de Oliveira percebe no poema o *Tríptico de Marilyn* (1962) de James Gill, aqui são distinguidas as sessões de fotos de Milton Greene (1953) e Bert Stern (1962), isto é, duas capturas de momentos da vida da atriz, que, junto com a Marilyn-Norman Jeane do fragmento 29, formam a trindade de Marilyn nas *Galáxias*. No fragmento 32, o eu poético anuncia “a cena aclara” que é o “câmbio tríplico”: “marilyn marilinda amarílis de marilyn”, que retoma a mitologia das três Graças: a trindade de divindades formadora da unidade de Vênus, deusa romana 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, falam sobre aspectos do crescimento psicológico do ser humano, a “beleza com o prazer, o prazer com o amor, o amor com a beleza”³⁸¹. A leitura afirma-se tanto por meio da interpretação do tríptico que o crítico David Jackson (2005) dá à estética do fragmento³⁸² quanto pelo comentário do próprio Haroldo de Campos, para quem o fragmento “segue um tríptico (à maneira de Andy Warhol) dedicado a Marilyn Monroe, vista aqui como uma suicida por náusea, reagindo à ‘objetificação’ a que fora submetida, uma tigresa a cavalo de um bidê fúnebre macabro triunfo de Vênus”³⁸³.

A Marilyn do fragmento 32 dá continuidade à do fragmento 29. Deslocadas no tempo, ambas sofrem com as violências que objetificam seus corpos e beleza, da mesma forma que acontecia com a atriz. A análise que Armando dos Prazeres realizou do fragmento 32 propõe a relação entre o “polindo a sua vontade como um diamante” com a figura de Che Guevara. O pesquisador questiona: “será que está aludindo à luta e persistência em busca do ideal de transformação política alcançada com a mudança do regime governamental de Cuba?”³⁸⁴. Contudo, outra possibilidade de leitura é a de se pensar o polimento do diamante associado à figura de Marilyn. Nesse sentido, entende-se que a mulher tem vontades lapidadas, de modo que sua imagem reflita a beleza do diamante. Afinal, *diamonds are a girl’s best friend*³⁸⁵.

³⁸¹ Trecho transcrito do *Filme de amor* (2003), roteirizado e dirigido por Julio Bressane.

³⁸² Citando Jackson e especificando para o fragmento 32 “na coroa de arestas”: “Os princípios estéticos construtivos do drama neo-barroco “galáctico” podem ser apresentados esquematicamente, segundo as mesmas categorias que Gilbert aplicou a *Ulysses*: ritmo (Tríptico), técnica (tirado de notícias), cena (Andalucía) e símbolo (Morte de Guevara, Monroe, Kennedy)” (JACKSON, David. *Op. Cit.* 2005, p. 44-49).

³⁸³ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015, p. 121.

³⁸⁴ PRAZERES, 2016, p. 409.

³⁸⁵ Jazz que ficou conhecido pela interpretação dada por Marilyn Monroe no filme *Gentlemen Prefer Blondes* (1953).

Marilyn não é mais a musa mítica ou lírica, mas, a musa da beleza sem defeitos, lapidada e idealizada. O perigo é sempre o mesmo: transformar-se em musa. É perigoso porque “está dado novamente o lugar preciso que a mulher tem de ocupar para se reconhecer como mulher” e “voltamos ao ponto de partida. Não, essa discussão toda não fica tão rapidamente anacrônica”³⁸⁶. Ana Cristina Cesar não pensava nas musas quando escreveu tais palavras, que cabem perfeitamente para explicar o problema dos recortes que definem “com alguma precisão, o exato espaço e tom”³⁸⁷ que as mulheres devem ocupar para serem consideradas mulheres na sociedade. E o espaço é quase sempre perpassado pelo ideal de beleza inalcançável, perigoso tanto para quem sustenta o padrão, quanto para quem o replica.

Se a objetificação da musa ainda não se parece com violência, menciona-se a fala de Helena Inês, um dos principais nomes do cinema experimental brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970³⁸⁸, que, sobre ser musa, diz: “a mulher era vista através do olhar masculino sempre, com carinho etc.; mas como uma musa. [...]. Musa é uma sacanagem horrível que fizeram com a gente, para agradar, mas na verdade para calar. É péssimo ser musa!”³⁸⁹. Nas *Galáxias*, a reação de Marilyn à violência da objetificação foi o suicídio, que, guiado pela linguagem erótica, enlaça os domínios da morte e do prazer. O erotismo está no “olhiaberto” e no “sorriso entre-exposto”, que jogam com a logopeia do texto em movimento de revelar e velar; mas também está na melopeia do poema, manifestando-se na aliteração da letra <p> em: <Previsto entre os Possíveis Passado e Ponderado entre os Prováveis Por>. A sequência de plosões pode estar ligada aos violentos processos de lapidação e polimento do diamante, porém, como a consoante é bilabial, há aí um elemento sensual na repetição dos lábios que se tocam.

Além disso, na primeira metade do fragmento 32, o eu poético aparentemente descreve a série fotográfica que Milton Greene realizou de Marilyn em 1953. No auge, a alva atriz de cabelos platinados, vestida de preto e batom vermelho, é fotografada num fundo escuro, o contraste saturado das cores excita o erótico e provoca a vontade de

³⁸⁶ CESAR, Ana Cristina. Literatura e mulher: essa palavra de luxo. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das letras, 2016, p. 258.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 258.

³⁸⁸ Helena Inez foi Musa, por exemplo, de filmes de Rogério Sganzerla, como *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1969), e de Julio Bressane, em *A Família do Barulho* (1970). Entre os filmes dirigidos por ela, cito: *A miss e o dinossauro* (2005) e *A moça do calendário* (2018), que acenam a problematização do status de Musa.

³⁸⁹ Transcrição da entrevista de Helena Inez fornecida ao *Nexo Jornal* (2018), disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zwB2aGuZTts&list=LL&index=121&t=9s>>, acesso em 29 dez. 2020.

tocar. A descrição da “morcegopomba”, neologismo que contém em si o contraste escuro/claro ou sensual/ingênuo, é ainda perpassada por figuras de imolação, como em: o “v dos seios enforca uma taça de escuro” e na boca “vermelho arredonda um pudormedo”. “Pudor” e “medo” justapostos resulta num neologismo que evoca interditos, tanto religiosos quanto da morte, que, no poema, estão ligados ao erotismo de Marilyn.

As palavras de Eliane Moraes sobre Ângela Melim podem ser adaptadas para o fragmento 32, pois também há no suicídio de Marilyn um “desejo de morte que em nada parece se distinguir do desejo sexual”³⁹⁰. Isso fica mais evidente conforme o fragmento avança:

da poltrona de espuma esta terceira marilyn é amarga e diz amaro
 amaríssimo seu perfil de corte duro sob o amarelo elmo do penteado
 está sentada nua e meio aberta post ludium vel post coitum meio
 aberta manuseada talvez ou publiolhada multitactada aberta fornicada
 ao multicoito que flui como uma cola de esperma corrosivo ela
 sentada se respalda num coto de antebraço os seios são glândulas
 mamárias e pesam como laranjas de cera no outro braço uma alça
 despenca a mortalha do vestido poderia estar assim a cavalo de um
 bidê fúnebre coxas em garfo e o brasonado ventre crinifulvo porém
 de tudo e mais de tudo um cansaço um cansaço um cansaço e uma fúria
 de cuspo frustrado e saliva ensarilhada aqui no livro o tríptico
 e o triunfo de vênus se desventra escarlate cereja e necrorrosas
 câmbio pois para polia a vontade e facetá-la como um artista e tendo
 a pedra bruta sob o esmeril vê-la que se transforma num vértice
 e radia de um rigor obstinado dias dias e dias quando basta uma muda
 de roupa e pouco mais decomer e deberber para chegar a las higueras
 [...]
 a terceira marilyn está morta nua e morta cavalgando o bidê fúnebre
 cores psicodélicas rosa-choque e azul-magneto drop dead para a mira
 de um fuzil de dallas na coroa de arestas das manchetes como um
 cristo de cera um cristo hombre de talhe andaluz entre saetas
 a tarde inteira toda os tiros agulhando tão quente que era preciso
 um lenço um pano um farrapo para proteger a mão voltam a primeira e
 a segunda a vampiresca e a pudiesquiva a tigrante e a rôlapomba
 mas prevalece a tércia olinfante sexifulva fúria e está morta³⁹¹

Existe o contraste entre as duas figuras da Marilyn observadas: a de 1953, na primeira parte do fragmento, e a de 1962, na segunda parte, pois este último trecho talvez remeta a sessão de fotos realizada por Bert Stern em 1962³⁹², pouco antes da morte da atriz. O eu poético chama a figura de “a terceira marilyn” e diz que “é amarga”. A partícula “amar” que está contido no “AMARga” ressoa em “AMARo”,

³⁹⁰ MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2008, p. 402.

³⁹¹ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015, (fragmento 32).

³⁹² A sessão foi posteriormente publicada em *Marilyn Monroe – O mito* (2007).

“AMARíssimo” e “AMARElo”, apagando o contraste do preto/branco/vermelho e sustentando a cor amarela pastel que, junto com a descrição do “perfil de corte duro”, lembra o ensaio fotográfico de 1962. Retomando a figura da trindade (prazer, beleza e amor), é possível sugerir ainda que “a terceira Marilyn” é a que personifica o amor, justamente devido ao verbo “amar” que perpassa a sua adjetivação.

A trindade de Marilyn é descrita por meio de linguagem erótica explícita, manifesta-se logo à primeira vista na logopeia do fragmento. Depois de percorrida pelo verbo “amar”, num “multicoito”, a moça “está sentada nua e meio aberta”, no “post coitum”, “manuseada” ou “publiolhada multitacteada aberta fornicada”, entre as pernas “uma cola de esperma” e os seios “pesam como laranjas de cera” enquanto a alça do vestido “despenca”. Em outras palavras, vulnerável e inebriada na *petite mort*, enquanto isso, Eros a açoita com palavras que não encobrem nada, apenas expõem, em erotismo cru. A cena recorda algo da pintura *Alegoria do Triunfo de Vênus* (1546) de Agnolo Bronzino (1503-1572), na qual Vênus degusta de algum prazer, no mesmo instante que o Cupido (Eros) busca atingi-la com violência. No fragmento 32, o eu poético transpõe o Cupido na linguagem, já Vênus é a divindade oriunda das três Marylins. De fato, mais a frente, o próprio fragmento menciona “o triunfo de vênus”, assentindo com o diálogo proposto.

Pouco antes, o sentimento exposto é de “um cansaço um cansaço um cansaço e uma fúria”, nota-se três cansaços, um para cada Marilyn, que se unissem em única fúria. A sequência de sons da plosiva velar [k] em “cansaço” sugere o ato sexual e, por sua vez, o som da fricativa labiodental [f] em “fúria” atinge a fruição do gozo, isto é, a breve continuidade batailliana. As Marylins continuam em Vênus, na tentativa furiosa de transgredir a violência da objetificação. E a transgressão desencadeia outra violação, que, nas *Galáxias*, é também o sacrifício de uma das divindades, após a breve continuidade do gozo “a terceira marilyn está morta nua e morta cavalgando o bidê fúnebre”.

A morte, novamente, é eufórica e ligada ao suicídio. Propõe-se outro diálogo com a peça contemporânea, *A cicatriz de Marilyn Monroe* de Contador Borges, que apresenta justamente dois pontos observados nas *Galáxias*, a sessão de fotos de Bert Stern e a voz da atriz, embora por meio da ficção. Em monólogo, a personagem de Borges verbaliza:

Você sabe, para enlouquecer no amor o corpo tem de perder os sentidos:
perder-se é a glória de qualquer lucidez.

Digo que sei amar e não sei sufocada de êxtase como quero morrer.
 [...]

 Só sei que parte de mim escorreu no bidê e a outra se esqueceu.³⁹³

A Marilyn de Contador Borges, assim como a das *Galáxias*, entrega-se ao êxtase que se liquefaz em gozo e escorre no “bidê fúnebre”. A personagem deseja perder os sentidos no não-lugar entre o prazer e a morte. O gozo, enlaçado ao retorno da continuidade, envolve violência, parte do processo de transgressão. No enforcamento “v dos seios”, o suicídio condiciona o destino trágico e o pescoço, é o órgão privilegiado. A personagem, antes “pedra bruta”, se “transforma num vértice”, se estilhaçando em outras mil ou na nuvem de lascas. Assim, no fragmento 32, a atriz se transforma em ídolo ilusório, não é mais a mulher, apesar de parecer ser em absoluto.

A morte ensaiada e premeditada pode, inclusive, ser lida com tons de sacrifício, que seria o recurso estético empregado pela metáfora da metamorfose, sem perder de vista que o desejo erótico da personagem pela morte é resultado da tentativa de fuga da lógica mercadológica que explora exaustivamente o usufruto de sua imagem. Segundo Bataille, o sacrifício é um “rito solene”, e a manifestação do “sagrado é justamente a continuidade do ser revelada, aos que fixam sua atenção [...] sobre a morte de um ser descontínuo”³⁹⁴. Nas *Galáxias*, a Marilyn morta oferta-se ao infinito sagrado e, para isso, deixa as particularidades individuais da atriz, reconduzindo-se à continuidade de ser em Vênus, cujo nascimento retoma, na logopeia do poema, a figura da mulher e a imagem da nuvem.

A voz da Marilyn de Contador Borges retorna para alertar que “a escrita é uma forma de sacrifício”³⁹⁵. Nas *Galáxias*, Marilyn está “nua e morta”, o corpo fragmentado recebe “tiros agulhados” de “vértices” e “arestas”, que cravejam o mártir a cada repetição da letra <c> em, pelo menos, quatro linhas do esquadro final do fragmento 32. A escolha lexical e a melopeia são, portanto, as vias pelas quais a morte de Marilyn se manifesta como fenômeno poético. Foneticamente, a assonância de [k] rememora ainda a morte pelo destroncamento da Marilyn-Norma Jeane do fragmento 29. Existe, de novo, a confusão para identificar qual Marilyn está morta, a da Sessão de Bert Stern? Ou a Marilyn-Norma Jeane do fragmento 29, a mesma lasca perfurante do fragmento 32?

³⁹³ BORGES, Contador. *A cicatriz de Marilyn Monroe*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 23-24

³⁹⁴ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 45.

³⁹⁵ BORGES. *Op. Cit.* 2012, p. 75.

Além disso, a morte da atriz possui dimensão política. O fragmento chama a atenção para as notícias que expõem as imagens de corpos mortos, como quem expõe mercadorias. Marilyn Monroe morreu no dia 5 de agosto de 1962, por overdose de barbitúricos. Os jornais da época noticiaram o suposto suicídio, com base nos frascos de pílulas vazios ao lado do corpo³⁹⁶. Anos mais tarde, viria a público o laudo toxicológico que questionaria o suicídio, deixando o caso da morte de Marilyn em aberto. Tal qual o assassinato do presidente norte-americano John Kennedy (ou ainda do procurador-geral dos Estados Unidos, Robert Kennedy), como Haroldo escreve no comentário final do livro:

Nesse cenário de mortes dignificadas pela vontade (rigor) e pela náusea (furor: “um cansaço um cansaço um cansaço e uma fúria de cuspo frustrado e saliva ensarilhada”), para uma bala perdida: “drop dead para a mira de um fuzil de dallas”, Kennedy, a morte à americana (morto involuntário, abatido por uma conspiração não suficientemente esclarecida), morte mafiosa à medida do *Establishment*, que sabe guardar as aparências.³⁹⁷

Algo no suicídio de Marilyn guarda “as aparências” semelhante ao assassinato dos irmãos Kennedy. Quando usa da linguagem erótica para exhibir as violências, o eu poético das *Galáxias* parece buscar justamente a transgressão dos tabus, que revela o avesso da violência, parecido com o que Eduardo Jorge observa em Contador Borges. Sendo assim, nas *Galáxias*, existe o erotismo, “não o conciliatório que relaxa os corpos, mas sim aquele elemento perturbador”³⁹⁸, que aponta para as engrenagens macabras que constitui a sociedade da mercadoria e, de certa maneira, dignifica as mortes de Marilyn e dos Kennedy (e também de Che Guevara), como Haroldo de Campos demonstra no seu texto de apoio. Exposta cruamente em todos os prismas, Marilyn está dentro, é a própria nuvem de lascas que a envolve, e ao mesmo tempo a aresta e o corpo perfurado, que metaforicamente são expostos o punhal do suicídio e a cicatriz aberta entre os seios da atriz, talvez, a mesma cicatriz retratada por Bert Stern em 1962.

³⁹⁶ A título de exemplo cito as capas dos jornais *The New York Times* e *Los Angeles Times* do dia 06 de agosto de 1962. No Brasil, a morte da atriz só foi noticiada nos jornais no dia 7 de agosto de 1962. Em São Paulo, tanto na *Folha de São Paulo* como no *O Estado de São Paulo*, o suicídio da atriz não foi questionado como nos jornais norte-americanos, antes foi justificado de uma maneira indigesta, como no *O Estado de São Paulo*: “No caso de Marilyn Monroe talvez seja possível dizer que beleza não é tudo, mas que teria sido, certamente, mais fácil viver e sobreviver com menos beleza e menos êxito, pois neste caso a contradição entre o que ela ofertava a outros e o que os outros eram capazes de lhe dar teria sido menor. Foi, julgamos, tal desproporção que levou a artista ao suicídio”. Desse modo, o artigo não apenas ignora como, até mesmo, endossa o discurso da objetificação dos corpos das mulheres, que os reduz à sua beleza.

³⁹⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015, p. 121.

³⁹⁸ JORGE, Eduardo. Imagens abertas: cinco ensaios para Contador Borges. In: BORGES, Contador. *A cicatriz de Marilyn Monroe*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 94.

No poema, “a terceira marilyn está morta” e usa uma “coroa de arestas” de “cores psicodélicas rosa-choque e azul-magneto”, assim como Andy Warhol (1928-1987) coroa a sua Marilyn. Duas obras de Warhol ganham importância no fragmento 32 as 10 serigrafias que formam a sessão *Marilyn* (1967), cuja foto é recolorida com “cores psicodélicas”, para usar as palavras do poema; e a *Díptico Marilyn* (1962), em que aparecem duas Marilyns em contraste, uma colorida e outra em p&b.



Díptico Marilyn (1962), acrílico sobre tela, 2054 x 1448 cm (cada painel). Atualmente, está exposta no Tate Modern, Londres, Inglaterra.
Fonte: imagem adaptada do www.tate.org.uk/

As duas Marilyns de Warhol operam diferentes leituras dos contrastes que habitavam Marilyn: a atriz de comédias em Hollywood e a mulher vulnerável, “publiolhada” e “multitactada”, usada como mercadoria, ou ainda a “rôlapomba” e a “morcegapomba”.

Não passa despercebido o fato de o destaque da sombra azul nos olhos da figura colorida do *Díptico Marilyn* lembrarem a sombra azul-violeta da musa haroldiana do fragmento 29. A Marilyn de Warhol “publiolha” em multicamadas e o eu poético imitando o olhar do artista, assimilando as três Marilyns e estabelecendo a trindade sagrada. Nas últimas três linhas do fragmento 32, as Marilyns retornam: “voltam a primeira” (prazer), musa “tigrante” dos olhos verde-galácticos; “a segunda a vampiresca” (beleza), o auge de Marilyn em 1953; e a “tércia olinfante sexifulva” (amor), a Marilyn de 1962, que “está morta” e cujo sacrifício dignifica a estúpida morte de Marilyn Monroe.

Nos fragmentos 29 e 32, a transgressão para a dignificação da morte de Marilyn Monroe se dá por meio da linguagem erótica articulada no modelo batailliano, que eleva a morte da atriz à categoria do sagrado, como deusa romana, que contesta a mercantilização da beleza e a objetificação das mulheres consideradas musas. Nessa medida, é possível considerar que a trindade de Marilyn no esquadro das *Galáxias* é subversiva, pois questiona a normatividade das mortes superexpostas nas manchetes e a insatisfação com o moderno sistema capitalista e seus paraísos sistemáticos, e o faz enfrentando o problema do erótico.

Enfim, as musas galácticas permitem que a lírica seja repensada na modernidade. Afastando-se do pudor romântico, são expostas aos perigos da objetificação e da beleza idealizada. Transformadas em mercadoria, do chaveiro *souvenir* às caríssimas obras de Andy Warhol, todos desejam um pedaço de Marilyn, mesmo após a sua morte. De todo modo, a porção que cabe às *Galáxias* parece cumprir bem a intenção de dignificar a morte da atriz

Capítulo 4.

O livro-viagem: a dimensão erótica dos espaços nas *Galáxias*

*amar uma cidade
é como amar
uma mulher*

*e esperar
que ela acorde
viva todos os dias*

Bruna Beber
Amaro Rio

As *Galáxias*, como já se disse, são marcadas por um fulvo erotismo em combustão, uma singularidade que às vezes explode em “orgasmo transtelar”³⁹⁹. Às vezes, o erotismo da linguagem está ligado ao ato sexual explícito, mas não necessariamente, pois também se manifesta formalmente no texto. O resultado do gozo linguístico é um mapa de galáxias, de cidades, de caminhos. Tanto David Jackson quanto Jasmin Wrobel já fizeram pesquisas sobre a influência dos lugares no livro-viagem das *Galáxias*. Jackson expõe uma longa tabela em que apresenta, sob a classificação dos espaços, as cidades intuídas para cada fragmento. Wrobel observa que o poema indica, literalmente, os caminhos de Haroldo de Campos, assinalando ruas e pontos turísticos na prosa-poesia. Nas palavras da crítica:

Galáxias, em vários fragmentos, apresenta-se como um tipo de diário de viagem poético ou bem *travelogue*: o leitor pode seguir o sujeito lírico por várias cidades na Europa, na América do Norte (incluindo o México) e na América do Sul (Brasil e Argentina). O poeta dá instruções para as rotas a seguir e informa sobre os hábitos culturais e o contexto histórico do lugar.⁴⁰⁰

³⁹⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2010, p. 47.

⁴⁰⁰ WROBEL, Jasmin. Perspectivas pioneiras à tradição – cartografia e historiografia (*Welt*) literárias nas *Galáxias* de Haroldo de Campos. In: Júlio Mendonça (Org). *Que pós-utopia é essa?*. São Paulo: Giostri, 2018, p. 114.

Se as *Galáxias* oferecem um mapa, sendo o texto as coordenadas, as pessoas, que compõem as paisagens, também fazem, em alguma medida, parte da viagem. Em *Escrito sobre um corpo*, Severo Sarduy fornece suporte teórico tanto para estabelecer que as manifestações linguísticas fluem entre a viagem e o texto inscrito, quanto para pensar como os corpos podem ser traduzidos em linguagem. O crítico cubano defende que existe na linguagem “a ideia de que o pensamento possa pensar sobre o pensamento, de que a linguagem possa falar da linguagem, de que um autor não escreva sobre algo, mas escreva algo (como propunha Joyce)”⁴⁰¹, e conclui, evocando o autor de *O Erotismo*, que “frente a essa transgressão que era para Bataille o sentido do despertar”⁴⁰². O intertexto com o teórico francês, proposto por Sarduy, convida à leitura do erótico a partir dos elementos fonéticos, da plasticidade linguística e da “condensação sincrônica”⁴⁰³ dos espaços, na qual “duas ou mais imagens que se condensam numa só”⁴⁰⁴. Tal recurso favorece a interpretação logopaica do erotismo do texto, enquanto o diálogo com temas caros a Bataille, como a morte e a religião, interditos vinculados à sanitização dos prazeres carnavais, liga-se à análise fanopaica da linguagem erótica. Desse modo, o tom erótico da linguagem pode ser observado em aspectos da melopeia, nos sons do poema; da fanopeia, no jogo temático presente nos fragmentos; e da logopeia, cujo centro imagético, quase sempre, sustenta a figura da mulher.

Haroldo de Campos, disposto a produzir um texto do prazer nas *Galáxias*, não apenas leva em conta os recursos propostos por Sarduy, como enfatiza o traço erótico capturado por eles. Para Campos, o efeito “se apodera gozosamente do objeto do seu fascínio, que ele mesmo – transformando o ‘amador na coisa amada’ – se mesmeriza e serpenteia em correios gongorinos, espetaculares”⁴⁰⁵, e ainda completa que “Sarduy tem também essa noção da escritura como ‘transvestimento’, como desdobramento paródico e translação metafórica”⁴⁰⁶. O poeta anda ao lado da teoria do contemporâneo cubano, o que favorece a leitura da linguagem erótica das *Galáxias* não apenas por Bataille, mas também por Sarduy. Nesse caso, as metáforas, as personificações e os isomorfismos, que predominam entre os recursos linguísticos utilizados para materializar o corpo da

⁴⁰¹ SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 22.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 22.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 67.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 67.

⁴⁰⁵ CAMPOS, 1979, p. 7-8.

⁴⁰⁶ CAMPOS, 1979, p. 8.

mulher no texto, são analisados pensando na plasticidade dos idiomas, dos léxicos e dos sintagmas.

Nesta navegação, a viagem começa no Brasil, no fragmento 37 “cheiro de urina”, com a chegada dos colonizadores em Salvador; e no fragmento 49 “a dream that”, com os colonos já em Desterro. Saindo do Brasil, priorizou-se aqui o circuito europeu: a França, com as cidades de Paris, nos fragmentos 13 “esta é uma álealenda” e 40 “como quem está num navio”, e Giverny, no fragmento 39 “circulado de violeta”; a Itália, com as cidades de Roma, no fragmento 9 “açafião amarelo”, e Veneza, no fragmento 33 “mármore ístriu”; e, por último, a Alemanha, com as cidades de Colônia, no fragmento 16 “um depois um”, e Stuttgart nos fragmentos 6 “augenblick oder” e fragmento 21 “e brancusi sim foi brancusi”, ao fim do qual, o eu poético está num avião retornando ao Brasil. Este último momento revela um eu poético transformado pela experiência da viagem, pelo jogo fanopaico com os interditos e pela figura da mulher, que, no fragmento 21, além de estar no centro logopaico do texto, também corresponde à musa medusa, inspiração do poeta.

O corpo da mulher sempre chama a atenção na análise logopaica, pode ser percebido como esculturas, pinturas ou nos espaços. Coincidência ou não, existem fragmentos em que as mulheres emergem da estrutura da cidade, como o fragmento 37 e a cidade de Salvador, o fragmento 13 e a cidade de Paris, o fragmento 33 e a cidade de Veneza. Em outros, as mulheres estão ligadas à figura das flores e ao espaço do jardim, como no fragmento 49 em Santa Catarina e 39 em Giverny. Às vezes, se materializam ainda nas paredes dos museus, como o Museu de Cluny nos fragmentos 40, o Museu Nacional dos Etruscos no fragmento 9 e a Staatsgalerie Stuttgart no fragmento 6. Nesses casos, a figura da mulher é percebida na arquitetura e articulada no texto por meio de metáforas, personificações e isomorfismos. Nesse ponto, além de Sarduy, o texto *Éros et l'architecture* de Frédéric Allamel reforça a ideia de que tais recursos mobilizam um tom erótico. Segundo o sociólogo:

Esse lirismo ascende a mesma materialidade do corpo humano, que consegue se exibir inteiro na pedra, na madeira ou no concreto. Ao mostrar suas partes íntimas, o corpo arquitetônico alimenta um desejo de extremos, com o antropomorfismo constituindo uma das vias privilegiadas permanentemente pela erotização do ambiente.⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ Texto original: “ce lyrisme accède même à la matérialité lorsque le corps humain tout entier parvient à s'exhiber dans la pierre, le bois ou le béton. En affichant ainsi ses parties intimes, le corps architectural nourrit un désir d'extimité, l'anthropomorphisme constituant l'une des voies royales permettant d'érotiser l'habitat” (ALLAMEL, *Op. Cit.* 2019, p. 33).

A libido, então, está na linguagem plástica, que, por sua vez, regenera a cidade poeticamente, uma cidade semelhante a si, mas com um corpo outro. Um corpo com o qual o prazer sexual não tem a função procriadora, mas sim a de extrair da vida os prazeres hedonistas. Cada elemento arquitetônico remete a atributos anatômicos, muitas vezes ligados ao corpo da mulher. Alguns fragmentos chegam a aparentar a dicotomia anatômica, como no fragmento 33, que existe a torre (o falo) e a caverna (a vagina), mas outros a subvertem, como no caso do fragmento 13, no qual a torre Eiffel é a coxa da mulher. As construções se tornam corpos desejáveis, desejanter e orgásmicos, “o próprio edifício se ergue, estremece, rosna, estremece de frisson”⁴⁰⁸. O que se repete é a predominância da figura da mulher e a noção de prazer vinculada ao ato de descobrir a cidade. As ruas, curvas das pontes, as cavernas, os túneis, a umidade e as cores são os componentes do espaço que seduzem os sentidos do eu poético, dando destaque para os efeitos sinestésicos provocados pelo poema.

As figuras se destacam conforme se reconhece no discurso algo que tenha sido lido, ouvido, vivenciado. A mulata em Salvador, a colona em Desterro, a Albina em Paris, as ninfas em Giverny, a Vênus medusa em Roma, a ruiva em Veneza, a morte em Colônia, Lucrecia e Diana de Poitiers em Stuttgart, a passageira do avião que retorna ao Brasil. Todas são recortes da musa medusa desvelada na viagem. No Brasil, a mulata e a mãe de santo despertam o eu poético para o transe da viagem, lembrando-o de suas origens antropofágicas, das possibilidades de prazer que experiências transgressivas abrem. Em Paris, a Albina é sedutora pela sua estranheza, as curvas do Sena são calipíguas, as ruas da literatura se tornam reais sob os pés do eu poético, que deseja devorá-la e ela devolve-lhe a ânsia. Em Giverny, as ninfeias de Claude Monet compõem o harém de ninfas que mexem com os fetiches do eu poético. Na Itália, o brilho amarelo único resplandece na personificação da Vênus em Roma e da ruiva que o convida ao sexo em Veneza.

No jogo da devoração antropofágica, a musa domina o eu poético, que se voluntaria ao sacrifício no templo etrusco em Roma. A boca da musa o engole, ele dança com a morte, inclusive, encontra-a pessoalmente, na estação de trem em Colônia. A musa, no papel de morte, ocupa o não-lugar da transgressão, como uma singularidade que curva o espaço ao seu redor. Ao olho humano a figura pode ser abstraída das

⁴⁰⁸ Texto original: “le bâtiment lui-même se soulève, tremble, grogne, frissonne” (ALLAMEL, *Op. Cit.* 2019, p. 196).

pinturas de Goya, Lucas Cranach ou ainda esculturas de Constantin Brancusi, ao menos é isso que a viagem do eu poético em Stuttgart ilustra. Na passageira do avião, a musa já não é a deusa do transe etrusco. Ali, a comunicação acontece pelas formigas, recapitulando um sentimento íntimo brasileiro, afinal, *pouca saúde e muita saúde, os males do Brasil são*. Porém, o eu poético está transformado, devorou e foi devorado, dançou com a morte. Reconhece a musa, mas não a desafia. Talvez anseie pelo momento de ser novamente convidado aos jogos amorosos.

A musa medusa seria, para usar as palavras de Roland Barthes, uma figura “delimitada (como um signo) e memorável (como uma imagem ou um conto)”⁴⁰⁹. A mulher é a ideia e a imagem central desses fragmentos, seus personagens acrescentam camadas à *condensação sincrônica* dos espaços. Em algum sentido, podem até mesmo impulsionar a viagem. Inclusive, a viagem é o que permite ao eu poético recolher os fragmentos dessa mulher galáxia, que talvez seja o próprio livro. O corpo é desvelado sempre por um olhar estrangeiro, que descobre aos poucos o desconhecido, o secreto e o diferente. Se o faz, portanto, é sem vergonha, sem tabus, sem interditos, entregando-se à experiência, que será, sobretudo, prazerosa. Em última instância, era o desejo do poeta: um texto do prazer, em que Eros é a linguagem e a viagem, o jogo erótico.

⁴⁰⁹ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 1981, p. 2.

Brasil: descobrindo outros corpos

Estamos deitados.
Você acorda correndo.
Sonhei outra vez com a mesma coisa.
Estamos pensando.
Na mesma ordem de coisas.
Não, não na mesma ordem de coisas.
É domingo de manhã (não é dia útil às três da tarde).
Quando a memória está útil.
Usa.

Ana Cristina Cesar
A teus pés

Nas *Galáxias*, o eu poético descreve os lugares que visitou por meio de eufemismos, descrições e digressões, percorrendo as cidades como quem percorre outro corpo. É assim também que o poeta experimenta as cidades de seu país, como no caso de Salvador, na Bahia, nos fragmentos 37 “cheiro de urina”, e Blumenau e Florianópolis, em Santa Catarina, no fragmento 49 “a dream that”. Em ambos, as cidades são um outro ser, cuja sedução alude ao corpo de mulher e, talvez justamente por ser a mulher, também se ligue com o desvelamento do que é desconhecido. De fato, o eu poético é um paulistano explorando outras cidades do Brasil e, provavelmente por isso, interage com as cidades-corpos como um estrangeiro. No fragmento 37, caminha pela antiga capital do Brasil como um navegante que se defronta com a costa brasileira pela primeira vez. Já no fragmento 49, como um colono, para quem a nova terra é território fértil de fauna, flora e oportunidades. As cidades-corpos são o outro: diferentes e novos.

Em Salvador, no fragmento 37 “cheiro de urina”, o eu poético traduz o corpo urbano da cidade como um corpo suado, doce, escorregadio e dado ao excesso. Logo nas primeiras linhas, o fragmento já recorre aos recursos sinestésicos.

cheiro de urina de fécula de urina adocicada e casca de banana de manga rosa
 quando esmagada no chão o calçamento desliza nos pés como se você estivesse

entrando por uma região viscosa um aberto de vagina em mucosa pedrenta
 tudo cheirando vida ou morte ou vidamorte um cheiro podre de orgasmo
 rançoso e peixe e postas de carne ao sol a muleta solavanca um aleijão
 que come farinha com dedos apinhados cor café ocre moca o peito apoja
 debaixo da fazenda rala e emborca para uma zona tórrida de coxas colantes
 e grelo fio-de-mel agora é a mulata de olhos bistrados que reolha um espelho
 de lata e esmalte e correm para o oval de reflexos fósforos faíscas um cio⁴¹⁰

Se por um lado, o fragmento 37 começa evocando a morte por meio do sentido do olfato, apelando para odores que, em geral, geram aversão, como o “cheiro de urina”, de frutas podres (como a banana e a manga) e tubérculos em decomposição (como a fécula). Por outro lado, a singularidade dessas escolhas sinestésicas exala sensualidade. Primeiro, porque existe um progressivo adoçamento dos cheiros repulsivos vinculado à escolha lexical dos adjetivos, como em “urina adocicada”, e dos substantivos, como o cheiro de “fécula”, que despertam odores mais fermentados. Segundo, porque as frutas escolhidas, banana e manga, têm forte conotação erótica, tanto pela forma quanto pela doçura excessiva. Elas possuem traços sensoriais marcantes, sendo alimentos com sabores e cores bem característicos, além de serem popularmente comidas com as mãos. O tato melado e a visão turva em tons de amarelo são, então, os efeitos sensoriais que fornecem ao fragmento 37 um filtro sensual.

