

Arte e animalidade

Organizadores:

Ana Carolina Cernicchiaro, Evandro Rodrigues e Sérgio Medeiros

Katarina Kartonera

Capa feita com papelão comprado na via pública de Florianópolis e pintada à mão, na primavera de 2009, no atelier da Ed. Katarina Kartonera

Arte e animalidade

Editor responsável (projeto gráfico): *Evandro Rodrigues*
Conselho editorial: *Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante*
Revisora: *Ana Carolina Cernicchiaro*
Webmasters: *Sandro Brincher e Aram Zap*

Made in Brazil

Arte e animalidade / Organização: Ana Carolina Cernicchiaro, Evandro Rodrigues e Sérgio Medeiros. Florianópolis: Ed. Katarina Kartonera, 2009. 76 p.

Agradecemos aos autores pela cooperação, autorizando a publicação deste livro.

Ed. Katarina Kartonera

Florianópolis-SC

Contatos e pedidos

katarinakartonera.wikidot.com

goergen.rodriguez@gmail.com

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição poderá ser reproduzida sem autorização da editora

Arte e animalidade

ÍNDICE

- **Apresentação - A vertente animal.** Sérgio Medeiros; p.5
- **Os limites do homem e o Outro: por um encontro ético com o inumano.** Ana Carolina Cernicchiaro; p.7
- **Entre a família e a construção cênica do eu: notas preliminares sobre os animais em biografias e nos auto-retratos de Frida Kahlo.** Ana Maria Alves de Souza; p.15
- **O devir-lugar da onça: entre rastros e sobrevivências.** Ana Paula Pizzi; p.21
- **O elefante é outra coisa** André do Amaral; p.29
- **Sociedade de pedras.** Caroline Gonzatto; p.35
- **Acerca da visibilidade do outro.** Cláudia Grijó Vilarouca; p.40
- **Animan ou lembrança do abraço de Nietzsche.** M^a Eleuda de Carvalho; p.45
- **Algumas representações do carbúnculo na literatura platina.** Elisângela Aparecida Zaboroski de Paula; p.56
- **O corpo-roupa de El Astronauta Paraguayo.** Evandro Rodrigues; p.61
- **"Hermanos" em guerra em El Baldío, de Augusto Roa Bastos.** Lênia Pisani Gleize; p.66

Apresentação

A vertente animal

Sérgio Medeiros¹

Em 1896, o escritor francês Jules Renard publicou *Histórias naturais* (há uma tradução brasileira recente, de 2006, assinada por Renata Cordeiro e publicada pela Landy Editora, de São Paulo), que narra “o dia-a-dia dos animais, nossos amigos”. Como já era de esperar, esse bestiário famoso (Maurice Ravel compôs uma música em sua homenagem) traz um capítulo dedicado às formigas, que são descritas assim:

Cada uma delas se assemelha ao número 3.
E como as há! E como as há!
Há 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3... até o infinito.

Eis um exército de formigas, um exército assustadoramente infinito. Outros bestiários, antigos e modernos, também incluem em seu elenco de bichos exércitos tão poderosos. Os insetos avançam como soldados obedientes, mas são também “desleais” e “criminosos”, em certos bestiários. É o que sucede, também, num romance modernista como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, onde as saúvas guerreiras e famintas ameaçam devorar a consciência do “herói” da nossa gente (“Deixou-a [a consciência] bem na ponta dum mandacaru de dez metros, pra não ser comida pelas saúvas”) ou, posteriormente, em *Quarup*, de Antônio Calado, que descreve um imenso formigueiro no centro do Brasil, ou, mais contemporaneamente, na novela *Um Copo de Cólera* (Companhia das Letras, São Paulo, 1998), de Raduan Nassar, na qual o narrador esbraveja contra as formigas que atacam seu jardim (a consciência da classe média estaria guardada ali?):

(...), e desabalei feito louco, e assim que cheguei perto não agüentei ‘malditas saúvas filhas-da-puta’, e pondo mais força tornei a gritar ‘filhas-da-puta’, vendo uns bons palmos de cerca drasticamente rapelados, vendo uns bons palmos de chão forrados de pequenas folhas, (...), eu estava uma vara vendo o estrago, eu estava puto com aquele rombo, (...).

Os insetos proliferam e ameaçam tomar conta do mundo e do Brasil, em suma, como constatamos no conto “Noivado” (*Nove, novena*, Melhoramentos, São Paulo, 1975), do escritor Osman Lins:

1 panambi@matrix.com.br

(Os insetos parecem criação de algum gênio ocioso e imaginativo. Corpos esféricos, em forma de gravetos, de sementes, de moedas, a cabeça alongada como faca, ápteros, de asas estendidas ou incrustadas no dorso, armados de pinças, de brocas, de agulhões, de mandíbulas, olhos facetados, antenas, as pernas curtas, ou longas, ou incontáveis, negros, coloridos, mudos, vozes da Noite, cantores do Verão, úteis, predadores, habitantes das águas, da superfície, das profundezas, do ar, eles, mais do que nenhuma outra espécie viva, sondam as possibilidades do mundo.)

Há, sem dúvida, muitos outros exemplos de insetos maravilhosos na literatura brasileira que eu poderia citar (para ficar apenas no campo da prosa, diria que as obras de Lima Barreto, Simões Lopes Neto, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles são fontes preciosas, nesse sentido), mas desejo agora chamar a atenção para os ensaios reunidos neste volume, que tem a pretensão de falar das relações possíveis entre arte e animalidade. Os pensamentos também voam, nadam, correm, como observou Jean-Christophe Bailly, no livro *Le versant animal* (Bayard, Paris, 2007). Eis o pensamento animal que cabe à arte, sobretudo à arte, expressar e desvendar.

Os diferentes autores destes textos circundam e discutem esses gestos e pensamentos, recriados pelos artistas². E tornam mais próximos de nós o “longínquo”.

2 No primeiro semestre de 2009 ministrei na UFSC o curso de pós-graduação “Bestiário e Guerra”. Como trabalho final, foi exigido de cada participante a redação de um ensaio sobre arte e animalidade. Eis o resultado, ou parte significativa dele, que oferecemos agora ao leitor.

Os limites do homem e o Outro: por um encontro ético com o inumano

Ana Carolina Cernicchiaro³

*Ele tem seu ponto de vista sobre mim.
O ponto de vista do outro absoluto, e nada me
terá feito pensar tanto sobre essa alteridade
absoluta do vizinho ou do próximo quanto os
momentos em que eu me vejo visto nu sob o
olhar de um gato.
Jacques Derrida⁴*

Os galpões das granjas, as grades das prisões, os porões dos navios negreiros, os camburões, os alojamentos dos campos de concentração ou de refugiados, também a nação, as paredes do progresso, as salas do privado, as coerções da linguagem, enfim, todas as nossas muralhas estão construídas sobre uma base antropocêntrica. O fantasma do próprio do homem é o marco zero das dicotomias que permeiam as classificações, a ciência, a política e as relações de dominação, de exploração e de poder entre humanos e inumanos.

Neste sentido, não há colonialismo, luta de classes ou genocídio que não tenha como origem primeira os binarismos herdados do antropocentrismo, enquanto versão do humano que, como nos mostra Matthew Calarco⁵, falsamente ocupa o espaço do universal e funciona para excluir, de toda consideração ética e política, aquilo que está do outro lado da fronteira. Deste outro lado, do lado de fora dos limites do humano se encontram não apenas os animais, mas também uma imensa parcela da humanidade que não possui aquilo que seria o próprio do homem - seja lá o que isso quer dizer (e na história da Humanidade isto já quis dizer coisas muito diferentes). Daí Claude Lévi-Strauss concluir que a origem da inumanidade do outro-humano está na própria definição de animalidade e de humanidade enquanto dicotomias intransponíveis:

ao se arrogar o direito de separar radicalmente a humanidade da animalidade, concedendo à primeira tudo aquilo que negava à segunda, ele [o homem ocidental] abria um ciclo maldito, e que a mesma fronteira, constantemente recuada, servia-lhe para afastar homens de outros homens e para reivindicar, em benefício de minorias cada vez mais restritas, o privilégio de um humanismo que já nasceu corrompido, por ter ido buscar no amor-próprio seu princípio e seu conceito⁶.

³ acernicchiaro@hotmail.com

⁴ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002. p. 28.

⁵ CALARCO, Matthew. *Zoographies - The question of the animal from Heidegger to Derrida*. New York: Columbia University Press, 2008. p. 10.

⁶ LÉVI-STRAUSS apud VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 370.

Se seguirmos a idéia de Emmanuel Lévinas, o egoísmo, ou amor-próprio como diz Lévi-Strauss, seria “o ser que persevera no ser”, que “delineia assim a dimensão mesma da baixeza e o nascimento da hierarquia”, e onde começa a “bipolaridade axiológica”⁷. Isso nos leva a pensar que o próprio do homem começaria nesta perseverança no ser, na afirmação do sujeito e na enunciação de uma subjetividade, uma vez que (não podemos esquecer a lição de Émile Benveniste) a subjetividade é a capacidade do locutor de se colocar como sujeito. Mas não basta enunciar um eu, esse eu deve ser ouvido e identificado. Aquele que não diz, que não é ouvido ou compreendido não é sujeito, é um ser invisível, para usar uma expressão de Michel Foucault, um inumano e, portanto, pode ser tratado como coisa⁸.

Conforme sugere Calarco, no discurso moderno filosófico, o humano se distingue dos outros (animal, natureza, infância, loucura e etc) pela consciência de si, que lhe faz capaz de manter sua identidade no encontro com o Outro. Nesta linha de pensamento, os animais seriam aqueles que não possuem esta consciência ou aquilo que dela deriva, a linguagem, por exemplo. Contra esta idéia, alguns teóricos dos direitos dos animais buscam demonstrar que estes seres também possuem características que os tornam sujeitos completos. O problema, analisa Calarco, é que muitos animais e alguns humanos nunca poderão demonstrar este tipo particular de subjetividade. Isso significa que, se garantirmos um *status* moral privilegiado apenas aos sujeitos, então a consequência lógica dessa moldura moral é clara: aqueles que não possuem subjetividade têm baixo ou nenhum *status* ético⁹.

A questão fica ainda mais problemática se pensarmos como esses critérios de subjetividade são estabelecidos. Através da expressão *carnofalocentrismo*, Jacques Derrida destaca as dimensões sacrificial, masculina e discursiva do conceito clássico de subjetividade. Com este termo, ele pretende mostrar como a metafísica da subjetividade trabalha para retirar o *status* de sujeito pleno não apenas dos animais, mas também de outros seres: mulheres, crianças e vários outros grupos minoritários ou marginais, que são tomados como faltantes de um ou de outro destes traços de subjetividade.

Isto demonstra que decidir o que constitui o humano ou o animal não é uma questão científica ou ontológica neutra, mas política e ética. Essa distinção cria abertura não apenas para a exploração dos animais e de humanos não-sujeitos, que se encontram excluídos das bases legais de proteção e recebem a mesma

7 LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Trad. Pergentino S. Pivatto (org.). Petrópolis: Vozes, 1993. p. 92.

8 “As is well known, in his *Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Bentham [Jeremy Bentham] laments the fact that animals are treated as mere things, and he states his grief over the fact that a great portion of humanity receives the same poor and unthinking treatment of animals”. CALARCO, Matthew. *Zoographies*. op. cit. p. 116.

9 Ibidem. p. 130.

violência tipicamente dirigida ao animal, mas também cria as condições para a biopolítica, uma vez que mais e mais os aspectos biológicos da vida humana são colocados sob a vigência do Estado e da ordem judicial¹⁰. Sendo assim, ao invés de redesenharmos a distinção humano-inumano, devemos desconstruí-la, tornando a máquina antropológica¹¹ inoperante.

Segundo Giorgio Agamben, a máquina antropológica moderna busca excluir e ilhar todo não-humano do homem, animalizando o humano, produzindo no homem um não-homem. Entre os exemplos de Agamben estão os judeus dos campos de concentração. (A questão renderia uma infinda discussão, que já vem sendo esboçada na filosofia contemporânea e que deixo para um outro momento, cabe aqui, no entanto, pensar, como uma espécie de parêntese ou de nota de rodapé, a maneira como os campos impossibilitam, não a poesia, como queria Adorno, mas um conceito estanque de humano. Neste sentido, vale lembrar o desolador relato de Primo Levi sobre sua experiência em Auschwitz:

Os personagens destas páginas não são homens. A sua humanidade ficou sufocada, ou eles mesmos a sufocaram, sob a ofensa padecida ou infligida a outros. Os SS maus e brutos, os *Kapos*, os políticos, os criminosos, os "proeminentes" grandes e pequenos, até os *Häftlinge* indiscriminados e escravos, todos os degraus da hierarquia insensata determinada pelos alemães estão, paradoxalmente, juntos numa única íntima desolação¹².

Podemos, como fez Adorno, aproximar essa imagem inumana dos homens nos campos aos personagens beckettianos de *Fim de Partida*, cuja fisionomia, define o filósofo da Escola de Frankfurt, não é mais humana, mas representa a desintegração de um todo do sujeito e a emergência do que não é sujeito, um estado pós-psicológico semelhante ao das vítimas torturadas¹³. Para o filósofo alemão, a peça de Beckett indica as condições degenerativas que permitiram que a *shoah* acontecesse. Concluindo este parêntese, como fim de uma breve partida, vale pensar, ainda com Adorno, que, após a catástrofe, o clamor individual do ser se tornou incrível¹⁴ e que a hubris do idealismo, o entronizar do homem como centro da criação, entrincheirou-o como um tirano em seus últimos dias¹⁵).

Apesar desses efeitos devastadores da máquina antropológica moderna, Agamben não deixa lugar para saudosismos, pois, segundo ele, sua versão antiga funcionava de forma simétrica. Nela, o não-homem era a humanização do animal:

10 Ibidem. p. 94.

11 Máquina antropológica é um conceito desenvolvido por Agamben a partir da máquina mitológica de Furio Jesi. Cf. JESI, Furio. *O mito*. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença, 1977.

12 LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro, Rocco, 1988. p. 124.

13 ADORNO, Theodor. "Trying to Understand *Endgame*". Trad. Michael J. Jones. In: O'CONNOR, Bryan (ed). *The Adorno Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000. p. 330.

14 Ibidem. p. 328.

15 Ibidem. p. 346.

o escravo, o bárbaro, o estrangeiro eram animais com formas humanas¹⁶. Ambas as máquinas instituem uma zona de indiferença, onde produzem a articulação entre o humano e o não-humano, ou seja, a vida nua, o homem tornado novamente animal, para quem não resta outra opção a não ser a despolitização das sociedades humanas, o desdobramento incondicional da *oikonomía*, a vida biológica como tarefa (im)política suprema¹⁷. Ele defende que, diante da vida nua, desta figura extrema do humano e do inumano (beckettiana, podemos dizer), não se trata de perguntar qual das máquinas “(o de las dos variantes de la misma máquina)” é menos sangrenta ou letal, mas de compreender seu funcionamento para poder, quem sabe, detê-la¹⁸, ou seja, para transformar a essência da máquina, desmontar seu mecanismo, rever nossas dicotomias e a maneira como foram formadas, rever, enfim, nosso próprio antropocentrismo.

Finitude e compaixão

O Eclesiastes bíblico já apontava para o fato de que mais importante do que definir o próprio do homem ou a vantagem da humanidade sobre os outros seres da criação é perceber, para além de toda vaidade antropocêntrica, o que há de comum entre homens e animais, ou seja, sua finitude.

Quanto aos homens penso assim: Deus os põe à prova para mostrar-lhes que são animais. Pois a sorte do homem e a do animal é idêntica: como morre um, assim morre o outro, e ambos têm o mesmo alento; o homem não leva vantagem sobre o animal, porque tudo é vaidade.

Tudo caminha para um mesmo lugar:

tudo vem do pó

e tudo volta ao pó.

Quem sabe se o alento do homem sobe para o alto e se o alento do animal desce para baixo, para a terra?¹⁹

É justamente aí, na morte, na finitude que dividimos com os animais, que podemos experimentar compaixão. Afinal, se, como defende Lévinas, o poder perturbador do rosto, o que me manda servi-lo, é sua vulnerabilidade e expressividade, também é a vulnerabilidade dos animais o que coloca em questão meu egoísmo. Como diz Derrida, “a resposta à questão ‘*Can they suffer?*’ não permite nenhuma dúvida. (...) Nenhuma dúvida, tampouco, sobre a possibilidade então, em nós, de um elã de compaixão, mesmo se ele é em seguida ignorado, reprimido ou negado, contido”²⁰.

16 AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto*. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. p. 76.

17 Ibidem. p. 140.

18 Ibidem. p. 76.

19 Eclesiastes 3:18-21. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Ed. Paulus, 2002.

20 DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. op. cit. p. 56.

Esta finitude que humanos e inumanos dividem e o fato de que o sofrimento do animal pode afetar e perturbar os seres humanos, levando-os a um encontro ético capaz de criar “uma guerra a propósito da piedade”, ou seja, uma guerra entre a compaixão aos animais e a violência, deve ser, defende Derrida, a condição para o debate:

Pensar essa guerra na qual estamos, não é apenas um dever, uma responsabilidade, uma obrigação, é também uma necessidade, um imperativo do qual bem ou mal, direta ou indiretamente, ninguém poderia subtrair-se. Doravante mais do que nunca. E digo ‘pensar’ essa guerra, porque creio que se trata do que chamamos ‘pensar’²¹.

O animal possui um rosto, uma expressividade e vulnerabilidade que coloca meus modos de existência, meu pensamento e meu egoísmo em questão e que demanda um modo alternativo de relação²². Neste sentido, uma aproximação não antropocêntrica ao animal significa perceber o animal que eu olho e que me olha como Outro absoluto, perceber sua capacidade de iniciar algo como um encontro ético, de transformar meu ser em direção à generosidade e de desafiar as categorias pelas quais o homem pensa. Ele representa uma possibilidade outra de pensamento, uma ética para além de toda regra moral estabelecida e de todo consenso, de toda dicotomia e de toda perseverança do eu.

Para Lévinas, o eu soberano é deposto na consciência de si por sua responsabilidade por outrem. Assim, a responsabilidade é a estrutura essencial e fundamental da subjetividade, pois a própria identidade do eu humano é afirmada a partir dela. “Eu, não intercambiável, sou eu apenas na medida em que sou responsável”²³, diz Lévinas, para quem a ética é o espaço onde se dá o próprio nó do subjetivo²⁴.

Desta maneira, podemos pensar que, sendo o animal um Outro absoluto e sendo o encontro ético com o Outro aquilo que forma uma subjetividade (e aqui a subjetividade toma um sentido totalmente diferente daquele exposto no início desse ensaio), é ao animal que cabe, nos mostra Derrida, a pergunta sobre si mesmo: “Quem é este que eu sou? A quem perguntar, senão ao outro? E talvez ao próprio gato?”²⁵.

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito ‘animal’ me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar”²⁶.

21 Ibidem. p. 57.

22 CALARCO, Matthew. *Zoographies*. op. cit. p. 64.

23 LEVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 2007. p. 84.

24 Ibidem. p. 79.

25 DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. op. cit. p. 18

26 Ibidem. p. 31.

De acordo com Derrida, nos mostra Calarco, só chegamos a uma consciência de nós mesmos através de outros seres vivos, humanos ou animais. Estes encontros são proto-éticos, neles, eu afirmo ou digo sim ao Outro antes que possa negar ou proibir o impacto do Outro. O fato de eu afirmar ou negar o traço que este Outro deixa neste encontro constitui propriamente a ética²⁷.

Para Lévinas, este Outro do encontro ético é sempre humano. Porém, podemos pensar, junto com Calarco, que este humano pode ser entendido como qualquer entidade incapaz de ser reduzida ao Mesmo e à intencionalidade objetiva. Seguindo esta idéia, humano seria um conceito ético e não biológico e portanto poderia ser estendido a outros seres que colocam em questão meu egoísmo²⁸.

Esta linha de pensamento coaduna com o ideal de subjetividade do perspectivismo ameríndio, conforme estudado por Eduardo Viveiros de Castro. O antropólogo explica que as palavras indígenas que costumam ser traduzidas por ser humano, “não denotam a humanidade como espécie natural, mas a condição social de pessoa”:

as autodesignações coletivas de tipo ‘gente’ significam ‘pessoas’, não ‘membros da espécie humana’; e elas são pronomes pessoais, registrando o ponto de vista do sujeito que está falando, e não nomes próprios. Dizer então que os animais e os espíritos são gente é dizer que são pessoas; é atribuir aos não-humanos as capacidades de intencionalidade consciente e de agência que facultam a ocupação da posição de sujeito. Tais capacidades são reificadas na alma ou espírito de que esses não-humanos são dotados. É sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista²⁹.

Para o pensamento ameríndio, esclarece Viveiros de Castro, “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos”³⁰. Diferentemente da ciência evolucionista ocidental, para estes povos, a origem comum entre homens e animais não é a animalidade, mas a humanidade. E isto problematiza o próprio conceito de humanidade, pois o que o animismo afirma, explica Viveiros de Castro, “não é tanto a idéia de que os animais são *semelhantes aos humanos*, mas sim a de que eles - como nós - são *diferentes de si mesmos* (...). Se todos têm alma, ninguém é idêntico a si”³¹.

Seguindo esta lição ameríndia, podemos pensar que a questão não passa por apagar ou borrar a distinção entre humano e animal. Trata-se, antes, de remarcar as diferenças que foram apagadas ou negadas. Não há limite, mas limites,

27 CALARCO, Matthew. *Zoographies*. op. cit. p.126.

28 Ibidem. p. 65.

29 VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. op. cit. p. 372.

30 Ibidem. p. 347.

31 Ibidem. p. 377. [Grifo do autor].

fronteiras múltiplas, plurais³². É por isso que Derrida pede que escutemos o plural de animais, “não há o animal no singular genérico, separado do homem por um só limite indivisível. É preciso considerar que existem ‘viventes’ cuja pluralidade não se deixa reunir em uma figura única da animalidade simplesmente oposta à humanidade”³³.

Segundo o pensador francês, se desenhamos apenas uma ou duas linhas pensamos em estruturas homogêneas e fechamos os olhos para as várias diferenças existentes entre os diferentes seres humanos e os mais variados animais:

Seria antes preciso, eu o repito, considerar uma multiplicidade de limites e de estruturas heterogêneas: entre os não-humanos, e separados dos não-humanos, há uma multiplicidade imensa de outros viventes que não se deixam em nenhum caso homogeneizar, salvo violência e ignorância interessada, dentro da categoria do que se chama o animal ou a animalidade em geral³⁴.

