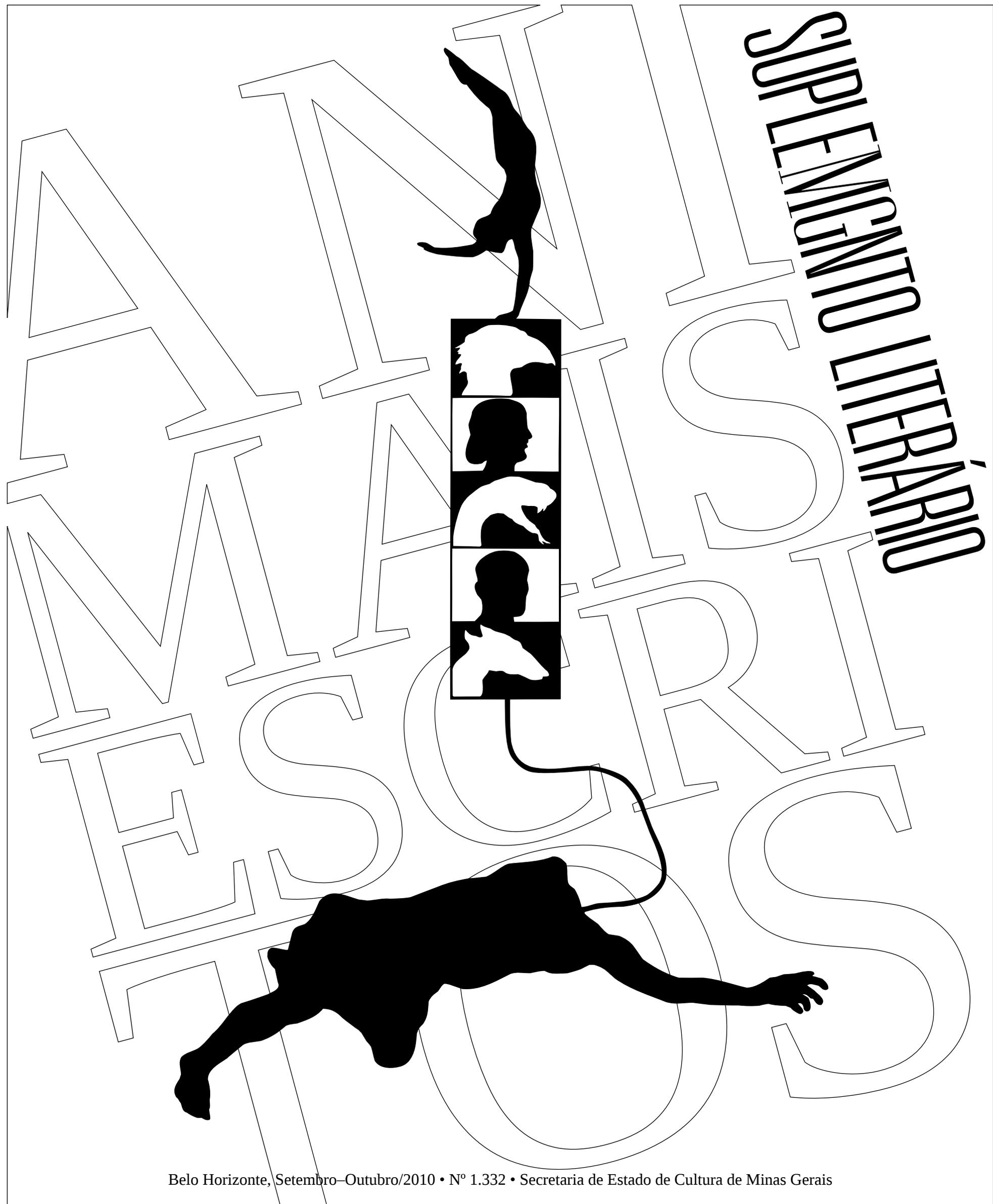
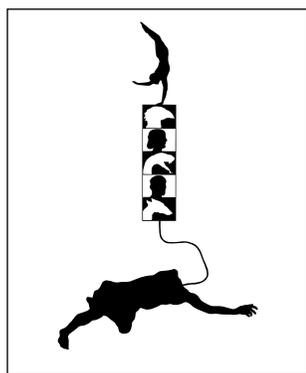