Além disso, o erotismo da descrição também está em contato direto com aquilo que existe de baixo na natureza: os fluidos proibidos, que se ligam aos prazeres reprovados pela higiene e pela sexualidade socialmente aceita pelo espírito do homem civilizado. Por mais que essa forma de articular a sensualidade pareça bizarra, aborda, na verdade, o sentido mais profundo do erótico. Esta afirmação acompanha o argumento que Georges Bataille usou no texto *Olho*: “a sedução extrema está provavelmente no limite do horror”⁴¹¹. Em outro texto, *Desgraça*, Bataille continua sua formulação, “aliás, as ruas que nos agradam têm um rosto de desgraça”⁴¹². No fragmento 37, esse horror mencionado por Bataille está no cheiro e na viscosidade do chão das ruas de Salvador. Os pés do eu poético são os primeiros a tocar os resíduos das decomposições, ou fluidos interditados. A partir do deslizamento, os passos são guiados pela cidade.

Destaca-se ainda o valor burlesco da descrição do jogo entre o sujeito e a cidade. O eu poético pisa sobre o asfalto-mucosa, úmido e viscoso, que é, ao mesmo tempo, repulsivo e sedutor. Ele nomeia a rua como: “aberto de vagina”. O corpo da cidade

⁴¹⁰ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 37).

⁴¹¹ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018, p. 97

⁴¹² *Ibidem*, p. 110.

pode, assim, ser lido como uma mulher mulata, suada e sensual, e o eu poético está penetrando-a em dois sentidos: no espacial e no sexual. Tal interpretação simbólica pode ser justificada, inclusive, por meio de características do próprio espaço. É o que demonstra o estudo de Frédéric Allamel sobre a relação entre erotismo e arquitetura. Segundo o sociólogo, “esse lugar, por sua essência quente, sensual e úmido, leva, portanto, a uma sociabilidade de tipo orgíaco”⁴¹³. Ou seja, existe um jogo de sedução entre o eu poético e a cidade, que é erótico não só porque toca e troca fluídos interditados, depondo seus tabus, mas também porque articula uma volúpia carnal explícita.

O erotismo do fragmento 37 se manifesta, então, em dois níveis: um relacionado com a transgressão dos interditos ligados ao que existe de repulsivo na natureza; e outro associado ao sexo carnal, que se firma por meio da descrição da mulher. No primeiro caso, a linha “tudo cheirando vida ou morte ou vidamorte um cheiro podre de orgasmo” demonstra não apenas a intenção de sugerir simbolicamente a simbiose entre Eros e Thanatos, entre os odores doces e o chorume, entre o orgasmo e a urina; mas, de fato, realiza-se lexicalmente com o neologismo “vidamorte”, que justapõe ambas as palavras opostas de modo que o sintagma contenha em si e na sua morfologia não o sentido de oposição, mas de relação. Assim, o ser erótico é vida, mas também implica na morte, também implica no que é repulsivo, o interdito desperta o desejo e inunda o seu conceito. Essa sedução advinda da relação de interditos, sejam fluídos ou conceitos, é resumida por Bataille no texto *O dedão do pé*. Para o teórico francês:

Isso é sofrer uma sedução que se opõe radicalmente à que é causada pela luz e pela beleza ideal: as duas ordens de sedução são com frequência confundidas porque nos agitamos continuamente de uma a outra, e porque, dado esse movimento de vai-e-vem, quer termine em um sentido ou em outro, a sedução é tanto mais viva quanto o movimento for mais brutal.⁴¹⁴

Ao longo do fragmento 37, vida e morte se repetem e se alternam tantas vezes, tanto em perspectiva lexical quanto conceitual. Na linha em destaque, é possível identificar que se conclui em orgasmo, gozo que se desenrola carnalmente na descrição da mulher. O corpo delimitado pela pele tórrida, com coxas se colando de suor e olhos bistrados, já apelariam o suficiente para a sensualidade da mulata, porém, o eu poético chega ao ponto de mencionar até mesmo o “grelo fio-de-mel” melado de orgasmo. O texto não usa meias palavras, a vertigem suspende os pés do eu poético, o gozo assume

⁴¹³ ALLAMEL, Frédéric. *Éros et l'architecture*. Paris: Éditions de la Villette, 2019, p. 173.

⁴¹⁴ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018^o, p. 125.

a forma de um delírio urbano. Ao perder o chão, a cidade o arrasta, carrega-o com olhos, não de ressaca, mas bistrados, misteriosos, que fazem fronteira entre o mistério e o desejo. Os cheiros e sabores se convertem, sinestesticamente, em sensações táteis e carnisais. O jogo de texturas propõe o efeito do descontrole, que é, ao mesmo tempo, lindo e perigoso.

-fêmea de brinco e coifa de cortesã índios e cocares também na selva poliáurea
 [...] e o cristo se crucifica no resplendor de prata que emite raios e ferrões
 logo mais estarei falando da festa de iansã e de como no mercado das sete
 portas branco-e-vermelho de bandeirolas pés trançaram capoeiras de mãos
 ariscas num arame sonoro e monótono o livro recede diante do cumulado
 [...] do sol visguento e bexigoso feito um rosto do alto da alegria vem bárbara
 fernandes aliás baby babynha vem dançando de ubarana amaralina alegria
 a dança de iansã que protege das trovoadas e se desnalga e desgarupa⁴¹⁵

“Na selva poliáurea”, o significante “selva” está ligado a imagem da floresta tropical densa, adjetivada no poema como “poliáurea”, que é a combinação do prefixo “poli”, que se refere a muitos, e “áurea”, do latim *aurum*, algo dourado. Em resumo, a paisagem é de uma selva tropical que cintila um dourado intenso. Este neologismo autoriza a leitura do fragmento 37 através de lentes amarelas. O eu poético descreve a selva reluzente, um tanto quanto parecida com aquela descrita por Pero Vaz de Caminha. O poema apresenta, nesse momento, o que Severo Sarduy denominou de *condensação sincrônica*, na qual as paisagens do presente e do passado se condensam. No fragmento 37, as imagens desse passado orbitam a mulata soteropolitana, que é o centro da logopeia espacial. As paisagens presentes nessa dinâmica trazem à memória a conhecida passagem da *Carta de Caminha*:

Ao sábado, pela manhã, mandou o capitão fazer vela e fomos demandar a entrada, a qual era mui larga e alta de seis, sete braças. E entraram todas as naus dentro [...] Fomos assim de frecha direitos à praia. [...] Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos, pelas espáduas; e suas vergonhas tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que de as nós muito bem olharmos não tínhamos nenhuma vergonha.

Tanto para o eu poético quanto para o escritor português, a visão do corpo da mulher se associa ao descobrimento de um território novo, ambos erotizam esse corpo com olhar invasivo, encoberto pelo véu da “curiosidade”. Na carta, Caminha encara sem pudor as “vergonhas cerradinhas” das índias; no poema, o eu poético escreve sobre a

⁴¹⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 37).

vagina, o grelo e a coifa da mulata soteropolitana. Existe uma similaridade entre o estranhamento do olhar estrangeiro dos dois discursos e a suspensão do pudor. Vale lembrar que, segundo Bataille, a marca do erotismo está justamente na transgressão dos interditos, que, aqui, podem estar ligados ao tabu da vergonha em Caminha ou o horror dos fluídos proibidos nas *Galáxias*. Mencione-se ainda que, em ambos, a descrição das partes íntimas das mulheres também colabora para a constituição da linguagem erótica. É do atrito entre a transgressão dos interditos e a descrição dos corpos que advém o tom erótico dos dois discursos.

Nas *Galáxias*, algumas referências espaciais da cidade de Salvador se destacam por fugir do óbvio. Ao invés de visitar pontos turísticos conhecidos como o Elevador Lacerda, o Pelourinho ou o Dique Tororó, o eu poético circula pelo Mercado das Sete Portas e visita um terreiro, o que é uma escolha interessante, pois aborda a religião despida de tom folclórico. Na atmosfera de Salvador pulsam diferentes fés, pluralidade que reverbera na logopeia do fragmento 37, especialmente, ao mesclar a imagem de cristo crucificado, principal símbolo da igreja cristã, com a festa de Iansã (ou Oyá), celebração do candomblé dedicada à orixá das tempestades e trovoadas, padroeira dos mercadores e dos bombeiros. O eu poético atinge o ápice do sincretismo religioso ao conjugar as figuras de Santa Bárbara e da Mãe de Santo.

Na mitologia iorubá, Iansã retoma a relação com a morte, já expressa desde o início do fragmento 37, pois é uma das poucos orixás que têm o poder sobre os eguns (espíritos dos mortos). Ocupando um contínuo, que é seu por excelência, a orixá, assim como a deusa, ocupa um não lugar, onde não existem limites entre vida e morte. No poema, a dança é sensual quando o corpo da mulher roça nas espadas, a música, por sua vez, encarna uma memória nagô, que deriva da língua iorubá e sobrevive na cultura das casas de axé brasileiras. No fragmento, “nagô” é adjunto adverbial de modo ligado ao verbo gritar e, somado ao bater de palmas, pode ser compreendido como a língua do cântico do ritual; mas também pode ser entendido como a língua do terreiro, nesse caso, assume-se a frase “vocês têm que comer pelo menos a comida da santa” como discurso direto de uma voz em primeira pessoa, que é membro da comunidade do terreiro.

Nesse contexto, a figura da Mãe de Santo emerge como a liderança espiritual do terreiro. É a projeção viva, encarnada na mulher real, da Santa Bárbara católica sincretizada com a Iansã da matriz afro-brasileira. Assim, os corpos da santa, do orixá e da sacerdotisa se entrelaçam e performam o ritual que acontece no fragmento 37. No trecho, o ritual se manifesta sobretudo pela melopeia, na qual a aliteração reiterada das

letras <d> e <r> faz ecoar os tambores e as palmas. Logo, sustentando uma vibração contínua ritmicamente marcada pelo som oclusivo alveolar [d] e se prolonga na ressonância sonora do [r], cuja vibração vozeada parece se espalhar no ar denso do terreiro. A plosividade bilabial vozeada do som de [b] reforça essa interpretação, a aliteração está frequentemente associada ao vocativo da santa, como em <BaBy BaBynha> e <BárBara BaBynha>. A percussão sonora gerada pelo toque repetido dos lábios produz um efeito sinestésico, típico da forma plástica do poema, em que a vertigem da aliteração contribui para desencadear o estado de transe.

Além de bater as palmas e os tambores que dão ritmo ao poema, as mãos também participam do ritual da alimentação, outro elemento cultural registrado pelo eu poético. O hábito de comer com as mãos, comum no consumo de comida de rua e entre anciões, é notado logo no início do poema com a escolha das frutas, depois em “come farinha com dedos apinhados” e, por fim, com a aproximação espacial entre as mãos batendo palmas e as comidas da santa – arroz, frango, acarajé e caruru –, que também são típicas da região. O destaque dado às mãos é simbólico na medida em que não reduz Salvador a sua marcada desigualdade, mas, de certo modo, a glorifica por permanecer erguida sobre as ruínas de sua história, sejam escombros ligados à colonização ou à escravidão. Cada imagem de passado ainda sobrevive na cidade, cada horror e cada natureza paradisíaca compõem a mesma paisagem. Por isso, talvez, Salvador conserve, para o eu poético, o frescor da descoberta portuguesa, pois não deixa de ser a mesma terra, a mesma selva dourada. Em resumo, a partir das mãos, o eu poético traz à superfície do texto o que há de mais profundo no sentimento de pertencimento do povo: seu espaço e sua cultura.

A sensibilidade do tátil sugere certo erotismo, por provocar os sentidos e desfazer os nós que mantêm os indivíduos atados aos interditos da civilização. Tudo é dourado desde o início do fragmento 37. Dependendo da luz, o amarelo remete ao brilho da pele suada, ao toque quente do sol na pele, à luz filtrada do entardecer... tudo isso tem conotações físicas, carnavais, eróticas. O amarelo aparece em imagens tropicais, corpos molhados de calor, danças, festas – o corpo se acende nessa cor. O amarelo excita, vibra, provoca a pele à beira do toque. Nas culturas latino-americanas, o amarelo é uma cor vibrante que transmite vitalidade, além de despertar o desejo por danças e rituais. O jogo de cores que mantém a paisagem em transe na visão do eu poético pode ser lido ao espelho da interpretação que Eliane Robert Moraes dedicou à Solange, a protagonista de Nelson Rodrigues em *A dama do lotação*.

Fundamentalmente porque é precisamente o estado de transe que define e singulariza a “extraterrena” dama, improvável criatura que transita entre a mais depravada devassidão e a inocência infinita. Solange, aliás, faz parte de uma galeria de protagonistas femininas da literatura erótica ocidental que parecem alheias ao mundo a seu redor, vivendo em permanente estado de transe. [...]. Recorde-se que, no sentido antropológico, o transe é um estado de passagem, em que o sujeito sai de si para se abandonar a uma experiência intensa que se apresenta, por definição, como momentânea, efêmera, fugaz – enfim, como passageira. A rigor, o transe efetivamente opera a conversão. Desnecessário dizer que esses termos descrevem com precisão os domínios transitivos do erotismo [...].⁴¹⁶

No fragmento 37, a figura da mulher é composta pela sobreposição da entidade e da mãe de santo, conjugação permitida pelo estado de transe. O mesmo transe efêmero que a protagonista de Nelson Rodrigues aparenta para Moraes. O erotismo é latente, pois o transe acontece no domínio da transgressão.

O eu poético observa as cores, os hábitos e o sincretismo com olhos gulosos, exprimindo um estrangeirismo que é diferente, mas com algum senso de pertencimento à unidade do povo brasileiro. Constrói a atmosfera soteropolitana sobre e com as ruínas da tradição, não como uma festa para turistas, mas antes apresentando a riqueza cultural das casas de axé baianas. O mesmo acontece com as paisagens escolhidas, que trazem toda a beleza da Bahia, sem se valer de locais mais conhecidos. É no detalhe que o fragmento manifesta o sentimento de pertencimento a Salvador, transportando o leitor para o íntimo da cidade. O transe pelo qual se vislumbra o sagrado num espanto é uma das lentes que conduzem o eu poético pela cidade e pelo corpo da mulata.

O mesmo sentimento de brasilidade captado pelo olhar estrangeiro do eu poético no fragmento 37 pode ser observado no fragmento 49 “a dream that”, em que as cidades de Blumenau e Florianópolis, em Santa Catarina, são priorizadas. A paisagem compõe a “oniroteca do tecelário” do poema, nela já não existe mais a selva brilhando dourado, mas o jardim colorido de um verde muito gelado e de flores geométricas. É o clima frio, mais similar ao temperado europeu, que é evocado logo nas primeiras palavras do fragmento:

a dream that hath no bottom a oniroteca do tecelário e mais uma vez
entre ninfetas verdoengas o sonho de uma noite de varrão
el ecónomo y la ninã en un jardín se encontraban cuando entre grandes
dolores y apretándose la aljaba palabra árabe que significa barriga

⁴¹⁶ MORAES, Eliane Robert. Nelson Rodrigues: passagens para o negativo. In: _____. *A parte maldita brasileira: literatura, excesso, erotismo*. São Paulo: Tinha-da-China, 2023, p. 114-115.

dijo la niña cuitada quien mal anda mal acaba assim don juan de
 la coba gómez galícia fins de outro século criador do trampitan
 língua para o seu uso e regalo naturalmente considerado louco
 uma página do livro pode operar a transverberação do tempo
 no espaço-curvo nasce um crinsantempo esta flor que se vê aqui
 [...]

du bist greis doktor faustus transas de espaçotempo ou de como
 a arte é contra a vida a tanga lilás recorta uma tão íntima
 comissura de pele que a luz inflete de puro gozo brilúmido
 [...]

fritz müller sonhando com bromélias o dr. fritz müller de thüringen
 erfurt com bromélias no delírio da febre in seiner fieberphantasien
 morto em blumenau 1897 o ano do coup de dés o dr. fritz müller⁴¹⁷

A frase “a dream that hath no bottom” pode ser traduzida literalmente como “um sonho que não tem fundo”, ou pode ser interpretada simbolicamente como um sonho sem fim, sem limites, ou ainda fazer alusão ao drama *Um sonho de uma noite de verão*, pois, como aponta David Jackson, William Shakespeare é a referência estética do fragmento 49. O intertexto é mais evidente no trocadilho “uma noite de varrão”, a partir do qual é possível sugerir o acolhimento da atmosfera do jogo amoroso, em sua forma mais desgovernada, no decorrer do enredo do fragmento. A consequência da paixão sem limites é a gravidez da moça, anunciada em “la ninã en un jardin se encontraban cuando entre grandes dolores y apretándose la aljaba palabra árabe que significa barriga”. Na cena, predomina o momento do parto. O jardim é o espaço escolhido, lugar que corresponde à floresta shakespeariana, onde o tempo se curva, onde o corpo se faz linguagem, que germina os sentidos.

Ambos os antropólogos trabalhados aqui, Bataille e Allamel, apontam para a presença de um gesto fecundo e erótico inscrito na imagem das flores. No texto, *A linguagem das flores*, Bataille afirma que “pouco importa, em suma, que a ancólia seja o emblema da tristeza, a goela-de-lobo, os desejos, o nenúfar, da indiferença [...], é a flor em geral, mais do que a tal ou qual dentre as flores, que se é tentado a atribuir o estranho privilégio de revelar a presença do amor”⁴¹⁸. Ainda para o teórico, “os homens teriam aproximado o fulgor das flores e seus sentimentos pelo fato de se tratar em ambos os casos de fenômenos que precedem a fecundação”⁴¹⁹. Allamel reforça essa “dimensão fecundante” das flores, definindo-a como “a união de dois princípios que

⁴¹⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 49)

⁴¹⁸ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018, p. 71-72.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 72.

revelam a beatitude divina e o êxtase sexual⁴²⁰. Nas *Galáxias*, as flores, que se proliferam pouco a pouco, condensam suas dimensões fecundantes na moça grávida. A mulher dando à luz é tal como uma flor no jardim, ambas expressam a mesma energia germinativa. Como já mencionou Bataille, “muitas coisas podem se transformar nas sociedades humanas, mas nada prevalecerá contra uma verdade tão natural: a de que uma bela moça ou uma rosa vermelha significam o amor”⁴²¹.

Crisântemos e bromélias estão entre as flores encontradas no jardim do fragmento 49. Os crisântemos são tradicionalmente associados ao luto e à renovação, pois florescem no inverno, em dias curtos e frios. Se os crisântemos se ligam às baixas temperaturas do Pampa, as bromélias são os indicativos da Mata Atlântica, bioma presente em diversas paisagens brasileiras. Santa Catarina combina áreas de Mata Atlântica preservada, altitude e clima úmido-temperado, oferecendo o cenário ideal para as duas flores coexistirem. O eu poético recorre a essa peculiaridade para inscrever a cor local brasileira na paisagem. As bromélias simbolizam um plano mais amplo, remetendo à unidade territorial do Brasil; e os crisântemos, em relação às bromélias, se referem ao bioma local, isto é, ao plano mais íntimo do sul do país.

Historicamente, Santa Catarina é um território moldado pela atividade agrícola e pela imigração europeia. Fruto da imigração alemã, o botânico Fritz Müller (1822–1897) se inscreve no fragmento 49 não apenas como presença física no espaço, mas como alguém cujas observações e registros adicionam imagens de passado à paisagem. Novamente, o eu poético recorre ao mecanismo de *condensação sincrônica* descrito por Sarduy, o passado se infiltra no presente com força logopaica. Isso se relaciona, por exemplo, com o fato de Jackson ter identificado no fragmento 49 a cidade de “Desterro”⁴²², e não Florianópolis. Essa escolha indica que, mesmo em algum lugar do passado, a figura de Müller acompanha e interfere no olhar do eu poético. A perspectiva do eu poético é, novamente, a do estrangeiro que desvela um novo território.

Naturalista alemão radicado em Santa Catarina, Fritz Müller chegou ao Brasil em 1852 como colono, mas logo se dedicou à observação da vida marinha, comparando mecanismos respiratórios de crustáceos e outros organismos do litoral catarinense.

⁴²⁰ Texto original: “outre la dimension fécondante [est] l’union entre les deux principes renvoie à la béatitude divine et à l’extase sexuelle qui assure la communion avec l’Invisible” (ALLAMEL, F. *Op. Cit.* 2019, p. 181).

⁴²¹ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018, p. 74-75.

⁴²² JACKSON, David. *Op. Cit.* 2005, p. 43.

A partir da investigação da natureza da cidade, publicou *Für Darwin* (1864), livro que defende, factualmente, a teoria da evolução de Charles Darwin. Müller também escrevia poemas, gesto que aproxima seu olhar científico de uma sensibilidade poética voltada ao detalhe e ao ritmo da natureza. Cada um desses eventos é narrado nas *Galáxias* como uma imagem de passado que se sobrepõe à paisagem do presente. Sugere-se, então, que o olhar de Müller transmuta o jardim numa paisagem que admite as relações entre corpo, linguagem e natureza.

O eu poético acompanha, em seu próprio texto, o jogo corporal entre linguagem e natureza proposto pelo cientista. Ao observar a órbita dessa logopeia, as flores são satélites e a mulher está, mais uma vez, no centro. Soa, então, um alerta batailliano: “não podemos ignorar que as flores são afrodisíacas”⁴²³. Retoma-se as palavras “transverberação” e “transas”, pois, além da palavra transas ter o sentido sexual evidente no cotidiano brasileiro, destaca-se a repetição do prefixo “trans-”, que atribui mais uma camada de significado aos sintagmas, como aponta Moraes,

De origem latina, ele usualmente se refere ao que está além de, ou em troca de, ao través, para trás, através. Alguns dicionários reforçam que o prefixo pode indicar travessia, deslocamento ou mesmo mudanças de uma condição para outra; significações que, lidas à luz do conto, apontam para um expressivo pacto entre forma e fundo, no qual uma situação linguística coincide plenamente com a disposição de uma personagem.⁴²⁴

O jardim é uma transa de espaço-tempo, a luz que ganha esse espaço é o gozo. Cada flor é um gozo? Ou um fruto? Uma vida nova? Na cena que inicia o fragmento 49, a moça grávida no jardim, cercada por crisântemos e bromélias, cria uma atmosfera encantada, parecida com a da floresta de *Sonho de uma Noite de Verão*, onde tudo pode se transformar. A gravidez aparece como um momento de espera, no qual o corpo sonha com o espaço à sua volta. Crisântemos e bromélias são o algo novo que fertiliza e floresce nesse solo. No limite da interpretação, sugere-se que tanto a moça dando à luz quanto a mulata/Mãe de Santo do fragmento 37 transitam entre os domínios da vida e morte. Sendo que, no fragmento 37, a fusão entre Eros e Thanatos é explicitada morfologicamente no texto e, no fragmento 49, é sugerida no parto. Em ambos os casos, as mulheres são os sujeitos no centro da logopeia do poema.

⁴²³ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018_a, p. 140.

⁴²⁴ MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2023, p. 115.

A mulher é este outro corpo a ser descoberto pelo eu poético, por isso é equivalente à paisagem da cidade. Esse argumento estabelece importante relação com a teoria de Sarduy, para quem, no

[â]mbito da busca erótica: um corpo nos espera, mas o caminho que conduz a ele – nossa palavra – é quase informulável na codificação excessiva da língua urbana. [...]. Elementos esquemáticos, coletivos, que estruturam nossa imagem da cidade. A eles devemos nosso sentido da totalidade urbana. Eles assinalam nosso trajeto em direção ao outro.⁴²⁵

O eu poético deseja as cidades-corpos, um desejo que convém com o descobrimento do espaço por um viés estrangeiro, baseado no desconhecimento do outro e na voracidade de explorar sem pudores e sem interditos. Para conseguir esse efeito, o texto abusa da *condensação sincrônica* com imagens de passado e da plasticidade dos sintagmas e fonemas. O resultado é um poema que conseguiu abordar o sentimento íntimo de ser brasileiro por meio da paisagem. Se na Bahia, a paisagem é tropical dourada-quente, a pele úmida da mulata e o hábito de comer com as mãos, em Santa Catarina, a paisagem é verde-fria dos Pampas, a mulher que se abre para a vida e o jardim de crisântemos e bromélias. Na Bahia, os olhos do colonizador e as imagens da carta de Pero Vaz de Caminha, em Santa Catarina, os olhos do pesquisador e a fauna local. Portanto, as *Galáxias* articulam a linguagem de modo a expressar o sentimento íntimo das paisagens brasileiras e, ao mesmo tempo, a provocar a consciência ampliada dos sentidos do corpo, principalmente, os ligados ao erótico. E tal erotismo se manifesta tanto a partir dos efeitos sinestésicos do texto, quanto na representação simbólica das paisagens.

No poema, a linguagem é a consciência do real. Existe a linguagem das mãos, a linguagem das flores e a linguagem humana. O francês, o espanhol, o inglês, o português brasileiro, que tanto insistem em se intercambiar em excesso. O erotismo é uma camada a mais, grudada na mulher-cidade, centro logopaico dos fragmentos. As brasileiras marcam, aqui, apenas o começo da viagem. Outros corpos estão para ser desvendados, em suas cores, sabores e odores dos espaços. Existe, no entanto, um sentimento que se repete num desejo de jogar com o horizonte de eventos que é a figura da mulher no centro das *Galáxias*.

⁴²⁵ SARDUY. *Op. Cit.* 1979, p. 134.

Paris: a mulher no imaginário

Paris é um rebocador

Tarsila do Amaral, carta para Mario de Andrade
Paris, 13 de novembro de 1923

Paris, 1964. Haroldo de Campos recebe a notícia de que o Brasil sofreu um golpe militar. As cartas do poeta demonstram certa agonia e vontade de voltar: “agora a situação no Brasil é muito séria e não me sinto capaz de continuar viajando pela Europa. Eu não posso ficar acima da briga”⁴²⁶. A viagem europeia foi, então, interrompida. O poeta retorna ao Brasil, mas o eu poético não, continua sua saga, país a país, experiência a experiência. Não foi por isso que Paris deixou de ser o destino de três fragmentos de *Galáxias*: fragmento 13 “esta é uma álealenda”, fragmento 39 “circulado de violeta” e fragmento 40 “como quem está num navio”, sendo o primeiro e o último mais focados na experiência em Paris, enquanto no fragmento 39 espaços de Paris dialogam com a cidade de Giverny.

O eu poético entrará nas mônadas do território francês pela capital. Paris é mais do que o espaço privilegiado do fragmento 13, é o corpo no texto. É o que indica as primeiras palavras do fragmento:

esta é uma álealenda ler e reler retroler como girar regirar retrogirar
um milicôro em milicórdio séptuor vezes setenta e sete vezes giroler
em giroscópio em caleidocamaleoscópio e não ler e lernada e nunca ler
como tudoler todoler tresmiller e estar a ponto e voltar ao ponto

⁴²⁶ Carta de Haroldo de Campos escrita em 04 de abril de 1964. Texto original: “maintenant la situation du Brésil est très grave et je ne me sens pas en conditions de continuer a voyager en Europe. Je ne peux pas rester au-dessus de la mêlé” (CAMPOS *apud* WROBEL, Jasmin. *Op. Cit.* 2018_b, p. 188).

e apontar e despontar e repontar e pontuar e impontuar camaleoplástico
cabaléuslístico rodoviagem à roda da viagem a esmo da mensagem o mesmo
e de passagem uma faena uma fadiga uma falena será que vale a pena
[...] gavián gavián
gavián cantavam na rue budé a patronne olhibovina escoltada por
uma navalha corsa e madame meia-de-renda correntinha de ouro no
tornozelo esquerdo respaldada em seu porta-cachorro monsieur apollon
de quadris bailarinos de efebos requebros sem sapatos pois os pés
doíam gavián gavián e a outra brunida em martinica thérèse mulâtresse
açafraão aos ferinos caninos citando antonin artaud digo madame ranço-
-de-violetas no make-up fanado gavián sobre um guai de guitarras
no boul-mich' tom-mix texano e sua cow-girl lourolambida desafinam por
moedas na outra vez fôra o argelino sob o arco da ponte guturando entre
pandeiros círculos de curiosos palmas e moedas e moedas e palmas e
'spèce de cocu poilu urlam de um beco o popeye malajambrado em
pantalonas marinheiras caçava malamadas turistas no boulevard
ou não foi bem assim saia repuxada até o cós das coxas lendo o
tropique no café flore a cara de sardas e óculos normalistas tomando
talvez um café calvã a loiríssima abraçada a seu gigante negro o
negríssimo enganchado a sua ninfeta loira saudável discordia concurs
recolonização biológica por isto esta cidade é babelbarroca por isto
esta cidade é uma opera aberta e você é você e é anônima é sinônimo
e é antônimo é não e é milhão a tour eiffel está plantada sobre
sapatas no terreno móvel quem diria equilíbrio perfeito gavián
gavián gavián [...] ⁴²⁷

As aliterações que marcam o início do fragmento 13 chamam atenção para a melopeia do poema. A letra <l> marca os passos do eu poético pela cidade, cada passo ocupa o espaço, mas também ocupa a memória, a rememoração de outros passos que já estiveram ali, que foram lidos, relidos e retrolidos pelo eu poético. Essa convulsão que toma conta da melopeia, evolui com a aliteração da letra <g>, que faz tudo: <girar>, <regirar>, <retrogirar>, <giroler> e <giroscópio>. Paris é um caleidoscópio de sensações e, na roda da viagem, o eu poético deixou-se levar por esse esmo psicodélico, esquecendo-se da mensagem, concentrou-se apenas na passagem. As aliterações de <l> e <g>, que abrem a apresentação da cidade, são ecos da palavra “gavián”. O sintagma “gavián” possui múltiplos significados, a tradução do espanhol sugere a palavra gavião, uma ave sedutora, cuja elegância não diminui em nada sua agilidade predatória. A cada repetição da palavra é possível perceber os passos de gavião do eu poético se inscreverem sistematicamente no texto.

A Rue Budé, na Ilê Saint-Louis, é a referência geográfica da caminhada. A rua é estreita e, no poema, está escura em razão da noite anunciada pelas “falenas”, pequenas borboletas noturnas da ordem Lepidoptera. Cercada por casas, a Rue Budé é um espaço

⁴²⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 13).

apertado, que se abre como um canal. Tal configuração de espaço, segundo Sigmund Freud, tem um simbolismo sexual. É o que sugere em *Interpretação dos sonhos* (1899):

Quem tem um pouco de prática na tradução de sonhos logo se recordará que o ato de penetrar em espaços estreitos, ou abrir portas fechadas, pertence à simbologia sexual mais comum e se encontra, facilmente, nesse sonho da figuração de uma tentativa de coito por trás (entre as duas imponentes nádegas do corpo feminino). A passagem que é estreita e sobe inclinada é, naturalmente, a vagina.⁴²⁸

Aspectos concretos da Rue Budé contribuem para essa leitura conjunta com Freud. Localizada exatamente no meio do rio Sena, numa ilha, as duas margens do rio abraçam, os prédios altos e a escuridão constroem visualmente a sensação de aperto. A pressão aumenta até a rua se transformar num canal, que, morfológicamente, se aproxima da arquitetura de uma vagina. No poema, é através da Rue Budé que o eu poético penetra na cidade. Geograficamente, é como se as duas margens do rio fossem os pequenos lábios de uma vulva, que aperta e impulsiona tudo para dentro de si, já as partes norte e sul da cidade são as duas grandes nádegas da mulher-cidade. Mantendo o espaço como ponto de vista privilegiado, é possível recorrer às reflexões do sociólogo Frédéric Allamel, para quem, “penetrar dentro desse corpo voraz não é uma experiência comum, a obscuridade do ambiente confere ao lugar uma semelhança com a cripta onde se celebravam os mistérios da carne”⁴²⁹. Ancorado nisso, sugere-se que ao escolher entrar de modo tão específico na capital da França, o eu poético já lança sinais de que Paris é um corpo luxurioso.

Na Rue Budé, alguns corpos ganham espaço na visão do eu poético: a “patronne olhibovina”, a “madame meia-de-renda”, o “monsieur apollon de quadris bailarinos”, a “madame ranço-de-violetas”, a “cow-girl” cantora de rua, o “argelino”. Estes personagens formam a paisagem cosmopolita de Paris, na qual toda figura, por mais caricata que seja, encaixa-se. No longo e estreito corredor, o eu poético galga seus passos, marcando-os com a repetição da palavra “ler”, como nos neologismos “giroler”, “tudoler” e “tresmiller”, que indicam um aumento progressivo do universo literário a cada passo. Sugere-se que o eu poético pisa na cidade, como dedilha as páginas de um

⁴²⁸ Texto original: “Quiconque a un peu de pratique dans la traduction de rêves se verra certes aussitôt rappelé que le fait de pénétrer dans des espaces étroits, qu’ouvrir des portes fermées ressortit à la symbolique sexuelle la plus courante, et trouvera aisément dans ce rêve la figuration d’une tentative de coït par-derrière (entre les deux imposantes moitiés postérieures du corps féminin). Le passage étroit et qui monte en biais est naturellement le vagin.” (FREUD *apud* ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 86)

⁴²⁹ Texto original: “pénétrer dans ce corps d’ogresse ne constituait pas une expérience ordinaire et l’obscurité ambiante conférait au lieu une valeur de crypte où étaient célébrés les mystères de la chair” (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 138).

livro, extraindo o prazer do texto no processo. No fragmento 13, a noção de prazer, também está vinculada à ideia de ocupar a cidade.