Colocar um limite opositor único trai, portanto, a singularidade da relação ética e os seres singulares que estão em relação³⁵. A partir disso, podemos vislumbrar por que, para Lévi-Strauss, a diferença entre animalidade e humanidade é o que afasta os homens de outros homens, e por que a máquina mitológica transforma homens em inumanos. A dicotomia significa por si só um apagamento da singularidade, uma homogeneização dos seres, uma exclusão do diferente, uma retirada do inumano do espaço ético e político. Inverter este processo significa se abrir ao inumano (animal ou humano) como Outro absoluto, oferecer-lhe hospitalidade, aceitar o encontro e os traços deixados pelo Outro, tomar esta decisão, como uma decisão ética.

Digamos sim *ao que chega*, antes de toda determinação, antes de toda antecipação, antes de toda identificação, quer se trate ou não de um estrangeiro, de um imigrado, de um convidado ou de um visitante inesperado, quer o que chega seja ou não cidadão de um outro país, um ser humano, animal ou divino, um vivo ou um morto, masculino ou feminino³⁶.

32 Conforme explica Anne Dufourmantelle falar do próximo, do estrangeiro - podemos acrescentar, do animal - “impede conceitos como ‘eu e o outro’ ou ‘o sujeito e o objeto’ [acrescentemos novamente, ‘o homem e o animal’] de se apresentarem sob uma lei perpetuamente dual”. DUFOURMANTELLE, Anne. “Convite”. In: DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003. p. 50.

33 DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. op. cit. p. 87.

34 Ibidem. p. 88.

35 CALARCO, Matthew. *Zoographies*. op. cit. p. 142.

36 DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da hospitalidade*. op. cit. p. 69

Ao se abrir incondicionalmente ao pensamento do animal³⁷, a arte nos lembra da necessidade de tomar esta decisão. Ela se apresenta uma espécie de bestiário que acolhe derridianos *animots*. Nela, os animais são pensados em sua singularidade plural (*animaux*) e em sua escritura (*ani-mot*). Ao invés de nomear o animal, de representá-lo ou descrevê-lo, a arte se torna ela mesma um animal. Como xamânica que é, cruza as barreiras corporais e adota a perspectiva de subjetividades não-humanas³⁸. Ao contrário de nossa ciência que busca objetivar os seres, ela subjetiva o Outro; assim, abre novas perspectivas para além do antropocentrismo e das classificações científicas, cria uma possibilidade outra de se pensar a relação entre o homem e o inumano (animal ou humano) e uma espacialidade aberta para o encontro ético com a alteridade. Nas belas palavras de Derrida:

Chamarás de ora em diante poema uma certa paixão da marca singular, a assinatura que repete sua dispersão, cada vez ao além do logos, ahumana, doméstica a custo, nem reapropriável na família do sujeito: um animal convertido, enrolado em bola, virado para o outro e para si, uma coisa em suma, e modesta, discreta, perto da terra, a humildade que sobrenomeias. (...) O poema pode se enrolar em bola, mas é ainda para virar seus signos agudos para fora³⁹.

37 "o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia". DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. op. cit. p. 22.

38 Aquele *ideal de subjetividade* que penso ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena, encontra-se em nossa civilização confinado àquilo que Lévi-Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica no interior do pensamento domesticado: a arte. O pensamento selvagem foi confinado oficialmente ao domínio da arte; fora dali, ele seria clandestino ou "alternativo". VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. op. cit. p. 488.

39 DERRIDA, Jacques. "Che Cos'è la poesia?". Trad. Fernando Scheibe. *Centopéia*. Florianópolis. Disponível em: < <http://centopeia.net/traducoes/141/fernando-scheibe/che-cos'e-la-poesia/1>>. Acesso em: agosto de 2008.

Entre a família e a construção cênica do eu: notas preliminares sobre os animais em biografias e nos auto-retratos de Frida Kahlo

Ana Maria Alves de Souza⁴⁰

Como se conta a vida de uma artista? A questão biográfica se mostra complexa e cheia de artimanhas. Das narrativas totalitárias à fragmentação moderna, ouço Barthes em sua anamnese dizendo que gostaria de ser lembrado por detalhes, nos trazendo a idéia de *biografema*⁴¹. É tendo em vista essa idéia de um pormenor a ser destacado, que perfaz um instante infinito nas reminiscências da vida de um sujeito, que enfoco aqui a questão dos animais em algumas narrativas biográficas sobre a artista mexicana Frida Kahlo. Buscarei fazer, então, um pequeno levantamento preliminar, já que nas narrativas encontramos referências a cachorros, macacos, papagaios, gatos, elefante, pomba, serpente, serpente emplumada, águia, sapo, cavalo, veado e tartaruga. Procurarei aqui analisar como alguns destes animais estão inseridos nas narrativas biográficas perfazendo diferentes idéias sobre arte e vida.

A maioria das biografias escritas sobre Frida narram o seu relacionamento com os animais de estimação como quem faz parte de uma mesma família. Assim são apresentados os animais moradores da Casa Azul de Coyoacán, pela sobrinha da artista, ao escrever suas memórias da tia, na biografia intitulada *Frida Íntima*. Escreve Isolda Kahlo...

Cuando su dolor aminoraba, casi siempre permanecía sentada frente a su caballete o contemplando los colores arrojados por el atardecer en su jardín. Si la mejoría era manifiesta, prefería permanecer de pie o recorrer sus lugares y el jardín, donde disfrutaba de sus animales entre los que recuerdo a "Caimito del Guayabal" y a "Fulang Chang", dos monos araña; a "Granizo", un ciervo; a un loro llamado "Bonito"; a un águila apodada por ella "Gertrudis caca blanca", porque ensuciaba la pirámide construida por mi tío Diego como hogar temporal para algunos de sus ídolos; a dos guajolotes⁴² que la divertían mucho, sobre todo el macho que pasaba la mayor parte del día haciendo alarde de su condición de macho, ante la hembra que apenas se dignaba mirarlo; por supuesto que no puedo olvidar a sus perros consentidos: El "señor Xólotl" y la "señora Xolotzin"⁴³.

40 ana.ilinix@gmail.com. Este trabalho é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento, orientado pela Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos.

41 BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

42 Espécie de peru.

43 KAHLO, Isolda. *Frida Íntima*. Bogotá: Ediciones Dipon e Buenos Aires: Ediciones Gato Azul, 2004. pp. 166-167

Mais adiante Isolda salienta o sentido peculiar de humor em alguns autorretratos de Frida com os animais como em "*Fulang Chang y yo*" e "*El escuinclé⁴⁴ y yo*"⁴⁵. Também ficamos sabendo que quando morreu o pai de Frida, em 1941, enquanto esta saía do traumático divórcio com Diego e tinha sua rápida conciliação, a artista estava muito deprimida e enferma, tendo morrido seu loro favorito, "Bonito", e seu macaco aranha, "Camito de Guayabal" sofreu pneumonia⁴⁶. Numa biografia que se destaca por discutir uma suposta verdade sobre a vida de Frida, de cunho extremamente moralista, Isolda Kahlo acaba se perguntando se "não seriam estes pequenos animais, tão companheiros nos quadros de Frida, os que a ajudaram a manter a suavidade em seus braços de mãe, tantas vezes malograda"⁴⁷.

Em outra biografia, escrita por Rauda Jamis, os animais aparecem da mesma forma. Jamis faz uma pesquisa biográfica minuciosa, mas a apresenta com um cunho ficcional enfatizando a Frida escritora. Há várias narrativas em primeira pessoa em seu texto biográfico que, num determinado momento, torna-se autobiográfico assinando uma carta de próprio punho, quando o leitor pensa ter sido escrita por Frida. Em algumas partes da biografia, cria diálogos, dando voz a seus biografados, como no diálogo onde Frida conversa com o fotógrafo, então seu namorado, Nickolas Muray, falando de seus animais. Escreve Jamis:

- Te voy a enseñar algo – le susurró –; una maravilla que me regalaron, una maravilla viva.
- Y llevó a su amigo afuera, donde, cerca de un árbol de la casa, descansaba un cercatillo.
- Un sueño de niña, Nick! Uno de mis hijos adoptivos: el cervatillo Granizo.
- La familia Kahlo: cervatillo, monos, tórtolas⁴⁸, loros, cotorras, perros... *My Darling* y su pequeño zoo...
- La vida es un zoo, en cuanto a los animales... almas olvidadas se apoderaron de ellos... Y son mis niños, también⁴⁹.

Ainda em outra biografia, esta escrita por Hayden Herrera, os animais também aparecem como família. Herrera faz uma biografia minuciosa tão imagética que foi inspiradora do filme *Frida*, protagonizado por Salma Hayeck, ganhador do Oscar em 2003. Ela afirma que os macacos e outros mascotes que rodeavam Frida ofereciam a ela um consolo familiar num mundo que muitas vezes parecia vazio. É interessante observar o contexto em que Herrera faz esta afirmação. Ela comenta duas obras de Frida que têm personagens em comum, *Cuatro habitantes de México* e *La mesa herida*. Fala que os objetos que cercavam

44 Escuinclé: del náhuatl itzcuintli, "perro".

45 KAHLO, Isolda. *Frida Íntima*. op. cit. p. 228.

46 Ibidem. p. 58.

47 Ibidem. p. 39. (Tradução minha).

48 Espécie de pássaro.

49 JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. Barcelona: CIECE Ediciones, 2005. pp. 273-274.

Frida, ligados aos símbolos da cultura popular mexicana, como o esqueleto, junto com os animais, acompanharam Frida em seu drama pictórico e doloroso. Herrera chama a atenção para a criação da personalidade mexicana de Frida em meio a estas representações⁵⁰.

Todos estes textos psicobiográficos que aludem à questão familiar, colocando os animais de Frida como filhos, são questionados pela biógrafa Patrícia Mayayo. Mayayo publica *Frida Kahlo: Contra El Mito*, recentemente, em 2008. Nesta biografia de um caráter extremamente crítico, ela desconstrói o mito de uma mulher artista e o faz apontando para a ambigüidade, através da multiplicidade de sentidos que se pode criar sobre o mesmo, lugar de surgimento da dúvida da leitura unívoca.

Mayayo tem uma certa valorização da leitura da imagem na biografia, um deslizamento para a história da arte, mas esta lida no plural, polissêmica, feita através de desvios, fragmentos, detalhes. A leitura a ser feita é a leitura dos questionamentos. Mayayo confronta versões de vários outros biógrafos, relativiza interpretações lançando outras possibilidades, analisa e contesta inclusive abordagens de Kahlo feitas pelo movimento feminista, questão interessante uma vez que ela também escreveu *Historia de Mujeres, Historia del Arte*. Aponta para a ambigüidade do comportamento e dos símbolos da pintura de Frida. Faz uma interessante proposta desconstrutora, uma vez que não deixa de lado a profunda admiração pela obra da pintora. É justamente falando sobre pintura, que Mayayo aponta para a desvalorização e a simplificação do pictórico nas abordagens psicobiográficas mais tradicionais e que ela veementemente critica.

Vejamos como ela coloca os animais em seu texto biográfico. O cachorro está inserido na narrativa biográfica de Mayayo sendo apontado como animal de companhia de Frida, também pintado no quadro *El abrazo de amor de El universo, La tierra (México), Yo, Diego y El señor Xolotl*, de 1949. Aqui, el señor Xolotl é o nome do cachorro, referência ao cão mítico asteca. Vejamos a narrativa de Mayayo, ao descrever a obra:

A los pies de La Tierra, rodeada de una corona frondosa de plantas desérticas, está recostado un perro, al que Frida denomina Señor Xolotl: no solo se trata de un retrato de uno de los animales de compañía que poseía la pintora, sino también de un personaje de la antigua mitología mexicana que, siguiendo el principio azteca de la interrelación entre vida y muerte, portaba sobre sus espaldas a los difuntos hasta el reino de los muertos, el mundo de las corrientes subterráneas donde finalmente podían resucitar⁵¹.

50 HERRERA, Hayden. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Planeta, 2007. p.36-37.

51 MAYAYO, Patrícia. *Frida Kahlo - Contra El mito*. Madrid: Cátedra, 2008. p. 171.

Segundo a historiadora Jean Marcilly⁵², quando um asteca morre, acredita-se que tem de enfrentar uma longa viagem no mundo subterrâneo. Na preparação para a viagem, coloca-se uma pérola de jade entre os dentes do morto, que lhe servirá de coração de troca. Perto de suas mãos, estão presentes para Mictlantecuhtli e Mictlancihatl, senhor e senhora dos infernos, a fim de que acolham bem os visitantes. Em volta do morto, vão bandeiras de papel, cobertores, milho, água e, pelo menos, um cão. O sacerdote que oficiará a cerimônia recomendará ao morto que encontre os cães que o esperam na margem do rio Chicnamapan. Sua alma deve ser confiada a um cão ruço, nem preto, nem branco, símbolo de Xolotl, cuja cauda deve ser firmemente segurada, pois o cão o ajudará a transpor o riacho dos infernos, início da caminhada ao repouso eterno no Chicnalmatmictlan, nono e último mundo infernal. O cachorro é aqui então o responsável por uma viagem em segurança através do mundo subterrâneo. Imagem que supõe a travessia entre a vida e a morte, imagem em movimento.

Didi-Huberman diz que devemos olhar para uma imagem como olhamos para a crisálida de uma mariposa. Uma imagem-larva onde o movimento é contido. As formas extremas da imaginação – larva e imago, o resplendor noturno e a luz diurna românticas, agora concebidas como inseparáveis da própria psique⁵³. O cachorro, no texto biográfico, é tanto animal doméstico quanto representação iconográfica da transitoriedade da vida, adentrando o reino do mito.

Outro animal que aparece na narrativa de Mayayo é a serpente. Animal aludido na análise de *Autorretrato con tranza*, de 1941, que aparece através da significação de um colar que rodeia o pescoço de Frida. O colar, cheio de caveiras e ossos humanos, é o símbolo de Coalticue, a deusa-serpente asteca. No texto biográfico de Mayayo, Frida se representa a si mesma em sua vertente mais sombria, como filha espiritual da terrorífica Coalticue. Para a biógrafa, esta é mais uma marca da identificação de Frida com o mito da deusa primordial. Numa busca atual na internet sobre Coalticue, é possível vê-la relacionada em um site esotérico sobre as deusas, com um rito a ser feito por aqueles que precisam da companhia da deusa para atravessar um momento de dor. Mais uma vez, no texto biográfico, o animal é apresentado como uma imagem-movimento, diríamos uma imagem de travessia, travessia da dor e travessia de diferentes mundos. Animal e forma humana.

Lembro aqui do perspectivismo ameríndio apontado por Viveiros de Castro⁵⁴, onde os animais podem significar “pessoa”, capazes de ver, perceber o mundo de alguma forma. Diferentemente do evolucionismo darwiniano, aqui a condição original em comum entre humanos e animais não é a animalidade, mas a

52 MARCILLY, Jean. *A civilização dos astecas*. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1978. pp. 81-83.

53 DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito & Co., 2007. p. 25.

54 VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

humanidade. Segundo o antropólogo, o perspectivismo ameríndio está inseparavelmente ligado ao xamanismo, que será a forma de tradução, mediação entre os diferentes pontos de vista humano e não-humano, que habitam o mundo. O xamã é aquele que sabe ver a roupa-corpo do animal (em geral predadores), vê a forma antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, na aparência corporal variável, característica de cada espécie e que não é algo fixo, mas uma roupa trocável e descartável que privilegia a metamorfose. Natureza e Cultura são variáveis de um contexto relacional. Coalticue adquire a forma humana de uma mulher: Frida, a artista que mostra sua roupa-corpo como filha da serpente.

De uma forma geral, Mayayo diz que muitos auto-retratos de Frida são excessivamente trabalhados, algo falsos, com uma exuberância ornamental que não deixa para trás as opulentas fachadas do Barroco mexicano, isto a partir da década de quarenta, quando a artista se rodeia de uma profusão de plantas, vestidos, adornos e atributos que acentuam mais ainda a dimensão teatral dos auto-retratos. Kahlo chega então ao que Mayayo denominou de *fórmula pictórica* de considerável êxito comercial: em posição de três quartos, Frida olha com gesto impassível o espectador, frente a um fundo recarregado de flores e plantas vistosas e, em muitos casos, retratada junto a seus animais de companhia, seus macacos, seus loros, seus gatos, que a protegem com seu abraço animal. Na opinião de Mayayo, este tom excessivo, que ela considera desmedido nos auto-retratos maduros de Frida, questiona a leitura estritamente psicobiográfica na qual surge uma imagem ingênua do auto-retrato como reflexo direto das emoções da artista. Para esta biógrafa, estes quadros afirmam mesmo é seu caráter construído, sua condição de *re-presentação*⁵⁵.

Quanto às outras abordagens biográficas que naturalizam a maternidade de Frida com os animais, lembramos que a Natureza não é uma realidade passiva a ser percebida, mas mais uma atitude do homem perante as coisas, atitude mutável conforme o contexto. O que consideramos natural é formado por uma rede de idéias e valores que mudam historicamente. Escrevendo sobre "A noção de Natureza do séc. XVI ao séc. XVIII", Lenoble⁵⁶ procura desconstruir a naturalidade do termo apresentando diferentes significados encontrados em dicionários, ampliando para uma reflexão histórica sobre o desenvolvimento e desdobramento da questão em diferentes períodos e contextos da socialidade humana. A diversidade de concepções que irão se formar está inseparavelmente ligada aos modos de explicar o cosmos e aos modos de viver nesse cosmos. Da Grécia a era cristã, em diferentes desenvolvimentos nas visões dos filósofos, da física, da moral e da arte, Lenoble afirma que o elemento em comum é a impressão confusa de uma pertença à vida, de uma participação numa vida universal que anima cada coisa e o conjunto das coisas. Platão, Aristóteles,

55 MAYAYO, Patrícia. *Frida Kahlo - Contra El mito*. op. cit. p. 220-221.

56 LENOBLE, Robert. *História da Idéia de Natureza*. Lisboa: Edições 70, 1990. pp. 183-200.

Bacon, Descartes ou Hobbes, trarão diferentes concepções sobre Natureza, mudando os paradigmas da posição do homem perante esta. Ligando as idéias de Natureza do artista, do físico e do moralista, Lenoble diz que o homem reagiu ao racionalismo cientificista do séc. XIX através das idéias de irracionalismo, justificação do instinto e retorno dos mitos. Lenoble deixa-nos a contrapartida de uma relativização absoluta da idéia de Natureza como algo construído socialmente de diferentes maneiras, através da busca de uma coesão social que estabeleça valores vigentes nos grupos humanos, sempre questionados e recriados historicamente.

Talvez pudéssemos aqui problematizar, como Derrida, a palavra animal. Animal, esse singular genérico. *Animot* é a designação derridiana. Para o filósofo, o pensamento filosófico sempre julgou que o limite entre o homem e o animal era um e indivisível. Do outro lado era a oposição, todo o reino animal, com exceção do homem. Para Derrida, “esta concordância do senso filosófico e do senso comum para falar tranqüilamente do Animal no singular genérico é talvez uma das maiores besteiras, e das mais sintomáticas, daqueles que se chamam homens⁵⁷”. Besteira, esta sim própria do humano. O animal, nos auto-retratos de Frida e em Derrida, nos olha, e estamos nus diante dele. “E pensar começa talvez aí⁵⁸”.

57 DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p. 77.

58 Ibidem. p. 57.

O devir-lugar da onça: entre rastros e sobrevivências

Ana Paula Pizzi⁵⁹

*A gente escreve o que ouve
– nunca o que houve.
Oswald de Andrade*

“Onça, jaguar, cangussu, pintada, pinima, pinima malha-larga, jaguretê, jaguretê-pixuna, pixuna, maçaroca, suassurana e tigre”⁶⁰ são certamente referências-chave neste texto ao se tratar de um mesmo animal, mas que pode ser citado de inúmeras formas. Ela será representante de um momento na literatura onde a relação animal e humano toma outras direções. Esse momento exalta os valores dos que estão esquecidos em algum lugar do passado e são retomados, alheios à história cronológica, a qual deverá ser despedaçada por estes personagens e interrompida para que outras histórias apareçam, recordando o que diz Jeanne-Marie Gagnebin, “a história que se lembra do passado também é sempre escrita no presente e para o presente”⁶¹.

Como exemplos desses rasgos na história são utilizados dois textos: *Meu Tio O Iauaretê*, que compõe o livro *Estas histórias* (1968), de João Guimarães Rosa, e o livro sobre o mito tupinambá *Meu Destino É Ser Onça* (2009), de Alberto Mussa. Este ensaio propõe ler as duas produções como o bote da onça, ou seja, como textos que produzem “saltos e recortes inovadores que estilhaçam a cronologia tranqüila da história oficial”⁶², possibilitando que os murmúrios dos dominados pela história se transformem em voz. E nesse caso, essa voz será em grunhidos, rugidos e em tupi.

O personagem do conto *Meu Tio O Iauaretê* é um homem que vira onça ao longo da história, vai se transformando à medida que vai conversando e, conseqüentemente, seu texto também vai se oncisando, com interjeições em tupi e grunhidos de animal. É um abandonado, um mestiço de branco com índia que foi deixado lá para “desonçar” o lugar, mas aos poucos ele foi se identificando com as onças e passou a não caçá-las mais, até se ver como uma. A metamorfose é visível na mudança progressiva de seu jeito de falar, cada vez com mais palavras e expressões tupi-guarani, como se da ‘roupa branca e civilizada’ materna, Macuncôzo fosse se despindo:

De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer,
dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não,

59 pizziap@gmail.com

60 GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. p. 20.

61 GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em W. Benjamin*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 97.

62 Ibidem. p. 10.

como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas...Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... [...] Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! Nessa hora eu sabia o que cada um tava pensando⁶³.

É um texto que inverte o foco do pensamento ocidental, no qual predomina a visão do dominante, do mais forte, do civilizado. Nesse momento, o mestiço estava praticamente tomado pela energia animal; pode-se dizer que ele estava dando o salto em direção ao homem quando este o atirou. *Macuncôzo* mostra ao leitor o que pensa e como pensa (poderíamos arriscar uma parcela de poder investida no índio), mas foi o homem branco que o calou, impedindo que a história continuasse.