SUPLEMENTO LITERÁRIO



SUPLEMINTO LITERÁRIO



THEREZA SALAZAR

artista plástica nascida em Uberlândia/MG, trabalha e vive em São Paulo. Participou de várias exposições no Brasil e no exterior. Mais trabalhos podem ser vistos em www.flickr.com/photos/therezasalazar

Esclarecimento ao leitor:

O atraso na publicação deste número do **Suplemento Literário de Minas Gerais**, a exemplo da edição de julho/agosto, se deve a expressa recomendação da legislação eleitoral.

Governador do Estado de Minas Gerais
Secretário de Estado de Cultura
Secretário Adjunto
Superintendente do SLMG
Assessor Editorial
Projeto Gráfico e Direção de Arte
Conselho Editorial

Equipe de Apoio
Estagiárias
Jornalista Responsável

Antonio Augusto Junho Anastasia
Washington Mello
Estevão Fiúza
Jaime Prado Gouvêa
Fabrício Marques
Plínio Fernandes – Traço Leal
Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza,
Carlos Wolney Soares, Fabrício Marques
Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, José Augusto Silva
Geizita Mendes, Marina Viana, Mariana Piastrelli
Antônia Cristina De Filippo – Reg. Prof. 3590/MG

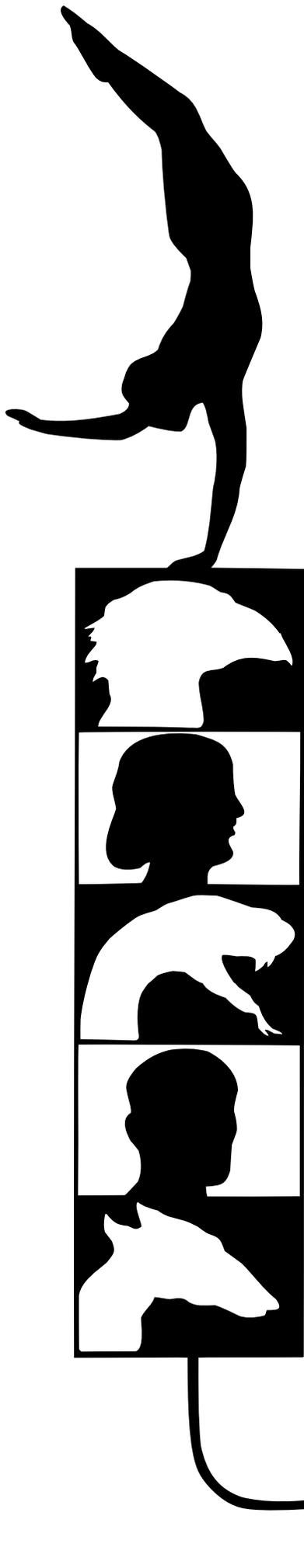
Ilustrações: Thereza Salazar

**Textos assinados são de
responsabilidade dos autores**

Suplemento Literário de Minas Gerais

Av. João Pinheiro, 342 – Anexo
30130-180 – Belo Horizonte, MG
Fone/Fax: 31 3269 1141
suplemento@cultura.mg.gov.br

Acesse o Suplemento online: www.cultura.mg.gov.br



MUNDO ZOO

As tentativas de sondagem da vida animal nunca deixaram de desafiar escritores de diferentes tempos, lugares e tradições. Se, por um lado, há os que convertem os animais em símbolos, metáforas e alegorias do humano, valendo-se muitas vezes dos artifícios do antropomorfismo, por outro, encontramos muitos autores que preferem tratar os animais não-humanos fora dos domínios alegóricos, tomando-os como viventes dotados de inteligência, sensibilidade e competências próprias, não necessariamente mais pobres que as nossas. A isso se soma ainda um visível interesse de vários poetas e ficcionistas em investigar as relações entre seres humanos e não-humanos, entre humanidade e animalidade.