Segundo o arquiteto Richard Neutra, “esses ambientes intensos transformam ideias triviais sobre estética e vida cotidiana em identificação libidinal”⁴³⁰. Abstrai-se daí que é possível sentir a cidade como outro corpo, que se tem desejo e até mesmo atração sexual. Como um todo, o perder-se na cidade é apenas uma parte da experiência, primeiro é preciso sentir a si mesmo. Talvez porque busque sentir os próprios passos na cidade de contínua e viva atmosfera intelectual, é que as pegadas do eu poético ficam marcadas pelo verbo “ler”. O eu poético caminha como uma ave de rapina, sem perder o olhar de estrangeiro latino-americano, mais próximo dos imigrantes do que dos intelectuais europeus. É ágil, esperto, voraz, malandro como dizem ser todos os brasileiros. O seu campo de visão passa do “ler” ao “giroler” antes de introduzir o léxico “gavilán”, desse modo, apresenta gradativamente à oclusão labializada do som [g^w]. O eu poético gira na aliteração da letra <g>, como no caleidoscópio já anunciado. Sonoramente, a repetição da palavra “gavilán” gira o caleidoscópio da cidade e marca as pegadas do eu poético na ausência do verbo “ler”. Além disso, a letra <g> em <gavilán> pode também sugerir que os passos do eu poético seguem pela margem esquerda – *à gauche* – do rio Sena: a Sorbonne, a boulevard Saint-Germain, o Café de Flore, a torre Eiffel.

A primeira repetição da palavra “gavilán” se inscreve na saída da Rue Budé para a margem esquerda do Sena. No fragmento 13, é qualificada como uma “faina”, ou seja, cada passo é uma tarefa para o sujeito poético, que, apesar de encontrar ali as suas próprias referências literárias, não consegue escapar dos pontos turísticos clichês. A artista de rua, “cow-girl lourolambida”, desafina uma canção, é acompanhada pelo ritmo da repetição lexical de “gavilán”, pelos estampidos das palmas e pelos tintilares das moedas, pois o eu poético descreve a cena sob o arco da ponte como um “gutturando entre pandeiros círculos de curiosos palmas e moedas e moedas e palmas”. Todos esses ruídos hiper estimulam o eu poético, que gira num ritmo agitado. Cruza o “arco da ponte”, chegando ao boulevard Saint-Germain e ao famoso Café de Flore. O Café é ponto turístico cobiçado por intelectuais e invadido pelas “malamadas” de turistas, que,

⁴³⁰ Texto original: “ces environnements intenses transformaient les idées reçues sur l’expérience esthétique et la vie quotidienne en une identifications libidinale” (NEUTRA *apud* ALLAMEL, F. *Op. Cit.* 2019, p. 98).

na década de 1960, já buscavam ali uma nesga do mesmo ar respirado por Simone de Beauvoir e Jean Paul Sartre.

No Café, o eu poético observa “a ninfeta”, que é “loiríssima” e está “abraçada a seu gigante negro”. O que se vê, na verdade, é a cidade de Paris – europeia clássica: loira de olhos claros – agarrada com à população da cidade, dominada pela pluralidade cultural dos imigrantes e refugiados. O casal é a própria dinâmica da capital. Será que o eu poético esperava por isso? Pois ele gira, sente a vibração do contato sonoro de seus passos que ainda ecoam na repetição da “gavilán”. A boulevard Saint-Germain não para de receber gente, todo tipo de gente diferente. “A cidade é babelbarroca”, e ali a queda de Babel parece jamais terminar, ao contrário, acabou de acontecer, todas as línguas e religiões se misturam, o barroco da ornamentação dos prédios, o drama das pessoas. Ou seja, o drama da arquitetura e o drama interpessoal intercalam-se na trama do poema, enquanto a cidade seduz o eu poético.

Paris é um corpo que seduz – é fato –, e pode ser observado em outros textos, como em *O camponês em Paris*. O protagonista do romance de Louis Aragon, caminha pelo mesmo espaço, mas em outra década, a de 1920. O deleite de prazer, no entanto, é parecido, principalmente, na forma como os autores personificam a cidade no corpo da mulher. Ambos caminham em direção à Ópera, Aragon à direita e Campos à esquerda do Sena, através da rua “ele irá se ligar a essa via por uma singular espécie de beijo, do qual não se podem prever nem os efeitos, nem a ressonância no vasto corpo de Paris”⁴³¹.

O camponês não esquece ainda

de dizer que a Passagem da Ópera é um grande ataúde de vidro e, como a mesma brancura endeusada desde os tempos em que a adoravam nos subúrbios romanos, preside sempre o duplo jogo do amor e da morte a Libido [...]. Na Passagem da Ópera, tantas passantes diversas se submetem ao julgamento hegeliano, mulheres de idade e beleza variáveis, frequentemente vulgares e de alguma forma já depreciadas, porém mulheres, mulheres verdadeiramente, e sensivelmente mulheres, isso à custa de todas as outras qualidades de seus corpos e almas,⁴³²

A Ópera é o lugar que conjuga Paris, tanto na arquitetura impressionante quanto na quantidade e diversidade de pessoas. Talvez por isso, no fragmento 13, o eu poético advirta que a “cidade é uma ópera”, força o indivíduo a se tornar multidão, o aperta por todos os lados. Como propôs o protagonista de Aragon, a Ópera sobreleva os corpos de mulheres, não de homens. É a pluralidade de ser mulher que ocupa a matéria desse

⁴³¹ ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 45.

⁴³² ARAGON, Louis. Op. Cit. p. 62-63.

espaço. Severo Sarduy realiza uma interpretação semelhante sobre o espaço Ópera no ensaio sobre o *Compact* de Maurice Roche. Nele, o crítico literário discute:

Se por um lado temos a referência ao corpo e por outro a insistência sobre os significantes, não é um acaso nos encontramos de imediato frente a essa arte que é, por definição, um catálogo de significantes e que explora todas as possibilidades corporais: a ópera.⁴³³

No fragmento 13, as mulheres também estão em toda parte. A cidade é a “recolonização biológica” operada pela miscigenação entre a Europa e os imigrantes. A “cidade é babelbarroca”, mistura todos os idiomas, e o eu poético é mais um idioma a se aglomerar no meio dessa orgia. A “cidade é uma ópera” e “aperta você”. Paris é a mulher no imaginário do eu poético, quanto mais a penetra, mais se sente comprimido, ou até mesmo mastigado pela arquitetura, pelo excesso de pessoas, pela diversidade de culturas, pelo corpo da cidade. A mulher-cidade masca a multidão de gente, é uma devoradora de homens. Seria ela a mulher antropofágica?

O eu poético seduzido pela *femme fatale*, abandona o olhar sobre a torre Eiffel. Segundo Allamel, o planejamento da cidade entrega um corpo urbano em que as torres e arranha-céus são estruturas de prazer, de reconhecimento de prestígio e símbolos de virilidade. Nas palavras do sociólogo, “como que para figurar a virilidade de suas atribuições, os edifícios oficiais não economizam na simbologia. É verdade que a política se nutre dos signos de poder e domina a arte de encená-los”⁴³⁴. A torre parisiense não foge à encenação. Inclusive, Allamel a reconhece como um amplificador do ego coletivo e, por analogia, uma “simbologia que remete ao membro viril”⁴³⁵, concluindo que: “a ereção torna-se, assim, uma fórmula ambígua: refere-se tanto à fisiologia do homem sexualmente excitado quanto à arquitetura em busca de poder, em certos momentos, com uma forte convivência entre os dois fenômenos”⁴³⁶.

Entretanto, além de ser um evidente símbolo fálico do poder, a torre Eiffel possui outros elementos simbólicos, discutidos pelo próprio Allamel, que, inclusive, favorecem a projeção da torre Eiffel como o corpo da mulher no fragmento 13.

⁴³³ SARDUY. *Op. Cit.* 1979, p. 53.

⁴³⁴ Texto original: “Comme pour figurer la virilité de leurs attributions, les bâtiments officiels ne lésinent pas sur la symbolique. Il est vrai que le politique se nourrit de tous les signes du pouvoir et excelle dans l’art de les mettre en scène”(ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 160).

⁴³⁵ Texto original: “symbolique ramène inmanquablement au membre viril” (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 167).

⁴³⁶ Texto original: “L’érection devient ainsi une formule double, faisant autant référence à la physiologie de l’homme sexuellement stimulé qu’à l’architecture en quête de puissance avec, à l’occasion, une forte connivence entre les deux phénomènes” (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 167).

A parte de qualquer cumplicidade formal que a arquitetura pode ocasionalmente possuir com o universo vestuário, este último parece ainda possuir sua própria arquitetura: armações de espartilhos, sutiãs com estrutura balconete, vestidos de armação do Antigo Regime podem atingir cinco metros de circunferência e ressoam o domo de Felippo Brunelleschi, crinolinas com aros de ferro, que antecipavam as estruturas metálicas de Gustave Eiffel... Tantos processos que fazem do costureiro um arquiteto de corpos, até mesmo um decorador à procura da beleza.⁴³⁷

As crinolinas são as hastes internas que dão sustentação aos vestuários femininos, como o sutiã, os espartilhos e os vestidos. Essas treliças, como apontou Allamed, podem ser encontradas em estruturas metálicas vinculadas a Gustave Eiffel, como é o caso da torre Eiffel, cujo projeto também leva a assinatura dos engenheiros Maurice Koechlin e Emile Nouguier, e do arquiteto Stephen Sauvestre. A torre Eiffel, com sua filigrana de ferro, aos poucos, ergue-se como um corpo, uma coxa coberta pelos fios entrelaçados em losangos assimétricos da meia arrastão. A malha da meia é sensual, pode ser associada à estética burlesca das lingerie, que expõem o corpo e provocam a imaginação. Tal efeito estético, quando associado à torre Eiffel, sugere ainda um jogo dinâmico entre a luminosidade e a escuridão, que acentua os contornos do corpo que se projeta. Assim, a torre – essa coxa burlesca – vibra e se move ao sabor das luzes como num espetáculo de cabaré. Olhar a torre Eiffel significa despertar as sensações do próprio corpo: o olhar é convocado para o desejo, o corpo vibra, gira.

A coreografia é o jogo de charme e sedução, que aperta o eu poético quando mais conquista a cidade. A caminhada continua, “gavilán”, passa por vitrines, por restaurantes:

e antes bem antes muito antes puseram o outro na fronteira porque se engraçara com a filha da concierge acusado de agitador mas esses [...] plexiglas tudo cabia dentro de uma caixa nugas núcias mínimos de vidros irisado em fitas fios filames filandras nós de luz esculpida tudo cabendo dentro de uma valise e por isso a comissão o recusou escultura para eles era a massa de mármore a massa taurina de mármore mas preferia as fotos só nas fotos aqueles ectoplasma de vidro virando luz no restaurante grego o graçon chamava todomundo de mon fils e a comida parecia comida síria e o pão à vontade para ser comido mastigado manducado pão com gosto de pão mas o gregoiante preferiu pedir um beaf-steak no gasthaus iugoslavo pois assim ganhava tempo

⁴³⁷ Texto original: “Hormis une connivence formelle qui voit l’architecture emprunter occasionnellement au registre vestimentaire, ce dernier semble aussi disposer de sa propre architectonique : armatures des corssets, soutiens-gorge à balconnets, robes à panier de l’Ancien Régime pouvant atteindre cinq mètre de circonférence et faisant songer au dôme de Felippo Brunelleschi, crinolines aux cercles de fer, annonciatrices des structures métalliques de Gustave Eiffel... Autant de procédés qui font du couturier un bâtisseur des corps, voire un façadier en quête de beauté” (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 68).

enquanto o outro pedia ou perdeganhava pois afinal o tempo⁴³⁸

A mente do eu poético gira, a cidade grita, e então pisa, “gavilán”, na Paris noturna e brilhante se perde por um instante na xenofobia estrutural, o imigrante é empurrado diariamente para a fronteira. O poema não deixa de ser crítico, mas o eu poético convida a se apaixonar. As luzes da torre Eiffel se refletem no Sena, os frames luminosos inscrevem-se morfológica e foneticamente na aliteração da letra <f> em: “fitas”, “fios”, “filames”. As luzes da mulher-cidade são os fios do seu cabelo, que seduzem, atraindo os imigrantes de volta, por mais que os episódios de xenofobia sejam desvelados. As janelas iluminadas dos restaurantes gregos, sírios e iugoslavos misturam sinestesticamente os sentidos da visão e do paladar, transformando a geopolítica na matéria mastigada da linguagem. Quando se percebe, no centro logopaico do fragmento 13, a mulher-cidade está novamente mastigando uma massa diversa de pessoas, culturas e políticas. A impressão é de que essa atividade devoradora não cessará nunca, assim como a voracidade da cidade.

Na borda esquerda do Rio Sena, no sempre cheio Café de Fleur e na brilhante Torre Eiffel. Os espaços turísticos são piegas, demandam uma marcha que não aproveita o tempo, no sentido francês de *profitez de la vie*. A mulher-cidade, entretanto, é um corpo luxurioso formado pelas curvas do Sena, por fios de cabelo brancos como a luz, por antigas páginas de literatura erótica. O desejo de caminhar pela cidade é, em última instância, um desejo de estar no próprio corpo, sentir em todos os sentidos os efeitos desse outro que é a mulher-cidade. A erotização dos corpos ocorre, então, no nível logopaico, ao identificar geograficamente a Rue de Budé com um canal vaginal, a malha de metal da torre Eiffel com a estética da lingerie da mulher-cidade; no nível fanopaico, os jogos sinestésicos entre luz, sombra e sabores seduzem tanto quanto as ponderações críticas-políticas que despontam no fragmento 13; e no nível melopaico, que apelam para o referencial literário e demarcam os passos do eu poético enquanto a cidade gira sob seus pés. Nesse espaço-tempo, paisagens, corpos e linguagens se digladiam. Paris é sempre Paris, mas o tempo convida para uma dança sincrônica, “pois afinal o tempo”.

Paris esnoba e seduz, acaricia e mastiga, é linda e hostil. A mesma mulher-cidade do famoso *Paris é uma festa!*, sobre a qual Ernest Hemingway escreveu: “Paris era uma cidade muito antiga, nós éramos jovens e nada ali era simples, nem

⁴³⁸ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 13).

mesmo a pobreza, nem o dinheiro súbito, nem o luar, nem o bem e o mal, nem a respiração de alguém que, deitado ao nosso lado, dormisse ao luar⁴³⁹; a mesma Paris em Aragon, quando o narrador descreve: “essa mulher à minha volta, compreendo pela totalidade de mim mesmo que há uma mulher, que há essa mulher em cada ideia que em vão circundo, que há qualquer coisa, em cada ideia, que é precisamente essa mulher e seus gestos são os gestos do espírito⁴⁴⁰”; ainda a mesma nas *Galáxias*. No fragmento 13, o eu poético chega à cidade, penetra pela Ilê Saint-Louis, caminha pela margem esquerda do Sena até a torre Eiffel.

No fragmento 40 “como quem está num navio”, ainda à *gauche*, retorna ao Quartier Latin, demorando-se no Museu de Cluny e no café Le Petit Cluny. Agora, não é mais o impacto do primeiro encontro que domina, mas o hábito de *boire un verre*. O jogo de sedução entre a mulher-cidade e o eu poético, continua:

como quem está num navio e persegue as ondas jade jadeante a calota polar fechada em seu prepúcio noturno poderia também conter esta solidão de avesso de espelho e coluna de mercúrio o estar-aqui não-estando-aqui barometrizo o centro da terra para onde acorrem centopeias centrípetas você por um triz não cede ao desvario das escolopendras mas prefere um raphael cor de âmbar queimado em cujo âmbito líquido suspenso no cristal do cálice fosforece um gelo cúbico de talha diamantina não te serve este passaporte para o anis verdáceo de outro copo que o lábio rosipálido de uma albina de cílios parafinados e íris sanguínea de coelho branco começa a sorver e o estar é simplesmente a terraça envidraçada do café de cluny onde entram sobretudos úmidos e hálitos que enevoam auras de vapor condensado pedir um raphael pode começar esta viagem armilar de palavras em torno de um ponto oco um sistema organizado de palavras que rechaçam sua fábula [...]
garra de marfim os cílios da albina parecem doer à luz e coam sua mirada rosielara que também está aqui por força dessa fimbria nacarada de palavras que une os interstícios do papel com runas móveis suturadas pelo fio da leitura eis que do desenho em linha d'água é lícito extrair manga-de-mágico [...] nua a albina se conduz como uma opala erotizada e a lâ de vidro no seu monte de vênus eriça uma luz de tungstênio súbito os poros sofrem um acesso de sangue e ela radia em carne viva em carbúnculo ectoplasma rubro de si mesma ao primeiro aguilhão seu gemido é um turturino de pomba que tatala com o cerebelo trespassado por um alfinete e depois ela recorre⁴⁴¹

A mulher não está mais no Café de Flore, mas no café Le Petit Cluny, acompanhando o eu poético em uma bebida. Geograficamente, ao sair pela estação Cluny-Sorbonne, no boulevard Saint Germain, encontra-se de um lado o café Le Petit

⁴³⁹ HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa!* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015, p. 64.

⁴⁴⁰ ARAGON, Louis. *Op. Cit.* 1996, p. 193-194.

⁴⁴¹ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 40).

Cluny e de outro o Museu de Cluny. A mulher-cidade tem uma face com traços finos como de um coelho, sua pele é da cor de pedra de opala, seus cabelos são loiríssimos – fios de luzes, como descrito no fragmento 13 –, seus cílios cor de marfim, seus pelos pubianos são como “lã de vidro”. Descrita em tons de brancos, a personagem pode ser denominada de Albina, sobretudo ao considerar que foi interpretada por Giulia Gam, na primeira adaptação cinematográfica do poema, que justamente leva o nome de *Albina* (1991). No poema e no filme, o rosto da Albina está em foco, a performance facial demonstra uma irritabilidade nos olhos, os músculos se contraem em reação a algo agudamente incômodo, olhos e boca estão túrgidos de vermelho⁴⁴².

Recorre-se ao ensaio *Um fetiche de caxemira cinza-pérola*, de Sarduy, para interpretar o *close-up* como um recurso que contribui para a instauração de um totem logopaico, ou seja, para dar à personagem o protagonismo no fragmento 40. No texto sobre o romance *Zona Sagrada*, de Carlos Fuentes, Sarduy vincula a presença material do corpo, e mais ainda do rosto, com a “função de signo” na linguagem:

[...] ao imaginário do *close-up*, seu significante é um rosto imóvel em sua autoridade icônica, fixo como uma máscara, mil vezes reproduzido, copiado, imitado, deformado, analisado e recomposto a cada capítulo, obsessivo, multiplicando seu olhar inquiridor, mariposa estampada de pupilas, totem.⁴⁴³

No texto de Fuentes, quem está no *close up* é a personagem de Cláudia, mãe do protagonista e dona da caxemira cinza-pérola, objeto fetichizado pelo filho. O *close-up* isola uma parte do corpo e investe nesse fragmento com um desejo tão insano que chega a paralisar aquele que deseja. Para Sarduy, isso remete à ideia do hiperfoco do fetiche, isto é, “Cláudia não é uma figura, mas uma ‘ideia platônica do ser humano’, não uma mulher, mas um conceito, uma essência carnal, algo ao mesmo tempo claro e neutro”⁴⁴⁴. No fragmento 40, o eu poético está seduzido pelo olhar da Albina: os cílios “parafinados”, cílios de “marfim”, a face incomodada fecha os olhos, de modo que os cílios “parecem doer à luz”, os olhos e a boca estão túrgidos, como se os poros sofressem “um acesso de sangue”, deixando rubro o ectoplasma. Existe um *close up* demorado nos olhos e na boca, quando mais recorta fragmentos da mulher-cidade, mais o eu poético a transforma em essência carnal. É possível observar um efeito de posse erótica nessa articulação que é, verdadeiramente, fetichista, pois, nas palavras de Sarduy

⁴⁴² Essa ideia foi desenvolvida no artigo *Galáxia dark no fio da navalha de Walter Benjamin*, revista *O Eixo e a Roda* 30, 2021. DOI: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.30.3.317-337>

⁴⁴³ SARDUY, Severo. *Op. Cit.* 1979, p. 34.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 35.

“numa relação fetichista”, “esta sucessão do desejo e do objeto desejado não tem fim.” Quanto mais o eu poético hiperfoca na mulher-cidade, mais a deseja, cada *close-up* dela é um fetiche dele.

O Monte de Vênus da moça está aparente, sugerindo que o eu poético a está despindo, nem que seja apenas na imaginação, o que intensifica o jogo de desejo entre eles. No Museu Nacional da Idade Média, o desnudamento da Albina é completo. Começa, então, a elaboração da principal metáfora do fragmento 40: a cidade se torna a amante carnal do eu poético. A personagem se “erica”, “geme” e entumece de sangue, seus lábios passam de rosipálicos a um “acesso de sangue” e, por último, a carne viva. O atrito libidinoso enrubesce a moça, que demonstra reciprocidade e prazer. Seu gemido é um ruído oclusivo marcado na melopeia do poema pela assonância de [t] em “turturino” e “tatala”. O corpo em êxtase da mulher-cidade comprime e dilata, como no pulsar de uma respiração ofegante. O orgasmo é inevitável.

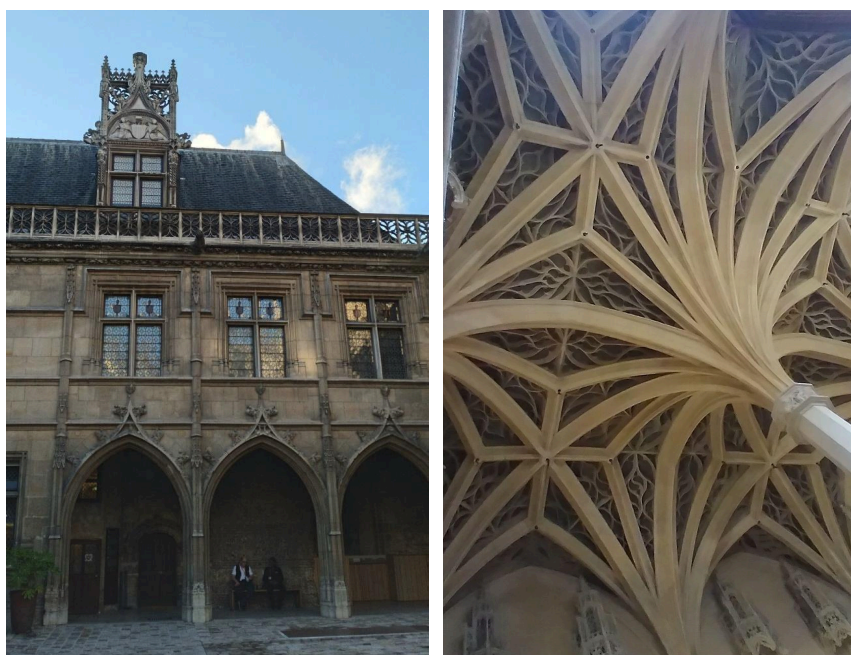
uma girândola de orgasmo cujos arcos latejantes se resolvem num zênite de centelhas pelos arcos passam tigres de tornassol e chamuscam o dorso maculado nessas órbitas de chama agora está sentada no tombadilho envidraçado do café de cluny longilínea gelando o palato de anis esverdeado e nada trairá senão talvez um mínimo tremor no canto das pálpebras este safári iminente por regiões de pele humana e faminta platina canibal pergunta as horas ao cavalheiro da esquerda e acerta um minúsculo relógio de pulso como quem está num navio a fábula neste livro é um mero regime de palavras e o que conta não é o conto mas os desvios e desacordes os vícolos e vielas os becos e bitesgas os cantos e as esquinas os bívios e os trívios os quadrívios dessa escura suburra de palavras que emite funiculares e raízes aéreas que sacode esporos e pólens numa germinação de fécula apodrecida e matéria albuminal passar da palavra garça à palavra albina é uma veloz operação de brancura que não deixa na página mais do que esta marca de água ela está agora totalmente tranquila e acende um cigarro cercada apenas pelos corpos verbais que suscitou e vai mesmerizando como se não pudesse conter o ectoplasma de si mesma e o deixasse jogar maga lúbrica seus jogos malabares⁴⁴⁵

O hálito enevoa, umedece e aquece o ambiente, por um instante lacerante a Albina se torna vermelha, tem um “acesso de sangue”, está em “carne viva” e, nesse excesso de vermelho, chega ao orgasmo. O eu poético toca sua pele lasciva, úmida, escorregadia. Albina geme em “girândola de orgasmo”, “cujos arcos latejantes se resolvem num zênite” e, por um instante, o Museu de Cluny é o espaço que mistura sinestesticamente os sentidos da audição e da visão, a pulsão latejante, que começa na assonância em [t] do gemido da moça, agora está nos arcos da arquitetura histórica do edifício. Com isso, sugere-se que os arcos do texto e os muros do Museu de Cluny são

⁴⁴⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 40).

também parte da materialidade do corpo da mulher-cidade. A cidade, aqui, adquire características vivas, antropomorfizando sua sensibilidade. Allamel, por exemplo, registra a ocorrência desse efeito como resultado de isomorfismos que aproximam os corpos humanos e a arquitetura, como analogias, metáforas morfológicas, metáforas ósseas e emoções primárias.

Ainda segundo o sociólogo: “as paredes se revelam curiosamente flexíveis, aveludadas e suadas, movidas por pulsações vitais; transformam-se em músculos que se contraem e se dilatam à vontade – uma mecânica auspiciosa para o quarto genital”⁴⁴⁶. No fragmento 40, estas paredes são as do Museu de Cluny:



Esquerda: Pátio do café do interior do Museu de Cluny, Paris.
Direita: Arcos do teto do interior do Museu de Cluny, Paris.
Fonte: arquivo pessoal, 2023.

Nas *Galáxias*, o prédio responde aos estímulos sexuais como se participasse de um jogo de correspondência afetiva, que lateja nos arcos, formando o dorso da mulher-cidade. As paredes do edifício são “regiões de pele humana”, a mesma pele albina que tem sido reforçada lexicalmente desde o começo do fragmento 40. Aos poucos, esse corpo imaginado como totem do fetiche torna-se um corpo concreto, ou uma arquitetura. O fato de o corpo ser o Museu de Cluny é determinante para observar outros isomorfismos com apelo sexual. Segundo o arquiteto Herbert Bangs,

⁴⁴⁶ Texto original: Les murs se révèlent curieusement souples, veloutés et suintants, mus par des pulsations vitales; ils se transforment en muscles qui se contractent et se dilatent à volonté - une mécanique de bon augure pour la chambre génitale (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 49).

[o] princípio macho-fêmea reaparece dentro da estrutura das catedrais medievais, nas quais as imagens do falo e da vulva são tão visíveis que, em nossa era pós-freudiana, é incompreensível que ainda possam ser ignoradas. Os arcos góticos em ogivas, principalmente, nas naves laterais e no portal pelos quais entramos no corpo misterioso e sombrio da igreja, são as réplicas das vulvas, e das flechas que, atiradas para o céu, revelam os falos.⁴⁴⁷

Nos arcos do pátio do museu, é possível reconhecer, morfologicamente, o relevo dos pequenos lábios que circundam a abertura; o triângulo, no ponto mais alto do arco, pode ser considerado como o clitóris. Assim como Bangs sugere, o portal-vulva convida à travessia para o misterioso interior do edifício. A arquitetura é erótica a ponto de se alinhar ao desejo crescente da personagem. A mulher-cidade é apresentada em sua carne crua – arcos, paredes, pele. A estratégia de sedução está no toque das peles e dos pelos, no corpo que se expande do *close-up* dos cílios aos arcos do Museu de Cluny. A atmosfera é vaporosa e obscena, quanto mais a cor vermelha domina a cor branca, mais o jogo afetivo se aproxima do orgasmo. Aqui, justamente pelo espaço do fragmento 40 ser Paris, o orgasmo assume o sentido da *petite mort*. Bataille observa um descontrole na *petite mort* e se questiona: “Eu poderia viver plenamente a *petite mort*? Senão como um antegosto da morte final? A violência da alegria espasmódica está profundamente em meu coração”⁴⁴⁸. Ou seja, para Bataille, como se sabe, o orgasmo tem um certo gosto de morte.

Diante disso, vale insistir na correlação que Sarduy estabelece entre os arcos e a morte, de acordo com o crítico, trata-se de uma “sucessão de portas-arcos-orlas que abrem um corpo nu para a morte”⁴⁴⁹. No fragmento 40, há um excesso de arcos, um excesso de branco de Albina, um excesso da mulher-cidade. A pálpebra da moça treme face a face com o contínuo, com o horror da morte. O instante é rápido, e o gozo deixa apenas uma “veloz operação de brancura” na página. O eu poético pisca, e a moça loiríssima, albina, está tomando o seu líquido verde no café Le Petit Cluny. Mas, na imaginação dele, a mulher é canibal, seduz pela arquitetura, devora os homens com seus arcos, ele próprio foi mastigado. A cidade Paris é, verdadeiramente, a mulher

⁴⁴⁷ Texto original: Le principe mâle-femelle se retrouve dans la structure des cathédrales médiévales où les images du phallus et de la vulve sont tellement visibles qu’en notre ère postfreudienne il est incompréhensible qu’elles puissent être encore ignorées. Les arches gothiques en ogive, particulièrement dans les ailes et le portail par lequel nous entrons dans le corps mystérieux et sombre des églises, sont des répliques de la vulve, et les flèches à l’assaut du ciel expriment le phallus (BANGS *apud* ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 183).

⁴⁴⁸ Texto original: “Pourrais-je vivre pleinement, la “petite mort” ? sinon comme l’avant-goût de la mort finale ? La violence de la joie spasmodique est profondément dans mon cœur” (BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018_b, p. 45).

⁴⁴⁹ SARDUY, Severo. *Op. Cit.* 1979, p. 26.

antropofágica. Tranquila, pós-coito, acende um cigarro, entregando o fim da metáfora da atividade sexual. A realidade transcende em sua pele branca num ectoplasma que flutua sobre ela, num *glow* que entrega os jogos carnais recém finalizados.

O eu poético confessa: o corpo do texto é formado pelos “desvios e desacordes”, “vícolos e vielas”, “becos e bitesgas”, “cantos e as esquinas”, numa ambivalência que, como discutido, alterna entre o *close-up* e a amplitude dos espaços geográficos. A partir disso, o jogo fanopaico anuncia a cópula, resultado dessa interpenetração de coisas e definições. No fragmento 40, o léxico “funiculares” e os significados ligados a ele sacodem esporos e pólenes, promovem a germinação sem fins de fecundação, apenas para o puro prazer. As vielas, becos, cantos e esquinas são espaços geográficos por onde o eu poético circula, a totalidade deles é o corpo da cidade, o corpo do texto. O que busca nela, enfim, é o prazer do desvelamento, renovado a cada nova rua e nova ponte, que não deixam também de ser outros arcos de Paris.

Em ambos os fragmentos, 13 e 40, Paris é o espaço por onde o eu poético traslada. A cidade projeta ludicamente o corpo da mulher, que o seduz e o devora. O erotismo se manifesta linguisticamente nas analogias com a vagina, tanto no caso do fragmento 13, com as margens do Sena, quanto no do fragmento 40, com os arcos medievais do Museu de Cluny; e, neste último, também se observou a metáfora do jogo carnal entre o eu poético e a mulher-cidade. Cada um percebe nas paredes de pedra da cidade o que procura, o eu poético encontra sempre uma mulher, uma mulher sensual, loiríssima, de pele albina, que se oferece ao sexo e ao orgasmo. No fim do fragmento 40 o que se observa é a *petite mort* de uma arquitetura em orgasmo. Paris é, sobretudo, a mulher antropofágica, uma máquina de moer intelectualidades, línguas e pessoas. O eu poético se deixou seduzir, despedaçou a sua própria carne junto com a dela, levou para a cama a mais lasciva das mulheres.

Paris e Giverny: as ninfeias de Claude Monet

No fragmento 39 “circulado de violeta”, Paris e Giverny convergem-se, mais propriamente, nos espaços do Museu Marmottan Monet, do Museu Orangerie e da Casa do Monet, que se sobrepõem à vista do eu poético. Os aspectos da pintura valorizados e captados por Claude Monet (1840-1926), como o tratamento das cores ao ar livre (*plein air*), a oscilação delas no decorrer dos dias e as formas de movimento da natureza, são inscritos no fragmento como pinceladas impressionistas sobre o papel. Gombrich

observa, por exemplo, que o pintor francês buscava fixar as tintas “imediatamente na sua tela, em pinceladas rápidas, cuidando menos dos detalhes e mais do efeito geral produzido pelo todo”⁴⁵⁰, o que gera produções que, de perto, podem parecer pinceladas ao léu, mas, à distância, apresentam a impressão única de um momento fugaz. Para Monet, então, os “efeitos mágicos de luz e ar eram muito mais importantes do que o tema de uma pintura”⁴⁵¹. O mesmo fascínio pela efemeridade do momento, das cores e do ar é traduzido na paisagem condensada do fragmento 39.