Meu Tio O Iauaretê é um rasgo na história latino-americana feito pela própria onça, que rompe a história linear para que desse entre-lugar saia *Macuncôzo* – um híbrido, mestiço, branco-índigena, homem-onça. Entre-lugar, que Silviano Santiago define como “lugar da desconstrução da identidade do conceito e do conceito de identidade”⁶⁴. O conceito de identidade que esse personagem desconstrói é o perfil puro e branco, instituído como modelo pelos primeiros viajantes europeus. Uma tentativa, ou quase um manifesto, de desmanchar um conceito de identidade único e mostrar as identidades que estão apagadas, ou simplesmente acobertadas pelo Ocidente. A partir dessa quebra de identidade, ou perda, é que emergem os que não têm voz. Assim, segundo Silviano Santiago, é possível pensar uma nova sociedade, “a dos *mestiços*, cuja principal característica é o fato de que a noção de *unidade* sofre reviravolta”⁶⁵. A desconstrução da identidade do conceito foi formando um ser híbrido, uma “espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem” que, para Santiago, significa a “abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização”⁶⁶.

Ora, se o mestiço é um ser híbrido, o seu texto também o é, visto a mudança pela qual ambos vão passando. Sobre esse *status* de híbrido na escrita, Robert J. C. Young cita Bakhtin, afirmando que hibridação “é uma mistura de duas línguas sociais dentro dos limites de um único enunciado, um encontro, no interior da arena de um enunciado, de duas consciências lingüísticas diferentes, separadas uma da outra por uma época, pela diferenciação social ou por algum outro

63 ROSA, João Guimarães. “Meu tio o Iauaretê”. In: *Estas Estórias*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 223.

64 SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 37-38.

65 SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 17.

66 Ibidem. p. 17.

fator⁶⁷. O hibridismo da literatura e das artes em geral permite essa abertura, essa incisão para pro-mover seres como, por exemplo, a onça, o mestiço, o índio.

Assim como o índio, a onça do conto de Rosa é uma sobrevivente. O texto abre espaço para que ela “fale” e não apenas para que “seja falada”, invertendo uma tradição de submissão do animal no pensamento ocidental. Derrida comenta sobre seu interesse em “animalizar” os textos e os pensamentos definindo como “projeto louco de constituir tudo o que se pensa ou escreve em zoosfera, o sonho de uma hospitalidade absoluta ou de uma apropriação infinita⁶⁸”.

A literatura e as artes em geral têm o caráter de oferecer hospitalidade ao mais fraco, ao animal. O mestiço do conto de Rosa é um dos exemplos desses *animots* derridianos⁶⁹. A arte é o lugar desse conhecimento menos objetivo e mais intencional da cosmologia ameríndia. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, em seu livro *A Inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia* (2002), afirma que esse ideal de subjetividade, o olhar que o indígena tem sobre a natureza, sobre os animais, só existe na arte:

Aquele *ideal de subjetividade* que penso ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena, encontra-se em nossa civilização confinado àquilo que Lévi-Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica no interior do pensamento domesticado: a arte. O pensamento selvagem foi confinado oficialmente ao domínio da arte; fora dali, ele seria clandestino ou “alternativo”⁷⁰.

O perspectivismo indígena é retratado por Viveiros de Castro como “um processo de pôr-se no lugar do outro”⁷¹. É uma ação de saber como os outros se vêem e vêem os outros, e até mesmo de questionar a concepção de humano e animal e suas implicações no ambiente, “pois uma das teses do perspectivismo é que os animais não nos vêem como humanos, mas sim como animais (por outro lado, eles não se vêem como animais, mas como nos vemos, isto é, como humanos)”⁷². Dessa relação humano-animal, Viveiros de Castro define as narrativas míticas e nelas abriga o perspectivismo ameríndio e toda a cosmologia.

As narrativas míticas são povoadas de seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributos humanos e não-humanos, em um contexto comum de intercomunicabilidade

67 BAKHTIN apud YOUNG, Robert J. C. *Desejo Colonial. Hibridismo em teoria, cultura e raça*. Trad. Sérgio Medeiros. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 25.

68 DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paula: Editora UNESP, 2002. p. 69.

69 ANIMOTS, em francês, pronuncia-se da mesma forma que *animaux* que é o plural de animais. E *mot*, que significa ‘palavra’.

70 VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 488.

71 Ibidem. p. 480.

72 Ibidem. p. 483.

idêntico ao que define o mundo intra-humano atual. O perspectivismo ameríndio conhece então no mito um lugar, geométrico por assim dizer, onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada. Nesse discurso absoluto, cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma – como humana –, e entretanto age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva de animal, planta ou espírito⁷³.

O sobrinho-do-iauretê é o retrato da indecidibilidade entre humano e não-humano que há no mito. A literatura se apresenta, assim, como um gesto de indecidibilidade, pois esta não evolui linearmente: se bifurcam os caminhos e voltam a encontrar-se no tempo, ou nos vários tempos presentes num mesmo tempo. E essa indecidibilidade tem lugar onde é possível parodiar suas formas sagradas e ultrapassar fronteiras temporais: na arte.

Ao cruzar essas fronteiras temporais passamos, segundo Derrida, do homem ao animal; “ao animal em si, ao animal em mim e ao animal em falta de si-mesmo”⁷⁴. Em outras palavras, *ser-depois* é ser animal, é passar os limites da distinção, é ver que o homem é um animal incompleto, vazio, e que a natureza teria o ofício de discipliná-lo.

A história do iauaretê é narrada da ótica do dominado. O leitor vê sob o ponto de vista do animal, do índio, do selvagem. Eduardo Viveiros de Castro considera o conto de Rosa como “um momento decisivo [...] dentro da literatura brasileira”. A narrativa consiste em uma conversa entre o mestiço e outro personagem, que pode ser um caçador, que só está ouvindo. Apenas a fala do mestiço é retratada na história, e as possíveis perguntas feitas pelo homem podem ser previstas pela repetição do onceiro. David Lopes da Silva comenta sobre essa revolta do índio-onça:

Ao literalmente “virar onça”, o índio de Guimarães Rosa, então, volta-se contra o senhor civilizado (que é o seu leitor), como uma espécie de retorno do reprimido, que são os instintos e pulsões domesticados, o fundo selvagem civilizado. Essa re-volta da onça no texto radicaliza também uma tendência a humanizar o animal que é recorrente na literatura brasileira, dada a dificuldade em enxergar o animal-em-si, o animal propriamente dito, o devir-animal, devido a repressão secular exercida sobre ele, como nos exemplos de José de Alencar e Mário de Andrade⁷⁵.

O devir-onça, devir-índio transita sem limites em Rosa. Um ser que está em vias de transformar-se, podendo ser visto como animal-em-si, em sua essência.

73 Ibidem. p. 354.

74 DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. op. cit. p. 15.

75 SILVA, David Lopes da. *O pulo da onça em Guimarães Rosa: Meu tio o Iauaretê*. Florianópolis, 2006. 209 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. p. 78.

Apresentando o conceito de *devenir*, Zourabichvili (2004) cita Gilles Deleuze, em *O Vocabulário de Deleuze*:

Devenir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão "o que você está se tornando?" é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos⁷⁶.

Deleuze e Félix Guattari, ainda tangendo a questão do *devenir*, afirmam que "devenir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos"⁷⁷.

O sobrinho-do-Iauaretê se transformou em onça, ou estava em vias de, na presença de um branco em sua tenda, enquanto esperava que ele dormisse para poder matá-lo e comê-lo. Para alguns índios, a morte é apenas um episódio prévio de ressurreição, pois incorporam o outro através do canibalismo, ganhando o nome dos inimigos que por eles são mortos e assim garantindo seu destino à terra-sem-mal após a morte. Assim retratou Alberto Mussa em seu livro *Meu Destino É Ser Onça*. Mussa, como Rosa, retrata o ameríndio como protagonista de seu tempo, fazendo-o sujeito de uma época que foi coberta por panos refinados (e europeus). Ambos os livros são unhas que rasgam esse pano e promovem um novo desenho. O índio vem para o presente para mostrar o que poderia ter sido a literatura selvagem. Mussa revive o que não ocorreu, mas poderia ter ocorrido e ele apresenta as várias possibilidades de acontecimentos: "o *texto* tupi não existiu, mas poderia ter existido"⁷⁸.

O texto resgata o sentido do mito indígena apontado contra a posição de tradução, mas sim de tradutibilidade. "Senti, assim, um impulso irresistível de incorporar a epopéia tupinambá à nossa cultura literária. Para tanto, era insuficiente traduzir a prosa confusa de Thevet e recompor a ordem interna dos episódios: faltava essencialmente devolver à narrativa sua *literariedade*"⁷⁹, diz Mussa. Ele resgata o valor de potência e utiliza a instituição, o literário; servindo-se da significação e não do sentido. A tradutibilidade é um indício poderoso pautado na ausência de equivalência, onde reforça o conceito de abismo da

76 ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004. p.10.

77 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 64.

78 MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009. p. 27.

79 Ibidem. p. 26.

contingência entre palavras e coisas, resultando numa impossibilidade de fundação. A narrativa de Mussa é uma intervenção pós-fundacionista, que eleva as constelações de pensamentos que atravessam a literatura. O que retorna com *Meu Destino é Ser Onça* não é a gênese, a história, a forma, o conteúdo. O importante é reconhecer o gesto, o movimento.

A narrativa mítica de Alberto Mussa, que ele define como “o máximo de conteúdo com um mínimo de expressão”, restaura o mito tupinambá a partir de textos de viajantes que cá estiveram, especialmente os rituais de canibalismo. O livro “é uma exaltação aos valores canibais” onde o objetivo maior se resume em quatro ações: “matar, comer, ser morto e vingado”, mas o objetivo do ritual canibal não é só baseado na vingança entre parentes de grupos inimigos, a finalidade que Mussa considera superior à vingança é a “de eliminar do mundo o conceito de mal”. Nesse processo de acabar com o Mal do mundo, “eu” preciso do Outro para atingir a plenitude benevolente. A partir da incorporação do Outro na prática canibal, os índios restabeleciam o Bem entre o grupo. “No jogo canibal, cada grupo depende totalmente de seus inimigos, para atingir, depois da morte, a vida eterna de prazer e alegria. O mal, assim, é indispensável para a obtenção do bem; o mal, portanto, é o próprio bem”⁸⁰.

A literariedade do livro *Meu Destino É Ser Onça* mostra que mito, história, ficção, teoria, antropologia, caminham num mesmo limiar, sem dispersões, elas se complementam formando uma malha de significações onde o movimento dessa malha é que decide a textura que será tecida. Esse movimento é a literatura, multiplicando sentidos. Nela há um efeito de estranhamento do discurso. A poesia trabalha no *mitus* e não na transparência da razão (logos). Ela é ao mesmo tempo arte e pensamento. “Um mito é necessariamente uma peça estética, cheia de metáforas e de processos narrativos que visam entreter e provocar emoções. Ao mesmo tempo – e também necessariamente – é um discurso teórico, que explica ou defende uma certa tese sobre o homem ou a natureza”⁸¹, escreve Mussa.

O conhecimento, a história, estão sob a máscara do mito, interpostos e ficcionalizados pela literatura. A relação que as obras literárias mantêm com a história tem tomado um novo interesse por parte da literatura atual. Linda Hutcheon chama essas obras literárias de “metaficções historiográficas”. Historiográficas, pois retomam um certo período, metaficções por ficcionalizar esse momento interpondo várias histórias e misturando-as; apontando o caráter ficcional da história. O resultado é, como já mencionado, um produto híbrido, em que já não predomina um ou outro elemento, é uma confluência de caminhos, possibilidades de escolher. Ora, a arte não se define pela equivalência monumental, mas pela metamorfose. E transformar exige uma incisão, um corte na linha evolutiva, para que assim se torne possível a escritura bem ao gosto da

80 Ibidem. p. 73.

81 Ibidem. p.71.

literatura contemporânea, numa relação, segundo Hutcheon, “que é, ao mesmo tempo, intensamente auto-reflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico”⁸². A história imprime seus vestígios nas coisas, da mesma forma que a onça sabe que onde há vestígios há possibilidades. Através dos vestígios, dos rastros, a arte capta uma origem vacilante, composta não apenas de história, mas também de toda lamentação dos esquecidos por ela. Assim, fundem-se o arcaico e o contemporâneo, num eterno retorno. Dessa forma, evita-se a perda do mito, pois se este está constantemente sendo revisitado, ele se mantém na sobrevivência, na catástrofe.

A poesia é o espaço onde esse discurso animal tem lugar, ela permite que o leitor olhe do ponto de vista do animal, para causar dúvida, crise, e re-ver sempre. Como já dito, o lugar é sempre o entre, e nunca é o todo, pois a poesia é a soma das partes mais a relação que é determinada entre elas: é um *devir-lugar*. Derrida deu a palavra ao ouriço para se determinar a poesia:

Ele se cega. Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculador e inadaptado (porque se põe em bola, sentindo o perigo sobre a auto-estrada, ele se expõe ao acidente). Nenhum poema sem acidente, nenhum poema que não se abra como um ferimento, mas que não seja também feridor. Chamarás poema uma encantação silenciosa, o ferimento áfono que de ti desejo aprender de cor. Ele tem pois lugar, no essencial, sem que se tenha a fazê-lo: ele se deixa fazer, sem atividade, sem trabalho, no mais sóbrio pathos, estranho a toda produção, sobretudo à criação⁸³.

Assim como o poema que se abre como ferimento, o conto de Rosa e o mito de Mussa rasgam a história para revelar que há sim algo sob os relatos dos viajantes europeus: há vozes selvagens que se calam frente à escrita refinada. Essas vozes foram abandonadas outrora e são retomadas para recompor uma cosmogonia que compreende hibridismo, alteridade, ficção e história. A literatura que se abre a esses esquecidos faz mais que oferecer sua vida e suas histórias, ela oferece seus olhos para que vejamos o mundo lá fora com a alma daqui de dentro: como um animal. E ouriço também é o mestiço-índio, dono de uma língua desviada que se torna onça junto com ele:

Ei, ei, que é que mecê tá fazendo?
 Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? [...]. Veio me prender? Ói, tou pondo a mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio [...] Ói a onça! [...] Eu – Macuncôzo... Faz isso

82 HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p.12.

83 DERRIDA, Jacques. “Che Cos’è la poesia?”. Trad. Fernando Scheibe. *Centopéia*. Disponível em: <<http://centopeia.net/traducoes/141/fernando-scheibe/che-cos'e-la-poesia/1>>. Acesso em: agosto de 2009.

não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê
me arrhòu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui...
Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê...⁸⁴

Os índios tupinambá viram onça para que suas raízes se tornem menos brancas e mais selvagens, cada vez mais animal. Esse é o destino da literatura: virar onça para poder farejar vestígios e revelar sobrevivências.

Somos todos animais: eis a zoosfera derridiana!

84 ROSA, João Guimarães. "Meu tio o Iauaretê". In: *Estas Estórias*. op. cit. p.235.

O elefante é outra coisa ...

André do Amaral⁸⁵

*O elefante, em realidade, era um ser outro.
Tão outro que nada
tinha que ver com este mundo...*

José Saramago⁸⁶

Guerra e animalidade são temas conexos e freqüentes na escritura de José Saramago, desde seus tempos de cronista, como se vê em *O lagarto*, uma fábula sobre um lagarto que, sob os olhares assustados da população e à mercê de todas as forças (armadas e desarmadas), se transforma em rosa vermelha, depois em branca e depois em pomba; e em *O rato contrabandista*, crônica na qual um rato nascido na fronteira entre dois países hipotéticos se torna razão de intensa disputa bélica⁸⁷. Nos contos reunidos em *Objecto Quase*⁸⁸, há seres reais e imaginários, orgânicos e inorgânicos, humanos e inumanos: uma cadeira, um carro com estilo de animal, seres humanos transformados em coisas. Nos romances, há bichos de todos os tipos: os lobos e o cão-guia, do *Ensaio Sobre a Cegueira*⁸⁹; o Cão Cérbero, de *A Jangada de Pedra*⁹⁰; e os animais mecânicos que põem os humanos em estado de sítio n' *O Ano de 1993*⁹¹ ...

A *Viagem do Elefante*, um dos últimos livros escritos por Saramago, não se desalinha do restante de sua obra, mas como classificá-lo? Nas entrevistas que concedeu após o lançamento, o autor foi copiosamente perguntado sobre questões de gênero: é um conto ou um romance? Em outubro de 2008, numa entrevista à revista *Época*, respondeu:

...não se encontra no livro nenhum dos elementos que nos habituamos a encontrar no romance. Não há, por exemplo, uma história de amor, não há personagens que se salientem particularmente, não há intrigas, não há conflitos de sentimentos. Narra-se uma viagem e nada mais. Em todo o caso, já há algum tempo que deixei de chamar-lhe conto. Verifiquei que as pessoas continuavam a chamar romance a

85 andreipi@hotmail.com

86 SARAMAGO, José. *A Viagem do Elefante: conto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 163

87 As duas crônicas estão publicadas em: SARAMAGO, José. *A Bagagem do Viajante*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

88 SARAMAGO, José. *Objecto Quase: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

89 SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

90 SARAMAGO, José. *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

91 SARAMAGO, José. *O ano de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

uma obra que ainda não tinham podido ler, e desisti. Agora chamo-lhe, simplesmente, livro⁹².

Quase o mesmo disse ao periódico *Público*, menos de um mês depois:

Yo desde el principio lo llamé cuento, a pesar de lo largo que es. Con más de 200 páginas parece una locura llamarlo cuento, pero no quiero crear ningún debate con eso. No merece la pena. Mejor, no lo llame nada. Curiosamente, en la edición brasileña, lo llaman cuento⁹³.

Vera Bastazin discutiu, em artigo recente, a hibridização dos gêneros literários na obra de Saramago, informando o quão árdua é a tarefa de delimitá-los⁹⁴. Como conto, *A Viagem do Elefante* possui certa autarquia, como diria Cortázar, pelo fato de “o relato ter se desprendido do seu autor como uma bolha de sabão se desprende de um cachimbo de gesso”⁹⁵. Como romance, recria o mundo, à medida que “limita-se com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, com o mito e com a psicologia... o romance é ambíguo”, como diria Octavio Paz⁹⁶. Estamos, então, diante de um romance, conto, livro, nada...

Sobretudo, trata-se de um excelente texto, concetricamente estruturado, fruto de um Saramago mais leve e bem-humorado que o habitual. As referências a Dom João III e Catarina, sua esposa, no início e no fim da história, envelopam as duas metades da narrativa. A primeira das metades relata a viagem de Salomão, o elefante, e Subhro, seu cornaca, de Lisboa a Castelo Rodrigo, fronteira entre Portugal e Espanha, sob os auspícios do exército lusitano. A segunda trata do percurso que fazem, já com os nomes mudados para Solimão e Fritz, de Castelo Rodrigo a Viena, destino final desta viagem, sob o poder do arquiduque Maximiliano II, sua esposa, e o exército que os acompanha. O clímax da história dá-se pelo encontro das tropas, quando da entrega do animal. O autor nos propõe um jogo de espelhos: não há uma, mas duas viagens, simetricamente contrapostas. A bipolaridade da estrutura e da linguagem se reflete nas personagens, principalmente no elefante. Mas... o que é um elefante?!

Recolhidas as múltiplas informações fornecidas ao longo do texto, teríamos uma composição muito aproximada à dos bestiários medievais, que serviam, ao mesmo tempo, para informação e divertimento. Sobre a aparência do animal,

92 GIRON, Luís Antônio. “Nunca andei à procura de idéias: entrevista de José Saramago”. In: *Revista Época*, 31 de outubro de 2008. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EMI16184-15220,00-NUNCA+ANDEI+A+PROCURA+DE+IDEIAS.html>>

93 RIAÑO, Peio H. “Grazón hizo lo que debía” In: *Público*. Espanha, 20 de novembro de 2008. Disponível em: <<http://www.publico.es/culturas/175920/juez/baltasar/garzon/hechohttp://www.publico.es/culturas/175920/juez/baltasar/garzon/hecho>>.

94 BASTAZIN, Vera. “José Saramago: hibridismo e transformação dos gêneros literários” In: *Nau Literária*, Porto Alegre; Lisboa, n.3, p. 78-92, jul./dez.2006. Disponível em <<http://www.nauliteraria.com>>.

95 CORTÁZAR, Julio. *O último round-Tomo I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p.63

96 PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 69.

lemos que a pele “é grossa, de meio cinza meio café, salpicada de pintas e pêlos, uma permanente decepção para o próprio”⁹⁷. Sobre seus hábitos alimentares:

Por assombroso que pareça, um elefante necessita diariamente cerca de duzentos litros de água e entre cento e cinquenta e trezentos quilos de vegetais. Não podemos portanto imaginá-lo de guardanapo ao pescoço, sentado à mesa, fazendo suas três refeições diárias, um elefante come o que pode, quando pode e onde pode, e o seu princípio é não deixar nada para trás que possa vir a fazer-lhe falta depois⁹⁸.

E sobre a veracidade de sua existência:

Grande, enorme, barrigudo, com uma voz de estarrecer aos menos timoratos e uma tromba como não a tem nenhum outro animal da criação, o elefante nunca poderia ser produto de uma imaginação, por muito fértil e dada ao risco que fosse⁹⁹.

Ainda são citados os elefantes africanos, “de grandes orelhas e assustadora corpulência”, e os elefantes das florestas, “não muito maiores que cavalos”¹⁰⁰. Mas não é desses que se quer falar. É de um elefante asiático com subjetividade: certo Salomão/Solimão, levado da Índia a Portugal, por algum tempo esquecido e mal-cuidado, e agora dado de presente a um nobre austríaco.

Se no livro *O Ano de 1993* o elefante aparece como a mais terrível arma de guerra, em *A Viagem do Elefante* ele é um ser passivo, não obstante estar a serviço dos interesses nacionais portugueses e austríacos. A Índia, *chez-moi* do animal, se torna não mais que uma lembrança remota. Salomão e Subhro são estrangeiros, desterrados, seres em trânsito... Eles estão sempre a caminho de. Em direção a. O primeiro morreu ao fim da jornada e teve suas patas transformadas em recipiente para bengalas e sombrinhas, o segundo, talvez.