Hoje, mais do que nunca, constata-se a presença incisiva da questão animal na literatura, nas artes e nas reflexões teóricas de pensadores de distintas áreas do conhecimento. O que se justifica não apenas pelas preocupações de ordem ecológica que têm movido a sociedade contemporânea, mas também por uma tomada mais efetiva de consciência dos problemas éticos que envolvem a nossa relação com esses outros radicais, os animais não-humanos.

Este número especial do *Suplemento Literário de Minas Gerais* é dedicado ao mundo “zoo”. De forma a abarcar a variedade da zooliteratura contemporânea, reúne narrativas, poemas, traduções e ensaios de autores de diversos estilos, linhagens, línguas e nacionalidades, além de uma entrevista especial sobre o tema. As ilustrações foram feitas pela excelente “zoo-artista” Theresa Salazar.

Agradecemos o apoio do IEAT-UFMG, que acolheu o projeto de pesquisa ao qual se vincula este dossiê, e à equipe editorial do Suplemento Literário, que tão generosamente acolheu a proposta. Nosso agradecimento também a Eduardo Jorge de Oliveira, pelas pertinentes sugestões.

Com este número especial também prestamos uma homenagem póstuma a um dos mais criativos zoólatras da literatura brasileira: Wilson Bueno.

Maria Esther Maciel
Organizadora

Três narrativas sobre animais

Peter Greenaway



Um filme holandês imaginário

O artista Cornelius Gooch pintava vacas. Seu pai tinha sido um vaqueiro, suas irmãs cuidavam da ordenha e sua mulher tinha sido leiteira. Apenas seu irmão quebrara a tradição: ele construía barcos – barcos a remo para os barqueiros do canal. Gooch gostava de vacas – ele apreciava sua docilidade, suas costas lisas de pelo curto, seus focinhos macios, o balanço de suas tetas, os chifres afiados, as formas de seu dorso com os entalhes das costelas. Ele gostava da dificuldade de pintá-las contra o amplo céu e a torre distante da catedral de Dordrecht. Há, deve-se admitir, uma certa semelhança entre todas as suas vacas, como se tivessem sido pintadas a partir de um único modelo. Gooch era um pintor metódico – talvez um tanto rudimentar – e embora as vacas ficassem ou sentassem relativamente paradas por longas horas ruminando, ele tinha problemas por ser muito lento. Embora procurasse as vacas mais dóceis, ainda assim elas se moviam demais para o gosto dele.

Para tentar resolver o problema, pediu ao seu irmão, que era carpinteiro e fazia barcos, que construísse uma vaca. Ele a construiu à feição do

bojo de um barco virado para cima, cobrindo-o de couro e pele de vaca. De perto, a vaca modelo parecia bem convincente – apesar de um pouco rígida. Ela era oca e leve, e Gooch a enfiava em uma carreta e a levava todo dia para o campo, acomodando-a no meio da grama. As outras vacas acabaram por se acostumar com isso, embora os bois ficassem irrequietos. Às vezes Gooch ficava meio decepcionado, pois em dias luminosos quando o sol brilhava direto ao meio dia, sem sombras, a vaca-modelo parecia um pouco sem vida. Sua mulher, então, teve a ideia de entrar dentro da vaca para animá-la um pouco. Ela era uma grande e doce mulher de cabelo ruivo penteado para trás, com seios fartos e pele branca leitosa. A base de madeira da vaca era bastante maleável – apesar de um pouco quente e abafada no verão. Afinal, a mulher de Gooch era gorda e às vezes tinha que tirar um pouco da roupa para se sentir mais confortável.

Gooch prosperou.

Seu marchand soube com surpresa da estratégia da Gooch e, achando-a divertida, resolveu tirar proveito, contando os detalhes aos clientes.

Como estes ficaram fascinados com a história, os quadros que retratavam uma vaca de madeira – e possivelmente a mulher de Gooch – passaram a alcançar um preço muito acima do resto da produção do artista. Tanto assim que o marchand chegou a pedir a Gooch que pintasse vacas ainda mais rígidas. Gooch atendeu-o.