O eu poético volta-se para os quadros *Nymphèas* (1903), *Nymphèas reflets de saule* (1916-1919) e *Nymphéas, effet du soir* (1897), obras produzidas no jardim de Giverny e atualmente expostas no museu Orangerie e no Museu Marmottan Monet. Sugere-se aqui que o eu poético galáctico articula as telas por meio da *condensação sincrônica*, agrupando não apenas os quadros, mas também os espaços. Desse modo, o fragmento 39 alterna-se, desde o princípio, entre as salas do museu e os corredores do jardim:

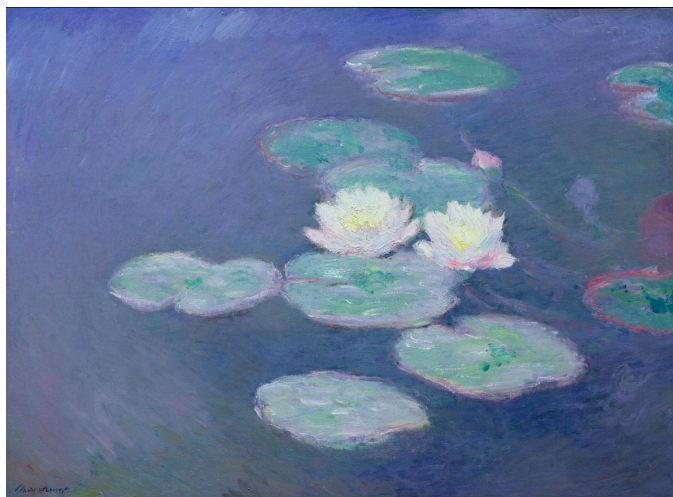
circulado de violeta dentro do âmbito pérola onde os sapatos rascam no soalho e ladrilham em eco só no centro do oval pérola e súbito aquele violeta que envolve como um dentro de aquário você está dentro é o peixe desse aquário parietal que te cerca de luz violeta e lilás de luz azul e cinza hulha de luz negroturquesa esflorada de capilares róseos aqui monet deu o seu lance de dados jogou tudo e pagou para ver e toda a pintura coube num precinto violáceo constelado de ninfeias esgárceas que nem submersos setestrelas e septeto da ursa maior vira assim um registro plusmarino de medusas de actínias e por isso você parece o peixe desse aquário que te fecha em plâncton e fezes de safira denso húmus oceânico que se aduba dele mesmo e germina em figuras de ardósia ônix cobalto em nigeladas cristas turmalinas em cirros sucessivos de metileno dentro desse oval você é o peixe um peixe-ôlho alumbrado e semovente nadadeiras tontas de espanto sem saber onde parar ou fixar-se⁴⁵²

O eu poético invoca o “circulado de violeta”, sugerindo as cores arroxeadas de tom pastel que constituem as *Nymphéas, effet du soir*. Não por acaso, o primeiro quadro inscrito no poema capta as flores na luz plena da tarde, sendo também o mais antigo entre os sugeridos.

⁴⁵⁰ GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. 16ª ed., Rio de Janeiro: LTC, p. 519.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 520.

⁴⁵² CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 39).



Nymphéas, effet du soir (1897), exposta no Museu Marmottan Monet.
Fonte: Imagem adaptada de www.marmottan.fr

Na sequência, o fragmento 39 fornece sua localização geográfica: “dentro do âmbito pérola”, que corresponde à arquitetura dos museus Orangerie e Marmottan Monet. Ao andar pelos museus, o assoalho de madeira range sob os passos dos visitantes, os “sapatos rascam no soalho e ladrilham em eco”, produzindo um som que, no texto, reverbera na assonância da vibração de [r] e da nasalização de [m] e [n] em todo o fragmento 39. Assim como o ruído do piso, a estrutura elíptica do museu é explicitada. No Museu Marmottan Monet, o “centro do oval” comunica e dá acesso às salas azul marinho e ao gabinete do escritório. No Orangerie, a sala “oval pérola” comporta a monumental tela das *Nymphéas*, composta por vários painéis montados lado a lado, todas da mesma altura 1,97 m. O eu poético passa de um museu ao outro, ou de uma sala a outra, num movimento sincrônico, que sobrepõe os espaços.

No Orangerie, a curva do espaço em forma de ovo, as cores frias das *Nymphéas, effet du soir* – azul, lilás, verde, cinza e rosa pálido – tornam-se os painéis das *Nymphéas*, numa paisagem contínua, de flores que se estendem no horizonte curvo e sem fim. Além da forma oval da sala, o fato de as flores serem aquáticas também contribui no transporte do eu poético para a sensação de ocupar um aquário. No centro fanopaico do discurso, o EU se comunica com um TU, existe um “você” inscrito no texto, um corpo-outro, que escapa à visão do eu poético, deixando seu reflexo nas águas do jardim de Giverny. Este corpo pode ser associado à cor e à forma das ninféias, que são as flores e as sombras no translúcido do Lago das Ninféias, misturando-se e emergindo na figura da mulher, medusa sedutora. Movediça, escorrega por entre as tintas, acumula-se em camadas e desvela a linguagem erótica do poema. A quem o eu poético persegue: as flores, os lances de tinta de Monet ou a figura da mulher? Talvez,

as três partículas sejam a substância da mesma matéria: o corpo do “você” interlocutor vai tomando forma gradualmente, é desprendido das flores, mas também das estátuas do Marmottan Monet e dos corredores escorregadios do jardim de Giverny.

No primeiro andar do Museu Marmottan Monet, passando pelo “centro oval”, existe uma sala azul marinho, cuja cor está inscrita no poema a partir dos sintagmas ônix e cobalto. O azul profundo também transmite o sentimento de estar dentro de um aquário ou de um oceano, em que estão espalhadas diferentes estatuetas de mulheres. As figuras de santas, corroídas pelo tempo, realmente parecem ter sido encontradas no “húmus oceânico”, entre elas *La vierge et l'enfant Jesus*, *Sainte Femme* e *Sainte Barbe*, todas datadas de 1500, além da *Madame mère* de 1980⁴⁵³. O ônix e o cobalto são, respectivamente, rochas magmáticas e um metal de transição, características que contribuem para o aspecto plural e transgressional da condensação dos espaços. Além disso, podem favorecer a metamorfose da figura humana que se desprende dos corpos de pedra presentes no museu. São corpos de mulheres que bombardeiam as retinas do eu poético, seus olhos estão vidrados nelas, como o peixe maior que deseja devorar o menor. Os olhos agigantam-se no deslumbramento do “peixe-ôlho alumbrado”, o desejo recai sobre a figura que é semelhante, mas ao mesmo tempo é outra.

No fragmento 39, o Museu Orangerie e o Museu Marmottan Monet se convergem numa imagem sobreposta. Essa aproximação, apesar de imediata, não exclui, no poema, a escada acarpetada de azul marinho, que comunica os andares do museu. O eu poético caminha sobre o carpete azul contíguo, ao seu lado, está “você”:

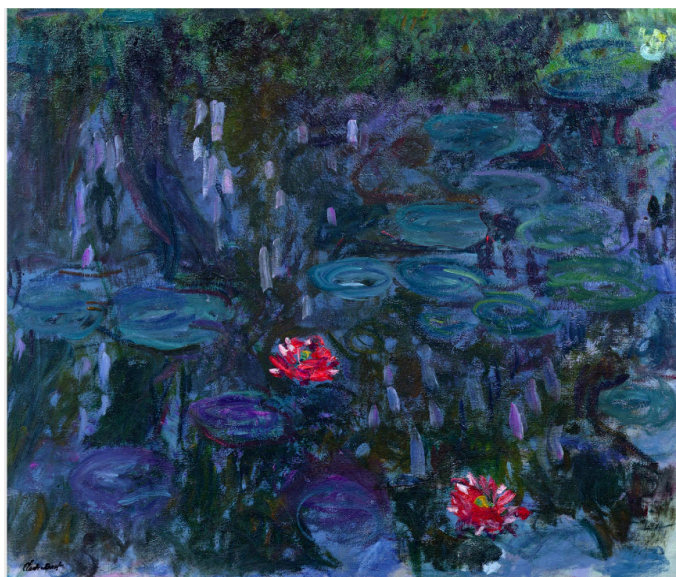
esquiva cinzeladura citrina e por aqui você acompanha a doença do azul
a afasia do azul que caminha de contíguo em contíguo até aquele outro
oval aquele outro recinto madrepérola onde o aquário se ajusta em
acorde de sol e se abre e se deixa fenestrar de vermelho e ruivo e
dói de topázio e irrompe em pôr de tarde como um sangue ocaso e coagulando
por roxos descabelos assim no seu claustro vitrino as ninféias
entrar agora por este fosso e sair pelo outro lombrigocego por estes
intestinos de cimento iluminado ouvindo o ruído de fundo dos trens
que cruzam e o surdo compasso de passos que se afastam como para nada
no centro da figura geométrica está o livro em vermelho sobre um escabelo⁴⁵⁴

Aquele outro recinto cor madrepérola, cuja parede circular abriga as *Nymphéas* é o museu Orangerie. As cores, entretanto, continuam sendo um ponto de contato com o Museu Marmottan Monet. Aos poucos, as cores pastéis das *Nymphéas*, *effet du soir* dão

⁴⁵³ Importante sublinhar que as estátuas foram doadas ao Marmottan em meados de 1932, isto é, já pertenciam ao museu nos anos em que Haroldo de Campos realizou suas visitas.

⁴⁵⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 39).

lugar às cores escuras das *Nymphéas reflète de saule*. A visão do eu poético capta as telas como se uma fosse continuidade da outra, como os painéis das *Nymphéas*, registrando o efeito da variação de luz ao longo do dia. O fragmento 39 revela as flores das *Nymphéas reflète de saule* por meio da cor de suas corolas: vermelhas e roxas. Além disso, as ninfeias são delineadas por partes do corpo humano: os cabelos, coágulos, sangue e intestino.



Nymphéas reflète de saule (1916-1919), exposta no Museu Marmottan Monet.
Fonte: Imagem adaptada de www.marmottan.fr

O isomorfismo entre as partes das flores com parte do corpo humano já direciona a interpretação para a correlação do “você” com a figura humana. Outra camada erótica pode ser, então, acrescentada, e liga-se, principalmente, à fanopeia do texto. Isso porque, o poema prioriza partes específicas das mulheres-flores, como os coágulos e os intestinos, ou seja, joga com vísceras impuras, mantendo uma tensão entre as pastosas cores das corolas e suas raízes aquáticas afundadas no lodo do Lago das Ninfeias. No texto *Linguagem das flores*, Bataille oferece suporte teórico à hipótese de que há um erotismo latente na linguagem poética que articula a inscrição das *Nymphéas*. Segundo o teórico francês, “de fato, as raízes apresentam a contrapartida perfeita das partes visíveis da planta. Enquanto estas elevam nobremente, aquelas, ignóbeis e viscosas, chafurdam no interior do solo, apaixonadas pela podridão como as folhas pela luz”⁴⁵⁵.

⁴⁵⁵ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018^o, p. 78.

Ao acessar a escatologia das flores, Bataille escavou um “aspecto que atinge obscuramente a sensibilidade humana”⁴⁵⁶. Quando olha para aquilo que apodrece, o autor depõem os interditos da sexualidade socializada, propondo um erotismo que está no “cheiro da morte”⁴⁵⁷. Sugere-se aqui que o fragmento 39 acompanha esse raciocínio na escolha dos sintagmas em “sangue ocaso coagulando por roxos descabelos” e “lambrigocego por estes intestinos”. No primeiro segmento, o eu poético traduz como hematomas os lírios d’água que observa nas *Nymphèas reflets de saule* e no jardim. A geleia de hemácias e plaquetas, que formam o coágulo, que evolui entre o vermelho, o roxo e, eventualmente, o verde, é um agrupamento desordenado de células, que lateja vida. Já na segunda parte, é a podridão da merda intestinal que se sobleva. No jardim em Giverny, as trilhas são caminhos são formados por camadas pisoteadas de folhas e flores mortas, quando contempla as flores, o eu poético também contempla o pântano de matéria orgânica. Com isso, o poema ilustra o que Bataille já observou, as flores retornam à imundície.

Porém, mais do que pela imundície de seus órgãos, a flor é traída pela fragilidade de sua corola: assim, longe de responder às exigências das ideias humanas, ela é o sinal de sua falência. De fato, depois de um tempo de fulgor bastante curto, a maravilhosa corola apodrece imprudentemente ao sol, tornando-se assim, para a planta, uma murchidão gritante. Haurida à pestilência do esterco, ainda que parecesse ter escapado dele num elã de pureza angelical e lírica, a flor parece bruscamente recorrer à sua imundície primitiva: a mais ideal é rapidamente reduzida a um farrapo de esterco aéreo.⁴⁵⁸

Lembrando que, para Bataille, existe uma sedução “que se opõe radicalmente à que é causada pela luz e pela beleza ideal”⁴⁵⁹. Assim, a imundície primitiva a qual a flor retorna quando murcha, é tão sedutora quanto as próprias pétalas coloridas. No fragmento 39, a sedução traga o eu poético, que entra no “fosso”, entregue às cores do hematoma e aos dejetos do intestino. Há algum fetiche em ser conduzido por esse espaço que, em geral, é reprovado aos prazeres carnis. No jogo fanopaico, os sintagmas do “coágulo” e do “intestino” sugerem justamente essa ideia. A linguagem produz assim um texto de prazer, transgressor das vias interditadas.

Nesse ponto do fragmento 39, o eu poético está cada vez mais distante da sala oval do Orangerie e do Museu Marmottan Monet e mais próximo dos jardins de Giverny. No lago, as ninfeias são como ninfas seduzindo o eu poético com suas cópulas

⁴⁵⁶ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018^{as}, p. 72.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 76.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 75-76.

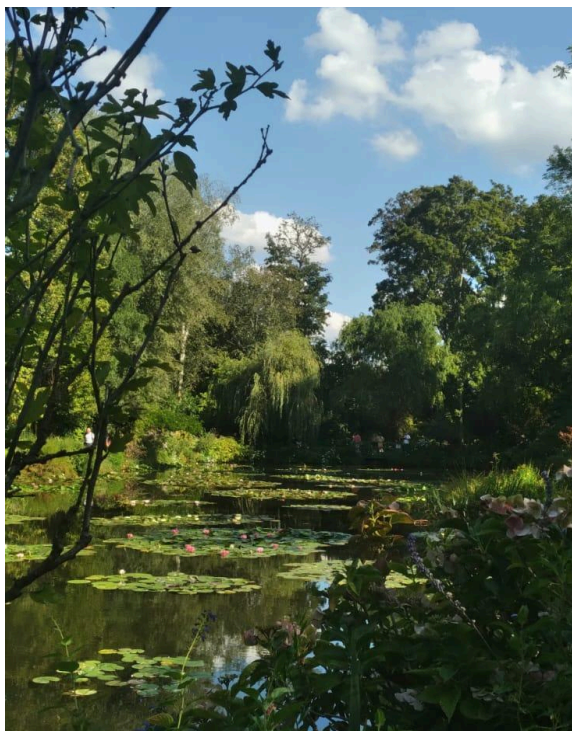
⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 125.

em forma de ventre aberto e com cheiro de morte. Os espaços se condensam sincronicamente, as ninfeias de tinta se tornam pétalas, e os passos estão abafados pela matéria orgânica em decomposição.

ao meu escribilho andar andar por esta lombriga subterrânea por estas
 escadas escaladas e estes pisos pisados lendo nas paredes os anúncios
 deflorados de garranchos libérté vaincra papadoupolos crevera six de
 savoie toute la savoie vous fond dans la bouche smart la chicorée leroux
 toute la famille chez nous pour être pleine d’entraîn en boit soir et
 matin la veritable super chicorée trésor de santé gostaria de fazer um
 livro como uma rosácea um polvo de tentáculos hirtos estrangulando abertos
 luminosos de estória o centro parece um ôlho e poderia ser também o furo
 único de pi o símbolo chinês do céu mas o polvo escurece e seu arroxo
 fica mais turvo enquanto a luz irriga le mur est le livre du pauvre dentro⁴⁶⁰

A mudança do espaço é sentida sinestesticamente, no tato da pisada do eu poético e na melopeia do poema. Até então o rangido do assoalho estava sendo marcado pela assonância do [r], [m] e [n]. Agora, a assonância de [m] e [n] permanece, mas o som do [r] dá lugar ao [s] – como em “escadas escaladas” e “pisos pisados” –, sob os pés do eu poético não existe mais a madeira estalando e sim camadas de folhas e flores podres, que fazem seus passos deslizarem. Os túneis abertos na vegetação do jardim da Casa de Monet podem até hoje ser percorridos pelos visitantes. Formados por cascatas de folhas, formam labirintos que conduzem ao Lago das Ninfeias. As flores podem ser vistas por entre as frestas de folhas, que apertam os visitantes em túneis.

⁴⁶⁰ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 39).



Lago das Ninfeias dos jardins da Casa do Monet em Giverny.
Fonte: arquivo pessoal, 2023.

O Lago das Ninfeias se revela ao eu poético como um harém de ninfas. A textura de mucosa: molhada, escorregadia; as cores – o roxo, o vermelho e o vinho –, que predominam nas *Nymphèas reflèts de saule*; e as formas – os túneis e os tubos digestivos. São as características do espaço no fragmento 39 que possuem apelo erótico. Parte desse erotismo se manifesta nos efeitos sinestésicos, outra parte está ligada à arquitetura. Retorna-se a ideia do espaço do harém, sobre o qual Allamel pondera:

Para driblar a censura, confiava-se aos elementos do cenário a tarefa de provocar o público, ainda que isso implicasse em substituir o encontro carnal por combinações de formas e texturas. Sozinha, a arquitetura interior constitui um poderoso afrodisíaco pela simples força da sugestão. [...]. O apelo ainda atual dessas imagens ultrapassadas talvez venha dessa suposta coexistência entre uma sexualidade à flor da pele e a cotidianidade do espaço, que, em outras latitudes, convida a mais inibições e contenção.⁴⁶¹

O harém é um espaço afrodisíaco não apenas pelos corpos das mulheres dispostos como ninfeias num lago, mas também pela combinação das texturas, das cores

⁴⁶¹ Texto original: “afin de déjouer la censure, on confiait aux éléments du décor le soin d’émoustiller l’auditoire, quitte à troquer l’union charnelle entre deux être par des accouplements de formes et de textures. À elle seule, l’architecture intérieure constituait un puissant aphrodisiaque par l’unique force de sa suggestion. [...] l’attrait toujours actuel de ses images surannées vient peut-être de cette coexistence supposée entre une sexualité à fleur de peau et la quotidienneté de l’espace qui, sous d’autres latitudes, engage à plus d’inhibitions et de retenue” (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 233).

e das formas. Nesse caso, a captura sinestésica do espaço é dotada de um prazer associado aos sentidos, ideia reiterada por Allamel, que defende a sinestesia do espaço como os “verdadeiros captadores dos elementos erógenos disseminados por uma arquitetura enfim generosa e excitante”⁴⁶². No fragmento 39, o espaço é o fosso do Lago das Ninféas, o intestino, o labirinto escorregadio. O espaço em forma de túnel abraça eroticamente o eu poético, pois, “o que poderia ser mais sensual e mais lúdico do que recolher-se nas cavidades escavadas na intimidade da mãe-terra?”⁴⁶³. O espaço flui em continuidades, que se condensam sincronicamente, e se entrega aos prazeres dos excessos das tintas e dos fonemas.

O fragmento 39 começa com a luz da manhã refletindo as cores pálidas das *Nymphéas, effet du soir*, termina com a luz da tarde das *Nymphèas reflets de saule*. No entremeio, das frestas das *Nymphèas* em Orangerie, das ninfeias em Giverny. Assim como para Monet, o importante no texto são os efeitos da luz na cor, pois seduzem, mexem com a sinestesia do leitor. O eu poético olha para a paisagem de espaços sincronicamente aglomerados “com a objetividade desapaixonada com que os impressionistas olham uma paisagem à sua volta”⁴⁶⁴. Pode se dizer, então, que o poema se inscreve aos modos impressionistas, com excesso de tinta, uma “pintura convertida em texto que se converte em pintura”⁴⁶⁵, com “cores desdobradas, letras cromáticas e não discurso seco”⁴⁶⁶. As palavras de Sarduy se aplicam às *Galáxias*, sobretudo, ao fragmento 39, em que a oscilação logopaica dos espaços resulta numa conversão contínua entre a pintura, a flor real e o texto.

A figura da mulher é a imagem que se forma ao final da *condensação sincrônica* dos espaços. Tudo muda, o dentro de uma coisa é o contorno de outra na imagem palimpséstica, que se forma diante do eu poético. No centro logopaico está a figura da mulher: no discurso, é o “você”; na personificação, é a flor e a sombra, um reflexo de figura humana que se estende com graça nas águas do Lago das Ninféas. Resta uma última questão: quando percorre os museus e a casa de Monet, são as pinturas ou os próprios passos do pintor que o eu poético persegue? O “você” poderia ser, então, o próprio Monet? Talvez nem o eu poético saiba quem é “você”. Mas sabe que é um

⁴⁶² Texto original: “véritables capteurs des éléments érogènes dispensés par une architecture enfim généreuse et excitante” (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 256).

⁴⁶³ Texto original: “et quoi de plus sensuel et de plus ludique que de se recroqueviller dans ces niches creusées dans l’intimité de la terre-mère.” (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 256-257).

⁴⁶⁴ GOMBRICH, *Op. Cit.* 2019, p. 527.

⁴⁶⁵ SARDUY, Severo. *Op. Cit.* 1979, p. 26.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 26.

corpo outro, que o convida para um jogo erótico fanopaico, melopaico, logopaico.
Outro corpo, já desejado em outros fragmentos das *Galáxias*.

Itália: amarelo é a cor mais quente

*A boca levantou do vil repasto
aquela alma, limpando-a no cabelo
do crânio que ela havia por trás já gasto.*

Dante Alighieri
Divina Comédia
Inferno, XXXIII, 1-3

Roma, 1964. O fragmento 9 “açafão amarelo” foi escrito entre os dias 3 e 5 de agosto do mesmo ano da viagem antecipada de Paris para o Brasil, que aconteceu em consequência do golpe de 1964. A paisagem italiana, como no caso das brasileiras, é construída a partir da *condensação sincrônica*. Em Roma, as imagens de passado que compõem a condensação convocam as lembranças da viagem, como o clima e as ruínas do antigo Império, mas incluem também as visões do cotidiano e práticas religiosas dos etruscos, uma civilização ainda mais antiga que os romanos. Essa sobreposição sincrônica dá origem a uma outra paisagem da cidade, que mescla situações e sentidos, materializando o espaço geograficamente e sinestésicamente. É por meio do uso das cores que o eu poético trabalha tal materialização, os muros das ruínas, os prédios e as paredes erguem-se por meio da cor ocre e terracota, que se alterna entre o laranja e o vermelho; enquanto o azul do céu desce para a altura dos olhos dos passantes.

O eu poético realiza o retrato de um dia de inverno em Roma. O léxico e a fonética indicam o céu aberto e o vento frio. Se o ocre e o azul constroem o espaço físico da cidade, o amarelo expressa seus aspectos metafísicos: o brilho italiano. Sugere-se aqui que a cor amarela irradiada da paisagem externa é compreendida como aquilo que faz a cidade ser desejável e desejante.

açafão amarelo ovo vermelho tirante a zarcão pompeiano se poderia
dizer depois de ter visto pompeia os frisos de amorini sobre fundo
giallorosso mas aqui é roma as cores romanas bandeirando o azul
finíssimo friíssimo da rarefeita manhã de janeiro o inverno brando
aquele ano quase primaverando nos primeiros verdes e vermelhos e ourofulvo

e zarcoamarelo e ovojalde e carmesim e velhasrevelhas paredes imperiais
e velhosrevelhos palazzi barrocos casarõescortiços alternando com
vilas lei puó dirmi dov'è la via del consolato i'm not italian [...] ⁴⁶⁷

A cor amarela é a primeira coisa que se destaca nos primeiros sintagmas do fragmento 9: “açafirão”, “amarelo” e “ovo”. A cor reluz de tudo que compõe a paisagem e continua sendo inscrita de maneira consistente ao longo do texto, o que acontece por meio da própria repetição das palavras “amarelo” e “ovo”, mas também pelo uso dos neologismos “ourofulvo”, “zarcoamarelo”, “ovojade” e “amarelodourado”. Além disso, têm-se as invocações simbólicas, como no caso dos léxicos “ouro” e “dourada”. Segundo o estudo das cores realizado por Goethe, o amarelo é “essa cor, em estado puro e nítido, [...], agradável e reconfortante”, que tem “nobreza e serenidade em sua máxima intensidade”⁴⁶⁸. Apesar de ser uma cor quente, é possível atribuir ao amarelo uma sinestesia diluída no horizonte, que contribui, no poema, para a construção do clima da “manhã friorenta” de Roma. A paisagem iluminada pelo sol, dominante em um céu sem nuvens – “azul”, “azulsuave” –, reflete o seu dourado no espaço. A atmosfera é rarefeita. A temperatura é gelada. Na pele, sente-se um “frio fino”, a “fricção do frio”. O vento flameja as bandeiras italianas por meio da aliteração sistemática da fricativa labiodental expressa pela letra <f>, que exige, foneticamente, um fluxo de ar longo e constante que passa dos pulmões à boca. O azul, assim como o vento da cidade, ocupa o texto pelas frestas, entre muros vermelhos e paredes pintadas de zarcão.

Roma apresenta para o eu poético o esplendor de suas ruínas, cada parede se sustenta na mesma terracota que se construiu o Antigo Império. Como quem indica um mapa ao leitor, o eu poético passa pelo centro, pelas ruas dos jardins da Villa Borghese, pela Viale delle Belle Arti, pela Via di Villa Giulia e pela Via di Ripetta. Em Villa Giulia, encontra-se a Fontana di Papa Giulio III e o Museu Nacional dos Etruscos. Tanto fora como dentro do museu, as ruínas estão em toda parte, não há para onde fugir. A terra ocre das ruínas é colorida não apenas na própria palavra “vermelho”, que, no texto, ergue verdadeiras paredes no espaço-tempo, mas também na aliteração da letra <v> – como em <primaVerando>, <VelhasreVelhas> e <VelhosreVelhos> – e na palavra “zarcão”. A repetição sistemática da letra <v> também reverbera as “vias” por onde o eu poético caminha. Já “zarcão”, que também aparece no neologismo “zarcoamarelo”, pode ser definida como uma tinta alaranjada à base de zinco, o que

⁴⁶⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 9).

⁴⁶⁸ GOETHE. *Op. Cit.* 1993, p. 141.

corroborar com o tom terroso das ruínas. As cores terrosas, como o ocre, o vermelho e o zarco, não se restringem aos muros erodidos, mas se aplicam também às arquiteturas conservadas, ou seja, a tudo o que faz o eu poético alternar sincronicamente entre o tempo do agora e o passado.

“Carmesim” e “vinhovermelhas”, fica ao gosto do leitor decidir se o vermelho invocado por estes sintagmas se refere ao vermelho presente na bandeira italiana ou às ruínas terrosas da paisagem. Fato é que, no fragmento 9, o eu poético se perde ao procurar o Museu Nacional dos Etruscos, que fica em Villa Giulia, próximo do complexo de museus de Villa Borghese, o que realmente pode dificultar a sua localização. Passa pelo prédio, desce até a rua Viale delle Belle Arti, pede informação ao casal de namorados, retorna e, finalmente, passa pelas portas do que considera um templo etrusco.

alados calcêneos na tarde romana na rarefeita raríssima tarde azulsuave
bandeirada de fachada vinhovermelhas amarelodouradas em cada canto
uma piazza em cada piazza uma fonte io sono onesta onestissima una
vedova mio povero marito questi cani rossi montano adesso sono
pericolosissimi montano dappertutto da ogni parte aqui é villa giulia
museu etrusco e se pode descer mas presto non ingombrare l'uscita se
pode colher nas narinas o friofino ar romano que os namorados se
abraçam na calçada delle belle arti e ninguém sabe dizer onde fica o
museo di villa giulia estando-se em villa giulia e subindodescendo
jardinadas escadas mas afinal o antefisso do templo de apolo te olha
fixo das órbitas ocas carranca de górgona e cabelos-serpentes te mostra
a língua de pedra entre caninos de pedra enquanto um guerreiro cavalga
a roída corcova de uma serpe marinha e à parte em destaque gli sposi
paz de ouro detidos no sarcófagotálamo para que você os retenha
paz e apaziguando-se na mútua morte na muda morte para que você dourada
os repense saído à manhã friorenta fricção do frio nos poros e roma
caindo da colina capitolina onde a vênus dedimármora capitolina
tapa o sexo de mármore ogni riproduzione vietata e os muros de tijolos
expostos e as ruínas de fraturas expostas colunas truncadas peristilos
rotos sócos como ossos no forum romano largado pelos deuses e na via
di ripetta la signora andrea pele oliva e ouro oro velino no
tramonto romano ar apurado em filtros ar aéreo coado em filtros
um livro ou quase una scultura dobraedesda da viaggio⁴⁶⁹

O Museu Nacional dos Etruscos é um edifício de cor terrosa, da mesma terra *rossa* das ruínas da cidade. Não por acaso, no fragmento 9, o edifício do museu é equiparado ao templo de Apolo. Os etruscos são considerados um povo obsessivo com suas práticas sagradas e religiosas de matriz grega. Tanto que, em *La vie quotidienne chez les étrusques* (1961), Jacques Heurgon nota:

⁴⁶⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 9).

Poucos povos viveram, de fato, de forma tão intensa sob a obsessão da vontade dos deuses. Sua existência cotidiana, pública ou privada, era uma floresta de símbolos, em meio à qual os adivinhos tinham por missão orientar seus passos inquietos. [...]. Eles registraram séculos de experiências em livros de grande erudição, os *Livros do Destino*, cujos numerosos fragmentos chegaram até nós em latim. Seu prestígio era tal, mesmo no estrangeiro, que Roma, desde a antiguidade, habituou-se a consultá-los quando seus próprios pontífices ou o oráculo de Apolo em Delfos não forneciam respostas suficientes.⁴⁷⁰

Atuando na antiguidade quase como substitutos do oráculo de Apolo, a civilização etrusca acolhe a aproximação realizada entre o espaço museológico e o templo de Apolo. Allamel faz recordar ainda que parte do domínio de Apolo é “dedicado ao culto do corpo: a sala de *body-building*”, em que “repousa a ideia de perfeição anatômica”⁴⁷¹. Ao definir o deus Apolo como patrono do espaço do fragmento 9, o eu poético pode estar indicando que o texto privilegia, sobretudo, o corpo e as suas sensações.

O recepcionista deste templo etrusco é a escultura *Maestre dell’Apollo* (510 a. C.), a “carranca de górgona e cabelos-serpentes”, que mostra para o eu poético “a língua de pedra entre caninos de pedra”.



Decoração arquitetônica do templo *Maestre dell’Apollo* (510 a. C.), terracota moldada a mão, Museu dos Etruscos, Roma.

⁴⁷⁰ Texto original: “peu de peuples ont vécu davantage, en effet, dans l’obsession de la volonté des dieux. Leur existence quotidienne, publique ou privée, était une forêt de symboles au milieu de laquelle leurs devins avaient pour mission de guider leurs pas inquiets. [...] Ils avaient consigné leur séculaire expérience dans des livres très doctes, les Livres du Destin, dont de nombreux fragments nous sont parvenus en latin, et leur prestige était tel, même à l’étranger, que Rome, très anciennement, avait pris l’habitude de recourir à eux quand ses propres pontifes et l’oracle d’Apollon à Delphes ne suffisaient pas à l’éclairer” (HEURGON, Jacques. *La vie quotidienne chez les étrusques*. Paris : Hachette, 1961, p. 53-54).

⁴⁷¹ ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 281.

Fonte: arquivo pessoal, 2023.

A escultura *Maestre dell'Apollo* é feita – como as ruínas, os edifícios e grande parte das esculturas do museu – de terracota e descrita no poema como uma “carranca” e uma “górgona”. A “carranca” é uma palavra brasileira, na cultura popular é considerada um amuleto, ou também uma máscara, que protege contra maus espíritos. A “górgona”, por sua vez, está ligada ao mito da Medusa, que assim como suas irmãs Euryale e Sthéno, pertence ao grupo dos *gorgones*⁴⁷². Tal górgona de cabelos de serpente flerta com a musa medusa, que retorna para seduzir o eu poético mais uma vez.

No Museu, repetem-se os objetos denominados como “górgona”, assim como suas faces expressivas. No poema, a cena privilegia o *close up* da boca aberta, cheia de dentes e com a língua de pedra para fora, numa posição que sugere, entre outras coisas, o ato de devorar aquele que a encara, ou seja, comer outra figura humana. Para compreender o erotismo que se depreende da correlação entre o *close up* e a devoração antropofágica, recorre-se a Bataille, e mais especificamente à análise que Georges Didi-Huberman fez do artigo batailliano *A boca*. A análise de Didi-Huberman se deteve primeiro na foto de Jacques-André Boiffard que o acompanhava. Nela, o *close up* da boca produz em primeiro plano algo que não é apenas “um detalhe, e sim algo que vale pelo todo e, ainda mais, que se torna capaz de absorver o todo, de devorá-lo e de existir por si mesma, ainda que monstruosamente”⁴⁷³.

A boca “nos olha, em face da nossa, mas reduzindo a nossa, isto é, reduzindo-a a desempenhar o papel do peixe menor”⁴⁷⁴. Quando se considera a careta que a face do peixe maior produz, o caráter antropofágico enfraquece, pois “o rosto não se assemelha mais inteiramente a uma figura humana”⁴⁷⁵. Então, a dinâmica de devoração entre presa e caçador, vítima e carrasco, horror e sedução, passa a acontecer sem as amarras dos tabus e dos interditos da semelhança, tornando-se um “jogo de confrontações violentas com a alteridade em geral, ou acessões violentas a essa alteridade, quer estivesse ‘além’ ou ‘aquém’, quer fosse ‘extática’ ou ‘bestial’”⁴⁷⁶.

Didi-Huberman observou ainda que as caretas “sempre chamaram a atenção de Bataille pelo excesso que a figura humana atinge nelas, uma espécie de exageração

⁴⁷² Recomenda-se o artigo *Medusa: reler o mito, reescrever a história* (2024) de Danielle Magalhães para conduzir o aprofundamento do mito da Medusa, considerando seu protagonismo e a constância de sua figura na literatura. A pesquisadora realiza, inclusive, uma breve incursão analítica no texto das *Galáxias*.

⁴⁷³ DIDI-HUBERMAN, *Op. Cit.* 2015, p. 70.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 102.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 106.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 108.

orgânica”⁴⁷⁷. Tal excesso é fundamental para perceber o tom erótico que se manifesta no fragmento 9, na medida em que, na careta, evoca o jogo de devoração entre górgona e eu poético, tendendo ao gozo profundo. A face da górgona ativa a musculatura facial explorando estados expressivos limítrofes, como o grotesco, o erótico ou o ritualístico. A musa medusa encarna na górgona, projetando sua boca para o amante. O detalhe da boca isolada e ampliada dá a ver, de acordo com os termos de Bataille, uma “inquietude sexual”⁴⁷⁸. Trata-se, como ponderou Didi-Huberman ao ler Bataille, da boca como “o ponto de partida de toda essa transgressão”⁴⁷⁹. Na foto de Boiffard, o *close up* “aproximava tanto que impedia toda perspectivação, tocava o olho, devorava o olhar e – como “documento”, como “real”, como imagem de deslocação – produzia para terminar uma imagem capaz de transgredir a imagem”⁴⁸⁰. Nas *Galáxias*, a boca da górgona seduz, convida o eu poético à transgressão, convida-o a conhecer uma parte desconhecida do sagrado. O preço cobrado, no entanto, é o sacrifício. O eu poético precisa se entregar à devoração.