O elefante desta viagem é um mito fundador. Em certa medida, ele aparece como o salvador – figura do Cristo, por fim imolado -, como aquele que devolve a humanidade aos seres humanos. Apesar da arguta aversão de Saramago ao cristianismo, pelo menos aqui um mito substitui o outro, pois há um tipo de crença no animal.

Em *A Viagem do Elefante* abundam outros animais: leviatão; águia; pombos-correios; “avezinhas da primavera”; dromedário; camelo; cavalos; éguas; mulas; bois; vacas; burros; burras; gatos; cães; peixes; porcos; lobos; ovelhas; lacraus ou escalopendras; crisálidas; sempre-noivas; percevejo; centopéia; a tartaruga; rato; piolhos; homens...

97 SARAMAGO, José. *A Viagem do Elefante: conto*. op. cit. pp. 21-22.

98 Ibidem. p. 40.

99 Ibidem. p. 90.

100 Ibidem. p. 215.

Também a cornucópia, as pedras, pedregulhos e rochedos recebem, na voz do narrador, especial importância. “O passado”, diz ele, “é um imenso pedregal...”¹⁰¹. Ora, se sua linguagem e sua narração estão voltadas para o passado, é este pedregal que lhe interessa. Por isso, é preciso ir de “pedra em pedra” para saber o que está por baixo. Como um bom contador de histórias, ele espera que, ao vasculhar o passado, o inesperado apareça: “Às vezes saem-lhes lacraus ou escalopendras, grossas roscas brancas ou crisálidas a ponto, mas não é impossível que, ao menos uma vez, apareça um elefante, e que esse elefante traga sobre os ombros um cornaca chamado subhro...”¹⁰². Aqui Saramago imprime seu mote historiográfico: recontar a trajetória do seu lugar, ou do mundo, a partir das micro-narrativas. Neste caso, conta-nos uma história desconhecida a partir dos esquecidos pela história.

As paisagens, segundo o narrador, lhe são impostas, como o são também para Subhro e Salomão. Por isso, explica-se ao leitor, pois teme não ser capaz de descrever o Passo de Brenner, último dos desfiladeiros italianos que Solimão tem pela frente. Tenta “disfarçar o melhor que pode a sua insuficiência”¹⁰³. A dificuldade, segundo ele, decorre da impossibilidade de uma paisagem ser descrita com palavras, quanto mais uma paisagem na qual impera o branco absoluto. Não há como fugir da digressão e dos desvios narrativos. O mundo percebido, neste caso, reforça a condição de estrangeiro, e se torna hostil ao narrador e aos personagens. Outro narrador, nascido naquele lugar, certamente conseguiria captar os incontáveis matizes brancos que ali se apresentam. Outro elefante e outro cornaca também seriam capazes de vencer a caminhada com maior facilidade ou, talvez, seria necessário que se mudasse a paisagem e o mundo experienciado.

Merleau-Ponty, na conferência *A exploração do mundo percebido: a animalidade*, destaca que o pensamento clássico via nos animais nada mais que uma máquina e no homem primitivo um simulacro do homem civilizado:

Quanto aos primitivos, ou procurava-se neles uma imagem embelezada do civilizado ou ao contrário, como Voltaire em *Essai sur les mœurs* [Ensaio sobre os costumes], encontrava-se em seus costumes ou em suas crenças apenas uma série de absurdos inexplicáveis¹⁰⁴.

Como superação desta maneira de compreender o animalesco e o primitivo, ele sugere o reconhecimento da animalidade, da lembrança das raízes irracionais da vida. Só compreenderemos a animalidade e sua visão original do mundo – que não é a nossa – se nos prestarmos ao seu *espetáculo*, se existirmos com ela, “em

101 Ibidem. p. 33.

102 Ibidem. p. 33.

103 Ibidem. p. 238.

104 MELEAU-PONTY, Maurice. *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 32.

vez de lhe recusar, temerariamente, qualquer espécie de interioridade”¹⁰⁵. O filósofo francês evoca ainda a famosa fábula de um elefante rodeado por cegos, recontada por Claudel, cujo propósito é “interrogar o animal”. Mais que isso, é reabilitar os animais, ao mostrar que eles podem perceber o mundo com olhos próprios, como se nos interrogassem primeiro. É dar aos animais uma força erótica e, simultaneamente, alegórica, como faz Borges com *o elefante que previu o nascimento de Buda*:

Quinhentos anos antes da era cristã, a rainha Maia, no Nepal, sonhou que um elefante branco, vindo da montanha de Ouro, entrava em seu corpo. Esse animal onírico tinha seis presas, que correspondem às seis dimensões do espaço hindustânico: em cima, embaixo, atrás, à frente, esquerda e direita. Os astrólogos do rei previram que Maia daria à luz um menino, que seria imperador da Terra ou redentor da espécie humana. Confirmou-se, como se sabe, a última hipótese. Na Índia, o elefante é um animal doméstico. A cor branca significa humildade e o número seis é sagrado¹⁰⁶.

O paquiderme Salomão/Solimão produz uma fascinação especular, como o próprio texto. Não sabemos se o homem que o acompanha é seu duplo, ou o contrário, ou se somos nós os cumpridores dessa função, como um terceiro na relação, ou quinto e sexto, se considerarmos que cada um corresponde a dois nessa teia. Salomão/Solimão; Subhro/Fritz. Todos são, simultaneamente, conto e romance... Bolha de sabão que se desprende de cachimbo de gesso ou pura ambigüidade. A fluidez literária se reflete na fluidez da vida dos seres, na relação homem – palavra – bicho.

A questão que nos propõe Saramago é a do *acolhimento*, que pode ser resumida num apelo à hospitalidade ilimitada, um rogo tomado por empréstimo de Derrida:

Digamos sim ao que chega, antes de toda determinação, antes de toda antecipação, antes de toda identificação, quer se trate ou não de um estrangeiro, de um imigrado, de um convidado ou de um visitante inesperado, quer o que chega seja ou não um cidadão de um outro país, um ser humano, animal ou divino, um vivo ou um morto, masculino ou feminino¹⁰⁷.

Quiçá, a busca pelo nome do elefante e de seu cornaca – reminiscência do *Manual de Pintura e Caligrafia* (lá já aparecem os significantes dos nomes dados ao elefante agora¹⁰⁸) –, seja um convite ao mergulho no nada, num estágio anterior às designações e imposições da palavra.

105 Ibidem, p. 37.

106 BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 87.

107 DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003. p. 69.

108 SARAMAGO, José. *Manual de Caligrafia e Pintura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

O elefante é minha gata¹⁰⁹. Ele me olha nu, me constrange, me envergonha. Eu o sou. Persigo-o...

109 Referência ao felino de que fala Derrida em *L'animal que donc jê suis. (À suivre)*. DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

Sociedade de pedras

Caroline Gonzatto¹¹⁰

*Como seriam as coisas e as pessoas antes
que lhes tivéssemos dado o sentido de nossa
esperança e visão humanas? Devia ser terrível.
Chovia, as coisas se ensopavam sozinhas e
secavam, e depois ardiam ao sol e se crestavam
em poeira. Sem dar ao mundo o nosso sentido
humano, como me assusto. Tenho medo da
chuva, quando a separo da cidade e dos guarda-
chuvas abertos, e dos campos se embebendo de
água.*
Clarice Lispector¹¹¹

Foi sob cuidadosa observação e minuciosa descrição que Euclides da Cunha buscou nas rochas a representação para explicar de que maneira via a formação do brasileiro, no fim do século XVIII.

Este artigo quer responder à pergunta: como Euclides pensava os animais e as coisas? Buscamos por recursos disponíveis em escritores como ele, com certa tendência antropológica, pois ao abrir seu texto para a participação das rochas, por exemplo, ajudou na nossa tarefa com a pergunta do animal e das coisas; essa literatura está procurando aproximações à política.

O historiador e geógrafo, José Carlos Barreto de Santana fez, na obra *Euclides da Cunha e as Ciências Naturais*, um importante estudo sobre a trajetória científica e literária de Euclides, realçando seus contatos com a Botânica, a Geografia e a Geologia. Neste estudo, estabeleceu a construção metafórica, criada por Euclides, envolvendo o granito e o sertanejo:

Considero relevante assinalar que, ao se referir ao interior do país, o escritor fez a opção de se utilizar de processos tectônicos causadores de deformações que afetam os níveis profundos da crosta terrestre, e que envolvem a propagação de forças internas por meio do substrato rochoso e sobre o qual elas se levantam. O interior do país assume assim as feições de interior da própria terra¹¹².

A construção metafórica de Euclides e que leremos a seguir foi criada, segundo o geógrafo, em resposta à crítica de Moreira Guimarães, ex-colega de Euclides na Escola Militar. O fragmento foi transcrito de "notas para a 2ª edição" de *Os Sertões*. Leiamos:

110 cgonzatto@gmail.com

111 LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 205.

112SANTANA, José Carlos Barreto de. *Ciência e arte: Euclides da Cunha e as ciências naturais*. São Paulo: Hucitec – Feira de Santana: Universidade de Feira de Santana, 2001. p. 124.

Rocha viva... A locução sugere-me símile eloqüente.

De fato, a nossa formação como a do granito surge de três elementos principais. Entretanto quem ascende por um cerro granítico encontra os mais diversos elementos: aqui a argila pura, do feldspato decomposto, variavelmente colorida; além a mica fracionada, rebrilhando escassamente sobre o chão; adiante a arena friável, do quartzo triturado; mais longe o bloco *moutonné*, de aparência errática; e por toda a banda a mistura desses mesmos elementos com a adição de outros, adventícios, formando o incomparável, altamente complexo. Ao fundo, porém, removida a camada superficial, está o núcleo compacto e rijo da pedra. Os elementos esparsos, em cima, nas mais diversas misturas, porque o solo exposto guarda até os materiais estranhos trazidos pelos ventos, aí estão, embaixo, fixos numa dosagem segura, e resistentes, e íntegros.

Assim, à medida que aprofunda, o observador se aproxima da matriz de todo definida do local. Ora o nosso caso é idêntico - desde que sigamos das cidades do litoral para os vilarejos do sertão.

A princípio uma dispersão estonteadora de atributos que vão de todas as nuances da cor a todos os aspectos do caráter. Não há distinguir-se o brasileiro no intricado misto de brancos, negros e mulatos de todos os sangues e de todos os matizes. Estamos à superfície da nossa *gens*, ou melhor, seguindo à letra a comparação de há pouco, calcamos o húmus indefinido da nossa raça. Mas, entranhando-nos na terra vemos os primeiros grupos fixos - o *caipira*, no Sul, e o *tabaréu*, ao Norte - onde já se tornam raros o branco, o negro e o índio puros. A mestiçagem generalizada produz, entretanto, ainda todas as variedades das dosagens díspares dos cruzamentos. Mas, à medida que prosseguimos, estas últimas se atenuam.

Vai-se notando maior uniformidade de caracteres físicos e morais. Por fim, a rocha viva - o sertanejo¹¹³.

Para José Carlos, ao utilizar o granito como representação do sertanejo, Euclides da Cunha consegue atingir o que seria a função e o efeito da metáfora¹¹⁴. Ou seja, "levar além o efeito de estesia, reinvestir o mundo, remeter quem a linguagem assujeita ao jogo de condensação poética, a uma interpretação dinâmica da realidade, agora enriquecida de uma gama de complexidade"¹¹⁵.

113 CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Notas da segunda edição. 27ª ed. Rio de Janeiro: Editora Paulo Azevedo, 1967.

114 SANTANA, José Carlos Barreto de. *Ciência e arte: Euclides da Cunha e as ciências naturais*. op. cit. p.125.

115 HOLANDA, Lourival. *Canudos - fato e fábula: uma leitura d'Os Sertões*, de Euclides da Cunha. São Paulo, 1992, p.78. Tese (doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Apud SANTANA, José Carlos Barreto de. *Ciência e arte: Euclides da Cunha e as ciências naturais*. op. cit. p.125.

Consumo da metáfora para chegar na intuição da coisa nela mesma. Para nós a função e o efeito que Euclides consegue atingir é de bestiário.

Sabemos da vasta bibliografia consultada por Euclides da Cunha durante sua missão militar e científica ao sertão nordestino durante a guerra de Canudos e que serviram de fonte para o escritor. Euclides considerou autores como José Carlos de Carvalho, Joaquim Monteiro Caminhoá, Martius e Saint-Hilaire, estes autores descrevem principalmente a botânica e a geologia dos sertões. A partir do século XVIII, a natureza passou a ser enquadrinhada a partir de critérios científicos e por isso a metáfora euclidiana se refere à pedra como fator natural, mas envolto de uma lógica que justificaria a natureza do sertanejo.

A relação com o bestiário está na criação de uma visão naturalista e objetiva que justificasse o modo de vida sertanejo, numa época em que o civilizado se definia a partir da dominação do não-humano (sertanejo); e na criação do mito humano, “como forma capaz de criar o universo, as coisas e suas relações, através de uma interrogação e de uma resposta, e que se baseia não no conteúdo de verdade, mas na ‘profecia verídica’”¹¹⁶. Como bestiário é arte e literatura que recria, que dá vida ao animal e ao natural, então ele está presente n’*Os Sertões* de Euclides da Cunha.

Descrever o sertanejo era como descrever o indescritível, o desconhecido. Por isso Euclides focou nos seus aspectos externos. Ele conseguiu mexer nos sentidos através da metáfora da pedra. Ao descrever e definir o sertanejo como pedra, revelou seus sentimentos, revelou em que prestava atenção, a que olhava e também sua sensibilidade para com as coisas inanimadas.

A sensibilidade está presente no momento da distração. Segundo Agamben, “antes de transmitir qualquer saber ou qualquer tradição, o homem tem necessariamente que transmitir a sua própria distração”¹¹⁷. Esse momento está relacionado ao da criação, porque a linguagem infantil ainda estaria livre para nomear as coisas, pois não tem memória, nem tradição. Dessa forma, a linguagem é criação, é obra de arte e, ainda segundo Agamben, “criação é o nome, é o nomear”¹¹⁸. Francis Ponge ao definir obra de arte, a define “como sendo o objeto de origem humana onde se destroem as idéias”¹¹⁹.

Uma nova ética se cria ao inclinar esforços para a criação de discursos voltados à observação das coisas e dos objetos. Uma nova ética e um novo homem. O novo homem de Agamben é aquele que tenta apreender o inapreensível, é ausente de voz, é distraído, transmite, constrói língua e história universais, põe fim à tradição e pensa o político. O novo homem de Ponge é demais ligado ao mundo, é mais complexo, é aquele no qual os sentimentos se

116 CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. Editora Perspectiva: São Paulo, 1992. p. 138.

117 AGAMBEN, Giorgio. *Idéia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1985. p. 93.

118 Ibidem. p. 92.

119 PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 66.

confundem e as idéias se destroem. É o homem-obra-de-arte. Seu poder de criação está na sensibilidade, na apreciação da natureza e da interioridade.

Foi no distrair-se com a pedra, objeto no qual trabalhou, manuseou e estudou por muito tempo (quando aluno da Escola Superior de Guerra onde estudou química orgânica, mineralogia, geologia, botânica, entre outras, e mais tarde quando de passagem pela cidade de Campanha, Minas Gerais, momento no qual seus estudos possibilitaram a classificação de cinco diferentes rochas da região), objeto com o qual Euclides demonstrou bastante intimidade; foi no distrair-se que se 'aproximou' do abismo que existia entre ele e os sertanejos. A escolha da pedra como representando o sertanejo era porque Euclides queria conhecer seu inimigo, o outro.

Observar o outro, tentar conhecê-lo, são atitudes de quem vai à caça. É um tipo de perseguição, fascínio. Euclides sabia que estava na casa do inimigo, que o tipo humano que observava não podia ser definido como 'humano' pois se assim o fizesse estaria igualando-se a seus inimigos. O encontro com o inimigo exigia uma nova ética, um outro olhar, uma outra atitude.

Matthew Calarco definiu o 'Outro' de Emmanuel Lévinas da seguinte forma:

Of course, the Other is in fact, for Levinas, what is ordinarily called a "human" being, but human being here should be understood as denoting those entities who are incapable of being fully reduced to the Same's projects and objective intentionality. The human then, is an *ethical* concept rather than a species concept; consequently, the concept of the human could – at least in principle – be extended well beyond human beings to include other kinds of beings who call my egoism into question¹²⁰.

À sociedade dos sertanejos foi incluída uma nova ética, mas uma ética capturada apenas pela perspectiva do observador. Essa nova ética influenciou, condicionou e também interrompeu o modo de vida. Pensar o humano como um conceito ético, como nos sugere Calarco, é pensar que não só os humanos podem dar nomes aos objetos e às coisas, mas que eles também podem definir o homem.

O que Agamben, Ponge, Calarco e Euclides querem nos dizer, é que a nova ética se preocupa com o encontro. Um encontro no qual o outro teria uma face, uma expressividade, e que demandaria um novo modo de relacionamento, talvez mais acolhedor. Tornar-nos 'sociedade de pedras', como sugeriu Euclides, fenômeno que a princípio dá indício de ausência de vida, significa ter sentimentos de pertencimento, de lugar, tal como um símbolo pré-existente (pedra) a uma sociedade recém 'descoberta'. Uma nova ética para deixarmos de ser estrangeiros.

120 CALARCO, Matthew. *Zoographies: the question of the animal from Heidegger to Derrida*. New York: Columbia University Press, 2008. p.65.

Ponge ao examinar a pedra, disse que as pedras constroem, pedras edificam, “símbolo da duração e da impassibilidade”¹²¹, mas pedras desabam, destroem-se também. Entretanto, suporta, permanece. “Mantém-se imperturbável na desordem dos mares. Sai deles apenas menor, mais inteiro e, se quiserem, igualmente grande, pois suas proporções absolutamente não dependem de seu volume”¹²². Somos o ‘brasileiro do futuro’, criados sobre a ‘rocha-viva’.

121 PONGE, Francis. *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p.165.

122 Ibidem. p.169.

Acerca da visibilidade do *outro*

Cláudia Grijó Vilarouca¹²³

Ver o mundo de hoje implica deixar de ver também. Mas afinal, o que vemos e o que deixamos de ver? Vemos objetos - destinados a oferecer prazer, satisfação -, paisagens, modos de vida, possibilidades. Todos estes ofertariam o caminho do bem-estar e da felicidade. O que deixamos de ver? O outro. Justamente, o fundamental, aquilo de que não podemos prescindir. Por que deixamos de ver o outro?

Não pretendo aqui oferecer *uma* resposta. Pretendo apenas lançar algumas reflexões sobre o tema.

Não é possível vida, existência sem relação com um outro, como bem o diz Lévinas:

Estamos rodeados de seres, de coisas com os quais mantemos relações. Pela vista, pelo tacto, pela simpatia, pelo trabalho em comum, estamos com os outros. Todas estas relações são transitivas. Toco um objecto, vejo o outro; mas não sou o outro¹²⁴.

É com esse outro que lidamos cotidianamente, apesar da relação encoberta, e cada vez mais, pela própria cotidianidade. Eis aí o problema, o que é outro não é percebido como outro; ele é, no tipo de sociedade construída por nós, instrumentalizado, tem utilidade ou não, e a partir disso, cuida-se ou não, dá-se importância ou não. A ilusão do "eu" domina o discurso do dia-a-dia, uma hipérbole do *cogito cartesiano* "penso, logo existo", em que esse *eu* se identifica consigo. Há então o 'eu' e outras coisas que se inserem num conjunto, numa totalidade - e que estão a serviço desse "eu".

Lévinas desenvolve então a ideia de que a existência deve ser *responsabilidade*, contra a de totalidade do ser (o ser antecedendo a relação com tudo o que há), pois esta nos conduziria, e tem nos conduzido, a um hermetismo de ser. Ele não nega que há a incomunicabilidade da existência, do ser¹²⁵, todavia, essa incomunicabilidade não implica ausência de relação. Aliás, essa relação é o que deve se situar para além de um pensamento totalizante (que se conforma à ideia do *uno*), porque o "eu é um outro", como disse Rimbaud, cujo sentido Lévinas retoma para demonstrar que o reencontro de si consigo não se

123 cgrijo@yahoo.fr

124 LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 2007. p.43.

125 "o facto de ser é o que há de mais privado; a existência é a única coisa que não posso comunicar; posso contá-la, mas não posso partilhar minha existência". LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. op. cit. p. 43.

verifica. O sujeito, para esse filósofo “é responsabilidade antes de ser intencionalidade”¹²⁶ de ser.

O discurso levinasiano, segundo Timm de Souza, é “uma tentativa de estabelecer uma Antropologia por assim dizer ‘não-antropocêntrica’, não ‘egóica’, pelo abandono da liberdade burguesa enquanto fundamento de dignidade. A dignidade dessa antropologia se funda no Outro”¹²⁷. Timm chama a atenção para um tipo de discurso, bem difundido, inclusive pelos movimentos ecologistas (não obstante as boas intenções), qual seja, o da unidade que deveria ser configurada pelo ser humano e a natureza. Encontra-se aí, sem que se dêem conta disso, a seguinte implicação: “a natureza, ameaçada pela catástrofe ecológica, somente seria ‘salvável’, caso o ser humano a ‘sentisse’ como a si mesmo. A aniquilação da vida da Natureza é assim sua auto-aniquilação, assim como a de seus filhos e netos”¹²⁸. O que se mostra, então, é o discurso introjetado, e egóico, do *cogito* que se identifica consigo mesmo e que de certo modo, tudo o que existe, existe a partir dele – negando a alteridade, inclusive da Natureza. É o subjetivismo levado ao extremo. Na verdade, todo o discurso se volta para esse caráter radicalmente antropocêntrico, pois “deve-se cuidar da Natureza, pensando em nossos filhos”, ou seja, na continuação da espécie. A ética levinasiana consiste em uma instauração da ética como filosofia primeira - no lugar da Ontologia (da totalidade de ser, ou seja, da “obrigação” de ser, que justificaria mesmo as ações condenáveis, tais como as agressões contra a Natureza, entre outras) - que pode apontar para uma mudança da relação entre ser humano e Natureza. Mas o que seria essa Natureza? Timm conclui que ela é uma *espacialidade outra do Outro* na qual pode-se conceber a alteridade desse outro. Logo, por detrás desse desejo de unidade, mencionado anteriormente, esconde-se o pensamento totalizante que apaga as alteridades, que não é capaz de conceber o outro como outro. Considerando a alteridade da Natureza, outra postura é exigida, a da responsabilidade sobre o outro.