Algum tempo depois, sua mulher teve um filho que não podia ser visto por ninguém. O filho foi chamado de Michael e passou a vida inteira num sótão da casa da casa dos pais, perto da catedral. Seu quarto estremecia quando os sinos da catedral badalavam a cada quinze minutos, ou sempre que o sineiro encontrava um motivo para tocá-lo. Dizia-se que o menino – como previsível – era surdo, não podia se alimentar por causa de suas mãos inúteis e que o reboco da parede do quarto estava cheio de marcas e arranhões. Dizia-se ainda que ele tinha chifres.

No povoado falavam que ele era mantido no sótão perto dos sinos para que seus gritos de aflição fossem abafados. Falavam ainda que Madame Gooch começou a pintar ovelhas para pagar o sineiro... Estas e outras especulações se espalhavam em Dordrecht, por ser este um lugar de muita imaginação.

(Trad. Maria Clara Versiani Galery e Maria Esther Maciel)

Cavalo

Um cavalo amarrado à noite a um poste de concreto de propriedade da rede ferroviária assustou-se com um trem expresso, rompeu a corda e disparou para dentro de um túnel. Quatro dias depois, um vendedor de carvão, presumindo que seu cavalo tivesse sido roubado, informou a polícia e passou a carregar carvão em uma van de transportar móveis. Na mesma tarde, um maquinista noturno de um trem elétrico disse ter visto a silhueta de um animal grande contra a luz dos sinais da linha subterrânea entre Baker Street e St. John's Wood. No dia seguinte, um inspetor de linha encontrou as pegadas de um cavalo em um areal em Tower Hill. Canteiros pisoteados em Baron's Court e esterco de cavalo encontrado no túnel do Green Park convenceram os supervisores da ferrovia a prevenir seus maquinistas, embora nenhuma autoridade acreditasse que um animal pudesse sobreviver aos trilhos eletrificados.

Diversas outras visões de um cavalo por empregados ferroviários e a visão de uma vaca por passageiros levaram a diretoria a fechar todo o sistema ferroviário por doze horas para esquadrihar os túneis. Encontraram

um porco morto, uma colônia de morcegos e uma família vivendo em uma caixa de semáforo sob Highgate Hill, mas nenhum cavalo.

Quatro anos depois, sete pessoas foram mortas e vinte e nove feridas quando um bando de cavalos negros surgiu galopando de dentro do túnel em Goucester Road e empurrou os primeiros viajantes do dia para a frente de um trem que passava.

(Trad. Myriam Ávila)

Semana do pardal

Para controlar os numerosos bandos de pardais que comiam todo ano um terço da produção de alimentos de um país, uma nação organizou a Semana do Pardal. Dia e noite, durante sete dias, os numerosos habitantes do país tocaram sinos, bateram frigideiras e gritaram. Os pardais, assustados demais para pousar, acabavam por cair do céu, mortos. Exaustão de vôo do mesmo tipo matou também gaivotas na costa, garças nas várzeas, águias nas montanhas e pombas na praça municipal.

Ao fim do sétimo dia, teve fim a Semana do Pardal. No ano seguinte, dois terços do estoque de alimentos do país foram comidos por insetos, e a moeda oficial passou de ouro a ovos.

(Trad. Myriam Ávila)

PETER GREENAWAY

é cineasta, artista plástico, escritor e curador. Nasceu no País de Gales, em 1942. Entre seus filmes, destacam-se *Afogando em números*, *Zoo-um z e dois zeros*, *O cozinheiro*, *o ladrão*, *sua mulher e o amante*, *O livro de cabeceira* e *As malas de Tulse Luper*.

MARIA CLARA VERSIANI GALERY

é tradutora e professora de Literaturas de Língua Inglesa no Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto. É co-organizadora do livro *Tradução, vanguarda e modernismos* (Paz e Terra, 2009).

MYRIAM ÁVILA

é tradutora e professora de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG. Autora dos livros *Rima e Solução – A Poesia Nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear* (Ed. Anna Blume, 1996) e *O retrato na rua – memórias e modernidade na cidade planejada* (Ed. UFMG, 2008).