É justo que, no espaço do fragmento 9 – o Museu Nacional dos Etruscos –, o eu poético faça valer as práticas religiosas dos próprios etruscos, para quem, os ritos sagrados eram assunto sério. Segundo Heurgon:

Entre os etruscos, é provável que houvesse um fundo de crueldade lúcida, perceptível no horror de certos suplícios e na permanência dos sacrifícios humanos durante um período histórico. Ao mesmo tempo, nota-se um excesso de sensualidade e uma liberdade de costumes, que a conquista romana não disciplinou.⁴⁸¹

Diferentemente de Roma, cujos interesses se voltavam mais para a política do que à religião e que tinha rígidas leis contra o luxo funerário, os etruscos estavam ligados às práticas religiosas que valorizavam o sacrifício humano e o cultivo da suntuosidade na decoração mortuária. Os objetos das criptas funerárias expostos no Museu Nacional dos Etruscos costumam representar cenas de excesso, orgias, ataques armados e equipamentos de ginástica, este último, principalmente, nos bens masculinos, enfatizando a mencionada ideia de culto ao corpo associada ao deus Apolo. Inclusive, figuras semelhantes ao *Maestre dell’Apollo* são comuns em outros objetos decorativos,

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 106.

⁴⁷⁸ BATAILLE *apud* DIDI-HUBERMAN, *Op. Cit.* 2015, p. 72.

⁴⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, *Op. Cit.* 2015, p. 136.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁸¹ Texto original: “Il faut croire qu’il y avait chez les Étrusques un fond de de cruauté lucide qui se révèle dans l’horreur de certains supplices et dans la persistance, en pleine période historique, des sacrifices humains, et d’autre part un débordement de sensualité et une liberté de mœur que la conquête romaine a à peine disciplinés” (HEURGON, *Op. Cit.* 1961, p. 54).

reforçando o significado simbólico do artefato de proteção contra maus espíritos, sobretudo, no momento da morte. Allamel acrescenta ainda que:

Em certos mausoléus, existe uma porosidade em relação aos prazeres terrestres, prazeres tão intensos que seria bom levá-los para o outro mundo guiado como viático. No interior da Tarquínia, a civilização etrusca disseminou numerosas criptas onde, na escuridão absoluta, os mortos continuam a desfrutar dos benefícios reservados aos vivos. Cenas de banquete, embriaguez e orgia ornaram as paredes desses túmulos que se recusam a renunciar ao melhor que a vida oferece. Se Eros se insinua às cegas nessas tumbas, é porque o que ele representa está longe de ser anedótico.⁴⁸²

No fragmento 9, o eu poético desce a rampa de acesso ao subsolo do Museu como quem desce à tumba mortuária da Necrópole de Banditacci, como quem desce “ao fundo do abismo aberto dentro de nós pelo erotismo e pela morte”⁴⁸³, despido das dissimulações do prazer. Entrega-se à devoração e, ao pé da rampa, contempla o *Sarcófago degli Sposi* (530-520 a.C.)⁴⁸⁴, que ocupa, desde 1893, o centro da parte circular do edifício. Estando no térreo, também é possível ver a tumba. Coincidência ou não, ao realizar o movimento de olhar, o espectador se curva ao casal fúnebre, reverenciando-os, quase como num ritual. Além dos fins práticos de guardar as cinzas dos mortos, em geral, o sarcófago também possuía uma função decorativa, que acompanha o mobiliário, as pinturas, os perfumes e demais objetos que compõem as criptas mortuárias etruscas. No caso do *Sarcófago degli Sposi*, a escultura é rica em detalhes: penteados, expressões faciais, olhos, dedos, unhas e, até mesmo, textura de tecidos, revelando uma habilidade sofisticada na manipulação da argila. O formato em L do túmulo ressalta os corpos atléticos das personalidades dos falecidos, elevando sua anatomia ao nível da virtude.

Aliás, no livro *Art & érotisme* (2002), Stefano Zuffi e Marcoé Bussagli analisam pelo viés erótico os corpos da reprodução do *Sarcófago degli Sposi*, que está exposta no Louvre. Nas palavras dos historiadores da arte:

O mais belo, no entanto, é que, mesmo enquanto falam, os esposos se mantêm entrelaçados, revelando não apenas uma afinidade de ideias, mas aquela intimidade silenciosa que deveria ser própria de todo casal digno deste nome. Os esposos de

⁴⁸² Texto original: “Il existe une porosité de certains mausolées aux plaisirs terrestres, si jouissifs qu’il serait bon de les emporter dans l’autre monde en guise de viatique. Dans la campagne de Tarquinia, la civilisation étrusque a essaimé nombre de cryptes où, dans le noir absolute, les morts ne cessent de jouir des bienfaits réservés aux vivant. Scènes de banquet, d’ivresse et d’orgie ornent les murs de ces ceveaux qui refusent de renoncer à ce que le vécu propose de meilleur. Si Éros se glisse à l’aveuglette dans ces tombes c’est que ce qu’il représente n’est pas anecdotique” (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, 321).

⁴⁸³ Texto original: “descendre au fond de l’abîme ouvert en nous par l’érotisme et la mort” (BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018b, p. 70).

⁴⁸⁴ Os 400 fragmentos do sarcófago, feito de argila cozida, foram descobertos em 1881 na necrópole de Banditaccia, em Cerveteri.

Cerveteri levam tudo isso da vida terrena. Eles serão assim para sempre: amantes pela eternidade.⁴⁸⁵

E ainda defendem a existência de “um erotismo sutil”, que “transparece da atitude dos dois personagens”⁴⁸⁶, bem como a manifestação de “uma linguagem das mãos”⁴⁸⁷.

Essa gestualidade é, sem dúvida, incompleta, pois carece das taças cheias de vinho e dos pratos de bronze carregados de iguarias que os personagens deviam segurar nas mãos. Ainda assim, permanece a marca do gosto pela vida e de um erotismo sutil nesses dedos de terracota, congelados em gestos que poderiam muito bem ser atuais.⁴⁸⁸

De fato, os gestos do casal estão incompletos, falta algo nas mãos que se mantêm suspensas no ar, segurando algo invisível. Mas, antes de taças e iguarias de um banquete, a atitude que prevalece aos olhos do espectador tem conotação sexual. No caso dos etruscos, faz sentido, porque, como pontuaram Zuffi e Bussagli, “é certo que a atividade amorosa é vista como um laço indissolúvel, que transcende o limite material do fim da existência terrestre”⁴⁸⁹. Em outras palavras, para os autores, o *Sarcofago degli Sposi* sugere a dança entre Eros e Thanatos, em que a atividade amorosa é a única coisa que se sustenta enquanto as dimensões da vida e morte se alternam.

Na escultura tumular, apesar do corpo da mulher estar coberto com pudor, a cena é sexual. As mãos obscenas de ambos estão em evidência e masturbam o vazio. A mão esquerda da mulher apalpa o que seria o escroto, enquanto a direita estimula a glândula, expondo entre os vãos dos dedos as partes genitais – invisíveis – do homem. As mãos dele também mostram um ato de masturbação da mulher, os dois dedos esquerdos estimulando o clitóris, enquanto a mão direita se dedica aos mamilos dos seios. O casal encaixado em cópula, na “paz de ouro” do divã, parece participar de uma orgia.

⁴⁸⁵ Texto original: “Le beau de la chose est cependant que, tout en parlant, les époux se tiennent enlacés, montrant par là non seulement une identité d’opinion enviable, mais aussi cette complicité qui devrait être celle de tous les couples dignes de ce nom. Tout cela, les époux de Cerveteri l’ont emporté avec eux au-delà du seuil de la vie terrestre. Ils seront ainsi pour toujours : amoureux pour l’éternité.” (ZUFFI, Stefano. BUSSAGLI, Marco. *Art & érotisme*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2002, p. 18).

⁴⁸⁶ Texto original: “un érotisme subtil transparait dans l’attitude des deux personnages” (*Ibidem*, p. 18).

⁴⁸⁷ Texto original: “un langage des mains” (*Ibidem*, 2002).

⁴⁸⁸ Texto original: “Cette gestuelle est certes incomplète, puisque privée des coupes remplies de vin et des plats de bronze chargés de mets délicats que les personnages devaient tenir en main. Malgré cela, il reste trace du goût de la vie et d’un érotisme subtil dans ces doigts de terre cuite figés en des gestes qui pourraient être actuels” (*Ibidem*, p. 16).

⁴⁸⁹ Texto original: “il est certain que l’activité amoureuse est considérée comme un lien indissoluble qui transcende le seuil matérialisant la fin de l’existence terrestre” (*Ibidem*, p. 17).



Detalhes do jogo de mãos do *Sarcophago degli Sposi* (530-520 a.C.), objeto exposto no Museu Nacional dos Etruscos.

Fonte: arquivo pessoal, 2023.

Sugere-se, então, que, no *Sarcophago degli Sposi*, o prazer não está dissimulado, pelo contrário, até valida as imagens de orgia que se espera encontrar nas grutas fúnebres dos etruscos. O casal sorri, os olhos não são de órbitas vazias como as demais cabeças da antessala, seus olhos têm detalhes de íris, o que provoca um efeito de presença. O eu poético também percebe o casal paralisado no ato cotidiano do amor, “apaziguando-se na mútua morte”, suas mãos encenam atos libidinosos para aqueles cuja imaginação se inclina a vê-los. Observa-se ainda que a constante inscrição da segunda pessoa do discurso – “te olha” e “você” e “você dourada” – retoma o jogo corporal de um EU (provavelmente eu poético) e um TU (talvez a musa medusa). O embate é repetitivo e o excesso dessa repetição não é outra coisa senão erótico.

A dança erótica entre Eros e Thanatos é a performance do ritual do sacrifício, do jogo de devoração. No poema, a dança é construída a partir das imagens de passado que se sobrepõem em *condensação sincrônica*. Por isso, os amantes do *Sarcophago degli Sposi*, por um instante, se confundem com os namorados da Viale delle Belle Arti, que se dissolvem no casal que o próprio eu poético forma com a musa medusa. A dinâmica de sobreposição sincrônica, que embala o poema, é um jogo de vertigem, uma entrega à devoração. Quanto mais o eu poético se entrega a esse jogo de sedução, mas admite a dança com a morte na linguagem erótica. Afinal, como escreve Bataille “o terror ao pé

da tumba é divino”⁴⁹⁰. É possível, assim, depor os interditos de base religiosa, considerando que “o que ela exige é o excesso, é o sacrifício, é a festa, então, o êxtase é o auge”⁴⁹¹. Ainda nas palavras do teórico:

A religião em seu conjunto se funda no sacrifício. Mas só um desvio longo e interminável permite alcançar o instante no qual, os contrários, visivelmente, se ligam, onde o horror religioso presente, como sabíamos, no sacrifício, se une ao abismo do erotismo, aos últimos soluços que só ele, o erotismo, poderia iluminar.⁴⁹²

Allamel também relembra que, para Bataille, “o erotismo é aprovação da vida mesmo na morte”, acrescentando que esse misto de “prazer e sofrimento se encontram integrados intramuros em uma aliança entre Eros e Thanatos”⁴⁹³, ou seja, compõe a estrutura do espaço. Extrapolando a leitura de Allamel para o fragmento 9, observa-se que como eu poético não deixou o espaço do museu, ainda valem as práticas religiosas etruscas. Quando desce ao subsolo, adentra na tumba do *Sarcofago degli Sposi*, mas também estabelece uma aliança com a morte, se voluntariando ao jogo da devoração. O sacrifício voluntário ilumina o êxtase, consumando a epifania do prazer que encontra solução no gozo. O eu poético goza desse estado de continuidade que somente se atinge em rituais transgressores, como o sacrifício e a devoração antropofágica. Sugere-se, enfim, que, no texto, o jogo de devoração se manifesta na fanopeia do fragmento 9. Na fanopeia, o erotismo transita entre o sagrado e o sexual, sempre seduzindo por meio do que não está revelado.

O eu poético caminha para a saída do edifício do Museu Nacional dos Etruscos e explora o jardim, que pertence às intermediações do museu. O jardim construído por Adolfo Cozza é uma reprodução em escala 1:1 do templo de Alatri, que pertence às ruínas da acrópole italiana Cittadella. No poema, a paisagem externa retoma o jogo de cores entre o azul e o amarelo. Indicando que a manhã estava fria, mas “você dourada”, e este TU com quem o eu poético dialoga, se materializa numa musa de pedra: a “vênus dedimármora capitolina”. A figura humana não está mais fragmentada apenas com o *close up* da boca, todo o seu corpo aparece. A diferença de perspectiva pode indicar o distanciamento físico entre o EU e o TU que protagonizaram o jogo da devoração.

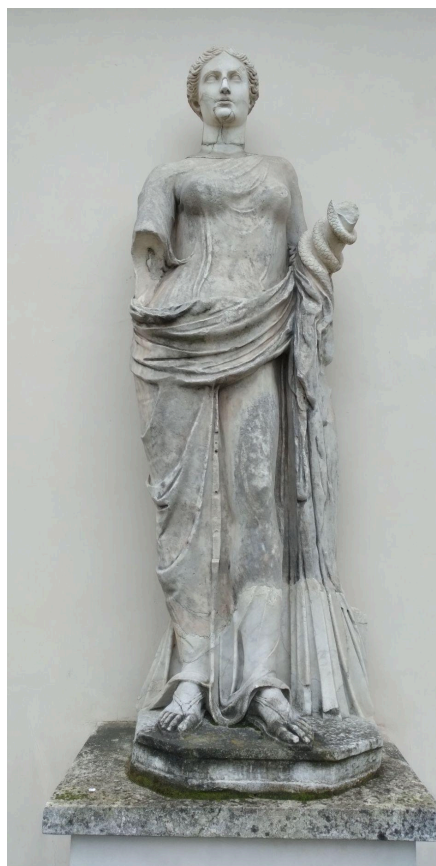
⁴⁹⁰ BATAILLE, Georges. *Minha mãe*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 9.

⁴⁹¹ Texto original: “Du moins, ce qu’elle commande est-il l’excès, c’est le sacrifice, c’est la fête, dont l’extase est le sommet” (BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018_b, p. 90).

⁴⁹² Texto original: La religion dans son ensemble se fonda sur le sacrifice. Mais seul un détour interminable a permis d’accéder à l’instant où, visiblement, les contraires paraissent liés, où l’horreur religieuse, donnée, nous le savions, dans le sacrifice, se lie à l’abîme de l’érotisme, aux derniers sanglots que seul l’érotisme illumine (BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018_b, p. 90).

⁴⁹³ Texto original: “Plaisir et souffrances se retrouvent intégrés intra-muros en une alliance entre Éros et Thanatos” (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 184).

A escultura da *Vênus Capitolina* está no fundo do jardim, é a última coisa a ser vista no museu, o que não diminui em nada o seu impacto no espectador.



Estátua *Vênus Capitolina* do jardim do Museu dos Etruscos, Roma.
Fonte: arquivo pessoal, 2023.

A *Vênus Capitolina* é uma cópia anônima – como muitas outras – da escultura helenística de Vênus, comumente utilizada como sinônimo de beleza ideal. No fragmento 9, Vênus “tapa o sexo de mármore”, que é “ogni riproduzione vietata”, ou que é “proibida a toda e qualquer reprodução”, ou seja, suas partes mais sexuais são censuradas, o que, junto com o sintagma “capitolina”, corrobora com referencialidade romana. O léxico “capitolina”, que adjetiva a deusa, é a conjugação no feminino da palavra “capitolino”, que alude ao Monte Capitólio, uma das sete colinas de Roma, local de centralização política do Antigo Império. O poema relembra em “romanos largados pelos deuses”, que a subtração do verbo “ser” entre o sujeito e o objeto já indica morfologicamente o abandono mútuo entre os deuses e o povo. Segundo Bataille, “o sentido do erotismo escapa àquele que não vê nele um sentido religioso”⁴⁹⁴. Sendo

⁴⁹⁴ Texto original: “le sens de l’érotisme ‘échappe à quiconque n’en voit pas le sens religieux” (BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018_b, p. 88).

assim, para os romanos, o enfraquecimento do sentido do erotismo é a consequência imediata do distanciamento dos rituais sagrados. Na *Vênus Capitolina* isso transparece nas vestimentas, que apesar de se assemelharem às da *Vênus de Milo* (séc II a. C.), se distanciam das demais *Vênus Capitolinas*, que costumam estar completamente nuas.

A cultura etrusca, por outro lado, excedeu-se nos cultos do sagrado. Nas *Galáxias*, o eu poético e a *Vênus Capitolina* estão submissos às práticas religiosas etruscas, pois ainda pertencem ao espaço do Museu. Considerar o recorte do contexto intramuros, que concentra o prazer, contribui para a percepção do erotismo no jogo fanopaico do texto. Insiste-se neste ponto, pois o jogo de devoração que o eu poético se submete é, em última instância, um jogo de temas caros ao erotismo, como a dança entre vida e morte, o sacrifício e a devoração antropofágica. Todos são temas que se dirigem ao mesmo ritual de exaltação do corpo da figura humana, que, em muitos fragmentos das *Galáxias*, se equipara à figura da mulher. Este ser portador de um corpo outro, a ser descoberto, desvelado. No fragmento 9, quando o passeio no museu termina, o último olhar ainda contempla o corpo da linda mulher, com quem, o eu poético acabou de brincar de presa e caçadora. A estátua reluz dourada o brilho italiano, amarelo, açafraão, dourado, inconfundível. A visão da *Vênus Capitolina* é estonteante.

Por fim, defende-se que, no fragmento 9, existe uma narrativa erótica vinculada aos objetos do museu que foram conscientemente escolhidos pelo eu poético: o *close up* da boca do *Maestre dell'Apollò*, a orgia no *Sarcófago degli Sposi* e o corpo a ser desvelado da *Vênus Capitolina*. A boca convida o eu poético ao jogo da devoração, ele aceita o sacrifício etrusco, desce à tumba, dança com a morte, e por um instante sente o gozo, num excesso de prazer. Ao sair do edifício se depara novamente com a paisagem de “prédios de tijolos”, da mesma terracota do sarcófago. A paisagem tem, assim como os objetos do museu, a mesma predileção pelo amarelo, pelo vermelho e pelo azul. Mais uma vez, o eu poético passa pela Viale delle Belle Arti, mas agora o seu EU está transformado pela experiência etrusca. Caminha no sentido do Panteão pela Via di Ripetta, as ruínas seguem colorindo a paisagem de terracota e o brilho italiano ainda reluz a cor amarela sobre tudo o que vê. O ritual de devoração com a musa medusa terminou, mas, a viagem continua, pois, na última palavra do fragmento, afirma: “viaggio”.

A viagem continua pela própria Itália. No fragmento 33 “mármore ístrio”, o eu poético passeia pelos canais de Veneza em busca das pegadas iluminadas de Erza

Pound, como, aliás, indicou a leitura de David Jackson. Diacronicamente, quatro anos distanciam a escrita dos fragmentos 9 e 33. Entretanto, no livro intergaláctico, apesar das cidades e o tempo serem diferentes entre os fragmentos, o brilho italiano continua o mesmo. As mesmas cores da atmosfera de Roma continuam seduzindo o eu poético com seu jogo sinestésico em Veneza, reforçando a dimensão erótica ligada à sinestesia. As cidades brilham em unicolor, pois, o amarelo é, literalmente, a cor local italiana.

mármore ístrio enegrecendo na sombra neve sal-branco agora quando ao sol
 mármore feito de felpa de cristal poroso à luz comido de ar o ar gira
 dentro do miúdo polipeiro de poros e respira como um pulmão cristalizado
 e vivo explodem bolas murano bojões de cor soprada de areia e tinta
 [...]

 um vermelho tão roxo que parece azul um laranja tão sangue que descamba
 em vermelho e o cavernoso amarelo amarelo fosco ovo gema apodrecendo
 andar andar labirintoandar quando san marco se suspende poeira ocre-
 -rosa no pires azul que é mar laguna remanso chapa de metal vibrado
 azul-encandecido sob o ferro do sol em brasa san marco sobe poalha
 rosa-ouro puntiúnculos de irisado mosaico nuvem e obnubilando à luz-
 -sombra o mosaico é um livro de renda de ouro e ocelos de pavão um
 livro que se ilumina e decora em fina escritura legível numa língua
 flamíssonas [...] ⁴⁹⁵

Assim como no fragmento 9, existe um brilho que emana da cidade no fragmento 33, uma “luz” que ofusca, refratando a cor “amarelo”, a cor de “gema”, a cor de “ouro”. O efeito sinestésico da cor que se sustenta na atmosfera da cidade é semelhante entre os fragmentos. O brilho italiano hipnotiza o eu poético, mexe com o seu juízo, e faz sua cabeça girar no espaço. Aos poucos, o amarelo delineia um corpo, uma figura “lucilada”, que tremeluz. O corpo que se materializa na logopeia do poema pelo brilho italiano é, mais uma vez, uma mulher, uma beleza encarnada no sexo do outro. Mais a frente no fragmento 33, a figura se personificará numa Vênus ruiva, mas, já no primeiro trecho, a palavra “bojões” indica suas formas curvilíneas e arredondadas, que se relacionam com os seios e o ventre, partes priorizadas nas representações da figura da mulher. No poema, a luz amarela sai dos poros dessa figura, que se forma por meio do sopro, que espalha areia e tinta sobre uma superfície. Portanto, em “cor soprada de areia e tinta”, existe ao mesmo tempo uma conotação tátil e visual do amarelo, sobretudo associado aos adjuntos adnominais, que a especificam. Assim, sinestesicamente, a cor italiana contribui na personificação da mulher e seduzem o eu poético que descobre Veneza.

⁴⁹⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 33).

Ao assumirem o lugar das ruas, os canais dão à cidade um traço íntimo e singular. No fragmento 33, os cento e cinquenta canais formam uma “renda de ouro”, ali estão abertas as veias de Veneza. Sugere-se que o eu poético recorre ao isomorfismo visual para antropomorfizar a cidade num corpo. A analogia entre os canais e as veias se inscreve na escolha lexical e metafórica do texto, pois, nelas, corre um “sangue que descamba em vermelho”, “um vermelho tão roxo que parece azul”. Trata-se de uma constatação anatômica, o sangue que circula pelas veias adquire tons azulados, e de um efeito óptico, associado aos fenômenos da dispersão da luz solar e do reflexo do céu, que tingem a paisagem veneziana de azul. Ainda no fragmento 33, a renda líquida dos canais tremeluz em amarelo e reflete o azul, capturando o espaço sensorialmente e personificando-se em figura humana, tátil e entregue aos jogos voluptuosos, o que, por sua vez, retoma o jogo de cores do fragmento 9.

No fluxo das águas, o eu poético passa por baixo dos arcos das pontes que conectam as ilhas e atravessam os canais da cidade. Sob as pontes, retoma-se a forma dos bojões, e agrega-se a qualificação cavernosa e a cor amarela. Ao estudar a correlação entre o erótico e a arquitetura, Allamel concluiu que as “cavernas e grutas remetem ao útero, que é um refúgio por excelência”, e, talvez por isso, “são frequentemente associadas à um símbolo uterino”⁴⁹⁶. O sociólogo recorda ainda que “a cultura japonesa é rica em grutas e cavernas feminizadas, que expelem uma *cyprine* advinda das profundezas da Terra; locais que, eventualmente, se tornam pontos de peregrinação, onde buscamos força vital, como se estivéssemos diante de um retorno ao útero”⁴⁹⁷. As estruturas cavernosas, enfim, continuam sugerindo a personificação do corpo da mulher. Os apoios arqueados das pontes sobre os canais de Veneza abraçam o eu poético como cavernas, em que o amarelo ofusca, fascinando-o. A sedução puxa o EU, que se entrega ao excesso do verbo “andar”, repetido de forma sistemática.

O excesso de palavras, de cores e de texturas atrai o eu poético. Entre as texturas, a areia e a tinta, mas também o mármore, o cristal e o topázio, que imprimem uma dimensão tátil associada às pedras.

A arquitetura se oferece como matéria ao toque e à mão que acaricia, mas também como odor, inebriante, embriagante. Em sinestesia perfeita, os sentidos se conjugam apenas para apreender sexualmente os elementos da arquitetura. [...]. Ao

⁴⁹⁶ Texto original: “grottes et cavernes sont fréquemment associées à un symbole utérin” (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 108).

⁴⁹⁷ Texto original: “La culture japonaise abonde en grottes et cavernes féminisées dont les parois humides suintent de cyprine venue des profondeurs de la Terre, parfois lieux de pèlerinage où l’on va se ressourcer comme s’il s’agissait d’une régression utérine” (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 110).

fim do coito arquitetônico, um deles se vê afetado por esse tipo de transporte, inaugurando um orgasmo mineral. Nasce o fantástico do texto, a união contranatural entre a carne e a pedra.⁴⁹⁸

No fragmento 33, é possível ainda observar a união entre a carne e a pedra em pelo menos duas perspectivas. Na primeira, o erotismo se inscreve espacialmente, a cidade adquire características vivas, antropomorfizando sua sensibilidade. O eu poético constrói sua experiência humana no espaço sensual, entre os canais e as cavernas, entre o reflexo do sol e o gelado das pedras. Os contornos curvilíneos que as cores, principalmente o amarelo, revelam são de um corpo de mulher. Chega-se, assim, na segunda perspectiva, pedra e carne condensam numa figura humana, seu corpo é mais uma réplica da *Vênus de Milo*. Na segunda parte do fragmento, a personagem ruiva continua se personificando pela textura das pedras – como o mármore e o pórfiro – mas agora é possível distinguir seu corpo com maior precisão.

labirintoandando até chegar à quina onde os tetrarcas de pórfiro se abraçam de pórfiro vinhoescuro quase marron contra o mármore nítido o sol pala d'oro deslumbra na pedra rosa e bucintoro é o nome de um canottiere vale dizer clube de remo desportes sobre o mar oco de deuses o velho poeta via ainda ou queria ver os punti luminosi mas sabia não saber nada so di non sapere nulla mais nada isto agora na outra costa azul-ligúrio o prédio na via mameli tuesday 4 p.m. ore sedici calipígeas de maiô brevíssimo passeando pelo lido as coxas bronzebrunas o gato de brzeska parecia fixado em sua torção felina numa peça exígua de mármore justa ocupação do material brzeska não tinha dinheiro para comprar mais mármore a máscara plissada um papyrus de rugas mas os olhos fulguravam nas fendas ruivas dos cílios e agora era preciso colocá-lo ao relento o gato isto é para poli-lo seu paraíso era spezzato partido também feito de fragmentos e crollava caía como uma torre derrupta si rischia di diventare molto stupido reclinado no sofá cabispense o sangue afluindo difícil à cabeça por veias engelhadas e no entanto via ainda i punti ou se esforçava para a matéria do paradiso de dante formas non per color ma per lume parvente plasma luminoso fuor di color diamante cortado por diamante nuvem branco-ígnea sob o esmeril a banhista se dobra no carro metal-chispante a rede de látex modela nádegas elásticas aqui o albergo grande italia & lido brunobrônzeas direttamente al mare dal vostro balcone pescate nel mediterraneo⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Texto original: “L’architecture devient matière offerte au toucher et à la main caressante, mais aussi odorante, capiteuse, enivrante. En une synesthésie parfaite, les sens se conjuguent jusqu’à appréhender sexuellement les éléments architecturaux. [...] À l’issue d’un coït architectural, l’un d’eux se retrouve affecté par ce type de transports, inaugurant un orgasme de type minéral. Le fantastique du texte naît de l’union contrenature entre la chair et la pierre.” (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 196).

⁴⁹⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 33).

O eu poético continua se valendo do verbo “andar” para percorrer os canais de Veneza. Nas curvas das vias, uma moça se destaca da paisagem. As curvas das coxas e das nádegas estão em foco e são qualificadas como calipígias, um adjetivo que descreve glúteos com volumes esculturais e contornos arredondados. As coxas “bronzebrunas” e as nádegas “brunobronzeas” estão expostas e queimadas de sol, evocando uma imagem solar. Na análise dos neologismos do poema, Alessandra Ignez observa que a palavra “bronzebrunas” é composta por “*bronze* como nome da cor e *bruno* como base adjetiva, que determina a substantiva”, já em “brunobronzeas”⁵⁰⁰, “as duas bases são adjetivas, não podendo ser interpretadas como substantivas”⁵⁰¹. Existe, portanto, um excesso de adjetivação ligado às cores, o que adensa a hipótese de que tanto os canais quanto o amarelo reluzente formam os contornos do corpo da mulher. Insiste-se no amarelo, porque, apesar de a cor priorizada ser bronze, sua característica metálica contribui para continuar propagando a cintilância do amarelo solar.

O eu poético anuncia em português e em italiano que são quatro horas da tarde, momento em que a luz do sol, ainda forte, reflete obliquamente na cidade. A paisagem é uma imagem brilhante e, aqui, é possível recapitular palavras de Goethe para aprofundar sobre os efeitos da luz na visão do eu poético:

A imagem brilhante circunscrita se extingue da mesma forma que o ofuscamento total da retina. A cor púrpura que pessoas ofuscadas pela neve veem pertence a esse caso; uma cor verde extraordinariamente bela pode, da mesma forma, ser vista em objetos escuros, após se olhar fixamente por muito tempo para um papel branco ao sol. O modo como se comportam poderá ser futuramente investigado por aqueles que, em nome da ciência, são capazes de expor por mais tempo seus olhos joviais.⁵⁰²

Para Goethe, o brilho ofusca a visão e altera as demais cores do ambiente, tornando-as extraordinárias. A interpretação do autor alemão transparece nas paisagens italianas das *Galáxias*, pois, tanto em Veneza quanto em Roma, as cores são incomparáveis com os demais lugares visitados pelo eu poético. A arrebatção, inclusive, produz o efeito sinestésico que o seduz, atraindo-o, cada vez mais, para o interior das cidades. Em Veneza, além do amarelo, que é a cor do próprio brilho, o bronze, o branco e o vermelho também são modulados, deixam de ser cores ordinárias e atuam ativamente na sedução, até porque, fazem parte da matéria do corpo que se personifica a partir da cidade.

⁵⁰⁰ IGNEZ, *Op. Cit.* 2012, p. 203.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 203-204.

⁵⁰² GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 64.

O bronze das coxas, o branco do mármore, o vermelho arroxeadado do pórfiro, o ruivo dos cílios. Tais correlações conjugam a figura de uma mulher que resplandece, parte humana, parte pedra, que está “spezzato”, ou seja, quebrada, fragmentada. A *Vênus de Milo*, incompleta por não possuir os braços, pode ser a escultura personificada, porém, mais relevante do que identificar a qual reprodução o texto se refere, é observar a figura pétreia ganhando vida e interagindo com o eu poético. O corpo esculpido se tensiona em torções como um gato, adquirindo densidade. As torções sensuais apresentam um corpo manhoso, que se entrega ao prazer e ao excesso. Sugere-se que o corpo lascivo da figura da mulher convida o eu poético a participar dos jogos amorosos.

Estão em cena: o gato e a torre. Em francês, *le chat* (o gato) é a forma vulgar e popular de nomear a vulva. No poema, é preciso colocar o gato ao “relento” “para poli-lo”, numa fricção que evoca o alisamento sexual da pedra, que também é corpo. Já a torre, como defende Allamel, “oferece a perspectiva falocêntrica”⁵⁰³. O poema sustenta essa leitura, pois a torre é descrita como “derrupta”, ou derrubada, por onde o sangue flui com dificuldade até a “cabeça por veias engelhadas”. Isto é, a torre é o falo entrando em ereção diante da moça que se contorce. No *bucintoro*, embarcação que percorre os canais de Veneza, o eu poético penetra esse corpo-outro, numa consumação por meio das águas da cidade. O embate entre os amantes resulta numa pedra lapidada como um diamante e num “plasma luminoso” de cor “branco-ígnea”, que pode ser traduzido como as metáforas do gozo da mulher e do homem. Mais uma vez, cores, pedras e desejo entrelaçam-se em jogo sinestésico que mescla visão e tato na cena, sem dúvidas, erótica.

O êxtase sexual possibilita uma comunhão invisível entre o eu poético e a cidade. Os canais que fluem para o Mediterrâneo carregam consigo aspectos do corpo em êxtase da mulher, colocando-a, mais uma vez, no centro logopaico do poema. O dourado, os canais e as cavernas conduzem para um fecundo ambiente de vida, que anima as pedras num corpo sensual. É por meio de isomorfismos e metáforas que a cidade se antropomorfiza na figura de mulher, que possui um corpo tão espetacular quanto as cores que a delinham. A mulher, parte humana e parte pedra, encanta o eu poético, que, seduzido, se deixa levar pelos fluxos de suas águas e cores, descobrindo seus próprios sentidos nesse processo.

⁵⁰³ Texto original: “la tour offrant à la perspective phallogocentrique” (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 167).

Enfim, os fragmentos 9 e 33 compartilham a repetição sistemática dos léxicos “amarelo”, “ovo” e “ouro”, demonstrando que o amarelo é a cor que predomina no brilho cósmico emanado pelas paisagens italianas. Tal brilho também reverbera nas outras cores, revelando aspectos metafísicos, que, em ambos, dizem sobre os aspectos espetaculares da paisagem e da figura da mulher, que se sobrepõe. Nos dois fragmentos, a mulher possui o corpo da *Vênus de Milo* e convida o eu poético aos jogos eróticos. Em Roma, acontece o jogo da devoração antropofágica, a dança fanopáica entre Eros e Thanatos, e a atração pelo *close up* da boca. Em Veneza, predomina o jogo amoroso, do embate sexual metafórico, que se dá pela atração dos quadris e das coxas bronzeadas. Em ambos, observa-se a fragmentação da mulher, que se revela por partes, provocando o eu poético com suas curvas, seu brilho e seu toque. Da *condensação sincrônica* das imagens de passado do fragmento 9, ao isomorfismo visual do fragmento 33. A mulher é a personificação das cidades, o centro logopáico do texto, o desejo incessante do eu poético.