A própria idéia de razão está imbricada nesse “eu coincidente consigo mesmo” e que faz com que o homem sinta-se senhor de todas as coisas e seres. É este caminho que Lévinas vai trilhar para apontar as falhas do que ele chama de “inversões do projeto racional”¹²⁹, visível, como exemplifica o filósofo, na derrota do ideal humanista, que apesar de guiar a política e administração pública, não impede a exploração do homem pelo homem; na técnica que deveria servir, mas que estorva a ação humana; na ciência que acaba por desintegrar o homem...

126 LÉVINAS, Emmanuel. *O Humanismo do outro homem*. Trad. Pergentino S. Pivatto et alli. Petrópolis: Vozes, 1993. p.93.

127 SOUZA, Ricardo Timm de. *Sujeito, ética e história – Levinas, o traumatismo infinito e a crítica da filosofia ocidental*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. p.164.

128 Ibidem. p.166-167.

129 LÉVINAS. *O humanismo do outro homem*. op. cit. p.112.

Deste modo, alterar a perspectiva da ontologia para a ética é “perceber e dar uma chance às relações entre as realidades. (...) E, assim, o próprio Universo assume (...) o *status* de um *palco universal*, onde um *drama ético* se tem de desenrolar”¹³⁰.

E o que isso tem a ver com literatura? Tem a ver na medida em que a literatura também, de certa maneira, assume esse *status* de um *palco universal*, seja de forma consciente pelo autor – que adotaria, digamos assim, uma escrita *engajada* –, seja inconscientemente. Apresento aqui, obviamente, uma vertente crítica que pensa a literatura, para além de seus aspectos e particularidades formais, como espelho de algo que se exhibe no mundo e que na linguagem cotidiana nos é inescapável. Trata-se de ideologias, costumes, comportamentos, e tudo o que implica uma vida em sociedade, uma vida *no mundo*.

Assim compreendi o livro de Maria Esther Maciel, *O animal escrito*, que deixa entrever a mudança da relação entre homem e animal a partir da literatura. A autora nos mostra que, da antigüidade até cerca do séc. XVI, o homem temia os animais, conforme grande parte da literatura do período, pois estes eram “tomados geralmente como o estranho por excelência”¹³¹, eles faziam parte do imaginário, transformavam-se em signos daquilo que escapava à compreensão humana. Pouco a pouco a visão do homem sobre os animais, acompanhando a modificação da visão que o próprio homem tinha de si, transformou-os em algo sujeitável, dado que a crença na razão torna o ser humano superior a tudo. De algo sujeitável para algo objetificado, algo que pode ser visto, como um objeto, mas que não vê, como diria Derrida dos filósofos que discorreram sobre os animais. Todavia, parece que é nas páginas da literatura contemporânea, como nos mostra a autora, nos textos de “O búfalo” de Clarice Lispector, “A vida dos animais” de J. M. Coetzee, “Zôo” de Guimarães Rosa, nos poemas de Hugues, entre vários outros, que podemos encontrar, resguardadas as diferentes perspectivas, um dos poucos espaços em que os animais ainda são seres que mantêm um quê de fantástico (no sentido comum da palavra), porquanto são *outro*, e como todo *outro*, conservam algo de indeterminado, inapreensível, inefável. Não se mostram como objetos com fins utilitários. Nessa literatura são representados em sua alteridade e como tal, digna de consideração, de compaixão, de cuidado. No entanto, sendo inefável, como poderia a linguagem humana dar conta desta outra subjetividade? De fato, não é possível. Não pelo tipo de racionalidade na qual se costuma crer. A imaginação é o procedimento que permite escapar dos limites da dita razão e apontar para diferentes maneiras de conceber tais subjetividades, ao menos de chamar a atenção para essas múltiplas *outridades*. A razão ordena o mundo, enumera, classifica, eis o modo como lidamos com tudo o que existe. O escritor francês Georges Perec nos diz que: “tentant de vouloir distribuer le monde entier selon un code unique, une loi

130 Ibidem. p.171.

131 MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito*. São Paulo: Lume Editora, 2008. p.9.

universelle régirait l'ensemble des phénomènes : deux hémisphères, cinq continents, masculin et féminin, animal et végétal (...)”¹³². Porém, mais adiante ele adverte:

Malheureusement ça ne marche pas, ça n'a même jamais commencé à marcher, ça ne marchera jamais.
N'empêche que l'on continuera encore longtemps à catégoriser tel ou tel animal selon qu'il a un nombre impair de doigts ou des cornes creuses.¹³³

Ocorre então que o homem, ao nomear, ao categorizar, sujeita. Com isso, cria-se uma hierarquia dos viventes em que o homem se situa no topo. Entre esses viventes, há os animais, cuja diversidade reduz-se ao nome *animal*: “É uma palavra, o animal, é uma denominação que os homens instituíram, um nome que eles se deram o direito e a autoridade de dar a outro vivente¹³⁴”. Por essa razão, a literatura, configurando e reconfigurando a linguagem, acaba, como já dito há pouco, chamando a atenção, tornando ao menos visível essas alteridades que não podemos apreender. Oferecer essa visibilidade é já um passo para a ética proposta por Lévinas. Isso porque - e aqui me aproprio do pensamento de outro filósofo, Merleau-Ponty - ao olharmos para as coisas, é como se fôssemos olhados por elas¹³⁵. É preciso um movimento em direção às coisas, ao outro, e vice-versa. Se falo das coisas é porque parece que o modo do ser humano se relacionar com elas situa-se quase no mesmo plano que sua relação com os seres. Há um verdadeiro culto dos objetos (o próprio corpo torna-se um objeto e o outro torna-se igualmente um corpo-objeto; os animais são objetos de consumo: carne, pele, companhia para o sentimento de eterna solidão humana), todavia, eles são cultuados enquanto *servem* para o prazer individual.

Na obra *Les choses*, de Georges Perec, os objetos desejados pelos personagens ocupam a principal posição; são eles que direcionam as vidas dos personagens e não o contrário. Perec não faz necessariamente uma crítica da sociedade de consumo da época (década de 60), mas revela o quanto aquilo que chamamos liberdade é constantemente ameaçado pelo próprio modo de vida que levamos. Na obra citada, um jovem casal de Paris, Jerome e Sylvie, sonha em ter um apartamento decorado com certos tipos de objetos, que fariam a felicidade de

132 “na tentativa de querer distribuir o mundo inteiro conforme um código único, uma lei universal regeria o conjunto dos fenômenos: dois hemisférios, cinco continentes, masculino, feminino, animal e vegetal, (...)” (tradução minha). PEREC, George. *Penser/Classer*. Éditions du Seuil, 2003. p. 153.

133 “Infelizmente, isso não funciona, nunca sequer começou a funcionar, nem nunca funcionará. Isso não impede que continuemos ainda por muito tempo a categorizar este ou aquele animal de acordo com o número de dedos ímpares ou de chifres ociosos”. (tradução minha). Ibidem. p. 153.

134 DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora da UNESP, 2002. p.48.

135 Em *O visível e invisível*, Merleau-Ponty fala do outro, como seres e coisas, porém, ele faz ontologia, não havendo exatamente uma preocupação ética por detrás desse pensamento. Se aqui me permito uma apropriação, é porque essa idéia deu ensejo à reflexão do início do texto. Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ambos. Eles finalmente obtêm o desejado após conseguirem um trabalho bem remunerado na Tunísia. No entanto, não se sentem satisfeitos. Apesar da casa de seus sonhos, mobiliada com todos os objetos por tanto tempo cobijados, algo se perdeu nessa conquista: tudo aquilo deixou de significar naquele país estrangeiro o que significaria em Paris. Com efeito, eles desejam algo que esses objetos representam, o dinheiro, o status, o bom gosto (ou aquilo que eles consideram como tal), a ponto de parecerem desumanizados. Logo, o objeto não é importante pelo objeto, mas pelo que ele possui de valor aparente para quem o possui. Aparente, aparência. Aparecer para os outros, esses *outros* apagados, porque transformados em público.

Em *L'infra-ordinaire*, Perec nos convida a acompanhar seu olhar sobre as coisas: o local onde morava, os cartões-postais que teriam sido escritos por diversos sujeitos, Beaubourg, Londres, escritórios, inventário de comidas e bebidas ingeridas em 1974, a escrivania onde ele trabalha. É uma literatura que se delicia do prazer da escrita, porém, essa escrita "neutra" evidencia o banal, destaca o espaço de cada coisa e, ao fazê-lo, acredito que nos convoca a re-fazer os laços com os quais nos atamos a tudo o que existe. Ao repensar tais alianças com as coisas, talvez lançando uma proposta para reaprender a vê-las, não se encontraria um caminho para repensar a relação que temos com o *outro*?

Ao deixarmos de pensar em tudo a nossa volta como *disponibilidade, utilidade*, oferta-se a ocasião para modificarmos também a relação com os outros viventes – que atualmente encontram-se nesse modo de estar à disposição para o uso - trazendo-os para *seus lugares*. Eis o esforço empreendido por alguns pensadores contemporâneos. A literatura contribui para a busca na medida em que ela sempre mostra *outras* realidades. E nessas outras realidades, podemos vislumbrar alteridades.

***Animan* ou lembrança do abraço de Nietzsche**

M^a Eleuda de Carvalho¹³⁶

Tenho direito ao avesso
Caetano Veloso¹³⁷

Vívida e ponderável, embora o tanto tempo decorrido, esta arte ou magia (a conjunção não diz nada de alternância, adverte sobre o indecível), disseminada no museu original e calcário das cavernas, por todo recanto do planeta, e aqui em São Raimundo Nonato, sul do Piauí, o paredão da Pedra Furada é um zoorama cinético onde vi as bordas do mundo que o tataravô do índio meu bisavô grafou ali, com esta tinta que não se apaga.

Criaturas de fábula oriental, nos romances que metamorfosearam em infância mil e uma noites rimadas no folheto de cordel. Faunos, sereias, o centauro, Prometeu e o imaginário clássico que então se ensinava no ginásio pela década de 70 do milênio que passou reencontrados em outra sala de aula, ainda agora ou quase. Desfila diante dos nossos olhos alvo unicórnio de um gobelim do século 15, e lembro que não havia nenhum mas muitos cavalos, entre os quais, um todo negro, na tapeçaria que celebra a vitória de um rei normando, bordado em Bayeux por volta do ano mil.

E embaralho esta palavra-imagem à Bayeux paraibana, até 1944 Barreiros, rebatizada em homenagem à primeira localidade francesa liberta dos nazistas, mui longe dali. Adiante, aonde o mato é mais agreste, o município de Ingá do Bacamarte, mal banhado pelo riacho de mesmo nome. Junto ao leito seco e pedregoso, a afamada Pedra *outdoor* insculpida de signos e constelações cariris, reverenciada por índios velhos do passado e em torno da qual dançam sob a luz de Órion os caboclos misturados desta era nova.

A salamandra incombustível no incunábulo cristão. Ardentes autos-retratos de Frida Kahlo e macaquinhos de sobancelha emendada, o cervo flechado com seu rosto de mulher. Quantos sinais do corpo gozoso e sofredor no cardápio das leituras que se reviram em nosso esquecimento e memória.

Bestiário e guerra, pois, proposto hibridismo. Em 1500, Leonardo da Vinci, então engenheiro militar em Veneza, observava pássaros e conchas e tartarugas, criava tanques, armas, impossíveis helicópteros. O artista do Renascimento realizava prodígios de máquinas fusionadas à natureza, os protótipos dos autômatos, e legou ao futuro o retrato imperecível de uma mulher anônima de

136 eleudacarval@hotmail.com

137 O sestroso baiano lançou, em 1977, um LP chamado *Bicho (dentro da estrela azulada)*, na capa, uma borboleta em aquarela. Entre as composições, "Olha o menino", de Jorge Ben, e as demais, dele: "Um Índio", "Gente", "Odara" (precursora da onda axé), os bichos soltos – "A grande borboleta", "Tigresa", "O Leãozinho". E alguém cantando longe...

sorriso amarelo. Mas quem experimentou o primeiro vôo de um objeto foi o símio de polegar oponível que sacudiu ao céu um fêmur, um pau, talvez brinquedo e arma. Mutações infinitas e quimeras do pensamento numa cena de cinema.

A persistência das coisas percíveis se infiltra nas lendas suburbanas do século 21, disseminando no éter das metrópoles conectadas o alienígena vampiro Chupa-Cabras, por hipótese. Certezas são "delírios de especulação desabando no nada"¹³⁸ e "os mitos não são tão fugazes como se possa crer"¹³⁹. Nosso desejo de conhecimento ainda resulta na mutilação dos animais. Do jardim do paraíso aos tristes trópicos, o bicho errante e sua peregrinação pelo deserto à beira-mar memorial, catalogando o murmúrio das cicatrizes. Na areia de papel, a pegada visível da palavra sobrevivência.

Lembranças soterradas e a realidade inesperada do ocaso. Repare, o dia passarinho em céu azul mudou-se em tarde de chuva tão oblíqua feito aquela do Pessoa, que molhou o outro lado de minha alma. Ó mar sagrado. Na risca vem vindo um barco e atrás do barco o bando de gaivotas atrás do peixe pescado afogado de ar. O mundo já estava pronto quando chegamos e a gente vai se adaptando, do mesmo modo as demais criaturas dentro da estrela azulada. "Quem sabe como eram realmente as coisas em outros tempos?"¹⁴⁰. Outro dia, na universidade, observando o vai e vem em veludo tigrado da abelha de patinhas de almofada catando dejetos doces na lixeira, alheia aos canteiros e árvores por todo lado. Ela faz o mel, é quem sabe.

Viro a página, é outro mapa de viagens, seguindo Sebald, chegamos ao coração do Congo sacrificado pela civilização vestida das piores intenções. África retalhada pela Europa coube à Bélgica, em 1876, a fatia na qual a moderna empresa escravocrata e seus parceiros ensaiaram a eficácia dos campos de extermínio. "Em algumas regiões do Congo a população nativa é dizimada até quase o último homem com esses trabalhos forçados"¹⁴¹. Exaustão e esgotamento combinados com o poder ubíquo de vírus, esporos e bactérias, nem planta nem bicho visível, infinitos micróbios explodindo nossas células com o DNA da caganeira, da boubá, da barriga-d'água, das febres terçã e quartã. Tudo igual, neste lado de baixo do Equador. Tanto faz que seja 2009, a experiência carnal da guerra que se renova sangra nas brechas de uma ética indecisa e móvel. Um desânimo choca o grão do inumano, mas as lagartas enclausuradas tecem modos de voar.

Animaniacs, três gatinhos animados no desenho da tevê. Mecanimais. O animal, este bem outro, duro de roer. O mundo já estava mesmo aí, quando a gente chegou e o que foi que você viu nesse minuto. Dito e feito. O terror da produção em série das linhas de montagem, sinonímia do campo de

138 SEBALD, W. G. *Os anéis de Saturno*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 51.

139 CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Trad. José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1972. p. 117.

140 SEBALD, W. G. *Os anéis de Saturno*. op. cit. p. 94.

141 Ibidem. p. 128.

concentração. Bichos-da-seda. Uma mariposa, sua taxionomia latina nomeando boutique chique na Aldeota em Fortaleza, Bombyx Mori.

Um retalho de pano e a volta ao começo. Deuses ligados à fauna e à flora, cobras, lagartos, jaguar, o nopal e o milho, o pássaro talhado na escadaria do palácio asteca em Teotihuacán naquela viagem. O deus fungo, alucinógeno. Espio a janela no tempo presente, a pancada do mar, seu rugido grave e o pio fino do bem-te-vi que te ouvi, em concerto na galha do pinheirinho do terreno baldio ao lado. Todo fim de tarde, a visita das gralhas azuis. E sempre os duetos dissonantes dos quero-queros no telhado.

O ponto vertiginoso que se expande em alternativas. O animal que serei, que será. *Animan*. O animal em falta, sintoma, no diagnóstico de Derrida, mirando a grande ferida, sua tese: "Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia"¹⁴². A poesia: lembrado esquecimento. Cápsula. A superfície da pele tesa. Tempestade, treva, vertigem. De onde vem esta borrasca? "O homem, em contrapartida, se escora contra o peso sempre mais intenso do passado"¹⁴³. Encarnação e encarniçamento, onde o tempo começou. E a caçada, luto pressentido. A dívida que precisa ser quitada "antes do veredito, do prazo ou da decadência"¹⁴⁴.

O novo e o de novo. O campo da eficácia industrial, a redução da vida a "todas as outras finalidades a serviço de um certo estar e suposto bem-estar do homem"¹⁴⁵. O sofrimento das espécies, a possibilidade inegável do aniquilamento. O olhar da gata na porta de casa, aquela vez. Uma conversa sem fim a respeito de e sobre como acolher o outro mais outro. O que se diz o homem, tência épica e lúbrica. (Pois os bichos antropomórficos de Lúlio, o filósofo catalão do século 13, nos fazem pensar na insegurança das platitudes da razão e em fábulas perversas. A vera fera, "porque nenhum animal é capaz de se defender do homem mau, poderoso e sagaz"¹⁴⁶).

No mito tupinambá e na tese do filólogo argelino, o pomo da conexão, o hóspede que é também o inimigo, o parente, o refém, refeição e o convidado. O outro como o absoluto e deus, Maíra, Sumé. Será "preciso interpretar isso que não quero ou não posso dizer, o não-dito, o interdito, o passado sob silêncio, o encravado"¹⁴⁷. O exílio prometido pelo anjo da história visto por Benjamin. Perigoso, estranho e estrangeiro, entranhado. A delimitação das fronteiras e o ultrapassamento da soleira. Do limiar.

142 DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002. p. 22.

143 NIETZSCHE, F. *Da utilidade e do inconveniente da história para a vida*. (Segunda Consideração Intempestiva). Trad. Antônio Carlos Braga e Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2008. p. 20.

144 DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. op. cit. p. 46.

145 Ibidem. p. 51.

146 LÚLIO, Raimundo. *Livro das Bestas*. Trad. Cláudio Giordano. São Paulo: Loyola/ Giordano, 1990. p. 85.

147 DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003. p. 14.

Pós-modernidade, sua marca, intrusão recíproca entre o que é público e o que seja privado, desembainhada faca cega que vai do hóspede ao hostil, num movimento. Tudo está devassável e o trânsito é o lugar da vida destinada à voragem. E “quanto mais se codifica, mais se torna acessível o segredo a ser guardado”¹⁴⁸. A língua materna que resiste entre o acalanto e o temor. Boi da cara preta, pega este menino. As tentações de Santo Antão nos pesadelos de Bosch a Dalí e nas frases plásticas de Flaubert. (Diz o profeta Valéry, no prefácio desse livro, “só se inventa o que pode e quer ser inventado”¹⁴⁹). Abjeto sublime, quem te sentiu, “un rostro a un tiempo conocido e ignorado, un rostro nuevo a fuerza de sepultada antigüedad”¹⁵⁰. A renúncia sabota a razão onipotente e se fia na graça.

Ubirajara, poema de Alencar e sua língua pitoresca, da qual falava Oswald de Andrade, a recriação mítica tocantim em metáforas sensoriais. Publicado em 1874, estando o escritor perto de morrer. A realidade possível de antes do encontro com aqueles que virão do mar, uma civilização florestal inventando-se ao som de trocanos, inúbias e borés. (Boré: tipo de clarineta feita de taquara com uma vareta interna por onde vibra o ar; também chamada toré, torém ou turé, não é apenas um instrumento, uma festa e uma dança, expressa a complexa performance por onde se permite uma comunicação com o sagrado¹⁵¹). Na prosa prévia que era de seu feitio, o escritor nascido em Messejana chama o leitor à roda, convida-nos a testemunhar.

Porque no século 19 urbano, positivista e bacharelesco, o índio tinha que ficar no passado ou recluso no fundo da mata virgem, valia talvez a poesia de Gonçalves Dias ou o romanceiro do neto de Dona Bárbara do Crato: “Pois a raça invasora buscava justificar suas crueldades rebaixando os aborígenes à condição de feras”¹⁵². Mais, a de fera extinta ou em vias de. O tríptico indigenista de Alencar, em especial este do qual se fala, traz um incessante comentário crítico do autor aos relatos e narrativas de pioneiros aventureiros e missionários. No cenário natural de cipós olentes, moitas de ubaia, ao frescor de palmeiras ao vento, dois índios entrelaçados, irredutíveis ubiratãs prontos para o combate.

Transmigrações. O nome é o bicho, sua sombra. O jovem Jaguarê, aparentado da onça. A índia e seu passo de ema (assim como Iracema tinha cabelos de graúna), que se chamou Jandira, nome de flor, e rejeitada é espinhenta Juçara. Marabá, o filho da guerra. Os nomes indígenas, de pássaros, de peixes, de estrelas. A força do que simplesmente há. A permanência zoológica e floral nos nomes artísticos dos cantadores de viola, dos emboladores de coco, e

148 Ibidem. p. 57.

149 FLAUBERT, Gustave. *As tentações de Santo Antão*. Prefácio de Paul Valéry. Trad. Luís de Lima. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 8.

150 PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. p. 157.

151 Informações coligidas da coletânea de ensaios *Toré, regime encantado do índio do nordeste*. GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (org.). Recife: Fundaj/Massangana, 2005.

152 ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Porto Alegre: L&PM, 2006. p. 131.

especialmente no apelido de tantos cangaceiros, entre os quais o célebre e desafortunado Jararaca, morto quando do assédio de Lampião a Mossoró, em 1926, o túmulo mais visitado da quente cidade potiguar, com arranjos de flor sempre renovados.

O inimigo, os tapuias que já estavam aí. A sua visível diferença, a estética da flecha emplumada com as penas pretas do anum. Seus vocábulos em ã (e a insistência desse som nasal nos sotaques nordestinos). Alencar ensaia uma singular etnologia cotejando as fontes mais ortodoxas. Compara a poligamia dos tupis à dos hebreus e seu concubinato ao praticado pelos romanos, dando-nos ótimas companhias. O canibalismo indígena é articulado por Alencar ao ponto máximo do ritual católico, “uma espécie de comunhão da carne, pela qual se operava a transfusão do heroísmo”¹⁵³.