Alemanha: a pele e a carne das mulheres

*Mandei fazer de puro aço luminoso um punhal
Para matar o meu amor e matei
Às cinco horas na avenida central*

Mutantes
Panis et Circenses

É conveniente começar a explorar as mônadas que visitam a Alemanha pelo Fragmento 16 “um depois um”, em que o eu poético, no trânsito da viagem, chega à estação de trem central de Colônia. Neste espaço de chegadas e partidas, os espectros projetam-se nas cores sóbrias da cidade e nos contornos lúgubres das personagens:

um depois um depois um outro outro um depois um outro outro um não muitos
cinco ou seis depois outro pátio de milagres na pátria do milagre você
os viu no bar do hauptbahnhof sentadossonados na remela da espera
você os viu hundemüde hundekalt caninocançados caninogelados varridos
lá de fora ventados ventrados lá de fora de algum lugar de algum usco
buraco fusco lá de fora de algum lixo cortiço mietskaserne então aqui
aqui também caras cavadas na ceva da cerveja por quê como de onde gado
velório em vigília mortalha mortição locutório de almas penadas congresso
de lêmures em mármore de morgue vale dizer em mesas de espera em vésperas
de espera uma víspora de lêmures nessas mesas amarelas nessas mesas
onde sentam viajantes em trânsito onde você se senta para o trem que espera
e se abancam e se debruçam e se grupam e se grudam sombras marrons em
sobretudos marrons em sacos rotos de roupa marrom krepier’ rosna um para
o outro caimorto num rincho de cerveja marrom eles se rascam lixas palavras
grossas como cuspos engrolam grunhem runhem máscaras macilentas de
massa marrom mascando gomalaca [...] ⁵⁰⁴

Na terceira linha do fragmento: o “bar do hauptbahnhof”, que pode ser traduzido diretamente do alemão em segmentos: “haupt” significa “principal” ou “mais importante”, enquanto “bahnhof” é equivalente à estação ferroviária ou pátio onde as coisas podem estacionar. Provavelmente, o poema está se referindo a algum bar

⁵⁰⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 16)

localizado perto da estação de trem central de Colônia. A análise de David Jackson corrobora essa hipótese, apontando que a “reunião de bêbados na estação de Colônia”⁵⁰⁵ é a chave estética do fragmento 16. Na paisagem de Colônia, a estação central exhibe uma identidade arquitetônica típica do pós-guerra alemão. A fachada principal alterna o concreto terroso e muitos painéis de vidro, o que dissolve as fronteiras entre os espaços interno e externo. No poema, tal articulação transmite uma sensação de embaçamento, que não é surreal, mas que corresponde a um excesso de realidade, como se o eu poético pudesse ver além dos interditos adotados pela civilização.

Hauptbahnhof é cenário de um trânsito humano denso, alguns esperam, outros embarcam, vários se agrupam e se grudam nas sombras marrons. O marrom, inclusive, é a cor predominante não apenas nas paredes e nas roupas, mas também no som abafado das conversas, no arrastar de malas, no rumor surdo dos anúncios e nos outros prédios da paisagem alemã. O uso do marrom cria um efeito estético deduzido da representação quase pictórica da luz e da sombra, jogo que evoca o véu da imaginação e, mais que isso, estira o espaço. A estação torna-se um entrelugar, nem realidade, nem imaginação, mas um pulsar hesitante entre ambos. A atmosfera sombria convoca ainda a dicotomia entre vida e morte, que se evidencia depois do trecho “krepier rosna um para o outro caimorto”.

A tradução livre de “krepier” é “morrer”, “rebentar”⁵⁰⁶, “explodir”⁵⁰⁷, ou seja, é um significante que possui uma carga de brutalidade e sofrimento, que, de algum modo sinistro, está em harmonia com a paisagem descrita até o momento. No bar do Hauptbahnhof, os que esperam na estação são descritos como “hundemüde hundekalt”, palavras que podem ser traduzidas como “cansado como um cachorro” e “com frio como um cachorro”, o que justifica os neológicos “caninocançados” e “caninogelados” – criados justamente para dar conta do significado amplo dos sintagmas alemães – e endossa a dureza da morte ligada ao significado de *krepier*. Voltando à frase “krepier rosna um para o outro caimorto” e considerando como estrutura a sintaxe normativa: sujeito, verbo e objeto, interpreta-se que a morte é um sujeito, uma personagem, que rosna ativamente “para o outro”, e que imediatamente “caimorto”. A imediatez, inclusive, pode ser abstraída da justaposição do neologismo, pois, entre o olhar da morte

⁵⁰⁵ JACKSON, David. *Op. Cit.* 2005, p. 42.

⁵⁰⁶ TOCHTROP, Leonardo. *Dicionário de alemão-português*. São Paulo: Globo, 2006, p. 311.

⁵⁰⁷ KELLER, Alfred Josef. *Michaelis: Pequeno dicionário alemão-português*. São Paulo: Melhoramentos, 1994, p. 194.

e a própria morte, não há tempo sequer para um espaço. A morte é considerada, portanto, a personagem no centro logopaico do fragmento 16.

Os indivíduos que caem mortos tornam-se passageiros da estação, arrastam suas sombras marrons como se fossem fantasmas. A arquitetura dramatiza a travessia no poema, a aliteração consistente da letra <m>, que alude a sonoridade do sintagma marrom e a sutil aliteração da letra <v> – por exemplo em <Ventados Ventrados> e <Velório em Vigília>, e na anáfora <Você os Viu> –, que podem aludir aos painéis de vidros da Hauptbahnhof, ou a operação da morte, cujo olhar assassino gera uma vigília mórbida, de morte e velório. Os passos dos transeuntes ecoam como pequenos lutos, as chegadas e partidas se misturam, irreconhecíveis. A estação de trens é a travessia entre estar vivo ou morto, como o poema acentua em “nessas mesas amarelas nessas mesas onde sentam viajantes em trânsito”. A personificação da morte, cujo olhar é responsável pelos eventos funestos, ocorre ao longo do fragmento 16. A mulher-morte é revelada como uma mulher sedutora:

transeuntes esperam trens como você espera só que você os escreve nesta
 parda pasta e os empapela e os faz tua matéria papelero de misérias
 neste livro borrador de migas quireras de borras migalhas ela te olha
 nos olhos a morte com seus olhos goya bella maestra você está ou
 você esteve aqui antes veja o teu greven's small town-map of cologne
 kaiser friedrich-ufer junto ao reno não gelado como agora mas morno e
 ameno e ela passou e te olhou nos olhos entressorriu apenas físsil nos
 lábios frau ou fräulein morte olhos de goya ou de edvard munch um aceno
 um meneio um veneno um coleio de madame lamorte no seu terno torneio
 die herrin parada no passeio cabeça de pássaro em saltos de alumínio
 sob a luz laranja sob a franja da luz fanada e então eles voltam um dois
 outro depois do um um outro depois do outro este um um mais um mais
 outro lêmures sem revolta mujos caramujos nas mesas de costume nas
 mesmas amarelas mesas amarelas na espera [...]
 [...] vamos e falta muito
 e não não ainda e espere um pouco e sim agora viajantes transitam entre
 vidas e indas [...] ⁵⁰⁸

Por meio da personificação, o eu poético atribui características humanas à morte, como em “a morte te olha nos olhos”, “bella maestra” e “madame lamorte”. O texto ainda dá pistas muito físicas dela, como o salto de alumínio e as ações “entressorriu” e “ela te olha”, inclusive, repetindo duas vezes a frase “a morte com seus olhos goya”. Essa especificação torna a estética de Francisco Goya (1746-1828) incontornável na leitura do fragmento.

⁵⁰⁸ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 16).

O fato mais impressionante nas gravuras de Goya é não serem ilustrações de qualquer tema conhecido, bíblico, histórico ou genre. A maioria delas consiste em visões fantásticas de bruxas e aparições sobrenaturais. Algumas pretendem ser acusações contra os poderes da estupidez e da reação, da crueldade e da tirania, de que Goya foi testemunha na Espanha, e outras parecem apenas dar forma aos pesadelos do artista.⁵⁰⁹

Frequentemente, Goya utiliza a morte como um tema simbólico quando trabalha com a ideia de desespero ou destruição, como no caso da série *Os Desastres da Guerra* (1810-1815), que retrata os horrores da guerra da Independência Espanhola. A morte também aparece como uma abstração que se esconde nas sombras da psique humana, como na série *A Quinta do Surdo* (1820-1822). Ambas as séries têm em comum o apelo dramático, as cores escuras, a morte como algo doloroso, algo que só a palavra *krepier* captaria. Entretanto, existe uma diferença sensível: na primeira série, Goya “chora a morte e a tortura de tanta gente anônima”⁵¹⁰, e, na segunda, tenta “desvendar, pintando, o irrespondível enigma da crueldade humana”⁵¹¹. Ou seja, na primeira, os sujeitos são personagens do povo, na segunda, são figuras de outro mundo, entre as quais a morte também se personifica.

No poema, a morte tem “olhos de goya ou de edvard munch”, incitando também o diálogo com o pintor Edvard Munch (1863-1944), que, assim como Goya, persegue em suas produções a expressão da angústia humana, usando as sombras, dos contornos grotescos e distorções expressivas. Tais recursos estéticos estão ligados, sobretudo, à escola expressionista, da qual Goya foi precursor e Munch foi representante. É possível considerar, inclusive, que Munch expandiu a estética de Goya na paisagem alemã, dado que, na década de 1890, viveu um longo período em Berlim. Apesar de os artistas utilizarem uma paleta de cores escuras e abusarem do marrom e das sombras, Much também usa cores vibrantes, como o laranja, o amarelo e o azul, vide sua famosa pintura *O Grito* (1893). Os dois estilos pictóricos estão ligados à execução plástica do fragmento 16, o marrom e as sombras são evocadas pela melopeia, na contínua alteração da letra <m>, sugerindo uma atmosfera sinistra de contornos expressionistas; já as cores vibrantes são dadas pela logopeia através dos léxicos “a luz laranja” e o “salto de alumínio”. Sendo assim, o fragmento revela-se como uma pintura de Goya ou de Munch, porém, mais que a tinta, o que interessa são as suas visões sombrias da sociedade.

⁵⁰⁹ GOMBRICH, *Op. Cit.* 2019, p. 488.

⁵¹⁰ ABRIL CULTURAL, 1977, p. 20.

⁵¹¹ ABRIL CULTURAL, 1977, p. 21.

A morte assombra a psique humana em muitas esferas: na guerra, nos pesadelos e na sua inevitabilidade. Nas palavras de José Saramago, a morte “está adstrita à espécie humana com caráter de exclusividade, não nos tira os olhos de cima nem por um minuto, a tal ponto que até mesmo aqueles que por enquanto ainda não vão morrer sentem que constantemente o seu olhar os persegue”⁵¹². A morte, no bar de Hauptbahnhof, espera os viajantes que “transitam entre vidas e indas”, os olha nos olhos. O tempo verbal do fragmento varia entre “você está” e “você esteve” indicando novamente a morte súbita dos indivíduos. O poder da morte está principalmente no seu olhar. A única certeza da vida é que os olhos de órbitas vazias da morte serão encarados por todos e, por isso mesmo, é sempre a mesma morte, em Goya, em Munch, em Saramago, em Haroldo de Campos. É sempre a mesma mulher-morte, horripilante e sedutora. Aliás, nas *Intermitências da morte* (2005), a representação da morte como uma mulher é constantemente justificada:

A morte, em todos os seus trechos atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher. A esta mesma conclusão, como decerto estareis lembrados, já o eminente grafólogo que estudou o primeiro manuscrito da morte havia chegado quando se referiu a uma autora e não a um autor, mas isso talvez tenha sido consequência do simples hábito, dado que, à exceção de alguns idiomas, poucos, em que, não se sabe porquê, se preferiu optar pelo gênero masculino, ou neutro, a morte sempre foi uma pessoa do sexo feminino. [...] seria uma mulher ao redor dos trinta e seis anos de idade e formosa como poucas.⁵¹³

Saramago estabiliza a personificação da morte no sujeito da mulher e reitera que a palavra-chave da figura é “seduzir”⁵¹⁴. No fragmento 16, a mulher seduz sinestesticamente, misturando a percepção visual da luz alaranjada com a impressão tátil dos saltos de alumínio. O cintilante laranja que resulta dessa comunhão convoca a leveza do metal e o desejo de tocar a figura reluzente. A anáfora do trecho “um dois / outro depois do um / um outro depois do outro” demonstra como o olhar da personagem pode ser hipnótico, repete e puxa um transeunte após o outro, fazendo-o vagar na melopeia da linguagem. Tal força que arrasta é sedutora, irresistível, dominadora.

A morte, como relembra Severo Sarduy, é uma das “três transgressões do pensamento que assinalava Bataille (o próprio pensamento, o erotismo e a morte)”⁵¹⁵. Com o objetivo de ampliar a consciência humana sobre a morte, Bataille explora a volúpia, o delírio e o horror que permeiam tanto a morte definitiva quanto a *petite mort*

⁵¹² SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 148.

⁵¹³ *Ibidem*, p. 128 e 130.

⁵¹⁴ *Ibidem*, 2017, p. 184.

⁵¹⁵ SARDUY, Severo. *Op. Cit.* 1979, p. 22

do orgasmo. Para o teórico francês, a consciência da morte é um dos primeiros acontecimentos “ligados ao nascimento do erotismo, à preocupação e ao medo da morte”⁵¹⁶. A consciência é acompanhada pelo reconhecimento da morte do semelhante e da performance dos rituais fúnebres, sejam cremar, enterrar ou comer o cadáver. Em nota, Bataille explica que essa consciência está na base da transformação do homem do paleolítico para o *homo sapiens*, nas suas palavras,

O adjetivo *sapiens* significa, exatamente, dotado de conhecimento. [...]. Precisamente, esse saber acerca da finalidade dos instrumentos constitui a base de todo conhecimento. Por outro lado, o conhecimento da morte – cujo fundamento põe a sensibilidade em jogo, e que, por essa razão, se distingue claramente do saber puramente discursivo – representa, por sua vez, uma etapa no desenvolvimento humano do conhecimento.⁵¹⁷

Segundo Bataille, o conhecimento da morte e os rituais vinculados a ela estão na base da definição do *homo sapiens* e de sua diferenciação em relação a outros animais e as suas fases evolutivas anteriores. Ainda para Bataille, “é a partir desse conhecimento que o erotismo surgiu, opondo a vida sexual do homem à do animal”⁵¹⁸. Morte e erotismo se reconhecem no sentimento de desconforto, pois “o sentimento de desconforto em relação à atividade sexual remete, ao menos em certo sentido, ao sentimento de desconforto em relação à morte e aos mortos”⁵¹⁹. Sendo assim, ainda que Eros transborde vida, é “o fato de sermos humanos, e de vivermos sob a sombria perspectiva da morte, que conhecemos a violência exasperada, a violência desesperada do erotismo”⁵²⁰. Consequentemente, é a partir da dualidade dinâmica da vida e morte – principalmente, da consciência dela – que o indivíduo pode experimentar o erotismo. Em última instância, reconhecer a morte é também abrir o corpo e a mente para as possibilidades do prazer.

⁵¹⁶ Texto original: “liée à l’erotisme naissant, la préoccupation, la hantise de la mort” (BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018_b, p. 50)

⁵¹⁷ Texto original: “L’adjectif sapiens signifie exactement doué de connaissance. [...] Exactement, cette connaissance de la fin de l’outil est la base de toute connaissance. D’autre part la connaissance de la mort, dont le fondement met la sensibilité en jeu, et qui, pour cette raison, est clairement distincte de la pure connaissance discursive, de son côté, marque une étape dans le développement humain de la connaissance”. (BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018_b, p. 53)

⁵¹⁸ Texto original: “Et c’est à partir de cette connaissance que l’erotisme apparut, qui oppose la vie sexuelle de l’homme à celle de l’animal”. (BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018_b, p. 54)

⁵¹⁹ Texto original: “à la vérité, le sentiment de gêne à l’égard de l’activité sexuelle rappelle, en un sens du moins, le sentiment de gêne à l’égard de la mort et des morts”. (BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018_b, p. 55)

⁵²⁰ Texto original: “du fait que nous sommes humains, et que nous vivons dans la sombre perspective de la mort, que nous connaissons la violence exaspérée, la violence désespérée de l’erotisme”. (BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018_b, p. 56)

No fragmento 16, a personagem da morte personifica a simbologia da morte descrita por Bataille, é o próprio tabu ou o interdito, é a “imagem de uma morte toda-poderosa, que nos apavora, mas que nos arrasta no sentido do encantamento carregado de horror da magia”⁵²¹. Além disso, sua relação com a transgressão é incontornável e possui nuances eróticas, articulação que se firma na teoria batailliana, na qual:

Em primeiro lugar, a perturbação erótica imediata nos dá um sentimento que ultrapassa tudo, de tal forma que as sombrias perspectivas ligadas à situação do ser descontínuo caem no esquecimento. Então, para além da embriaguez aberta à vida juvenil, nos é dado o poder de abordar a morte face a face, e de nela ver enfim a abertura à continuidade ininteligível, incognoscível, que é o segredo do erotismo, e cujo segredo apenas o erotismo traz.⁵²²

A personagem da morte nas *Galáxias* é a própria transgressão, porque é a via de acesso à descontinuidade. O seu erotismo se manifesta não apenas na sensualidade, mas também no estremecimento que produz, visto que diante dela o indivíduo encara a personificação da certeza da finitude. No poema, o erotismo ganha força especificamente no bar do Hauptbahnhof, um entrelugar onde ninguém permanece, pois é ali, no trânsito, na vigília que não repousa, que a figura da morte mostra o seu corpo. Portanto, o erotismo da personagem se manifesta sensorialmente, com o brilho alaranjado e olhar firme, mas também em seu conteúdo simbólico. A consciência da morte é física, é a própria personagem. Por isso, a névoa amarronzada do fragmento não é uma atmosfera de sonho, mas de excesso de realidade, de um real tão palpável que até a morte ganha corpo. A morte presente em espectro e corpo permite que se extraia do texto um prazer curioso, guiado pela fascinação. A personagem fascina porque, apesar de velha conhecida, é a porta de entrada para o que o ser humano desconhece.

Por fim, as reflexões de Bataille tocam, por vezes podem até explicar, as obsessões de Goya e Munch pela morte, ao propor que o erotismo seria “a saída infame do horror”⁵²³. Nas *Galáxias*, o erotismo se manifesta no prazer que o texto provoca com: as trocas de palavras, os jogos logopaicos e a personificação da morte. Por que razão o eu poético é seduzido pela mulher-morte que significa o seu fim e evoca o seu sofrimento? Talvez a pergunta seja um mistério até mesmo para Bataille. Porém, é certo que o ser humano é o único a quem “a morte de seus semelhantes perturba de uma maneira

⁵²¹ Texto original: “l’image d’une mort toute-puissante, qui nous terrifie, mais nous entraîne dans le sens de l’enchantement lourd d’effroi de la sorcellerie”. (BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018_b, p. 98)

⁵²² BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 47.

⁵²³ Texto original: “c’est l’insue infâme de l’horreur”. (BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018_b, p. 102)

absolutamente dilacerante”⁵²⁴. Um *krepier* delirante, diante do qual é impossível desviar o olhar, mesmo que isso signifique padecer e entregar-se ao desconhecido. No bar da estação de trem de Colônia, o eu poético se entrega à sedução da mulher-morte, provavelmente como qualquer um o faria.

Peles e telas: as pinturas de Lucas Cranach

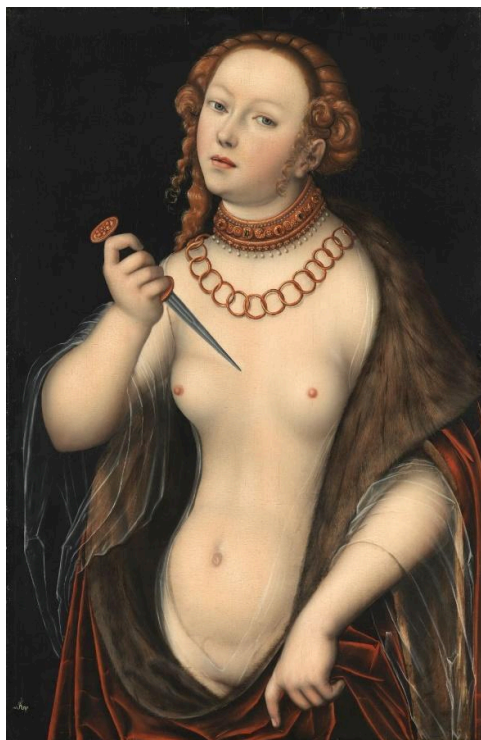
No território alemão, o museu é o espaço privilegiado do fragmento 6 “augenblick oder”, em que as pinturas da Staatsgalerie Stuttgart se animam. Quadros das mulheres de Lucas Cranach (1472-1553) arrebatam o eu poético, despertando-o para as percepções sensoriais e os afetos contidos no território. Nesse contexto, a língua alemã é incontornável, não apenas inicia o fragmento, como tenciona a linguagem à medida que as pinturas são apresentadas.

augenblick oder augenlicht oder augenbild ou um punhal se enterrando
 prestes na lucrezia de lucas cranach staatsgalerie stuttgart quem a poderia
 ver de outra forma quandonunca sob o véu vislumbre a gaze gázea o luftsôpro
 do manto em tênues vibrissas de ar apenas aflorando a nudez total a cabeça
 inclinada a coifa medieval benecomata treliça de pérolas contendo os
 crespos ruivos um corado nas maçãs do rosto um dourado nos anéis desprendidos
 da coifa poucos o marfim da frente olhos semicerrados na morte no gozo-raiva
 da morte vingável nunca vi punhal tão elaborado lâmina tão lâmina sulcada
 e se afilando a partir do cabo lavrado engastes ourobronze mais fulvos para
 o ruivo geral e o nimbo ruivofulvo contra o fundo negro e uma paisagem
 à esquelha sumida sumindo-se azulróseoverdenegra com pontos vermelhos e a
 nudez total sob a caprichada coifa ⁵²⁵

“Augenblick oder augenlicht oder augenbild” pode ser traduzido como “momento ou luz ou imagem ocular”. O fragmento 6 começa indicando, em alemão, o diálogo com um momento específico da viagem, tudo o que a visão do eu poético podia captar. Olha e transcreve poeticamente o corpo, a cabeça e o olhar da pintura de *Lucretia* (1525-1550) de Cranach.

⁵²⁴ BATAILLE *apud* DIDI-HUBERMAN, *Op. Cit.* 2015, p. 404.

⁵²⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 6)



Lucretia (1525-1550) de Lucas Cranach, exposta na Staatsgalerie Stuttgart.
 Fonte: imagem adaptada do www.staatsgalerie.de

A produção de Cranach possui a notável marca da Alta Renascença, cujas ideias circularam no século XVI, principalmente, em Florença, norte da Itália – com destaque para os estudos de Leonardo Da Vinci, Michelangelo e Rafael –, mas que “causaram profunda impressão nos povos ao norte dos Alpes”⁵²⁶. Em *Lucretia* é possível notar, por exemplo, a peculiaridade com que os ângulos do corpo são explorados. A personagem está levemente inclinada para a esquerda, a cabeça segue na mesma direção, enquanto o olhar é direcionado para o espectador. No geral, o semblante revela-se em acentuada meditação, tanto a disposição corporal quanto facial podem ser associadas às reverberações atentas do estudo do corpo humano e das formas clássicas, segundo os preceitos da Alta Renascença.

A descrição do fragmento 6 traz para a superfície elementos do plano do conteúdo da pintura, como a “treliça de pérolas”, os cabelos ruivos, o “corado nas maçãs do rosto”, os “olhos semicerrados” e o punhal. No plano da expressão, observa-se a predominância de cores quentes, que tendem para o rosa e o vermelho, cercadas pelo “fundo negro”, o que estabelece o contraste entre as cores quentes e claras que prevalecem na descrição da moça. Existe ainda o predomínio de linhas curvas no corpo da mulher, que ajudam a dar movimento à figura, em oposição às linhas retas e

⁵²⁶ GOMBRICH, *Op. Cit.* 2019, p. 341.

ângulo agudo do punhal. Os contrastes das categorias cromáticas e eidéticas contribuem na dramatização da cena capturada, o mito de Lucrecia.

Segundo o mito, Lucrecia era esposa de Colatino, oficial do exército do príncipe Sexto Tarquínio de Roma, que estava em missão de conquista da Ardéia. Certa noite, após acolher o marido e o príncipe em sua morada, Lucrecia é surpreendida por Sexto Tarquínio, que a violenta sob ameaças e com a espada em seu pescoço. Angustiado com a violência, Lucrecia pede vingança ao marido e ao pai, e, na sequência, se mata enterrando o punhal no próprio peito. O suicídio de Lucrecia, ou a “morte vingável” como prefere o eu poético, aquiesceu os nervos dos familiares, que se revoltam contra o príncipe. Contaram com o apoio do povo, que “se amotinou, como geralmente acontece nessas situações, surpreso e indignado com o fato. Todos incriminavam a violência do príncipe”⁵²⁷. Assim, começou a queda da realeza etrusca e “o punhal ficou sendo clássico. Pelo duplo caráter de arma doméstica e pública, serve tanto para exaltar a virtude conjugal, como dar força a luz à eloquência política”⁵²⁸.

No fragmento 6, o punhal não aparece fincado no peito de Lucrecia, nas três vezes em que aparece é descrito como “se enterrando”, “tão elaborado” e “parado gelado”. Tal progressão para o estático pode ser justificada pelo lugar de quase morte de *Lucretia* na pintura de Cranach, em que é possível inferir a busca da representação do instante que antecede o gesto da personagem – após o pedido de vingança ao marido e ao pai – de enterrar o punhal em seu próprio peito. Dessa forma, explicita-se a tensão fundamental entre o par vida e morte. O conhecimento prévio do mito permite definir o movimento de transformação, que parte da vida (antes do suicídio), passa pela não-vida (iminência do suicídio) e acaba na morte (depois do suicídio). No quadro, o punhal está direcionado ao peito, porém, ainda não há indício de sangue da perfuração, assim, a representação se encontra no quadrante não-vida do mito. Com a progressiva redução do movimento do punhal, o eu poético enfatiza ainda o lugar de não-vida da personagem.

Este lugar de não-vida, é de também não-disforia. Isso porque, analisando a imagem em sua categoria semântica, a violência do estupro atinge a alma de Lucrecia de forma tão brutal, que a vida, para ela, não passará de mera sobrevivência na desonra. A vida, por um lado, está em posição de disforia, já que o viver é permanecer na

⁵²⁷ LÍVIO, 1989, p. 100.

⁵²⁸ ASSIS, Machado de. O punhal de Martinha. In: _____. *Obra Completa, de Machado de Assis*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994, p. 140.

humilhação. A morte, por outro lado, está em situação de euforia, pois é o caminho capaz de afastar de sua mente perturbada a culpa e a vergonha da violência sofrida, opondo-se à disforia da vida em aflição. Como a pintura opera a negação da vida, também se comporta como a negação da disforia, isto é, não se encontra nem na euforia da morte e nem na disforia da vida, mas sim no exato momento de transição, em que se desvencilha da disforia da vida para a euforia da morte. A ideia da morte eufórica, ou mesmo alegre, aflora em diversos textos de Bataille, principalmente ligada ao conceito de transgressão, onde a vida é a existência na descontinuidade e “a morte tem o sentido da continuidade do ser”⁵²⁹. O teórico discute que, à luz da transgressão, a morte é uma ruptura com o mundo e “traduz uma liberação total em relação à sociedade e à moral”⁵³⁰, como ainda complementa:

A morte e o instante de uma embriaguez divina se confundem porque eles igualmente se opõem às intenções do Bem, baseadas no cálculo da razão. [...] A reprodução e a morte condicionam o instante sempre novo. É por isso que nós não podemos ter do encantamento da vida senão uma visão trágica, mas é também porque a tragédia é o signo do encantamento. [...]. É sempre a morte – pelo menos, a ruína do sistema do indivíduo isolado à procura da felicidade na duração – que introduz a ruptura sem a qual ninguém acede ao estado de arrebatamento. O que é sempre reencontrado nesse movimento de ruptura e de morte é a inocência e a embriaguez do ser.⁵³¹

Para Bataille, a descontinuidade da vida tem a ver com a racionalidade dos interditos, que, em primeira instância, distancia o ser do prazer ou da embriaguez divina. O Bem, aqui, não é definido superficialmente como ausência de Mal, mas como aquilo que a sociedade define racional e moralmente pelos interditos, o que, às vezes, pode ir até mesmo na contramão da noção do Bem como algo divino ou correto. No contexto de *Lucrecia*, o Bem está na sua castidade, pois era tida como epítome da virtude feminina, fidelidade e honra. Para exemplificar, recorre-se à fala de um dos personagens do conto *Talião*, do Marquês de Sade, que afirma: “minha mulher é recatada como uma *Lucrecia*”⁵³². Sendo assim, quando *Lucrecia* é vítima da violação sexual, sua existência é condicionada ao Mal, isto é, torna-se angustiante, amoral e insustentável. A morte, por sua vez, é a possibilidade de renascimento, de libertação dos cálculos da razão e da moral, para o reencontro com a verdade íntima. Por isso, a morte é eufórica e desejada, pois permite que a personagem exista numa realidade que

⁵²⁹ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 37.

⁵³⁰ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 1989, p. 19.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 21-23.

⁵³² SADE, Marquês de. *Talião*. In: _____. *O marido complacente*. Porto Alegre: L&PM, 2014, p. 162.

ultrapassa, ou que transgride os limites comuns. Segundo Bataille, o erotismo é a via que possibilita o acesso à continuidade eufórica, ao arrebatamento. Assim, existe uma espécie de gozo no suicídio de Lucrecia, que, no poema, o eu poético descreve a partir dos “olhos semi-cerrados na morte no gozo-raiva”.

O olhar semi-cerrado da personagem provoca um efeito duplo, que é melancólico e confiante, pois está indo ao encontro da morte e da euforia. Os mesmos valores de euforia e disforia que estão no quadro de Cranach, também podem ser observados no poema de Haroldo, sendo que, no último, a escolha do lexical – como a palavra “gozo” – reforça o erotismo e o protagonismo da personagem. O crescimento lascivo de Lucrecia pode ser observado linha a linha do fragmento 6, no “fio de sombra”, que nada mais é do que a fenda da “coifa” ou da “concha”, que guarda o segredo da vida ou na “pérola”, clitóris escondido dentro da “concha”. No momento de suspensão da “detida antemorte”, morte e vida têm a cor rosa e se confundem, ou seja, não há mais distinção entre morte e vida, ambas são a continuidade batailliana. Assim, quanto mais erótica é a linguagem que apresenta Lucrecia, mais os valores de euforia e disforia entre morte e vida são consolidados. No quadro e no poema, Lucrecia ainda não entrou em conjunção com a morte, mas está quase. Ao captar esse momento de suspensão, Cranach e as *Galáxias* permitem que a cena seja atentamente observada. Lucrecia está sendo submetida a um duplo golpe: condenação (vingança) e libertação (euforia).

No mito, Lucrecia se liga diretamente à virtude feminina, em que a moral angelical que lhe é imposta pelos diferentes setores da sociedade faz com que a vida, após a violência sexual, seja intolerável e, por isso, recorre ao suicídio e a morte eufórica. Isso fica mais evidente na análise do nível discursivo do quadro de Cranach, que reverbera na transcrição poética do fragmento 6. Na abordagem sintática do nível discursivo da pintura, é possível inferir que, em uma debreagem de segundo grau, se Lucrecia assume a posição de narrador, existem dois TUs (do par EU-TU) a quem ela pode estar se dirigindo. Primeiro aos interlocutores, os personagens do marido, pai e irmão; e segundo ao interlocutório, ou seja, aquele que contempla a pintura. Nota-se que os homens que pegam em armas para defender a honra da moça, são os mesmos que a limitaram às convenções sociais da moral feminina. Para dar contornos ao conceito de feminino, recorre-se ao texto da *Mística Feminina*, de Friedan. Segundo a ativista:

Havia uma estranha discrepância entre a realidade de nossa vida de mulher e a imagem à qual nos procurávamos amoldar, imagem que apelidei de mística

feminina, perguntando a mim mesma se outras mulheres, num círculo mais amplo, se defrontavam também com esta cisão esquizofrênico e qual seria o seu significado.⁵³³

Dentro da mística feminina, a vida das mulheres está limitada às atividades de “cozinhar, lavar e procriar, dentro de uma religião”, “ficavam sabendo que a mulher verdadeiramente feminina não deseja seguir carreira, obter educação mais aprofundada, lutar por direitos políticos e pela independência e oportunidades”⁵³⁴. A despeito de Friedan ter delineado a mística na década de 1970 e o quadro de Cranach ser do século VI, o conceito auxilia na compreensão da moralidade de Lucrecia, que é extrapolada a partir dela e do mito, dado que a personagem corporifica características de encanto e castidade. Contudo, não escapa da violência sexual, da desonra e do suicídio. Mesmo quando a mulher é “dotada de maior valor moral”⁵³⁵ e vive “de pés atados à velha imagem da gloriosa feminilidade”⁵³⁶, ainda assim está submissa à moral do punhal. A mesma mística feminina que educa, também castiga.

Para Lucrecia, a vergonha de ter sofrido a violência é muito maior que a dor da própria violência. Os pés de Lucrecia estão atados a tanto tempo à feminilidade, que é incapaz de enxergar sua perversão. A mesma vulnerabilidade que a mantém virtuosa, atrai o príncipe para a violência e não permite que conviva com a violação, torna-se aversa a si mesma e, por isso, se suicida. A morte de Lucrecia é dupla: é euforia, o escape da vergonha gerada pelos valores de moralidade, e é também a vingança, a queda da monarquia e a transição para a República Romana. Isso está presente no quadro, uma vez que o punhal, direcionado ao peito, recebe uma luz superior, produzindo uma sombra, que atinge a moça em dois ângulos agudos mortais. No poema, o punhal é “lâmina tão lâmina”, que propõe o mesmo efeito de duplicidade. O golpe duplo é oriundo da sociedade que educa mulheres femininas e as condena independentemente da feminilidade exercida. O duplo punhal da pintura e do poema pode ser lido tanto como a dupla morte: euforia e vingança; quanto como o duplo golpe da mística feminina: educar e punir.