Oswald de Andrade, em 1945, entendia o banquete canibal enquanto comunhão de valores adversos: “O índio não devorava por gula e sim num ato simbólico e mágico onde está e reside toda a sua compreensão da vida e do homem”¹⁵⁴. A vida, diz no seu famoso manifesto, é devoração. A eucaristia cristã “não passa de um ato de antropofagia ritual, ligado às concepções do matriarcado”¹⁵⁵. A hospitalidade tupi, volto a Alencar, expressa nesta passagem: “Deixaram passar o estrangeiro sem inquirir donde vinha, nem o que trouxera”¹⁵⁶. A mesma lógica vale à hostilidade.

“A gente escreve o que ouve – nunca o que houve”, escreve o antropófago paulistano¹⁵⁷. Oswald preferia ser o biógrafo da onça. O país do futuro será matriarcal, técnico e sentimental. O canibal em ação. “É preciso ouvir o homem nu”¹⁵⁸. O matriarcado desejável e bem-vindo expresso no título do seu livro de memórias. Rachel de Queiroz e a vingança da mamãe índia, com suas histórias de Mapinguari, o comedor de gente. “Bicho não, que o mapinguari tem a figura de um caboclo gigante, três metros de altura, pés espalhados e braços enormes”¹⁵⁹, andando nu na mata e farejando sangue. E esta outra forma de canibalismo, percebida na própria cara da escritora, diante do espelho (e sem o apoio do espanto que sentiu Cecília Meireles), crua: “Toda a série de meninas, adolescentes, moças e mulheres devoradas, a mais nova pela mais velha, sucessivamente, até que a morte por sua vez devore a derradeira e acaba a história”¹⁶⁰.

O mito tupinambá restaurado por Alberto Mussa, publicado em 2009. Dedicado “aos meus anônimos antepassados, fundadores da minha linhagem

153 Ibidem. p. 135.

154 ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992. p. 104.

155 Ibidem. p. 245.

156 ALENCAR, José de. *Ubirajara*. op. cit. p. 48.

157 ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. op. cit. p. 45.

158 Ibidem. p. 285.

159 QUEIROZ, Rachel de. *Mapinguari* (crônicas). Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 3.

160 Ibidem. p. 136.

materna, que – nos seus tempos de glória – mataram e comeram muitos inimigos”¹⁶¹. Os inimigos, os tapuias, torno a repetir. Do Ceará, os que ainda resistem, tremembés de Almofala e Itarema, paiacus, jenipapo-canindé de Aquiraz, os tapebas de Caucaia, pitaguaris de Maracanaú e Pacatuba. Quem quer ouvir lendas de cidades encantadas, furnas misteriosas, lagoas guardadas por uma cobra-grande. E aqui eles ainda estarão, “enquanto a onça não comer a lua”¹⁶². O rastro dos jaguares, dando nomes a lugares, rios, morros, de uma ponta a outra do continente.

João Guimarães. Rosa e os gatos que são mais livres. E por amor deles, Clarice Lispector, Darcy Ribeiro, Gullar e Aldemir. Os gatos de Aldemir Martins e os cangaceiros. A fauna no espelho. No aquário. O axolote de Júlio Cortázar, o olhar trocado entre eles. O bestiário tropical de Chico da Silva no Museu de Arte da UFC. A representação dos animais e seus significados. Por trás do pano, a dominação. O assombro pelas grades da jaula, da baia, da arapuca, da cerca, do brete. Vestidos, penteados, maquilados, travestidos, usados, abusados, os bichos. É preciso desmentir o Eclesiastes, “as aves tecem, colam, sobrepõem, entrecruzam, empilham, escavam, enlaçam, enrolam, assentam, cosem e atapetam”¹⁶³.

Afonso d’Escragnolle-Taunay e o ensaio sobre a zoologia imaginária do Brasil colonial. Nasceu em Desterro, 1876, quando seu pai, o Visconde, era o presidente da província de Santa Catarina. Um de seus professores, depois, na capital que era o Rio, foi o historiador cearense Capistrano de Abreu. Primeira edição do livro *Monstros e Monstregos do Brasil*, pleno Estado Novo, 1937 (e alguns monstros bem mais pavorosos que essa zoologia fantástica). O que viram os viajantes e muito se assombraram, o lagarto sinimbu, os bugios e guaribas, felinos, borboletas e pássaros. E viram também e pintaram o muito que se inventou, a hipupiara, o hay (segundo o autor, descendente das mantícoras medievais), “com o tamanho de um cão com cara simiesca e ventre com enormes mamas pendentes, cauda e unhas longas”¹⁶⁴. A natureza e seus prodígios. A ciência e seus prodígios. No começo do século 18, o das Luzes, a Academia Francesa de Ciências, diz Taunay, “abraçava a opinião de que dos ovos de galinha sem gemas gerava-se o basilisco”¹⁶⁵, um lagarto de olhar mortal.

Retorno às tentações. Numa dobra temporal, o germe do inquietar-se infinito, no ponto zero entre Ocidente e Oriente. A natureza desamparada, a epifania, o chamamento, a hospitalidade. O sexo verde, uma cosmogonia telúrica. As bananeiras penetráveis, o molhado das melancias, a turgidez do jovem pepino,

161 MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009. p. 7 (dedicatória).

162 Ibidem. p. 69.

163 MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito (um olhar sobre a zooliteratura contemporânea)*. Coleção Móbile. São Paulo: Lumme, 2008. p. 70 (a autora cita Dominique Lestel, em *As origens animais da cultura*).

164 TAUNAY, Afonso d’Escragnolle. *Monstros e monstregos do Brasil*. Org. Mary del Priore. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 134.

165 Ibidem. p. 170.

o osso da macaxeira, a flor roxa do maracujá. “Nossa imaginação é que *percebe* um meio e um fim”¹⁶⁶. As plantas portais, o peiote asteca, o cânhamo arábico, o epadu andino, o cipó marajoara, o lírio-trombeta de qualquer jardim de que se faz o chá-de-zabumba, o vinho da jurema de que falou Alencar, o mocororó adstringente fermentado do caju que circula nas rodas de torém do Ceará.

A poética da poeira, da coisa abandonada, zoé. A baba da aranha de Ponge, arranhando o alfabeto do seixo e da chuva. Sem grandeza, a vida que se agita sem cessar. E nunca arruína. Ou a partir da ruína, renasce. Remorre. Suscita, ressuscita. Jean-Luc Nancy e o que se toca na fronteira. No umbral do paradoxo, martírio e banalidade. (Os “muçulmanos” dos campos de concentração, vivos-mortos temidos por quem ainda se agarra com unhas e dentes a isto que se chama um homem e que esconjura essas figuras límbicas, fantasmiais, dos que retornam, dos espíritos do injustiçado que voltará pois um dia até as pedras falarão. Perceber-se em vergonha, “a mesma vergonha conhecida por nós, a que nos esmagava após as seleções, e todas as vezes que devíamos assistir a um ultraje”¹⁶⁷, é fruir o sentimento ontológico de enfim saber-se nu sob o firme olhar do gato).

A hostilidade latente no face a face. O pressentimento do outro. Cada estrangeiro é um inimigo e isto leva logicamente a uma concepção de mundo excludente, pois “quando o dogma não enunciado se torna premissa maior de um silogismo, então, como último elo da corrente, está o Campo de Extermínio”¹⁶⁸. Os judeus, nada mais que peças dessa engrenagem. Assim eram chamados os nativos escravizados e depois os negros, entre os séculos 16 e 19 no Brasil. Canil e rebanho, entradas e bandeiras, o navio-negreiro, aquele trem correndo de Cámpi ao campo de Auschwitz, nos vagões “homens, mulheres e crianças socados sem piedade, como mercadoria barata, a caminho do nada, morro abaixo, para o fundo”¹⁶⁹. Lembrar, deixar doer o animal muito cansado, que não conte sua história a ninguém. Bicho, verme, inseto, lêmnea, coisa acuada. Ordem e progresso a qualquer preço, pois “nada é de graça, nunca, e tudo se paga”¹⁷⁰.

No campo de concentração, a solidão feroz e desesperada, recorda Levi, quantas estratégias possíveis para suportar e se ajustar ao horror para apenas isto: sobreviver. Mas resta ainda algo de humano e portanto cruel, nesses veteranos, frente aos trêmulos “muçulmanos” zumbis¹⁷¹. Capitães-do-mato mulatos, caçando pretos fugidos. Nunca é amanhã de manhã. Quando o homem é apenas uma coisa diante de outro homem experimenta o inumano. A vida larvar,

166 MEDEIROS, Sérgio. *O sexo vegetal*. Florianópolis: Katarina Kartoner, 2009. p. 11.

167 AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 93.

168 LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 7.

169 Ibidem. p. 15.

170 LEVI, Primo. *71 Contos*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 87.

171 LEVI, Primo. *É isto um homem?* op. cit. p. 89, nota 6: “Com essa palavra, ‘Muselmann’, os veteranos do Campo designavam os fracos, os ineptos, os destinados à ‘seleção’”.

Macabéia de Clarice, a derradeira hora da estrela. As falenas loucas na serra do Catolé, ao pé da estátua de 25 metros do Padre Cícero, rastros elétricos na contraluz dos holofotes potentes e milhares de asas rotas vão caindo pelo chão, misturadas com a cera das velas destroçadas. O vislumbre do irreal no mundo real, de que falava Didi-Huberman. As formigas-leão, observadas pelo poeta italiano e o Visconde brasileiro. Larvas de libélula e a degustação erótica do louva-a-deus.

Bestiário, heráldica e guerra. O futuro Visconde de Taunay era então moço, botânico amador e zoólogo idem indo para a Guerra do Paraguai na função de engenheiro militar. Entre os soldados, mulheres e crianças e cavalos, o que restou de uma coluna com 3 mil farrapos de gente movendo-se nos matos grossos desde 1865 e na retirada de 1867, que ele narrou num romance que li faz muito tempo. Sábio e monge, ele se sonhava. Agora, o frescor dessas memórias, o começo da viagem pelo centro-oeste em demanda dos campos guaranis, uma aventura, “tomando nota, tirando algumas vistas e todo entregue ao prazer de viajar e de sentir-me cheio de seiva, alegria e mocidade”¹⁷², registrando nomes de palmeiras e aves, lagartos e insetos, inclusive a minuciosa observação da eficiente máquina de matar montada por uma larva, fase intermediária do louva-a-deus que se assemelha a uma formiga.

Eis a questão: tudo depende do movimento do ponto de vista; também não seremos sob outras pupilas uma espécie de *formica leo* que se diferencia das demais pela singular habilidade de elaborar as mais eficazes armadilhas? Augusto dos Anjos e seus poemas de vermes, de carvão e amoníaco. Límbico, “um processo que permita precisamente a passagem”¹⁷³ entre os reinos da natureza, conforme pressentiu Santo Antônio no seu falso exílio. O ínfimo metamorfoseando-se no horrível para se defender. Os reguladores, este que me interpela e a quem recorro. A partilha do olhar e o lamento das coisas abandonadas. Oblívio.

Os primitivos de uma nova era. Ficção científica e bumba-meu-boi, animismo cariri. Viveiros de Castro e sua percepção do multinaturalismo indígena, com sua diversidade de corpos, roupas do espírito que é uno, numa perspectiva contrastante em que “a experiência pessoal, própria ou alheia, é mais decisiva que qualquer dogma cosmológico substantivo”¹⁷⁴. A origem dos seres, humana: foram os animais que se diferenciaram e deixaram de ser como nós. Humano enquanto condição. Subjetividade, um ponto de vista, gesto. E o ponto de vista está no corpo, percebeu Leibniz, citado por Deleuze, re-citado por Viveiros. “O homem ritualmente vestido de animal é a contrapartida do animal

172 TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. Edição preparada por Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 179.

173 CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. op. cit. p. 14.

174 VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 353.

sobrenaturalmente nu”¹⁷⁵. O brincante popular dispensa a fantasia e consente, médium, que o bicho apareça.

Juazeiro do Norte é um caldeirão pegando fogo na aba da Chapada do Araripe, entroncamento dos caminhos que, por 300 anos, cruzavam a cidade do Crato, no Ceará, o sertão do Piauí, os cariris velhos da Paraíba e Pernambuco, rumo à ribeira do São Francisco. E não é só por conta deste sol, o ardor, mas da sombra que se projeta além fronteiras do padre penso miudinho, reproduzido de batina branca, bengala e chapéu na estátua que se avista de longe no morro do Catolé, dito o Horto, de onde se vê todo o vale verde onde pelejaram nações de tapuias contra fidalgos da Casa da Torre de Garcia d’Ávila, que ampliaram suas terras e gados sobre tabas e missões, dispersando a gente morena a fogo e bala, sobrevivendo o cacique Araripe no nome desta floresta, a primeira protegida no país, por decreto de 1946.

Houve até aquela vez em que Domingos Jorge Velho, matador de índio e caçador de quilombola, escreveu ao rei dizendo que não havia mais o selvagem entre as ribeiras do Jaguaribe e do Parnaíba, de Domingos Jorge Velho talvez reste somente o pó e mais nada mas os bárbaros estamos aqui, batendo forte o pé ao som de pife e maracá, entre goles de jurema por amor a Badzé, encantado cariri identificado com o Padre Cícero Romão.

É tempo de romaria e a cidade transborda, o mar de gente nas ruas convulsas, a de São Pedro e a de São Paulo, de Santa Luzia, da Glória, da Conceição, de Todos os Santos e deságuam na praça Padre Cícero, a maré no adro da igreja do Socorro, entre as tumbas do cemitério, trazendo mais um pedaço de fé insculpido na umburana para a sala dos Ex-Votos, e sobem e descem a ladeira do Horto, rodeiam no sentido anti-horário (o mesmo da roda do toré) a estátua caiada, a batina marcada pelo nome dos visitantes, os pedidos, agradecimentos e graças alcançadas e amarram mais uma fita no gradil que cerca o monumento, e são tantas que o vento aracati, ao passar por entre elas, cria uma música que ora lembra a chuva caindo na areia quente, ora o bater das asas de milhares de borboletas coloridas.

Quando a tarde cai, uma teia de lâmpadas desenha o contorno das cidades, o Juazeiro e o Crato, denso emaranhado urbano que não tem mais para onde crescer e mesmo assim se alonga em novos prédios, condomínios fechados e subúrbios, onde continuam chegando para ficar romeiros sertão afora que ainda sonham o velho sonho da terra sem males.

A pisada do caboclo levanta a aldeia renovada. A dança dramática da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, suas caras de índio cariri, o movimento preciso no corpo dos velhos Antônio e Raimundo na figuração dos animais, eis um gesto e uma onça que salta, olha o cachorro desentocando o tatu, e se peneira no ar o urubu, zunem abelhas, o ziu do besouro mangangá. O segredo e a ciência do

175 Ibidem. p. 389.

caboclo até parecem brincadeira. Os pankararus vestidos de caroá balançam o chocalho e circulam a estátua, vieram andando de longe para celebrar. Os penitentes de Barbalha deixaram de lado o cansaço do ritual indígena, mas o sentido no sacrifício permanece. Por todo lado, as rodas vão se formando e todo mundo é convidado. “Como um caleidoscópio, o Toré reordena e elabora saberes múltiplos sobre a natureza, o tempo e o imaginário social, celebrando a vida”¹⁷⁶.

Na estante à minha frente, retratos da família distraindo esta saudade, entre miniaturas de onça em madeira pirogravada feitas pelos guaranis, gatos de olhos de coruja talhados a quicé pelos índios da aldeia do Morro dos Cavalos, município de Palhoça, que venho comprando das mulheres de longos cabelos negros caladas e de cócoras pelas calçadas da rua Frederico Schmidt. O ser que persevera no ser, me dizem os rostos que me olham do passado. Recordo Darcy Ribeiro, xamã: “O Brasil é um país tão surpreendente que tudo aqui é coetâneo... Tudo aqui ocorre simultaneamente”¹⁷⁷. Por modo de desenredar o ensaio, finalizo com o bestiário armorial que Ariano Suassuna, 82 anos completados no dia 16 de junho que passou, desenvolveu na sua obra síntese.

A Pedra do Reino, começado em 1958, publicado em 1970 e, no entanto, nunca terminado, é o livro para onde flui a arte múltipla do escritor, dramaturgo, poeta, artista gráfico, calígrafo e cantador dos bons, embora a voz rouca de pato. Este romance armorial popular brasileiro, conforme definiu seu criador, é um compêndio picaresco da história do Brasil numa viagem que também foi íntima, particular e expiatória. O velho muito alto magro elegante no seu terno sertanejo de linho descende daqueles bravos Albuquerque Cavalcanti, senhores de baração e de cutelo que reinaram nos sete mares do sertão. Um desses avôs, envolvido nas lutas nacionalistas que desaguaram na Confederação do Equador de 1824, mudou o sobrenome pátrio, português, galego e espanhol, por outro, matriarcal e bárbaro. Suassuna, o nome tapuia do veado negro.

O romance é um auto de fé, uma demanda novelosa, uma história de crime, sangue e mistério contada em primeira pessoa pelo cronista fidalgo rapsodo acadêmico poeta e escritor Pedro Diniz Ferreira-Quaderna, também cigano, presepeiro, filósofo e professor. Do alto da torre onde está preso, na cadeia de Taperoá, vila sertaneja assentada no chapadão da Borborema, Paraíba, espia o sertão em volta, e nele se figura toda a Terra, “esta Onça-Parda em cujo dorso habita a raça piolhosa dos homens”¹⁷⁸. Deus é a Onça-Malhada. O destino será jaguar.

O sertão, ao mesmo tempo inferno, purgatório e paraíso cravado no carrascal, em meio aos tabuleiros de xique-xique, marmeleiros, mandacarus e favelas, povoado por lagartos venenosos, cascavéis e gaviões, seres simbólicos

176 João Pacheco de Oliveira, na introdução de *Toré – regime encantado do índio do nordeste*. op. cit. p. 10.

177 RIBEIRO, Darcy. *Utopia Brasil*. São Paulo: Hedra, 2008. p. 63.

178 SUASSUNA, Ariano. *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 3.

da heráldica sertaneja, mestiça de tapuia, em esmaltes de terra parda e blau do céu, de onde nos guia o Sete Estrelo. O encarnado e o preto, o vermelho urucum e o negro jenipapo no dorso da cobra coral, mesmas cores binárias das inscrições tapuias sobre a pele mineral da pedra.

À sombra do índio, Quaderna bebe jurema, “para *vermos* as riquezas”¹⁷⁹. Imagina-se cangaceiro, santo e profeta, alucinado menos da bebida do que, tal o cavaleiro esquelético de Cervantes, bêbado de tanta leitura de almanaques, de folhetos, dos casos de cavalaria e Carlos Magno ouvidos de segunda mão, o imaginário das fábulas caboclas e lendas quilombolas, buscando a transcendência pela aventura, pelo delírio, pelo risco, pela grandeza, pelo martírio. Eis a visagem perigosa: a Moça-Caetana, a Onça-Caetana, o nome de fera da Morte no sertão.

(A biodiversidade encolhendo em razão oposta ao crescimento de uma única espécie, que não poupa ninguém e desperdiça. Espécimes desaparecidos nos últimos 50 anos no bioma caatinga, dos carnívoros - a onça; dos herbívoros, o veado caatingueiro, e das aves, a ema, chamada pelos antigos de nhandu. Também desapareceram os vaqueiros encourados, os curadores de rastro e a abelha jandaíra. Conta meu tio-avô, nascido em 1912, muita história de caçada acontecida nas várzeas hoje desertas que vão de Jaguaruana até a Serra Dantas, na divisa com o Rio Grande do Norte, naquela caatinga atemporal onde nasceram ele, meu pai e eu).

A visão de Quaderna, a moça de vermelho, seu dorso de onça, em cada ombro um gavião e o pescoço adornado por uma cobra coral. E a mensagem que escreveu, em palavras de fogo na parede, a sentença. A sentença destinada a quem acredita na justiça do sonhado. “Entre o Sol e os cardos, entre a pedra e a Estrela, você caminha no Inconcebível. Por isso, mesmo sem decifrá-lo, tem que cantar o enigma da Fronteira”¹⁸⁰. Até o futuro se apresentar como passado. Oroboro. E era uma outra vez.

179 Ibidem. p. 43.

180 Ibidem. p. 242.

Algumas representações do carbúnculo na literatura platina

Elisângela Aparecida Zaboroski de Paula¹⁸¹

Introdução

Nossa pesquisa quer trabalhar com o tema dos carbúnculos, ou carbunclos, como querem alguns autores, esses animais encantados que possuem uma pedra preciosa incrustada na cabeça. São eles os principais guardiões de moedas de ouro, jóias e pedras preciosas. Desejamos, com isso, estreitar as relações entre humanos e animais, mostrando ao final de nosso trabalho, através do mito do encantamento da princesa moura em animal encantado, que as relações entre humanos e animais podem ser bem mais estreitas do que pensamos.

Algumas representações do carbúnculo na literatura platina

Ao falarmos sobre animais que irradiam luz de suas cabeças recorreremos a Daniel Granada (1847-1929), escritor espanhol nascido em Sevilha, mas que passou quase toda a vida no Uruguai.

Granada dedicou um livro todo para falar sobre os mitos guaranis e as lendas da região do Rio da Prata. Em sua *Reseña Histórico-Descriptiva de Antiguas y Modernas Supersticiones del Rio de La Plata* (1896), o escritor sevilhano falará em várias passagens de sua obra sobre um animal que possui uma pedra incrustada na cabeça, lembrando que esses seres encantados, na maioria das vezes, estão ligados ao mito da proteção dos tesouros e pedras preciosas.

En los lugares metalíferos de las propias regiones andinas aparecíase ante la imaginación de los indios comarcanos un ser viviente que despedía de la cabeza una luz vivísima extraordinaria, que muchos presumían fuese el ambicionado *carcunclo*, según refiere el P. Techo. Esta aparición, o *farol*, ha continuado presentándose hasta el día de hoy a los ojos de los arribemos, que miran en ello un indicio inequívoco de las muchas riquezas que oculta aún la tierra, ahora en minas, ahora en tesoros escondidos por la mano del hombre. Buen modo de esconder un tesoro: encendiendo un *farol*. El *carbunclo*, por tanto, de las regiones próximas a los Andes, que no es sino, bajo alguna forma parecida, el *teyuyaguá* de las Misiones del Paraná y Uruguay, se halla en relación íntima con el origen de los metales¹⁸².

E não podemos deixar de relacionar o carbúnculo com os dragões e as serpentes encantadas, que, segundo as lendas, também eram símbolo da

181 elisazdepaula@yahoo.com.br

182 GRANADA, Daniel. *Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del rio de la Plata*. 2ª ed. Buenos Aires: Kraft, 1947. p. 99.

proteção dos tesouros. Daniel Granada faz em sua *Reseña* uma referência a esses seres mitológicos:

En la antigua Europa, en el Oriente, en la India, hubo dragones y serpientes aladas que despedían de la cabeza una luz vivísima, semejante a un rubí o *carbuncho* de color muy encendido. Simbolizaban, según antiguas leyendas, el sol de la primavera que comunica a la naturaleza el movimiento de la vida: la luz desvaneciendo las tinieblas¹⁸³.

Encontramos ainda no livro do autor espanhol mais referências a esses dragões encantados, protetores de tesouros ocultos, especialmente na região do Rio da Prata. “El dragón e los demonios bajo diversas formas custodian igualmente los tesoros en el Río de la Plata. En las regiones andinas especialmente tienen centinelas de fuego. El fuego es señal constante de tesoros ocultos y encantos. Pero en las regiones andinas más señaladamente que en otras partes”¹⁸⁴.

Neste mesmo livro, o escritor sevilhano alude ainda a vários mitos guaranis, entre os quais podemos citar o do encantamento de uma jovem e bela princesa moura por Anhangá-Pitã. “El teyuyaguá, que repetidas veces habíase transformado en impúdica mujer hechicera, desapareció”¹⁸⁵.

Também faz referência ao padre e poeta Martín del Barco Centenera (1535-1602), falando de uma viagem que o padre teria feito até essa região do Rio da Prata, de seu encontro com esse animal encantado que possuía uma pedra incrustada na cabeça e a qual seria a jovem e bela princesa moura encantada e transformada em teiniaguá. E ainda Granada nos relata todas as peripécias que Centenera teria passado ao deparar-se com tal animal.

El arcediano Martín del Barco Centenera, autor del poema histórico *La Argentina*, vino al Río de la Plata el año 1573 con la expedición del adelantado D. Juan Ortiz Zárate. Por este tiempo corría válida la especie de que en las Indias había un animalejo que tenía en la cabeza una piedra preciosa, semejante a una brasa vivísima, del color del rubí. Llamánle *carbuncho* o *carbúnculo*. Barco Centenera dice haberle visto más de una vez en el Río de la Plata y que pasó infinitas congojas y trabajos por darle caza. El maravilloso reptil se le escapaba de entre las manos, por decirlo así, merced a la extremada agilidad de que estaba dotado. La misma luz que despedía, ofuscando la vista, extraviaba al perseguidor. Los guaraníes denominábanle *añangpitang*, o sea, *diablo de piel colorada*, por el aspecto ígneo que presentaba su cuerpo o su cabeza. El *añangpitanga* o carbuncho que Barco Centenera tuvo la fortuna de ver repetidas veces en las comarcas rioplatenses, no es otra cosa, ni

183 Ibidem. p.99.

184 Ibidem. p. 98.

185 Ibidem. p. 105.

menos real y verdadera, que el *teyuyaguá* de la *salamanca* del Yrao que vino a meterse en la *guampa* del sacristán de la iglesia de Santo Tomé¹⁸⁶.

É através da obra de Granada e de suas informações sobre o carbúnculo ou carbunclo como ele mesmo referencia, que adentramos na literatura brasileira, onde encontramos o escritor regionalista gaúcho João Simões Lopes Neto (1864-1916), um contador de casos, mitos e lendas que ao escrever sua obra utilizou-se desse tema dos carbúnculos para produzir a saga de seu personagem Blau Nunes, na lenda/conto "A salamanca do Jarau" componente de seu livro *Lendas do Sul* (1913).

Segundo essa versão da lenda contada por Simões, (lembrando que essa lenda sobre uma princesa encantada pelo diabo e transformada em réptil e que possui no lugar da cabeça uma pedra preciosa semelhante a um rubi, que protege um tesouro e tem pacto com o demônio, que vive em uma salamanca/furna encantada, é recorrente na cultura popular e ganhou os campos do sul do Brasil com a chegada dos colonizadores espanhóis naquela região do Rio da Prata e que, pela proximidade com o Rio Grande do Sul, chegou em terras brasileiras) o carbúnculo tratava-se de uma jovem e bela bruxa moura encantada pelo diabo e transformada em uma espécie de lagarto chamada de teiniaguá, que no lugar da cabeça tem incrustada uma jóia, cujo brilho é semelhante ao de uma brasa viva. O diálogo entre o escritor gaúcho e o autor espanhol é evidente, lembrando que Lopes Neto pode ter se valido da obra de Daniel Granada para escrever suas *Lendas do Sul*.

Nessa versão da lenda contada pelo escritor gaúcho, temos mais uma referência explícita ao carbúnculo.

O maldoso pegou o condão mágico - que navegara em navio bento e entre frades rezadores e santos milagrosos -, esfregou-os no suor do seu corpo e virou-o em pedra transparente, e lançando o bafo queimante do seu peito sobre a fada moura, demudou-a em teiniaguá, sem cabeça. E por cabeça encravou então no novo corpo da encantada a pedra, aquela que era o condão, aquele. E como já era sobre a madrugada, no crescimento da primeira luz do dia, do sol vermelho que ia querendo romper dos confins por sobre o mar, por isso a cabeça de pedra transparente ficou vermelha como brasa e tão brilhante que olhos de gente vivente não podiam parar nela, ficando encandeados, quase cegos...¹⁸⁷

Nessa versão para o carbúnculo, João Simões cita como o encantamento de uma jovem fada moura em teiniaguá encantada pode nos remeter a uma

186 Ibidem. p. 104.

187 LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. Edição crítica por Aldyr Garcia Schlee. Porto Alegre: UNISINOS, 2006. pp. 199-200.

transmutação do humano em animal. Uma relação do ser racional com o ser irracional. A teiniaguá encantada é ora mulher, portanto, humana, ora animal, ambos estão interligados pelo encantamento sendo que misturados o animal passa a raciocinar e a moura encantada enquanto teiniaguá passa a ter hábitos animais.

Para falarmos desse híbrido entre humanos e animais, precisaremos refletir primeiro sobre as relações entre homens e animais. E qual seria essa relação do homem com os animais? Amistosa, amigável ou apenas uma relação de dominação onde, na maioria das vezes, o homem, enquanto ser pensante, escraviza os animais, enquanto, ditos, seres irracionais? É com esse questionamento que queremos falar um pouco mais sobre esse animal encantado já tão citado em nossa pesquisa. Será que pode existir uma relação entre um animal encantado e um humano? Produto da nossa imaginação e da literatura mundial, o fato é que animal e homem unem-se e misturam-se em um só, sem podermos distingui-los. Com essa perspectiva, encontramos a obra *O Tempo e o Vento* (1947) do escritor também gaúcho Erico Veríssimo (1905-1975). No volume intitulado "O continente II" da referida obra, o autor dedica um capítulo inteiro para a teiniaguá, o animal encantado citado por Granada e Simões.

Nessa parte de seu livro, Veríssimo fala do comportamento humano e de como são as relações humanas, utilizando-se para isso a sua personagem Luzia, que em muitas passagens é citada como sendo a teiniaguá. É clara, portanto, a junção entre humano e animal, pois em certa ocasião não podemos saber quem é quem e o autor ainda faz uma alusão explícita a essa transformação de sua personagem humana em animal:

Estava ela sentada no sofá ao lado do noivo, vestida de crinolina verde, de saia muito rodada com aplicações de renda, tinha cravado nos cabelos dum castanho profundo grande pente em forma de leque, no centro do qual faiscava um brilhante. Winter pensou imediatamente na bela e jovem bruxa moura, que o diabo, segundo a lenda que corria pela Província, transformara numa lagartixa cuja cabeça consistia numa pedra preciosa de brilho ofuscante. Como era mesmo o nome do animal? **Ah! Teiniaguá. A sua musa da Tragédia havia agora virado teiniaguá**¹⁸⁸.

Através deste pequeno fragmento do texto do escritor gaúcho podemos observar como a literatura enriquece essa relação íntima entre homem e animal. E aqui poderíamos valer-nos das idéias de Jacques Derrida (1930-2004) e do livro *O animal que logo sou* (2004) quando o filósofo discute que animal é ele, quando fala sobre as relações entre humanos e animais e ainda quando debate acerca do porquê de serem designados "animais" "todos os viventes não humanos"¹⁸⁹.

188 VERISSMO, Erico. A Teiniaguá. In: O Continente II. In: *O Tempo e o Vento*. São Paulo: Globo, 1995. p. 371. (Grifo nosso)

189 DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002. p. 64.

Essas relações entre humanos e animais podem ser escravizadoras, e aqui conversamos novamente com Derrida, uma vez que, para ele, a palavra animal é apenas um termo utilizado pelos humanos como forma de dominação do ser racional para com o ser irracional.

O Animal, dizem eles. E eles se deram essa palavra, concedendo-se ao mesmo tempo, a eles mesmos, para reservar-se, a eles os humanos, o direito à palavra, ao nome, ao verbo, ao atributo, à linguagem de palavras, enfim àquilo de que seriam privados os outros em questão, aqueles que se coloca no grande território do bicho: O Animal¹⁹⁰.

Já na literatura encontramos uma forma mais amistosa de relacionamentos. Alguns autores, como é o caso de Erico Veríssimo colocam o animal no mesmo nível que os humanos, onde muitas vezes, não podemos distingui-los.

Em sua obra, o escritor gaúcho, está relacionando sua personagem Luzia com a teiniaguá – animal para falar de sua esperteza, de sua ambição, de seu olhar, que em certos momentos não parece ser humano, e de sua malícia, que fugia dos padrões da época e da região. “Era uma mulher astuciosa. A Teiniaguá – pensou Dr. Carl Winter, e ficou olhando para o ‘animal’, como que enfeitado...”¹⁹¹.

E então? O que há de mais misterioso nesta simples comparação de Veríssimo? Seria um animal encantado com hábitos humanos ou um humano com os hábitos de um animal? Realidade ou não, o fato é que os carbúnculos vêm fazendo parte da literatura universal ao longo dos séculos até chegarmos em Veríssimo e depois dele certamente virão outros que, encantados com o tema do carbúnculo ou enfeitados pela magia das pedras preciosas, farão alguma referência a esse animal que hoje domina nossos sonhos e as páginas de nossos livros.

190 Ibidem. pp. 61-62.

191 VERÍSSIMO, Erico. A Teiniaguá. In: O Continente II. In: *O Tempo e o Vento*. op. cit. p. 386.

O corpo-roupa de *El Astronauta Paraguayo*

Evandro Rodrigues¹⁹²

O corpo inorgânico de *El Astronauta Paraguayo*¹⁹³, poema contemporâneo, seria como a *coisa* filosoficamente - algo que está livre da Ética e da Estética do corpo filosófico *por ser*, fechado, de que fala Mário Perniola em *O Sex Appel do Inorgânico*¹⁹⁴. Para o filósofo, corpo e alma constituem a mesma substância: "Não é uma questão de corpo e alma, mas de vida e roupa". Diz ainda:

A experiência da pele e do corpo como conjunto de tecidos é, por sua externalidade, o que de mais antagônico se possa encontrar em relação ao espiritualismo sensualista ético-estético. Quando seu parceiro afunda os dedos em sua vulva ou quando os lábios de sua amante lhe descobrem o pênis, vocês não são excitados pela idéia antiquada de que seus corpos renascem e se reanimam, mas sim por outra bem mais atual: vocês são uma roupa senciente! Deste modo, não há mais nenhuma interrupção, nenhum hiato entre vocês e o sentir. Vocês não contam com uma vida que vai e vem, mas sim com o tecido do qual não mais conseguem separar-se. Talvez tenham receio de que tal tecido às vezes possa sentir ou não, que algo possa anestesiá-los. Porém, desse jeito, imaginam ainda vocês mesmos como um órgão que pode viver ou morrer, ficar acordado ou dormir, não como uma roupa! Com efeito, a excitação não é mais pensada como algo que se acresce aos seus corpos; é a própria idéia de ser uma roupa que provoca a excitação, desperta a sensibilidade, que lhes faz transitar no território neutro e impessoal da sexualidade sem sujeito, sem alma e sem corpo vital. O sex appel do inorgânico se rege pela filosofia, por uma disposição, por um modo de pensar extremo, assim, como vice-versa, a filosofia é levada para seu caminho autônomo do sentir anônimo, sem gênero, sem face e sem idade, que nos circunda e nos envolve: a filosofia liberta da sexualidade orgânica natural e descobre a virtualidade sexual do look e, vice-versa, o look liberta a filosofia do espiritualismo ético-estético¹⁹⁵.

El Astronauta Paraguayo não quis vestir-se do visual ocidental, nem do *look* de "homem coisa"¹⁹⁶, que prolonga e embeleza seu corpo artificialmente conforme convém, um corpo inorgânico construído a partir da cultura contemporânea de massa, que caiu na banalidade, "corpos que aspiram", corpos superficiais que são "subprodutos parasitários do esteticismo idealizante e conciliatório" da modernidade e da moda. Aqui tiramos a roupa de um *El*

192 goergen.rodriguez@gmail.com

193 DIEGUES, Douglas. *El Astronauta Paraguayo*. Asunción, Paraguai: Ed. YiYi Jambo, 2007.

194 PERNIOLA, Mario. *O Sex Appel do Inorgânico*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

195 Ibidem. p. 63.

196 As palavras em aspas deste parágrafo se referem ao conceito de *sex appel do inorgânico*, de Perniola.

Astronauta Paraguayo e descobrimos o seu corpo tatuado com a capacidade para a ironia e os sarcasmos disparados contra os modismos e as cópias. O cosmonauta é um morto vivo que sente eroticamente:

El Amor Amor vuela imponderabelmente / como 2 astronautitas salvahens / enamorados / de lla belleza de la Tatú Ro' o de la Vida / La Yiyi mea la miel rosa schock de las primitvas / kontraciones multiorgásmikas que solo las yiyis / puedem saber que significa / ¿ Te gusta amorcito? Me encanta / ¿Assim amorcito? Me encanta / ¿ Es fuerte? Es fuerte caliente duro y macio¹⁹⁷.

O corpo do cosmonauta paraguaio é aberto, sem fronteiras, sente e se veste conforme tudo que se estende, tanto na sua singularidade como na sua extensão, envolvendo e misturando seres, pessoas e coisas, animais ou espíritos, dançando cumbia (ritmo musical de origem colombiana). Gozamos ao lê-lo. Enfim, se as aparências não nos enganam, *El Astronauta Paraguayo* é mesmo um poema novo, corpo resíduo, pós-moderno, múltiplo, cruzado: uma paródia para o sublime e para o gênero narrativo. E, contudo, se deixa perceber pelo rastro material da sua substância corrosiva e manifesta da escrita híbrida e anárquica do portunhol selvagem, nas possibilidades de lê-lo pelas percepções que provoca, nas dobras, desdobras, redobras, por caminhos de entendimento que corroboram e falham, faltam, mas que acontecem. É livro, literatura, livre e experimental, poesia contemporânea, signo não fechado da diferença, outro, de “vanguarda-primitiva”, indecidível, diferente, singular.

Escrita fetiche, selvagem

É importante dizer mais sobre as dobras desta substância do texto, o material lingüístico do portunhol selvagem ou “transportunhol borracho” que poroso e híbrido foge ao rigor da técnica e permite ao *El Astronauta Paraguayo* inscrever-se literalmente de modo “freestyle”, renovado. O *Portunhol Selvagem* é um lugar de trânsito usado como recurso de modelagem estilística, reinvenção artística e cultural. Escrita segmentada na intensidade de seus Cantos, no ritmo das frases melodiosas da “cumbia wawankera” como respiração e transpiração de liberdade, um acontecimento como vibração sonora e harmônica.

O portunhol selvagem escrito por Douglas Diegues é hóspede nas três línguas, português, espanhol e guarani, e é simultaneamente hospedeiro em todas elas. É resultado das dobras do hibridismo destas três línguas, o guarani (língua que representa por sua raiz o elemento autóctone, o selvagem, e com ela toda a sorte de identidades culturais ameríndias), o português brasileiro e o espanhol latino-americano, línguas usadas na fronteira do Brasil, Paraguai e Argentina. E tudo isso sem a necessidade de se entender, indecidível:

197 DIEGUES, Douglas. *El Astronauta Paraguayo*. op. cit. p.53.

Amanece em la triplefrontera (...) Te gusta? / Me gusta volar colada em você / El astronauta le roba mais um beiso de lengua / Non consigo entender / Non se necessita entender, amorcito / Japiro Pombero Mercedita! / Japiro Pombero Kurepa! / Y eré / Y eré'a' / Yeré' la eréa¹⁹⁸.

Um enigma entre hóspede e hospedeiro

Algo existe, mas é duplo, oximoro e enigmático. Perniola diz que a noção de enigma é "más allá del secreto y del pliegue"¹⁹⁹. Segundo este, a noção de segredo desenvolvida por Guy Debord em *La sociedad del espectáculo* e posteriormente em *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* resume um vazio da questão, a verdade aí aparece independentemente do ato de pensar. O segredo é algo que se encerra nele mesmo, torna-se omissão, dissolve qualquer possibilidade de comunicação e interessa somente para aqueles que anseiam por uma sociedade chantagista, pela lei da vantagem. Perniola diz ainda que a *dobra* é estranha à hermenêutica, como também é "al utopismo". A dobra de Deleuze²⁰⁰ traz algo à luz, uma explicação, porém seria necessário ainda desprivilegiar essa relação da dobra sobre a explicação e vice-versa. Assim o enigma seria mais para lá da noção da dobra porque o ponto de partida é o mesmo que o ponto de chegada, porém diferentes entre si: o que fica está suspenso, com muitas pontas de explicação, o enigma tem a capacidade de explicar-se simultaneamente em múltiplos sentidos:

Aqui se comprende bien la diversidad entre pliegue y enigma: porque el pliegue contiene sólo explicaciones, desarrollos, flexiones y declinaciones afines al pliegue y similares entre sí, mientras que el enigma es coincidencia de contrarios, concatenación de opuestos, contacto de divergentes y también contrariedad de coincidentes, oposición de concatenados, divergencia de cosas que están en contacto entre sí²⁰¹.

É neste viés do enigma que introduzimos a dúvida sobre quem é o hóspede e o hospedeiro em *El Astronauta Paraguayo*. Na pós-produção, o humano perdeu a exclusividade do olhar; os animais, os objetos, os bárbaros, os selvagens, aqueles que não falam uma língua civilizada, jurídica, estatal, privilegiada, reivindicam suas verdades e condições de ser. É a deflagração da queda do humanismo e os resquícios ainda do iluminismo, resquícios de racionalismo atravessado por guerras mundiais, pelo holocausto, pelos terrorismos, etc. Podemos perceber sua queda lendo seus rastros pela reprodutibilidade técnica e alienante de que fala

198 Ibidem. p. 53.

199 PERNIOLA, Mario. *Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el art.* Trad. Francisco Javier García Melenchón. Murcia: Ed.Cendec. 2003. p.22.

200 DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco.* 2ª ed. Campinas: Ed. Papyrus, 1991.

201 PERNIOLA, Mario. *O Sex Appel do Inorgânico.* op. cit. p.30.

Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*²⁰². A questão hoje é como pensar uma linguagem que se quer compreendida tanto pelo animado como pelo inanimado, pelo bárbaro, pelo estrangeiro, por aqueles que balbuciam, por aqueles que excluídos aos acessos dos bens produzidos pela humanidade não entram no código da língua do nativo, daquele que hospeda, e que estabelece o código lingüístico e jurídico de determinada comunidade. São essas falas, inclusas também na literatura brasileira, em *Macunaíma* pela voz de um papagaio²⁰³, como em *El Astronauta Paraguayo*, na voz do cosmonauta, consideradas ainda balbucios, impuras, que por último questionam a autoridade, e por isso passam a ser perseguidas e excluídas pela lei do pai controlador. Tomamos este exemplo do Brasil: a luta histórica de perseguição do português falado pelo príncipe contra o português sem prestígio lingüístico, as línguas consideradas minoritárias, línguas indígenas e africanas que foram varridas do mapa lingüístico brasileiro e que ainda resistem naquelas pequenas comunidades remanescentes, ou as línguas alemã e italiana do sul do Brasil, que também foram perseguidas pelo estado monolíngüe, assim como foram o japonês, o árabe, etc. Tudo isso para manutenção do português padrão como a língua do colonizador, como valor jurídico, para estratificação social. Mas isto ainda é uma questão da perspectiva do olhar. Quem olha primeiro: sou *eu* ou o gato? Perguntou Derrida em *O animal que logo sou*²⁰⁴. Essa é uma questão que corrobora para derrubar o logocentrismo, pois se ele, o gato, vê primeiro, eu sou o hospedeiro, e não o contrário. Como diz Perniola: “es una divergencia de cosas que están en contacto entre si”²⁰⁵.

Derrida diz que “é necessária a nudez do olhar, é necessária a “passagem das fronteiras”. Quem sou eu? Quem é o outro? Quem é o homem? Uma promessa:

Ao passar as fronteiras ou os confins do homem, chego ao animal: ao animal em si, ao animal em mim e ao animal em falta de si-mesmo, a esse homem de que Nietzsche dizia, aproximadamente, não sei mais exatamente onde, ser um animal ainda indeterminado, um animal em falta de si-mesmo. Nietzsche diz também na *Genealogia da Moral*, no começo da Segunda Dissertação, que o homem é animal prometedora, pelo que ele entende, sublinhando estas palavras, um animal que pode prometer (*das versprechen darf*). A natureza ter-se-ia dado a tarefa criar, domesticar, “disciplinar” (*beranzüchten*) esse animal de promessas. Há muito tempo, há muito tempo, então, desde sempre e pelo tempo que resta vir, nós estaríamos em via de nos entregar à promessa desse

202 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

203 ANDRADE, Mario de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Coleção Arquivos. Edição crítica Telê Porto Ancona Lopez. Florianópolis: Ed. UFSC, 1988.

204 DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP. 2002.

205 PERNIOLA, Mario. *O Sex Appel do Inorgânico*. op. cit. p. 30.

animal em falta de si-mesmo. Há muito tempo, pois. Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha? Que animal? O outro²⁰⁶.