Nas *Galáxias*, a *Lucretia* está paralisada na não-vida da pintura de Cranach que habita os corredores da Staatsgalerie Stuttgart. O eu poético experimenta a descrição que estabelece a relação erótica com o corpo. Mas, não é apenas Lucrecia que participa

⁵³³ FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 197, p. 11.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 40-17.

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 144.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 90.

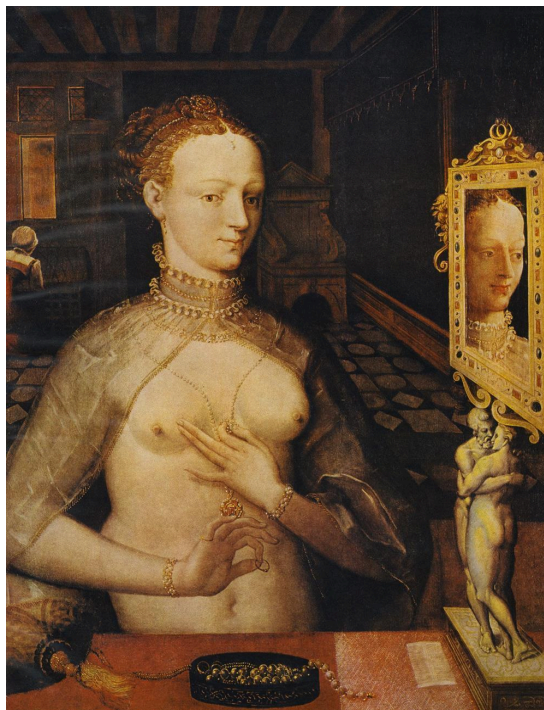
da cena, o encontro é “trívio”, ou seja, reúne o conjunto das três artes liberais voltadas à linguagem – gramática, lógica e retórica –, que no fragmento 6 são personificadas em três mulheres. Entram em cena os quadros de *Anna Cuspinian* (1502), também de Cranach, e *Diana de Poitiers* (1550), de autoria desconhecida.

pequena concha a linha evasiva da coxa direita sobrelevada pela esquerda
 róseolisa pequena concha de penumbra o umbigo conchiglia o leve redondo da
 coxa esquerda contra o fundo negro e as virilhas convergidas para um fio de
 sombra para um frouxel de sombrasseda ligeiríssimo passado pela gaze gázea
 num riscovoluta arisco o fio de sombra afluindo ao encontro trívio de
 sombra onde a vida ensombra alfombra terciopelo apenas assomado vida e o
 punhal parado gelado aço acerado hibernando a morte rosa a vida rosa a
 rósea detida antemorte mas você sabe nas esquinas figuras medievais em
 [...] grüss’gott anna velhas senhoras de chapéus de cogumelo tortulhos
 [...] e em outra parte
 diane de poitiers refletida em seu espelho um rubi no toucado uma pérola no
 vinco dos cabelos perolando a fronte também marfim altos cabelos puxados
 [...]
 um semi um sorriso nos lábios surpresos num entrebeijo e o manto gaze mais
 pesada esta vez cinzadourada semivelando ombros e braços e a nudez a
 verdeouro sorvedouro nudez rosa madura e maturada os copos dos seios os
 bicos em ponta um fio de pérolas escorrendo entresseios dois dedos
 dedilhando uma pérola outros dois um anel o espelho dobrando a imagem mas
 isto seria o livro no pedestal duas figuras uma carnuda cópula de bronze⁵³⁷

A virilha de Lucrecia sempre em foco, da direita para a esquerda, as cores e o *chiaroscuro*, velam e revelam o seu monte de Vênus, atraindo cada vez mais o olhar do eu poético, que pretende ali vislumbrar algo que cintila, talvez a pérola da coifa-concha. O eu poético caminha no “fundo negro” da “coxa esquerda” do corpo da mulher, que se sobrepõe ao espaço do museu, lugar onde, além de passar pelo quadro de *Anna Cuspinian* e o seu chapéu de cogumelo, o eu poético encontra a “nudez rosa madura” de *Diana de Poitiers*. Cada léxico escolhido no poema entumece os corpos de tela e tinta. As personagens Lucrecia e Diana são descritas de maneira similar, com forte carga lexical erótica, seja pela repetição germinada da palavra “nudez”, seja pela descrição demorada dos seios, – na primeira, “apenas esboçados” e, na segunda, com “bicos em ponta”. Inclusive, a descrição dos seios dá indícios da juventude e da maturidade dos corpos: em Lucrecia, estão esboçados, porque é jovem, ainda ingênua, representando o ideal da castidade; já em Diana, têm “bicos em ponta”, revelando a maturidade de quem já experienciou a amamentação, ou ainda, porque estão sendo eroticamente estimulados e, por isso, enrijecidos.

⁵³⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 6).

A pintura de *Diana de Poitiers* retrata a personagem no banho e, apesar de autoria desconhecida, a sua estética se associa ao mesmo Renascimento atribuído a Cranach.



Diana de Poitiers (1550), pintor desconhecido.
Fonte: imagem adaptada de Vogue, 1969.

A maturidade de Diana de Poitiers é reflexo da história da personagem, que, ao contrário de Lucrecia, não se ancora na submissão feminina, mas sim na articulação ativa dos seus interesses financeiros e políticos, principalmente, ao recorrer à sua influência como amante de dois reis franceses: François I e Henri II. Não é mais o jogo entre vida e morte que está em questão, mas o culto do corpo e da beleza ideal como instrumentos de manobra na sociedade. De toda forma, o corpo da mulher continua sendo o ponto de tensão: idealizado, julgado e moldado ao gosto da moral e dos interditos. Dessa perspectiva, Diana se avizinha da figura de Lucrecia, pois ambas corporificam o modelo de beleza inatingível, que, embora possibilite, no caso de Diana, movimentos estratégicos, também as aprisiona em padrões estéticos que perpetuam a lógica de sua dominação.

Ao recapitular a história de Diana de Poitiers num ensaio sobre a mesma pintura identificada no fragmento 6, Bettina Bergery fornece uma reflexão precisa sobre a idealização da beleza dessa mulher:

Embarcadas para a lua com trajes adequados, nos vemos, de repente, voltando rumo ao Renascimento. Rapidamente adornamos nossas cabeças bem-arrumadas com joias e tranças estreitas. [...]. Nossa nova nudez deve ser clássica. Deve transmitir apenas dignidade e saúde. Precisamos disciplinar nossos corpos à firmeza do de Diane de Poitiers, em sua estátua de mármore com o cervo real, feita por Jean Goujon. Quando Diane posou, com seus cabelos maravilhosamente penteados encimados por um crescente de diamante, sua beleza pura e nobre – resplandecente após três banhos frios por dia – era tamanha que, vestindo apenas uma delicada pulseira, ela parecia pronta para alguma cerimônia esplêndida [...]. Diz-se que o rei bebia em uma taça de prata moldada a partir do seio de Diane [...]. Embora fosse tida como amante de dois reis, não está provado que tenha dormido com qualquer um deles. François I e Henri II ambos se encantavam com o esplendor de sua beleza, sua inteligência ágil e seu espírito. Sua mente, mais oculta que seu corpo primoroso, era o que dominava.⁵³⁸

Não é por acaso que o eu poético escolhe apresentar os seios de Diana de Poitiers como “os copos dos seios”, trazendo à tona, de forma pontual, a história da personagem. Novamente, os seios são priorizados, símbolo do erotismo e beleza da mulher, e mais ainda em específico desta, cuja beleza é a própria estratégia de sobrevivência. No plano do conteúdo do quadro, o entre seios forma um “fio de pérolas escorrendo”, dedilhado por “dois dedos”. No plano da expressão, como em *Lucretia*, existe a predominância de cores quentes: rosa e bronze. O espelho presente no espaço do quadro e do poema não é apenas objeto de decoração, está a serviço do erótico, pois dobra o que existe nos planos do conteúdo e da expressão, reforçando o simbolismo sexual da descrição. Nesse sentido, para Frédéric Allamel,

Cúmplice dessas inclinações pelos pequenos prazeres, a arquitetura mostrou-se particularmente receptiva a esse tipo de filosofia de vida que reinscreve o ser humano em seu centro, enfim reconciliado com sua própria imagem. A prova do espelho atinge seu auge nos espaços dedicados ao banho, espaços úmidos e quentes onde a nudez circula livremente. Da higiene cotidiana aos rituais festivos de banho, a arquitetura oferece uma multiplicidade de formas que intensificam esses momentos de bem-estar [...].⁵³⁹

⁵³⁸ Texto original: “Embarked for the moon in suitable costume, we find ourselves suddenly headed back towards the Renaissance. We quickly adorn our neat heads with gems and narrow braids. [...] Our new nudity must be classical. It must give an impression of nothing but dignity and health. We must discipline our bodies to the firmness of Diane de Poitiers’ in her marble statue with the royal stag by Jean Goujon. When Diane posed , with her marvellously-dressed hair topped by a diamond crescent, her pure and noble beauty - glowing from three cold baths a day - was so resplendent that, clad only in a light bracelet, she seemed adorned for some splendid ceremony [...] That the king drank a silver cup modelled on Diane’s breast. [...] Though she was reputedly the mistress of two kings, it is not proved that she slept with either. François I and Henri II both took pleasure in the splendour of her beauty, her rapid intelligence, and her spirit. Her mind, more hidden than her exquisite body, dominated”. (BERGERY, Bettina. *Diane de Poitiers... Vogue*, New York, out 1, 1969. p. 178)

⁵³⁹ Texto original: “Complice de ces inclinations pour les plaisirs minuscules, l’architecture s’est montrée particulièrement réceptive à cette philosophie de vie qui replace en son sein l’humain enfin réconcilié avec son image. L’épreuve du miroir se retrouve à son comble dans les lieux dédiés au bain, espaces humides et chauds où la nudité va bon train. De la toilette quotidienne à la baignade festive, l’architecture

A pintura de Diana de Poitiers reúne ambos os pontos destacados por Allamel. Em momento íntimo de toilette, a nudez e o espelho são esperados no lugar, entretanto, o último impõe a repetição em excesso como valor dominante, colocando o que é sensual – os seios, a nudez e os dedos – em foco e, conseqüentemente, transfigurando o banal em virtude carnal. É relevante recordar de Marie-Françoise Hans e Gilles Lapouge, para quem “toda sexualidade é uma sexualidade no espelho”⁵⁴⁰, ou seja, se a descrição da personagem, o ambiente do banho e os planos que o formam já possuem apelo sensual, ao dobrá-los, o espelho os reforça, sobrevalorizando o apelo erótico da cena.

No poema, as transcrições das imagens de *Lucretia* e *Diana de Poitiers* combinam texturas, cores, padrões e iluminações, jogam com os sentidos do leitor e despertam a libido das personagens por meio da linguagem. Porém, o erotismo de Diana está, em certo ponto, em oposição ao de Lucrécia, é madura e cheia de sortilégios. O par de olhos refletidos no espelho perseguem o eu poético tanto quanto o par de olhos da própria personagem, ou seja, é duplamente olhado. Este olhar, longe de melancólico, é firme, não apenas seduz, mas enreda. Porém, o efeito dominante não é suficiente para escapar da mística feminina, pois se vale da beleza para ter influência e, nesse sentido, é tão submissa quanto Lucrécia. Provavelmente, por isso, no fim do fragmento 6, os corpos se enlaçam sexualmente em “cópula de bronze”, indicando a inseparabilidade no que diz respeito aos interditos da civilização, cercada pela mesma moral.

Existe ainda uma terceira personagem na trama do fragmento 6: *Anna Cuspinian*. O eu poético saúda a personagem em alemão – “grüss’gott anna”, que pode ser traduzido literalmente como “que Deus te abençoe” ou “que Deus te cumprimente”. O discurso direto do eu poético sugere a personificação da mulher do quadro de Cranach e fortalecendo a tensão entre o português e o alemão, que existe desde o começo do texto. A frase possui, portanto, um apelo religioso, já que “Gott” é literalmente “Deus”. Numa perspectiva erótica, o texto pisca em direção da transgressão jogando com o interdito da religião.

livre une multitude de réalisations qui sensibilisent ces moments de bien-être [...]”. (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 274)

⁵⁴⁰ Texto original: “toute sexualité est une sexualité en miroir” (HANS e LAPOUGE, 1978, p. 14).



Anna Cuspinian (1502) de Lucas Cranach, atualmente exposta na Coleção Reinhart.
 Fonte: imagem adaptada de <https://lucascranach.org>

Apesar de transcrição da pintura não contar com léxicos evidentemente eróticos, Anna não deixa de ser eroticamente provocante. É possível considerar ainda que a própria pintura expresse o efeito de provocação, ao menos é o que Bataille afirma, quando pondera sobre as obras produzidas por Cranach:

Essas pinturas, essas gravuras, não traduzem um sentimento comum da mesma forma que o imaginário da Idade Média. Mas a violência da paixão ainda assim se fazia presente nessa arte erótica nascente da noite do mundo religioso, desse modo, sobrevivente que, piedosamente, amaldiçoava a obra da carne... As obras de Alber Dürer, de Lucas Cranach ou de Baldung Grien respondem ainda à essa incerteza dos tempos. Por isso, seu valor erótico é de algum modo tocante. Ela não se afirma em um mundo aberto à facilidade. São lampejos vacilantes, e mesmo, em certo limite, febris. É verdade, os grandes chapéus das damas nuas de Cranach correspondem à obsessão de provocar.⁵⁴¹

Anna Cuspinian não está nua, mas com um vestido de seda vermelho, dourado e preto, mantendo os tons que já estavam em foco no plano da expressão das pinturas

⁵⁴¹ Texto original: “Ces peintures, ces gravures, ne traduisent pas de la même façon que l’imagerie du Moyen Âge un sentiment commun. Mais la violence de la passion n’en jouait pas moins dans cet art érotique naissant de la nuit du monde religieux, de ce monde survivant qui, pieusement, maudissait l’œuvre de chair... Les œuvres d’Albert Dürer, de Lucas Cranach ou de Baldung Grien répondent encore à cette incertitude du jour. De ce fait, leur valeur érotique est en quelque sorte poignante. Elle ne s’affirmait pas dans un monde ouvert à la facilité. Il s’agit de lueurs vacillantes, et même, à la rigueur, fiévreuses. Il est vrai, les grands chapeaux des dames nues de Cranach, répondent à l’obsession de provoquer”. (BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018_b, p. 97)

anteriores. Seu chapéu de cogumelo tortulho, branco e dourado, não deixa de chamar atenção por seu volume e por também poder ser denominado de coifa, assim como o órgão genital da mulher. A expressão da personagem é séria e fria, as sobrancelhas quase franzidas demonstram austeridade, que, em alguma medida, se aproxima da expressão de *Diana de Poitiers*. Fruto da alta sociedade vienense do século XVI e esposa do diplomata Johannes Cuspinian, Anna liga-se, assim como Lucrecia, aos simbolismos da fidelidade e da honra, talvez por isso segure, com delicadeza, um cravo branco. Essa última mulher pode ser interpretada como a figura que ata as duas personagens anteriores, o sortilégio de uma e a pureza de outra, numa imagem que atrai a atenção justamente por sua coifa. Desse modo, a ambiguidade da palavra “coifa” é utilizada como recurso de fanopeia para construir o efeito de provocação da personagem no poema.

Coifa, concha e cópula: gradativamente, a observação do corpo das mulheres nas pinturas do fragmento 6 evolui para a relação sinestésica com as peles e mucosas das personagens até o momento do ato sexual. Os objetos manipulados também são interessantes: o punhal, a treliça de pérolas e o cravo; enquanto o punhal tem uma forma fálica, a pérola e a flor aludem ao clitóris e à vulva. Por meio de metáforas sugestivas, o fragmento 6 indica que a relação erótica não é explicitamente pornográfica, mas que, nem por isso, deixa de ser libidinosa. O próprio ato de obliterar a expressão sexual por meio do jogo fanopaico não deixa de ser em si erótico. A cópula no final do fragmento é a evidente condensação das pinturas, num processo que chama a atenção por dar origem a um quarto elemento: “o quadro definitivo – cromático e geometricamente aberto”⁵⁴², que é o próprio poema. Para continuar usando as palavras de Sarduy, pode-se afirmar que no fragmento 6 é a “pintura convertida em texto que se converte em pintura”⁵⁴³, assim, as cores se desdobram em letras cromáticas e o discurso se torna plástico.

Ao mesmo tempo em que as imagens se ancoram em referências visuais e históricas – a pureza de Lucrecia, o sortilégio de Diana, a solenidade de Anna –, também se oferecem como dispositivos de desejo, abrindo-se à lógica de uma cópula simbólica. Segundo Bataille, a união de “dois amantes é o efeito da paixão, ela evoca a morte, o desejo de assassinato ou de suicídio”⁵⁴⁴. Na cópula final, é o suicídio de Lucrecia que toma a frente da transgressão. Mas, nas *Galáxias*, bem como em Cranach,

⁵⁴² SARDUY, Severo. *Op. Cit.* 1979, p. 66

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 26.

⁵⁴⁴ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2017, p. 44.

o suicídio da Lucrecia ainda não aconteceu, é um quase que mantém a personagem viva na disforia. Assim como Diana de Poitiers e Anna Cuspinian, Lucrecia está presa àquilo que a domina, vislumbra a morte eufórica, mas não a atinge. Diana de Poitiers manipula a favor de seus desejos, mas o seu corpo continua sendo literalmente utilizado como um objeto: o cálice de vinho. Anna Cuspinian está vestida, segura uma flor, recebe uma saudação carola, mas, ainda assim, seu chapéu é obscuro. Nenhuma delas atinge o gozo, mas o erotismo da linguagem que as envolve é capaz de registrar a sedução que tais peles de telas e tintas exercem sobre o eu poético.

Para desenvolver esse efeito de provocação, o eu poético arquiteta constelações entre a logopeia e a fanopeia do fragmento 6, isto é, compõe jogos entre as pinturas e o texto, considerando os planos do conteúdo e da expressão como elementos fundamentais, o que demonstra o diálogo semiótico ativo entre obras de materialidades diferentes. Ao observar como tais recursos linguísticos se configuram no texto, percebe-se que a linguagem erótica, até então analisada por meio da teoria simbólica que parte dos textos de Bataille, ganha contornos concretos baseados na estrutura linguística, que articula tanto características do discurso quanto de análise lexical. Reconhecer Lucrecia, Diana de Poitiers e Anna Cuspinian como protagonistas é essencial para desvelar o conjunto *trivium* formado pela gramática, lógica e retórica, ou seja, o segredo está no texto, no prazer que desperta por meio dos corpos que escolhe transcriar poeticamente. Entretanto, não foram somente os corpos que foram notados, mas também suas histórias e suas dores, que as ancoram numa vida disfórica. Neste caso, o erotismo acaricia os corpos e ascende no horizonte à possibilidade da euforia, mas o gozo não se realiza.

Carne e mármore: as esculturas de Constantin Brancusi

No móbile de mônadas articulado nas *Galáxias*, o eu poético chega à Alemanha, no fragmento 16, numa sombria e expressionista estação de trem em Colônia. Explora o país pelos corredores da Staatsgalerie Stuttgart, no fragmento 6. Agora, no fragmento 21 “e brancusi sim foi brancusi”, deixa a Alemanha. O eu poético está em trânsito, viaja de avião de Stuttgart para Paris, onde pegaria outro voo para São Paulo. O livro é a viagem no qual as imagens das galerias dos museus de Staatsgalerie Stuttgart e Centre Pompidou se sobrepõem, enquanto, no avião, é a visão da moça sentada no corredor que enche os olhos do eu poético. As imagens sobrepostas geram uma galeria única,

ocupada pelas esculturas de Constantin Brancusi (1876-1957). Observa-se, linha a linha do poema, as esculturas: *O Torso* (1912), *Coluna infinita* (1938) e *Mademoiselle Pogany* (1913).

e brancusi sim foi brancusi quem pôs a velha fududancua a velha de grossas nádegas tronchudas que o chamava de maître e o paradeava
feito monstro sagrado para pucelas pupilas cacarejando orgasmo
sim foi brancusi quem a pôs práfora do ateliê aos trancos femme folle à
la messe femme molle à la fesse mas hoje qualquerum adentra impune seu
ateliê vitrificado no tempo reificado no musée d'art moderne para
quemquiserver seus objetos de pedra e madeira sua guitarra sua cama talhada
tosca e mais o quê um púcaro ou um prato um cachimbo ou um tamborete
frugais implementos de vida agora pequeno arsenal de símbolos que a vida
evolou-se na coluna sem fim de turguiju torção do instante no estante
o rosto adormecido da musa malassoma do mármore ninfa em ninfose
mademoiselle pogany recurva sua nuca núbil e a princesa la princesse x
tem um ar fâlico tudo reassume reassoma reassombra no ovo enquanto leda⁵⁴⁵

A cidade de Stuttgart já foi demarcada como o espaço do fragmento 21 por David Jackson⁵⁴⁶. O espaço continua produtivo porque convoca a Staatsgalerie Stuttgart, lugar onde a escultura *O Torso* está exposta na coleção permanente. Tal escultura foi modelada no ateliê de Brancusi no 15 arrondissement em Paris. Portanto, *O Torso* conecta ambas as imagens de passado que se sobrepõem no trecho inicial do fragmento 21.



O Torso (1912) de Constantin Brancusi, exposto na Staatsgalerie Stuttgart.

⁵⁴⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015. (fragmento 21)

⁵⁴⁶ JACKSON, David. *Viajando pelas Galáxias: Guia e Notas de Orientação*. In: MOTA, Leda Tenório. *Céu acima: para um "tombeau" de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005, p. 42.

Fonte: imagem adaptada do www.staatsgalerie.de

O eu poético começa observando o ateliê e o processo criativo de Brancusi, e principalmente os testes com modelos vivos. O artista analisa o que vai representar, o corpo da mulher da cintura até as coxas, passando pelas curvas das nádegas. A modelo de “nádegas tronchudas” não é adequada para Brancusi, que a rejeita com o discurso, interpretado como direto livre, “femme folle à la messe femme molle à la fesse”. Este dito popular francês se vale do duplo sentido das palavras para gerar um efeito satírico. A tradução literal sugere a seguinte frase: “mulher louca na missa”, “mulher mole na bunda”, porém, a última parte pode ser adaptada para “mulher ruim de cama”. Ou seja, o desempenho sexual da mulher estaria diretamente relacionado às curvas de sua bunda, adicionando uma camada de sensualidade na escultura final de Brancusi.

As *Galáxias* justapõem o nascimento de *O Torso* ao nascimento do artista, pois a próxima escultura é a *Coluna infinita* – ou “coluna sem fim” -, monumento localizado no *Parque da Coluna Infinita* na cidade natal de Brancusi, Targu Jiu, na Romênia.



Coluna infinita (1938) de Constantin Brancusi, exposta no *Parque da Coluna Infinita*, Romênia.
Fonte: imagem adaptada do www.whc.unesco.org

A escultura abstrata, homenagem aos heróis romenos da Primeira Guerra Mundial, faz parte de um conjunto escultórico, ou, como está no fragmento 21, ao “pequeno arsenal de símbolos”, que ainda inclui as esculturas *Mesa do Silêncio* (1937) e *Portas do Beijo* (1937-1938), que simbolizam a eternidade, o tempo e o amor. A *Coluna*

infinita repete losangos de ferro fundido, revestidos de latão, numa linha rítmica contínua. Os losangos, que lembram estruturas ovoides angulares, erguem-se falicamente a 29,3 metros de altura, a partir do coração do parque. Retomando o alerta do poema: “a princesa” “tem um ar fálico”, sugere-se que a *Coluna infinita* pertence ao corpo que o eu poético reconhece parte a parte, conforme observa as esculturas.

O trajeto do eu poético continua sobrepondo as paisagens de Stuttgart e Paris. O ateliê, que antes abrigava o trabalho artístico, agora é o museu que conserva “frugais implementos de vida” e onde “qualquerun adentra impune”. Inclusive, a atmosfera obliterante, que rodeia o eu poético e invade o ateliê, talvez nasça da transição abrupta entre o domínio do público e a esfera do privado. Em frente ao ateliê, no Centre Pompidou, encontra-se a *Mademoiselle Pogany*, escultura de gesso e mármore, que abusa da abstração e das curvas para representar Margit Pogány. A pintora húngara foi modelo e musa inspiradora da série de bustos homônimos, cuja estética moderna não reduz o poder da sugestão de sacralidade, ligado à inclinação da cabeça e a união das mãos sob o rosto. Nessa altura do fragmento 21, a mulher é atravessada pelo símbolo do sublime, porém, contrariando o tabu, e até mesmo transgredindo os interditos, continua manifestando acentos eróticos que animam sua matéria.



Mademoiselle Pogany (1913) de Constantin Brancusi, exposta no Centro Pompidou.

Fonte: imagem adaptada do www.centrepompidou.fr

O erotismo está associado aos materiais da escultura, principalmente, ao mármore. Inclusive, tal correlação é reafirmada no campo da arquitetura, que, como proposto por Allamel, “a erotização da pedra é testemunha de um mundo mineral que

não é concebido como inerte, e de um pensamento animista que investe até o ato de construir”⁵⁴⁷. Some-se ainda o fato de o trabalho de Brancusi visar “obter extremos de simplificação”⁵⁴⁸, numa estética que, para Gombrich, envolve descobrir o “quanto o escultor pode reter da pedra original enquanto a transforma na sugestão de um grupo humano”⁵⁴⁹. Ou seja, não seria descabido pensar, que, na produção de Brancusi, o pulso de vida dos minerais inertes é preservado ao máximo, e, por consequência, a carne e o mármore se transfiguram simbolicamente entre si, em ação dinâmica provocada pelo erotismo do próprio material. No fragmento 21, o “mármore de ninfas em ninfose” não poderia estar mais vivo, ou seja, inflamado de ninfas e sensualidade. O corpo é, portanto, a mulher transfigurada em estátuas dispersas e mal somadas: *Mademoiselle Pogany* é a cabeça, a *Coluna infinita*, o tronco e o *Torso*, o quadril.

Assim, como no mito de Pigmalião, a figura da mulher anima as esculturas do fragmento 21, seu material oscila entre o mármore e a carne, e seus contornos flutuam entre a beleza ideal e o abstrato. Tal “musa” galáctica, mais uma vez, se opõe à musa clássica, e permeada pela linguagem erótica torna-se, é, enfim, a musa boa de cama. Aliás, o neologismo “malassomas”, foi lido por Alessandra Ignez a partir do prefixo “mal-”, que, com a palavra “soma”, “sugere a ideia de pouco”⁵⁵⁰. As esculturas pouco lapidadas e mal-arranjadas são as partes do corpo da mulher, da musa, que se forma a partir das obras. As estátuas se somam mal, já que, entre elas, existem vãos. O eu poético tenta, assim como o leitor, preencher os espaços que compõem o corpo. Ora, recorre à imaginação, ora à carne da mulher real. Vale lembrar que o eu poético está em trânsito, viajando de avião, onde existe outra mulher, que cochila no banco de pernas cruzadas:

toda vida sua de fixar o ovo do voo o vazio do voo o voo do voo
 ou milarepa ses crimes ses épreuves son nirvana que a vida está agora
 nos poros de seda da moça que cochila no avião pernas trançadas na
 poltrona em reclino poalha rosaouro sob seda sépia stuttgart paris manhã
 pressurizada no estojo alado que vara o vidro de fora como se parasse
 foi aqui que você sobe da marcha da murcha correição de formigas velhas-
 -da-velha em marcha batida marchadeiras marchantes formicolando brioche
 biocos batinas becas batas mandíbulas de saúva rilhando como enxames de
 sabres o cheiro velho engelhando o cheiro de vida cera escorrendo de velas
 em velório lágrimas crocodilando sobre a livre herdade e da árvore de

⁵⁴⁷ Texto original: “l’erotisation de la pierre est le témoin d’un monde minéral qui ne se conçoit pas dans l’inerte et d’une pensée animiste qui investit jusqu’à l’acte de bâtir” (ALLAMEL, Frédéric. *Op. Cit.* 2019, p. 104).

⁵⁴⁸ GOMBRICH, *Op. Cit.* 2019, p. 580.

⁵⁴⁹ GOMBRICH, *Op. Cit.* 2019, p. 581.

⁵⁵⁰ IGNEZ, *Op. Cit.* 2012, p. 247.

medalhas rebentam gerais mandíbulas mandibulam fios de formigas ferrugem
 enfiam fios de formigas ferrugem ferrujam formigas de fios migam formigam
 tralha metralha de rezadeiras rezanzando mas a moça em tua frente
 espreguiça agora dobra o joelho de ouro em pó apresta firme o nervo tênsil
 dos saltos pois o avião pousado e descemos todos para a chuva fina
 paris na chuva fina [...]

 sim brancusi parecia um monge zen o livro é o que está fora do livro
 um livro é o vazio do livro a viagem é o vazio da viagem mandíbulas⁵⁵¹

Ao mesmo tempo imaginária e real, a moça adormecida ocupa o centro da logopeia do fragmento 21. Com meias de seda translúcidas e salto alto, mergulha e emerge de sono vigilante, próprio das poltronas de avião. O eu poético descansa os olhos sobre ela e, ao fazê-lo, compreende a operação mística da musa, isto é, ao contemplar o cochilo de uma, apreende a operação poética da outra. É a antropofagia, a musa corta as imagens, mastiga os fonemas, devora a tradição, num trabalho sistemático como o das formigas. No poema, as mandíbulas das formigas atuam como operadores linguísticos, mastigam o próprio texto. Primeiro, com a aliteração da letra , que evoca ao movimento bicondilar das quelíceras, responsáveis pelo corte durante a mastigação. Depois, pela letra <f>, que remete à sonoridade de fricção contínua, produzida pela adução e abdução mandibular. A aliteração da letra <m> é a mais persistente e permeia as anteriores, gerando uma camada sonora constante, como o ruminar da mandíbula do inseto⁵⁵².

Marcham, mastigam, devoram: as palavras de *Galáxias* seguem o ritmo das formigas. Não qualquer formiga, mas o ritmo das saúvas, espécie que alude ao sentimento íntimo de brasilidade e invoca o gesto antropofágico. Afinal, Mário de Andrade e Oswald de Andrade insistem nas máximas: “pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são”, em *Macunaíma* (1928), e “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”⁵⁵³, no *Manifesto antropofágico* (1928). A operação da musa galáctica não consegue fugir da percepção do eu poético, pois, entre Stuttgart e Paris, o olhar e a mandíbula são antropofágicos. Com a mesma mandíbula, mastiga a linguagem do poema, tritura as esculturas de Brancusi, devora a musa galáctica, que, em estado sublime, como a cabeça da *Mademoiselle Pogany*, vive na disforia, conforme anuncia o despertar da companheira de viagem.

⁵⁵¹ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015. (fragmento 21)

⁵⁵² Armando dos Prazeres interpreta as aliterações das letras e <m> de modo semelhante, associando-as às formigas. Porém, a sua leitura tem um direcionamento político, voltado para a crítica à opressão do sistema político que sucedeu o Golpe de 64.

⁵⁵³ ANDRADE, Oswald de. [1928] O manifesto antropofágico. In: OLIVEIRA FILHO, Edson Manoel de (org). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações*, 2011, p. 27.

Ainda em relação ao movimento antropofágico, interpela-se esse antropófago que opera à maneira oswaldiana. Nas palavras de Evando Nascimento, “o antropófago, o bárbaro civilizado, veio resolver dialeticamente (no sentido hegeliano do termo) a relação entre o nacional autóctone e o estrangeiro”⁵⁵⁴, ou seja,

O discurso antropófago (que, repito, não é uno, mas diverso, fragmentário, disperso) fundado por Oswald traz uma contradição de base [...], Oswald o faz inteiramente a partir dessa mesma tradição que ele critica e/ou quer devorar. O antropófago de Oswald é totalmente civilizado, ou seja, ele é extraído das inúmeras leituras que o intelectual modernista fez de textos europeus.⁵⁵⁵

Os antropófagos oswaldianos são civilizados, conseqüentemente, os interditos também se erguem para eles. Para atingir o êxtase do canibalismo intelectual, precisam enfrentar e transgredir os tabus que os moldam. A mandíbula do antropófago é crítica e tem preferência pelos textos europeus. Em *Galáxias*, as mandíbulas do antropófago operam pela viagem e não surpreende que o território privilegiado seja europeu. Antropofagia faz a viagem? A viagem é antropofágica? São as mandíbulas do texto ou do eu poético que estão dispostas a devorar? Ou, talvez, o protagonismo logopaico favoreça, aqui, as mulheres devoradoras de homens, as mulheres antropófagas? Fato é que, no fragmento 21, o ruído das mandíbulas antropofágicas das saúvas dá ritmo à melopeia do texto. Letra a letra, encostam nas vértebras de metal da *Coluna infinita*, integrando Brancusi ao poema, tornando as carnes de metal e mármore em carne do próprio fragmento. O barulho do mastigar de carnes ressoa como “rezadeiras rezanzando”, escolhas lexicais que, ao prolongar o ruído antropofágico por meio da assonância de [z], despertam a companheira de viagem. Assim, a partir da relação entre as saúvas – o mal do Brasil – e os caminhos pela Europa - o traslado de Stuttgart para Paris –, o eu poético produz uma terceira coisa genuinamente brasileira: *Galáxias*.

No final, o antropófago não é o eu poético em si, mas o próprio livro, que, nos fragmentos 16, 6 e 21, desvela a Alemanha com a sua “viagem mandíbula”. O desvelamento acontece por meio da sobreposição de imagens de passado que sugerem a leitura sincrônica da logopeia do poema, que, nos fragmentos em questão, se concentram na paisagem da estação de trem de Colônia, nas pinturas da Staatsgalerie Stuttgart e nas esculturas de Brancusi. No centro de cada uma das galáxias, há uma ou várias figuras de mulheres, que orquestram cada formiga, cada mordida, cada mito que

⁵⁵⁴ NASCIMENTO, Evando. A antropofagia em questão. In: OLIVEIRA FILHO, Edson Manoel de (org). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 338.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 338.

perpassa os fragmentos. Em Colônia, é a morte em pessoa; em Stuttgart, são o *trivium* Lucrécia, Diana de Poitiers e Anna Cuspinian; no avião, é a musa de Brancusi. Todos os corpos se relacionam em algum grau com a linguagem erótica, que pode ser obscena tanto na logopeia do texto, com a escolha de léxicos, simbolismos e metáforas de teor erótico, quanto na fanopeia, com o jogo entre sintagmas e significados ambíguos e obscenos.