A batalha

A nova escrita "portunhol selvagem" é o outro do mesmo desdobrado, é um terceiro, uma via democrática. Mas que na sua condição de triplicidade pode também ser um argumento para uma batalha lingüística, para uma luta, um conflito entre o filho e o pai, melhor, os pais, o guarani, o espanhol e o português. Filho estrangeiro destas três línguas, o selvagem não é apenas um bárbaro, é o outro do mesmo, redobrado, como tantos outros hibridismos registrados nestas terras da "triplefrontera" e do restante do mundo. No Brasil, "antes mesmo da gramática de Padre Vieira", disse o cosmonauta paraguaio. Sobre esta batalha, Derrida diz: "A guerra interna ao *logos*, esta é a questão do estrangeiro, a dupla questão, a alteração do pai com o parricida. É também o lugar em que a questão do estrangeiro, a dupla questão da hospitalidade articula-se com a questão do ser"²⁰⁷.

Essa dupla questão que Derrida apresenta, entre filho e pai, hóspede e hospedeiro, parte de referências clássicas gregas. Édipo é um exemplo: o filho parricida que se defende da questão, questionando a verdade do pai. Sócrates, segundo exemplo, durante sua última defesa reverte a questão dialeticamente. Quem é o hóspede e quem é o hospedeiro? E porque não privilegia nenhuma das três línguas, as alterna e as mistura livremente em seu uso, *El Astronauta Paraguai* põe em cheque, suspende a ordem do discurso, e assim poderia muito bem ser também filho contemporâneo da literatura clássica, quiçá de Prometeu.

"El portunhol selbajem" é maldito para qualquer projeto de monolingüismo. Traz à baila, à luz, a questão sobre a guerra em torno das línguas, fenômeno resultante de todo e qualquer contato entre línguas diferentes. Chama atenção pelo debate que se estabelece entre o filho estrangeiro e rebelde contra os discursos autoritários das línguas oficiais da "triplefrontera". Noutra via é bem vindo por aqueles que renovam estilos com firmeza e sempre defenderam a liberdade de expressão, de pensamento, de criação literária, da palavra como um verbo que é vivo, que sofre mudanças ao longo dos tempos, que é linguagem universal, plurilíngüe, com muitas vozes, para ser modelada e remodelada: "El portunhol selbajem" será também aí um hospedeiro. Outra, em oposição, fica uma questão de poder, de domínio, de autoritarismo, de política excludente, literatura burguesa, policiais contra um hóspede indesejado.

206 DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. op. cit. p. 14.

207 DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003. p. 9.

"Hermanos" em guerra em *El Baldío*, de Augusto Roa BastosLênia Pisani Gleize²⁰⁸**1. Introdução**

Durante o curso "Bestiário e Guerra", ministrado pelo prof. Sérgio Medeiros no primeiro semestre de 2009, estudamos as relações entre os homens e os animais representadas na literatura, desde os bestiários medievais até os contemporâneos.

O objetivo deste trabalho é analisar as estratégias narrativas que delimitam as fronteiras entre homem/animal, humano/inumano, tal como estão representadas no conto "Hermanos", de Augusto Roa Bastos, texto que faz parte da coletânea *El Baldío*²⁰⁹.

A partir desse recorte temático, propõe-se que o conto seja problematizado sob as particularidades do conceito de **guerra** proposto por Derrida, em *O animal que logo sou*²¹⁰, o qual sugere que: "pensar essa guerra na qual estamos, não é apenas um dever, uma obrigação, é também uma necessidade, um imperativo do qual bem ou mal, direta ou indiretamente, ninguém poderia subtrair-se"²¹¹. Para Derrida, o período de guerra em que vivemos hoje está atravessado pela questão dos limites que dividem as fronteiras de representação do homem e do animal, do humano e do inumano na sociedade contemporânea. "O animal nos olha, e estamos nus diante dele"²¹². Derrida propõe, ainda, que comecemos a pensar a partir daí, desse outro, que há muito tempo nos olha. E cabe precisamente aos filósofos e aos poetas a tarefa de dar voz aos animais e aos seres inanimados²¹³.

Tal leitura, por sua vez, traz à tona algumas questões decisivas entre as literaturas e os grupos sociais, obliteradas nos estudos literários mais recentes. Retomar o estudo do projeto ético e estético de cada escritor nos seus entrelaçamentos pode ser uma via interessante de acesso aos processos ficcionais, às idéias e às formas de ver, de ler e de se posicionar no mundo, portanto, de construir e disseminar valores.

2. Irmãos em guerra em *El Baldío*, de A. Roa Bastos

Augusto Roa Bastos, escritor paraguaio, vencedor do prêmio Cervantes, em 1989, possui muitos contos ainda não traduzidos no Brasil. Os contos de *El Baldío*²¹⁴ não se encontram agrupados pela sua unidade temática²¹⁵. Porém, há,

208 lenia@ifsc.edu.br

209 ROA BASTOS, Augusto. *El Baldío*. Asunción: El Lector, 1966. Colección Literaria, n.19.

210 DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.

211 Ibidem, p. 57.

212 Ibidem, p. 57.

213 MEDEIROS, Sérgio. Fala proferida durante aula no curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC em 03/07/2009.

214 ROA BASTOS, Augusto. *El Baldío*. op. cit.

no livro, três contos que abordam o tema bélico e que narram as atrocidades cometidas pelos militares durante períodos de guerra, bem como a interferência desses acontecimentos nas relações humanas, na relação entre irmãos, tendo a guerra do Chaco ou a ditadura militar no Paraguai como pano de fundo para esses conflitos. São eles: “*Hermanos*”, “*Rebelión*” e “*Encuentro con el traidor*”.

A escolha do conto a ser analisado surgiu não só a partir da abrangência do título e das questões que ele suscita - Irmãos em que sentido? De quem? Quais os laços que os une? -, mas também pelas inventivas estratégias narrativas adotadas por esse escritor latino-americano, conhecido por usar inovadoramente recursos poéticos e técnicas narrativas, como o monólogo interior ou o fluxo de consciência de grande impacto sensorial, as quais, a nosso ver, no conto em questão, são utilizadas para a análise da relação abismal existente entre o homem e o animal, o humano e o inumano.

Ao longo de sua vida (1917-2005), Augusto Roa Bastos viveu alguns dos grandes acontecimentos do século XX: a Segunda Guerra, o Holocausto e a ditadura no Paraguai, não ficando nunca indiferente a tais acontecimentos. É possível identificar em sua linguagem literária traços de inovação e originalidade em relação à utilização da narrativa linear, tradicional, o que traduziria, parecidos, um esforço do escritor no sentido de conferir maior expressividade e alcance aos relatos ligados a esses episódios.

No atual cenário, que ainda é de ausência quase total de informações com credibilidade e legitimidade sobre os acontecimentos sociais e políticos que mobilizaram uma história recente do Paraguai e dos demais países de língua espanhola no território sul-americano, a produção literária, ao articular a função e a força do texto literário como denúncia, ocupa o lugar da verdade histórica.

2.1 Guerra entre “irmãos” em *El baldío*

Pode-se identificar no conto “*Hermanos*”²¹⁶ a presença dos elementos tradicionais pertencentes a esse gênero literário, tais como ação, enredo, tensão, conflito e desfecho²¹⁷. O tempo da narrativa principal transcorre em menos de vinte e quatro horas: as ações principais ocorrem entre o fim da tarde e o meio-dia do dia seguinte.

“*Hermanos*” está dividido em três partes; há três pausas que delimitam a narrativa e cada uma delas marca um espaço diferente. A primeira pausa contextualiza o tempo, o espaço e os personagens da narrativa. Também apresenta um narrador onisciente em terceira pessoa que inicia e introduz o enredo: “*En el mismo paraje donde los últimos hombres de la columna rebelde*

215 SELLÉS, Carmen L. *La narrativa breve de Augusto Roa Bastos*. Alicante, Espanha: Instituto de Cultura J.G- Albert, 1993. p. 84.

216 ROA BASTOS, Augusto. *El Baldío*. op. cit.

217 GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do Conto*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998. (Série Princípios). pp. 94-95.

fueron copados por la mañana, los regulares festejaban por la noche el triunfo"²¹⁸. O espaço narrativo da primeira parte é um local no meio da mata escolhido pelos militares para comemorar a vitória de uma batalha, em Nukuaré, no interior do Paraguai, durante a Guerra do Chaco. O clima de guerra é delineado, a princípio, pela referência aos militares vencedores de uma batalha contra seus próprios conterrâneos, os quais não concordam com a ação dos militares na região.

Nessa introdução, fica delineada a guerra entre irmãos, que estão divididos entre aqueles que estão a favor das atitudes do governo militar e os que estão contra, os rebeldes; irmãos que, apesar de partilharem o mesmo território, o mesmo país, a mesma cultura, estão em guerra entre si. Porém, essa guerra também abriga uma guerra entre irmãos biológicos. O conflito entre os irmãos biológicos é revelado lentamente através do conflito entre os irmãos conterrâneos, sendo introduzido apenas ao final da primeira parte, quando o narrador narra o seguinte incidente: ao acender uma fogueira, um dos militares observa um dos sete rebeldes sobreviventes ("barbudos y esqueléticos") da coluna guerrilheira, e pergunta a um colega seu, também militar, se aquele preso é seu irmão. O soldado encara o preso e o reconhece, reagindo com violência: "*con la cara congestionada por la verguenza y el odio*"²¹⁹, chuta-o várias vezes, cospe nele e o faz desmaiar com um golpe do cabo de sua arma.

Fica delineado, assim, o tema da narrativa, que aborda os conflitos entre irmãos, tanto conterrâneos quanto biológicos, os quais não dividem o mesmo ponto de vista político a respeito das invasões feitas pelos militares durante a Guerra do Chaco. A guerra política serve de pano de fundo para a guerra entre as relações fraternas.

Com a descrição da cena, chega ao fim a primeira parte do conto e o incidente é logo esquecido, "*porque en ese momento llegaban las bordalesas de caña decomisada. El festín y la borrachera empezaron*"²²⁰.

A segunda parte da narrativa apresenta características que diferem bastante das da primeira. Nela, a voz de um narrador onisciente dá lugar a uma voz narrativa que incorpora pensamentos e sentimentos de um ser vivo, que se assemelha a um verme, a um "gusano", e se desloca com dificuldade pela floresta, como podemos ler abaixo:

En la obscuridad se arrastró metro a metro. La gritería de los soldados borrachos se fue quedando cada vez un poco más lejos. Pero eso sucedía con una lentitud desesperante, tanto o más insoportable que los dolores físicos. Cada metro, cada jeme del terreno conquistado con el esfuerzo de las rodillas y de la quijada, parecía el último. Pero seguía otro poco más, se arrastraba como un gusano. El olor de la tierra o orientaba, le inoculaba la

218 Ibidem. p. 87.

219 Ibidem. p. 88.

220 Ibidem. p. 91.

voluntad de resistir, de seguir arrastrándose; el olor de esa tierra que conocía palmo a palmo²²¹.

Podemos observar que a mudança da voz narrativa, que não se limita a narrar os acontecimentos de forma linear e passa a incorporar sentimentos e pensamentos da personagem principal, sugere também a dificuldade para estabelecer uma distinção clara entre homem/animal. Afinal, da primeira até a vigésima linha, desde o início da segunda parte, é que o leitor percebe que o ser vivo que se desloca com dificuldade pela mata é um ser humano. Esse ser que se arrastava como um "gusano", um verme, uma larva, uma minhoca, é o irmão prisioneiro que havia conseguido fugir e que se movimenta com dificuldade pela floresta, pois tem o corpo todo amarrado com arame farpado. Em meio à profusão de plantas e aromas da floresta, um verme se arrasta e concentra, em sua aparente insignificância, toda a vitalidade do mundo que o circunda.

Ainda na segunda parte, a mais tensa das três que compõem o conto, outras vozes se agregam à voz do narrador principal. Em um dado momento, durante a fuga, o irmão prisioneiro ouve vozes de alguns soldados que retornavam de uma ronda. Junto às imagens, sentimentos, odores, dores e memórias do personagem principal agregam-se às vozes dos soldados, que não percebem a presença do fugitivo aos seus pés e começam a conversar sobre o futuro dos prisioneiros daquela batalha, assim como contam diferentes casos sobre outros prisioneiros de guerra. Tal estratégia evidencia a utilização do fluxo da consciência como técnica narrativa, assunto que, por questões metodológicas, não poderá ser investigado neste trabalho.

Durante o tempo em que os soldados conversam, a tensão narrativa aumenta ainda mais, pois não se sabe se o fugitivo conseguirá ou não escapar; o leitor tem acesso apenas à conversa dos soldados. O tema delas é justamente o destino dos prisioneiros de guerra: *"Ésa es la costumbre que han tomado ahora estos bandidos. Aprovechan hasta el último momento para hacer su propaganda. Por eso no hay más concentraciones. Vienen los Douglas de transporte y llevan a tirar sus osamentas sobre los montes vírgenes de Alto Paraná. Allí no los van a encontrar ni el día del Juicio Final"*²²².

Não se trata apenas de dar voz ao prisioneiro, ao fraco, ao perdedor, trata-se de mostrar que não há supremacia de vozes: a voz do militar, a voz do prisioneiro, a voz do povo, todas estão equiparadas. É possível ouvi-las com a mesma intensidade. Roa Bastos, ao equiparar a voz do prisioneiro às dos soldados envolvidos na cena descrita acima, permite identificar em sua prosa narrativa o uso da *polifonia*, conceito difundido por M. Bakhtin²²³ para teorizar a respeito da poética de Dostoiévski. Assim, as memórias da personagem são

221 Ibidem. p. 89.

222 Ibidem. p. 92.

223 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2005.

trazidas à tona pela voz do narrador e pelo contato que os pedregulhos que estão pelo caminho provocam em seu corpo, que é o corpo de um ser que se arrasta, um homem-animal: "*Sentia bajo él los pedregullos y los cantos rodados, esos que en otro tiempo, ahora imprecisable, él y su hermano recogían de chicos para cargar sus hondas y cazar loros y martinetas*"²²⁴. Aqui, a voz do narrador projeta a ação narrativa para um tempo passado, um passado remoto que pertence à infância da personagem, indicando que essa memória da infância apesar de ter sido lembrada, não tem como ser explicada atualmente devido a sua condição atual de semi-homem, quase completamente verme.

Mesmo assim, o irmão prisioneiro, este ser metade verme-metade homem, consegue agarrar-se a uma pedra maior, a um "*guijarro*", fazendo-se passar por um objeto sem vida, um tronco de árvore "*muerto y petrificado ahí hacía una infinidad de tiempo*", como podemos ler abaixo:

En ese momento fue cuando la patrulla que venía de recorrida casi tropezó con él en la oscuridad. Aferro el predrusco en el puño, lo apreté con fuerza hasta hacer de él un punto de apoyo en lo hondo de sí; hasta sentir que sus anillos se le crisparon en una repentina voluntad de inercia, de inmovilidad, como un momento antes lo fue de avance; hasta sentir como si ya estuviera muerto, un tronco muerto y petrificado ahí hacía una infinidad de tiempo, y que aunque los gubernamentales hubieran tropezado con él no lo habrían confundido simplemente con eso: un tronco carbonizado por el rayo al borde de la barranca²²⁵.

A transformação em um tronco de árvore apresenta-se como uma possibilidade de salvação para o prisioneiro político. De fato, o fugitivo passa despercebido dos soldados que urinam nele, como se fosse realmente um tronco de árvore sem vida: "*sintió un chorro caliente de orín sobre la nuca y la espalda, que le hizo arder aún más las mataduras*"²²⁶. Assim, de novo a transformação humano/inumano sugere a única possibilidade de salvação para o perseguido político.

Na terceira e última parte do conto, assim como visto na primeira, tempo e espaço narrativo também estão delimitados. Espera-se a resolução do conflito central da narrativa: a disputa entre irmãos biológicos, tendo como pano de fundo o conflito entre conterrâneos. O irmão rebelde finalmente consegue chegar até a casa da mãe. Nesse momento, os irmãos adquirem identidade, um nome próprio. No entanto, Leocádio, o irmão fugitivo, encontra-se muito ferido e, aparentemente inconsciente, deitado no catre. O irmão militar, Julian, está encostado à porta e argumenta com a mãe que precisa levar seu irmão fugitivo de volta. A mãe discute com o filho, que finalmente acaba cedendo aos apelos da figura materna. Porém, um incidente faz com que seu dedo escorregue no cabo

224 ROA BASTOS, Augusto. *El Baldío*. op. cit. p. 90.

225 Ibidem. p. 90.

226 Ibidem. p. 90.

de sua arma, disparando-a e atingindo a si próprio: *"el disparo atraviessa la garganta del soldado y la deforma instantaneamente la cara en una mueca de boca y ojos reventados"*²²⁷. Enquanto isso, o irmão prisioneiro: *"sigue mirando con los ojos muy abiertos"*²²⁸.

O final aberto e inesperado da narrativa comprova a ausência de preocupação do escritor moderno em fixar uma resposta clara e definitiva para a história de uma família, de um povo. Não há como reconstituir a história de um povo. No entanto, é possível revê-la a partir dos pontos de vista sobre as fronteiras entre homem/animal, humano/inumano, delegados ao leitor como faz a narrativa de A. Roa Bastos.

3. Conclusão

se o leão pudesse falar, nós não o entenderíamos
L. Wittgenstein²²⁹

Considerando-se o que foi exposto no presente trabalho, há que se reconhecer não só o valor literário de Roa Bastos, mas também seu papel social, pois como vimos nessa leitura, seus contos nos fazem refletir profundamente acerca da condição humana sob vários aspectos.

Ao comparar a fuga de um prisioneiro político com o deslocamento de um verme, bem como ao propor a transformação desse homem-animal em algo não-humano, A. Roa Bastos nos faz refletir sobre o período de guerra que estamos vivenciando atualmente, tal qual é pensado por Derrida.

Em *"Hermanos"*, as únicas possibilidades de sobrevivência para o preso político advêm da capacidade que a personagem adquire em se colocar no lugar do animal, a agir como um animal; ou, ainda, a transformar-se em objeto inumano. Afinal, como indaga Derrida: O que é o homem? A quem perguntar se não ao outro?

Talvez alguns elementos biográficos tenham sido utilizados na narrativa breve de A. R. Bastos. Porém, tais elementos foram incorporados através de inventivos recursos ficcionais e poéticos, que incluem fluxos temporais e finais abertos, inconclusivos. Do que se pode concluir, assim como observa Maria Esther Maciel, que *"a linguagem não é suficiente para responder a questão da diferença entre humano e não-humano"*²³⁰.

Dessa forma, encerramos este ensaio tomando emprestadas algumas palavras do narrador principal do conto *"Contar un Cuento"*:

227 Ibidem. p. 96.

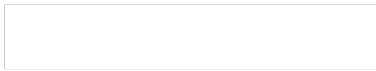
228 Ibidem. p. 96.

229 Apud MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito*. Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea. São Paulo: Lumme, 2008. p. 73.

230 MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito*. Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea. op. cit. p. 73.

Para mi la realidad es la que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide de ver el árbol. Solo podemos aludirla vagamente, soñarla, o imaginarla. Una cebolla. Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos²³¹.

231 ROA BASTOS, Augusto. *El Baldío*. op. cit. p. 12.



Nota sobre os autores

Pesquisadores do curso *Bestiário e Guerra*, ministrado pelo professor Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros, durante o primeiro semestre de 2009, no Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina:

Ana Carolina Cernicchiaro,

Ana Maria Alves de Souza,

Ana Paula Pizzi,

André do Amaral,

Caroline Gonzatto,

Cláudia Grijó Vilarouca,

M^a Eleuda de Carvalho,

Elisângela Aparecida Zaboroski de Paula,

Evandro Rodrigues,

Lênia Pisani Gleize,

Sérgio Medeiros

katarina kartonera

Coleção de poesias e narrativas contemporâneas

KK001 ***Ficou gemendo pero ficou sonhando*** (transcruz&sousainvencione al portuñol selvagem), Douglas Diegues, 2008; KK002. ***O Sexo Vegetal***, Sérgio Medeiros, 2009; KK003. ***Peças Sintéticas***, Dirce Waltrick do Amarante, 2009; KK004. ***O Gato Peludo e o Rato-de-Sobretudo***, Wilson Bueno, 2009; KK005. ***Contos Maravilhosos***, Kurt Schwitters (Tradutores: Maria Aparecida Barbosa, Walter Sille Krause, Heloísa da Rosa Silva, Gabriela Nascimento Correa), 2009; KK007. ***A Carne do Metrô***, Rodrigo Lopes de Barros, 2009; KK008. ***Sempre, Para sempre, lá e cá***: Poemas de Velimir Khlébnikov (Trad. Aurora Bernardini), 2009; KK009. KK010. ***Arte e Animalidade***, Coleção de textos sobre arte e animalidade. Organizadores: Ana Carolina Cernicchiaro, Evandro Rodrigues e Sérgio Medeiros, 2009; KK011. ***Os Chuvosos***, Wilson Bueno, 2009; KK012. ***Fio no Pescoço***, André do Amaral, 2009; KK013. ***Lo que ocurre en silencio***, Andrew Bernal Trillos, 2010; KK014. ***Las Putas Drogas***, Cristino Bogado, 2010; KK015. ***Triplefrontera Dreams***, Douglas Diegues, 2010; KK016. ***Bafo e cinza***, Sérgio Medeiros, 2010. KK017. ***Dez Romances Breves***, Luiz Roberto Guedes, 2010; KK018. ***Mulher Asfalto***, Alain-Kamal Martial (Trad. e adapt. Lucrecia Paco), 2011; KK019. ***Figurantes***, Sérgio Medeiros, 2011; KK020. ***Inferno de bolso***, Eloésio Paulo, 2011; KK021. ***Trajeto Kartonero***, Evandro Rodrigues, 2011. KK022. ***Poços***, Wiliam de Oliveira, 2012; KK023. ***Xupando Xilokona — xô@xêka — miniantolojia autoerôtika provisoria***, Jorge Canese, 2012; KK024. ***Anúncios***, Adolfo Montejó Navas, 2012; KK025. ***As metades do corpo***, Ricardo Aleixo, 2012; KK026. ***Receitas***. LEAR, Edward (Trad. Dirce Waltrick do Amarante), 2012.

Editora ecológica

Os livros da Ed.Katarina Kartonera são basicamente feitos à mão, exclusivos, frutos de uma consciência político-social de inclusão, que recicla materiais, como os papelões, recuperando-os ecologicamente e vinculando na produção e comercialização a participação de escritores, catadores e interessados por confecções de livros artesanais.



Florianópolis