As mulheres, apesar de acompanhadas pela linguagem erótica, inscrevem-se no corpo do poema como o gozo interrompido, que é simultaneamente disfórico, crítico e criador. O resultado da tensão entre os corpos e a linguagem é o próprio livro, no qual a *condensação sincrônica* é a operação em vigor. Ligada à permutação, à fusão e ao intercâmbio de figuras, fonemas e significados, reforçando a plasticidade semiótica observada nos fragmentos, estimulando o erotismo, que se revela a cada nova mulher descoberta. Por fim, o livro é o agente antropófago e, portanto, tal condensação pode ser lida como construção “sincrônico-retrospectiva”⁵⁵⁶, devoradora de imagens, línguas e corpos. Ao explorar a Alemanha, além de Goya, Mùch, Cranach e Brancusi, a análise dos fragmentos também revelou a ação antropofágica sobre Saramago, os mitos de Lucrécia e Diana de Poitiers, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Assim, o poema é simbolicamente a serpente ouroboros, parte da antropofagia oswaldiana, mastigando a herança europeia, para, enfim, voltar a deglutição do próprio Oswald. As *Galáxias* não apenas representam o gesto antropofágico, mas o reinventam e o fazem de modo erótico, mesmo que isso, às vezes, signifique frustrar o gozo e ensimesmar a sedução.

⁵⁵⁶ AGUILAR, Gonzalo. *Op. Cit.* 2005, p. 349.

Outra leitura

Outra leitura

Nas *Galáxias*, o erotismo se desenha como o espaço privilegiado de transgressão. Pensá-lo é perceber as nuances do prazer, que, liberto dos interditos da morte, do incesto, do trabalho e da religião, acessam o êxtase sem nenhum pudor, sem nenhum tabu. O objetivo é alcançar o prazer do texto que, antes de resultar em sexualidade devassa, volta-se para a experimentação dos sentidos e para o jogo de ideias caras ao erótico, como o ritual, o sacrifício e a devoração. O recorte erótico liberta o eu poético, que em cada fragmento se projeta obstinadamente em direção ao desconhecido, ao contínuo e ao gozo. Conforme lembra Bataille,

Há, assim, em cada homem um animal trancado numa prisão, como um forçado, e há uma porta, e se a porta é entreaberta, o animal precipita para fora como o prisioneiro que acha a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e o bicho se porta como um bicho, sem qualquer anseio de provocar a admiração poética do morto. É nesse sentido que vemos um homem como uma prisão de aparência burocrática.⁵⁵⁷

Longe dos pudores virtuosos, o eu poético busca se libertar das aparências e regras da civilização, inscrevendo no poema a liberdade erótica do corpo. O comportamento desviante recupera o sentimento da década de 1960, que se ampara na revolução sexual e reverbera em publicações como as de Ana Cristina Cesar, Pier Paolo Pasolini e José Agrippino de Paula. Entretanto, por vezes, o texto permanece fiel às convenções morais mais conservadoras da época. É o caso das personagens das prostitutas, que acompanham a virada do imaginário artístico que acontece no século XX. Oscilando entre a mulher explorada e a puta de luxo, a prostituição nas *Galáxias* está constantemente vinculada à metáfora da degradação, que estereotipa a mercantilização sexual. O poema, contudo, não deixa de ser crítico, harmonizando o olhar patriarcal com o comportamento desviante. O efeito da baixa prostituição não se restringe ao choque de expor o que é interdito, mas reposiciona o leitor diante do texto. O que culmina com a chegada da prostituta-sacerdotisa, que concilia o sagrado e o profano, unindo pontas que pareciam irreconciliáveis, modalizando a metaforização.

A prostituta-sacerdotisa ocupa os domínios da morte e do gozo, em confronto direto com o interdito da morte, o que foi ilustrado com as leituras das figuras da “ostra no esgoto” no fragmento 4, da Miss Stromboli no fragmento 8, da Coatlicue no fragmento 25, da Beatriz no fragmento 14 e das *intensidades-mulher* no fragmento 27,

⁵⁵⁷ BATAILLE, Georges. *Op. Cit.* 2018, p. 133.

apresentando personagens, que, até certo ponto, se correlacionam com entidades, como deusas, capazes de sustentar o não lugar da transgressão. O ápice da personificação da morte acontece no fragmento 16, no espaço do bar da estação de trem central de Colônia, quando a morte assume a figura da mulher, e o eu poético se entrega à sedução, provavelmente, como qualquer um o faria. Pois, se a morte é o primeiro interdito que distingue *homo sapiens* como espécie, a mulher-morte é a figura que mais o aterroriza e seduz.

Nos jogos amorosos, as prostitutas costumam estar passivas ao eu poético, que rege as posições do amor desde o fragmento 45, quando inicia sua viagem libertina pela mulher-mar até os bordéis do Soho no fragmento 28. O mesmo acontece com as mulheres metaforizadas nas flores dos jardins de Santa Catarina, no fragmento 49, e de Giverny, no fragmento 39. Existe o desejo de esgotar as posições dos corpos e, para isso, recorre ao excesso de possibilidades das línguas, misturando idiomas e figuras de linguagem, retomando constantemente aliterações e assonâncias, sobrepondo paisagens e objetos artísticos. Sob tal regência, o texto poético adquire a plasticidade de *quadros vivos*, no sentido barthesiano do conceito. Antes de narrado pelo eu poético, o poema foi empiricamente sussurrado pela musa. A musa medusa, que provoca os sentidos, é citada no fragmento 47, sendo reencontrada em outros fragmentos. Ora cúmplice, ora predadora, a musa é, entre outras coisas, a deusa da sabedoria, que está sincronicamente deslocada de seu tempo nas *Galáxias*. Na confusa modernidade, é a Beatriz do fragmento 4, que continua sendo, desde Dante, a via de transcendência ao êxtase sagrado; ou a tríade de Marilyn Monroe, nos fragmentos 29 e 32, que se condensam em ídolo da cultura *pop*, estabelecendo o não lugar da transgressão por meio do sacrifício, em que o suicídio por enforcamento se torna o ritual que metamorfoseia a atriz em musa.

A musa, portanto, possui relação estreita com o interdito da morte e domina a dança entre Eros e Thanatos que realiza com o eu poético. Os fragmentos de seu corpo são recolhidos no trajeto da viagem libertina, que começa no Brasil, no fragmento 37, em Salvador, com a mulher-cidade convidando o eu poético aos jogos amorosos. A mãe de santo, Iansã e Santa Bárbara anunciam o ritual, rememoram o sentimento íntimo brasileiro por meio do interdito da religião ao articular o sincretismo soteropolitano. O ritual desperta o instinto antropofágico nacional do eu poético. A musa no centro logopaico dos fragmentos se torna mais dominatrix fora do Brasil. No fragmento 13, em Paris, a mulher-cidade antropofágica morde, mastiga e devora o eu poético, que se

entrega caleidoscopicamente ao jogo erótico, amoroso e canibal. No entanto, o eu poético não perde de vista nem a perspectiva latina, nem a curiosidade pelo diferente. No fragmento 40, ainda em Paris, a mulher-cidade e o eu poético consumam a união carnal. Da mútua devoração nasce o prazer do texto, que se manifesta na logopeia por meio das formas, dos materiais, das texturas e das cores; e na melopeia, com as aliterações, assonâncias e anáforas.

Em Roma, no fragmento 9, o *close up* da boca da musa anuncia mais uma vez a dinâmica de devoração, projetando-se como carrasca, e o eu poético se oferta à boca da musa, que aceita o seu sacrifício voluntário. Em Veneza, no fragmento 33, ainda sob o domínio da musa, o jogo amoroso se torna sexual. No avião que retorna ao Brasil, no fragmento 21, a musa se incorpora na passageira que cochila e parece pacífica. Mas, as formigas saúvas que percorrem seu corpo, além de lembrarem os insetos da casa de *rendez-vous* do fragmento 28, despertam o eu poético para o ritual antropofágico, pois, apesar de dormir, continua atenta e mastigando. Sendo assim, os jogos amorosos se equiparam aos jogos de devoração, ao descobrimento das cidades, ao desvelamento da figura da mulher no centro logopaico dos fragmentos. A pele da musa se materializa nas telas de Lucas Cranach no fragmento 6, e nas cores de Claude Monet no fragmento 39, enquanto a carne se confunde com a pedra, com o mármore das esculturas de Constantin Brancusi no fragmento 21, e da *Vênus de Milo* em diferentes fragmentos⁵⁵⁸.

Salvador, Paris e Veneza são cidades-mulheres antropofágicas que corporificam a musa, como as pinturas e esculturas. A figura da mulher é o resultado da *condensação sincrônica* de diferentes espaços, imagens de passado e objetos artísticos. É a figura fragmentada que emerge da sobreposição confusa e palimpséstica, regida pelos interesses do eu poético. A mulher-musa é ainda a interlocutora do eu poético ao longo do poema, aparecendo marcada como “você”, além de ser afirmada como “signo” no fragmento 45. Na análise, a mulher-musa ocupa o centro logopaico dos fragmentos, embora, às vezes, dissimulada por referências e pela linguagem erudita, sempre se manifeste. O próprio tecido textual se confunde com a sua pele e carne, excita-se com o corpo erógeno, provocando sentidos, acendendo prazeres e transgredindo interditos.

Na dinâmica de caça e caçador, o eu poético e a musa se alternam de lugares. A aventura da posse do corpo outro pode acontecer, segundo Sarduy, via “mimese do

⁵⁵⁸ Nesta pesquisa, a referência à *Vênus de Milo* pode ser intuída nos fragmentos 9 e 33, mas ela pode ser observada em outros fragmentos que não foram analisados aqui.

espaço que o rodeia, destruição de seu duplo, fetichismo e travestimento”⁵⁵⁹. Em última instância, é o desejo de estar no próprio corpo, sentir em si, em todos os sentidos, os efeitos de outro corpo. Quanto mais o hiperfoco do eu poético está na musa, mais a deseja, cada *close-up* é um fetiche dele, o que inclui a “oscilação metáforo-metonímica de todo fetiche”⁵⁶⁰. Pois, segundo Sarduy,

Assenhoreamento do objeto amado na reprodução do espaço que o rodeia, na destruição de seu duplo, numa relação fetichista. Esta sucessão do desejo e do objeto desejado não tem fim. Nem mesmo quando o desejoso se converte no desejado; sua única meta é talvez a morte, a anulação do objeto do desejo.⁵⁶¹

Nas *Galáxias*, os jogos amorosos com a mulher antropófaga se sustentam, justamente, no não lugar entre a vida e a morte, ou seja, na transgressão. Metaforicamente, na dança entre Eros e Thanatos, a transgressão torna-se ritual, espaço ou corpo. Já a dinâmica da devoração e do sacrifício se revelam nos jogos fanopaicos, que recuperam a antropofagia brasileira, atando o eu poético à consciência de si e do outro. Tal jogo de ideias e conceitos favorecem a distinção da camada erótica que permeia o texto, o que viabiliza, entre outras coisas, a análise das possibilidades da linguagem a partir do erotismo, sobretudo, porque, como visto, o erótico se expressou nas três modalidades da poesia: logopeia, melopeia e fanopeia.

O erotismo, ou o prazer, é o que impulsiona o movimento de rotação das *Galáxias* em torno da musa. Mas qual é a dimensão do desejo no horizonte de eventos? E ainda, porque a crítica haroldiana teme explorar essa dimensão? As duas perguntas convergem, pois, a linguagem que move o desejo, sem se constranger por convenções de ordem moral, ética ou religiosa, é a mesma que a crítica tende a suprimir. Pois, como recorda Moraes, excedendo o âmbito nacional, o erotismo literário “até pouco tempo, foi objeto de reiteradas proibições nas sociedades ocidentais, sendo não raro produzido e difundido na clandestinidade”⁵⁶². Além disso, a pesquisadora retoma a célebre frase de Mário de Andrade: “os artistas brasileiros sempre jogaram colonialmente no certo”⁵⁶³, concluindo que:

nossos textos imorais devem ter sido objeto de repúdio por parte de diversas instâncias editoriais e educacionais ou, no mínimo, empurrados para as margens dos círculos letrados, o que adiou a constituição de um conjunto, tal como foi possível em outras culturas. É de se crer que, nesse caso, o expediente da correção

⁵⁵⁹ SARDUY, Severo. *Op. Cit.* 1979, p. 34.

⁵⁶⁰ SARDUY, Severo. *Op. Cit.* 1979, p. 38.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁶² MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2023, p. 37.

⁵⁶³ ANDRADE *apud* MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2023, p. 35.

tenha se efetivado por meio de repetidos vetos aos possíveis vasos comunicantes entre a cultura popular - em cujas manifestações Mário reconhecia um inequívoco tom pornográfico - e a erudita, que se mantinha expressamente proibida de tocar nas matérias de fundo sexual.⁵⁶⁴

Dessa forma, intui-se que exista no contexto histórico-literário brasileiro a forte distinção entre o erudito e o erótico, o que reforça o pudor interpretativo. Apesar do comportamento desviante e de vanguarda de Haroldo de Campos, e das *Galáxias* apresentarem um discurso a contrapelo do pudor, ainda assim, existe certa recorrência crítica de entender o poema apenas como ligado ao *status* da erudição. Afinal, Haroldo de Campos é autor canônico da literatura brasileira. Mas “o livro também se faz disso frio de asco no diafragma⁵⁶⁵, e o eu poético vocifera que “a civilização quero que se danem e é sarro e barro e escarro e amaro isto que fermenta no mais profundo fundo do pélagos-linguagem onde o livro faz-se”⁵⁶⁶. Ou seja, o poema não se furta do interdito, nem da linguagem erótica, nem do corpo pornográfico da musa. Dar destaque a tais elementos não afasta o poeta do cânone, pelo contrário, fortalece seus laços com a literatura nacional, pois a produção literária de Haroldo de Campos parece alinhada com a rebeldia vanguardista de Mário de Andrade e de Ana Cristina Cesar.

Além disso, o poeta não queria “ficar acima da briga”⁵⁶⁷, e se retorna antecipadamente ao Brasil após o Golpe de 1964, não é para que a sua linguagem seja mantida sob o verniz do “colonialmente no certo”. Aliás, cronologicamente, é após o retorno que os fragmentos das *Galáxias* passam a ser produzidos de forma sistemática. O fragmento 4 foi o primeiro a ser finalizado, no dia 24 de julho de 1964, já em solo brasileiro. Diacronicamente, inclusive, existe outra viagem que acompanha a data de produção dos fragmentos. Começa com o êxtase da Beatriz dantesca no fragmento 4 (24/07/64), vai para Lucrécia em Stuttgart no fragmento 6 (26/07/64), para Miss Stromboli em Genebra no fragmento 8 (02/08/64), em seguida Vênus em Roma no fragmento 9 (05/08/1964), depois a mulher-cidade em Paris no fragmento 13 (07/09/64) e, por fim, retorna ao Brasil no fragmento 37 (dez/68). Talvez seja porque é preciso sempre retornar ao Brasil que a linguagem erótica das *Galáxias* possua o sentimento íntimo de brasilidade, pois, mesmo quando o espaço é outro país, o jogo fanopáico é antropofágico.

⁵⁶⁴ MORAES, Eliane Robert. *Op. Cit.* 2023, p. 37.

⁵⁶⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Op. Cit.* 2015 (fragmento 18).

⁵⁶⁶ *Ibidem* (fragmento 45).

⁵⁶⁷ Carta de Haroldo de Campos escrita em 04 de abril de 1964. Texto original: “Je ne peux pas rester au-dessus de la mêlée” (CAMPOS apud WROBEL, Jasmin. *Op. Cit.* 2018b, p. 188).

O salto participativo, para emprestar um termo caro aos concretos, e o fato de 47 dos 50 fragmentos terem sido escritos sob o regime militar reforça o viés crítico do poema, sobretudo, os ligados às mulheres como protagonistas. O que distingue a dinâmica que existe entre a moral e o desviante, aprofundada nas análises do duplo golpe que atinge algumas personagens, como Ofélia, Beatriz, Marilyn, Lucrecia e Diana de Poitiers, lapidadas em padrão de beleza ideal e açoitadas pelos costumes morais da sociedade que as lapidou. Se aqui ganham protagonismo, é porque a linguagem erótica do poema lhes dá vida e o eu poético não se subtrai da briga.

A viagem libertina pretende, entre outras coisas, romper com a sociedade e a moral, subverter a língua e as linguagens, explorar os corpos e os desejos e, em última instância, testar os limites entre a vida e a morte para descobrir alguma continuidade plena e verdadeira. Ao final, as interrogações prevalecem sobre as respostas. O poema é a verdadeira viagem e o eu poético empresta o seu ponto de vista ao leitor. Apesar de transformado pela devoração e pelo ritual do sacrifício, a sacralização do seu *status quo* pode ser revertida, pode-se dizer que até mesmo profanada na modernidade capitalista, que devolve o indivíduo à lógica mercadológica. O sofisticado equilíbrio da dinâmica entre o sagrado e o profano é regido pelo forte apelo visual, pelo excesso e pela plasticidade da linguagem.

Enfim, as *Galáxias* são a pura sensação estética, o prazer e o fetiche num só texto. É o livro-viagem que, acompanhado por Eros, encontrou aqui outra leitura.

Bibliografia

- ABRIL CULTURAL. *Goya*. (Coleção Mestres da Pintura). São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, ed. 3, 2016.
- ALLAMEL, Frédéric. *Éros et l'architecture*. Paris: Éditions de la Villette, 2019.
- ANDRADE, Oswald de. [1928] O manifesto antropofágico. In: OLIVEIRA FILHO, Edson Manoel de (org). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: *É Realizações*, 2011. p. 27-31.
- ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- ASSIS, Machado de. O punhal de Martinha. In: _____. *Obra Completa, de Machado de Assis*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.
- BARTHES, Roland. Le tissu des voux. In: *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- _____. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: BARTHES, Roland. KAYSER, Wolfgang. BOOTH, Wayne. HAMON, Philippe. *Poétique du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1977, p. 9-57.
- _____. *Fragments de um discurso amoroso*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- _____. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- _____. A atividade estruturalista. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 49-56.
- _____. A imaginação do signo. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 41-47.
- _____. Prefácio. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 15-26.
- BATAILLE, Georges. *Minha mãe*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- _____. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. A linguagem das Flores. In: _____. *Documents*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018_a. p. 69-79.
- _____. Desgraça. In: _____. *Documents*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018_a. p. 110-111.
- _____. O jogo lúgubre. In: _____. *Documents*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018_a. p. 137-146.
- _____. Metamorfose. In: _____. *Documents*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018_a. p. 132-133.
- _____. O dedão do pé. In: _____. *Documents*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018_a. p. 119-125.
- _____. Olho. In: _____. *Documents*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018_a. p. 97-100.

- _____. *Les larmes d'Éros*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 2018_b.
- BEBER, Bruna. Amaro Rio. In: _____. *Veludo Rouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- BERGERY, Bettina. Diane de Poitiers... *Vogue*, New York, out 1, 1969. p. 178 e 266.
- BRUN, Annie Le. Voici venir l'amour du fin fond des ténèbres. In: DESNOS, Robert. *De l'érotisme*. Paris: Gallimard, 2013.
- BEAUVOIR, Simone de. Deve-se queimar Sade?. In: SADE, Marques de. *Novelas*. São Paulo: DIFEL, 1961. p. 7-63.
- _____. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2019. (vol. 2)
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ: Contraponto, 2005. (vol. 1).
- BORGES, Contador. *A cicatriz de Marilyn Monroe*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. In: _____. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das letras, 2007. p. 8-13.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta (manifesto). In: CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Décio CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, ed. 4, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. Dois dedos de prosa sobre uma nova prosa. *Invenção: Revista de arte da vanguarda*, n. 4, p. 112, 1964.
- _____. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. Comunicação na poesia de vanguarda. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977_a. p. 131-154.
- _____. Livro de Ensaio: Galáxias. *Revista Iberoamericana*, v. 43, n. 98, p. 39-49, 1977_b.
- _____. No limiar do opus Sarduy. In: SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. p. 7-9.
- _____. Questões fáusticas – Entrevista a J. Jota de Moraes. In: _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 33-50.
- _____. Poesia da modernidade: da morte da arte à constelação o poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.
- _____. A linguagem do Iauaretê. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 57-63.
- _____. Do *epos* ao *epifânico* (Gênese e elaboração das *Galáxias*). In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 269-277.
- _____. Lirismo e participação. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 89-96.
- _____. Bufoneria, transcendental: o riso das esferas. In: _____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 119-177.
- _____. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. Sobre o autor. In: _____. *Educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, ed. 3, 2015.

CAMPOS, Raquel. *Sad Trip*. São Paulo: Corsário-Satã, 2021.

CARSON, Anne. *Norma Jeane Baker de Troie*. Paris: L'Arche, 2020.

CESAR, Ana Cristina. A teus pés. In: _____. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. Literatura marginal e o comportamento desviante. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das letras, 2016. p. 236-248.

_____. Literatura e mulher: essa palavra de luxo. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das letras, 2016. p. 249-259.

CHATWIN, Bruce. *Utz*. Companhia das Letras, São Paulo, 1990.

DEMGOL. In: Dicionário Etimológico da Mitologia Grega. São Paulo: USP, 2013. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf>, acesso em 12 set 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ECHAVARREN, Roberto. Um fervor neobarroco. In: PERLONGHER, Néstor. *Lamê*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994. p. 5-14.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Clube de Autores, 2009.

ESTADÃO. Marilyn Monroe morre solitária em sua casa em Hollywood. *O Estado de São Paulo* 9, 07 agosto 1962. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620807-26775-nac-0009-999-9-not>>, acesso em 06 jan 2021.

FERREIRA, Ana. O itinerário nas *Galáxias* de Haroldo de Campos. *Opiniões*, n. 16, p. 209-237, 2020.

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 1971.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. 16ª ed., Rio de Janeiro: LTC, 2019.

GUIMARÃES ROSA, João. [1969]. Meu tio o Iauaretê. In: _____. *Estas histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 155-190.

GUIMARÃES, Rodrigo. A estética neobarroca do poema *Galáxias* de Haroldo de Campos. *Aisthe*, n. 4, p. 90-103, 2009.

HANS, Marie-Françoise. LAPOUGE, Gilles. *Les Femmes, la pornographie, l'érotisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa!* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.

HEURGON, Jacques. *La vie quotidienne chez les étrusques*. Paris : Hachette, 1961.

- IGNEZ, Alessandra Ferreira. *A expressividade das criações lexicais em Galáxias de Haroldo de Campos*. 2012. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- INÊS, Helena. É péssimo ser musa (Entrevista com Helena Ignez). *Nexo Jornal*, 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zwB2aGuZTts&list=LL&index=121&t=9s>>, acesso em 29 dez 2020.
- JACKSON, David. Viajando pelas Galáxias: Guia e Notas de Orientação. In: MOTA, Leda Tenório. *Céu acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005. p. 39-53.
- JORGE, Eduardo. Imagens abertas: cinco ensaios para Contador Borges. In: BORGES, Contador. *A cicatriz de Marilyn Monroe*. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 85-95.
- KELLER, Alfred Josef. *Michaelis: Pequeno dicionário alemão-português*. São Paulo: Melhoramentos, 1994.
- KESSEL, Joseph. *A bela da tarde*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.
- LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- LIMA, Sílvia Ferreira. *Galáxias: O processo criativo de Haroldo de Campos*. São Paulo: PUC, 2011.
- LÍVIO, Tito. *História de Roma*. São Paulo: Paumape, 1989.
- LOMBARDI, Andrea. Haroldo de Campos e a interpretação *luciferina*. *Cad. Trad.* n. especial, p. 182-197, 2014.
- LORAUX, Nicole. *Façons tragiques de tuer une femme*. Paris: Hachette, 1985.
- MAILER, Norman. 2013. *Marilyn*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- MAGALHÃES, Danielle. Medusa: reler o mito, reescrever a história. *Revista Estudos Feministas*, n. 3, p. 1-15, 2024.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e a Civilização*. Rio de Janeiro: LTC, 2021.
- MORAES, Eliane Robert. Topografia do risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo. *Cadernos Pagu*, n. 31, p. 399-418, 2008.
- _____. Pendor para baixo. (Entrevista de Ana Carolina Sá Teles, Larissa Satico Ribeiro Higa, Juliana Caldas, Marcos de Campos Visnadi). *Opiniões*, n. 6-7, p. 151-157, 2015_a.
- _____. *Sade: a felicidade libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2015_b.
- _____. Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. n. 15, p. 165-178, 2015_c.
- _____. O decoro de uma cortesã. *Estudos Avançados*, v. 33, p. 317-330, 2019.
- _____. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2021.
- _____. Nelson Rodrigues: passagens para o negativo. In: _____. *A parte maldita brasileira: literatura, excesso, erotismo*. São Paulo: Tinha-da-China, 2023.
- NASCIMENTO, Evando. A atropofagia em questão. In: OLIVEIRA FILHO, Edson Manoel de (org). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 331-361.

- NASCIMENTO, Lyslei. O Aleph, Beatriz e a Cabala em Jorge Luis Borges. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. v.2.3, 2008. p. 26-38.
- NUNES, Benedito. Xadrez de estrelas/ percurso textual, 1949-74. In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. p. 143-145.
- NÓBREGA, Thelma Médice. Sob o signo dos signos: Uma biografia de Haroldo de Campos. 2005. 381 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Os fragmentos do real em *Galáxias*, de Haroldo de Campos. *Revista Letras*, n. 84, p. 47-57, 2011. DOI <<http://dx.doi.org/10.5380/rel.v84i2.25103>>, acesso em 16 out 2023.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Tradução em ensaio (ensaio de tradução): uma hermenêutica do fazer. *Remate de Males*, n. 38, 2018. p. 477-501. DOI <[10.20396/remate.v38i2.8653246](https://doi.org/10.20396/remate.v38i2.8653246)>, acesso em 16 out 2023.
- PAES, José Paulo. *Poesia erótica: em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. Uma retórica do orgasmo. In: ARETINO, Pietro. *Sonetos Luxuriosos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 25-47.
- PAULA, José Agrippino de. [1967] Eu e ela. In: _____. *Pan América*. São Paulo: Editora Papagaio, 2001. p. 63-69.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *Um mais além erótico*. São Paulo: Editora Mandarin, 1999.
- PEIRCE, Charles. *Semiótica*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Viajando com Haroldo. In: DICK, André. *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco Editorial, 2010.
- PRAZERES, Armando Sergio Prazeres. MACHADO, Irene. FECHINE, Yvana. Entrevista: Haroldo de Campos. *Galáxia*, n. 1, p. 29-47, 2001.
- PRAZERES, Armando Sérgio. *Haroldo de Campos e o barroco: a criatura de ou(t)ro – ensaios para um guia das Galáxias*. 2016. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- PRIORE, Mary del. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Planeta, 2014.
- QUEIROZ, Christina. A figura poética da prostituta. *Revista Pesquisa Fapesp*. n. 241, p. 82-85, 2016.
- REICH, Wilhelm. *A revolução sexual*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- RIPA, Yannick. Preface. In: DUNCAN, Isadora. *La danse de l'avenir*. Bruxelas: Editions Complexe, 2003. p. 9-35.
- SADÉ, Marquês de. Talião. In: _____. *O marido complacente*. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- _____. *120 dias de Sodoma*. São Paulo: Renguin Classics Companhia das Letras, 2018.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. 2ª ed. São Paulo: EPU, 1991.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

SISCAR, Marcos. Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. LEITE, Guacira Marcondes Machado. BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini. *Estrelas extremas: ensaios sobre poesia e poetas*. São Paulo: Cultura Acadêmica FCL/UNESP, 2006. p. 167-181.

STERN, Bert. *Marilyn Monroe – O mito*. Rio de Janeiro: Sextante, 2007.

THOMAS, Gerald. Haroldo de Campos entrevistado por Gerald Thomas. *Vídeo TV UOL*, 2002. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=97-x8U-DHio>>, acesso em 29 set 2022.

TOCHTROP, Leonardo. *Dicionário de alemão-português*. São Paulo: Globo, 2006.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicações dos direitos das mulheres*. São Paulo: Lagonte, 2020.

WROBEL, Jasmin. Perspectivas pioneiras à tradição – cartografia e historiografia (*Welt*) literárias nas *Galáxias* de Haroldo de Campos. In: Júlio Mendonça (Org). *Que pós-utopia é essa?*. São Paulo: Giostri, 2018_a. p. 102-126.

_____. Cicatrizes textuais e um encontro escuro-luminoso: seguindo os passos de Haroldo de Campos pela Europa (1959-1964). In: _____ (Org). *Roteiros de palavras, sons, imagens: Os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos*. Frankfurt am Main: TFM, 2018_b. p. 173-199.

ZUFFI, Stefano. BUSSAGLI, Marco. *Art & érotisme*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2002.

Anexos

Tabela inspirada no mapa de David Jackson, que propõe a identificação das figuras de mulheres de cada fragmento de *Galáxias*:

Fragmentos	Espaço	Referência literária-estética	Mulheres
	(Jackson, 2005)		
1. e começo aqui	Fábula	Divina Comédia	
2. reza calla y trabaja	Granada	Lorca, António Machado sobre Lorca	ave maria, uma mulher cuidando de uma criança
3. multitudinous seas	mar	Pound, Borges, Macbeth	iris, a vulva do mar
4. no jornalário	jornal	Dante, Paraíso	ostra do esgoto
5. mire usted	Córdoba	Arabista	os arcos da taberna deanes
6. augenblick	Stuttgart	galeria de arte	lucrezia, enfermeiras freiras, anna, senhoras de chapéu de cogumelo, diane de Poitiers
7. sazamegoto	Praga	Haiku. Bashô, Buson	fala de fios daquela dona
8. isto não é um livro	Genebra	conto de Cortázar	miss stromboli, faäulein stromboli, loura alugada, patronne, prostituta paraibana
9. açafão amarelo	Roma	cartão postal	vênus dedimármora capitolina, estátuas em villa giulia
10. ach lass sie quatschen	Alemanha	Sinagoga	velha senhora
11. amorini	Itália	Pompéia	vênus nadante
12. um avo de estória	Espanha	San Sebastián, Mosaico romano de Colônia	itziar, virgen basca, isabel, la católica
13. esta é uma álealenda	Paris	Artaud	madame, a filha da concierge, cow-girl, ninfeta
14. ma non dove	Ravvisano, Itália	texto de Carducci. Sousândrade	uma dona fazendo canudinho com uma nota
15. circuladô de fulô	Brasil		
16. um depois um	Alemanha	reunião de bêbados na estação de Colônia	madame lamorte, goya bella maestra
17. uma volta inteira	Karlsbücke, Praga	Baudelaire	moçoila que vela o cemitério judeu
18. cheiro velho	Roma	ferragosto, Cassiano Ricardo	mãos de velhas, velhas de chapéus obscenos, pequena prostituta
19. como quem escreve	Lituânia	má-consciência	a carta que ela escrevera, russa
20. não tiravam o chapéu	Madrid	toreada, jornalistas	anjos-donzelas goyescos, anjos-damas
21. e brancusi	Stuttgart	ovo de Brancusi	a velha, femme folle, la messe femme molle, musa, ninfa, mademoiselle pogany, princesa, moça que cochila
22. hier liegt	Colônia	Exposição, Lorca	jovem judia, falsa japonesa, alemãzinha de frankfurt
23. neckarstrasse	Tübingen	Schiller, Goethe, Sofocles, Hölderlin, Bloch	Antígone
24. a liberdade	Manhattan	Safô, Mondrian, Lorca, Vozniesski, Sousândrade	estátua da liberdade, ninfa do cimento, velhota de coque, ninfetas de shorts
25. aquele como se chamava	N. York/ México	estradas do México	sara, deusa-morte, deusa bi-serpente, madredeusa, a pequena prostituta
26. apsara	Boston	quadro de Kenholz	apsara, dama de rajasthan, madame, velha senhora, bela de rajasthan, dama amarga
27. sob o chapéu	São Francisco	William Carlos Williams, Ferlinghetti	moça, loura, mãe, mulata, ruiva
28. ou uma borboleta	Nova York	Tchuang-tse	belfa brônzea, cleópatra, stripper
29. poeta sem lira	Los Angeles	Ode de Píndaro, Hölderlin, Novalis, Henry Miller,	marilyn monroe, dama luna, nissei, ciganas, senhora

		Arthur Miller, Marilyn Monroe, Bashô	
30. pulverulenda	Argentina	tangos de Buenos Aires, Orson Welles	mulheres peladas, mulheres desnudas, deusa maia
31. o que mais vejo aqui	fábula		
32. na coroa de arestas	Andalucia	Tríptico	velha, marilyn monroe, vênus
33. mármore ístrio	Veneza, Rapolla	Pound	ore sedici calípeas, banhista
34. calças cor de abóbora	Washington, D.C.	black power	temple girl, moças, jessie a negra, velha matrona
35. principiava a encadear-se	Washington, D.C.	Galdós, Goya	garota, mulata narcisa
36. eu sei que este papel	Nova York	Barbarella	moça vestida de vidro verde, bonecas-dentes-de-sabre
37. cheiro de urina	Salvador, BA		mulata, anjos-fêmea, cortesã, bárbara fernandes, mãe, santa
38. o ó a palavra ó	Mariana, MG	N. S. de Ó	colo-de-moça
39. circulado de violeta	França	Monet em Paris	ninfeias, medusas
40. como quem está num navio	Cluny	Mulher no café, Raphael	Albina
41. tudo isto tem que ver	escrita	Joyce	Ninfas
42. a criatura de outro	fábula	Sânscrito	sama, mulher
43. vista dall' interno	Itália		bella donna
44. cadavrescrito	fábula	Rabelais	
45. mais uma vez	mar	Joyce, polypho	ela, semidonzelas, ohfélias
46. esta mulher-livro	papel	Galatéia	mulher-livro, ninfas
47. passatempos e matatempos	fábula	Macunaíma e Propp	princesa, medusa, fada
48. nudez	Nova York	Circe em Nova York, Rilke	miss pussy, vênus, circe
49. a dream that hath no bottom	Blumenau, Desterro	Dr. Fritz Müller, Darwin, Agassiz, Pound, Oswald, Volpi, Faustus, Don Juan	la niña
50. fecho encerro	fábula	Pasárgada, Sobolos rios, Dante, Branca de neve	branca de neve