ANIMAIS

John Berger
(Tradução: Ricardo Maciel dos Anjos)

Durante o século XIX na Europa ocidental e na América do Norte, iniciou-se um processo, hoje concluído pelo capitalismo corporativo do século XX, no qual todas as relações outrora existentes entre a humanidade e a natureza foram rompidas. Antes dessa ruptura, os animais constituíam o primeiro círculo do que estava em torno do homem. Talvez isso já sugira uma enorme distância. Eles estavam com a humanidade no centro do mundo. Tal centralidade era, obviamente, econômica e produtiva. Não obstante as mudanças nos meios produtivos e nas organizações sociais, o homem ainda dependia de animais para comida e vestuário, como ferramenta de trabalho e como meio de transporte.

Porém, supor que os animais surgiram no imaginário humano em forma de carne, couro ou chifres é o mesmo que projetar uma mentalidade oitocentista sobre os milênios passados. Animais entraram no imaginário humano primeiramente como mensageiros e promessas. Por exemplo, a domesticação do gado não começou como uma simples atividade para obtenção de carne e leite. O gado tinha funções mágicas, às vezes oraculares e às vezes sacrificiais. A escolha de uma determinada espécie como mágica, domesticável e comestível era originalmente determinada por hábitos, proximidade e “convite” do animal em questão.

*O bom touro branco é minha mãe
E nós somos gente de minha irmã,
O povo de Nyriau Bul...
Amigo, grande touro de chifres que se espalham,
que sempre ressoa em meio ao rebanho,
Touro do filho de Bul Maloa*

(The Neuer, a description of the modes of livelihood and political institutions of a Nilotic people, por Evans-Pritchard)

Animais são paridos, são conscientes e são mortais. Nestas coisas eles se assemelham à humanidade. Na sua anatomia superficial – não tanto na sua anatomia profunda – nos seus hábitos, no seu tempo e nas

COMO METÁFORA

suas capacidades físicas eles diferem dos homens. Eles são simultaneamente próximos e distantes.

“Sabemos o que os animais fazem e do que castores, ursos, salmões e outras criaturas necessitam, pois outrora com eles nossos homens eram casados, e de suas esposas animais adquiriram esse conhecimento.” (Índios havaianos citados por Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem*.)

Os olhos de um animal que observam um homem são desconfiados e atentos. O mesmo animal pode muito bem dirigir o mesmo olhar a outras espécies. Ele não tem um olhar especial para o homem. Nenhuma espécie, salvo o homem, reconhece o olhar desse animal como familiar. Outros animais são reféns do olhar. O homem toma consciência de que está retribuindo o olhar.

O animal examina cuidadosamente o homem através do abismo de sua não-compreensão. E é por isso que o homem pode surpreender o animal. O animal, contudo – ainda que domesticado – também consegue surpreender o homem. O homem também examina com uma parecida, mas não idêntica, não-compreensão. E é assim com tudo o que ele examina. O homem sempre carrega olhares de ignorância e medo. Então, quando ele é *visto* pelo animal, ele é visto da mesma forma como o seu entorno é visto por esse outro. Seu reconhecimento desse fato é o que torna o olhar do animal familiar. Eis que um poder é creditado ao animal, comparável ao poder humano, mas nunca coincidindo com este. O animal tem segredos que, ao contrário dos segredos de cavernas, montanhas e mares, são dirigidos especificamente aos homens.

Essa relação pode se tornar clara ao se comparar o olhar de um animal com o olhar de outro homem. Entre dois homens o abismo da não-compreensão é, em princípio, coberto pela linguagem. Mesmo se o encontro for hostil e palavras não sejam proferidas (ou mesmo se os dois falarem línguas diferentes), a *existência* da linguagem permite que pelo menos um deles, se não ambos mutuamente, seja reconhecido pelo outro. É a presença da linguagem que permite ao homem reconhecer o outro, assim como a si mesmo. (Na confirmação feita pela linguagem, podem-se confirmar também ignorância e medo. Enquanto nos animais o medo é uma resposta a um indício de perigo, no homem ele é endêmico.)

Animal algum confirma o homem, positiva ou negativamente. O animal pode ser morto e comido para que sua energia seja adicionada à que o caçador já detém. O animal pode ser domesticado para que ele possa ser útil e trabalhar para o camponês. Mas é a sua falta de linguagem, o seu silêncio, que garante a sua distância, a sua distinção, a sua exclusão, de e para o homem.

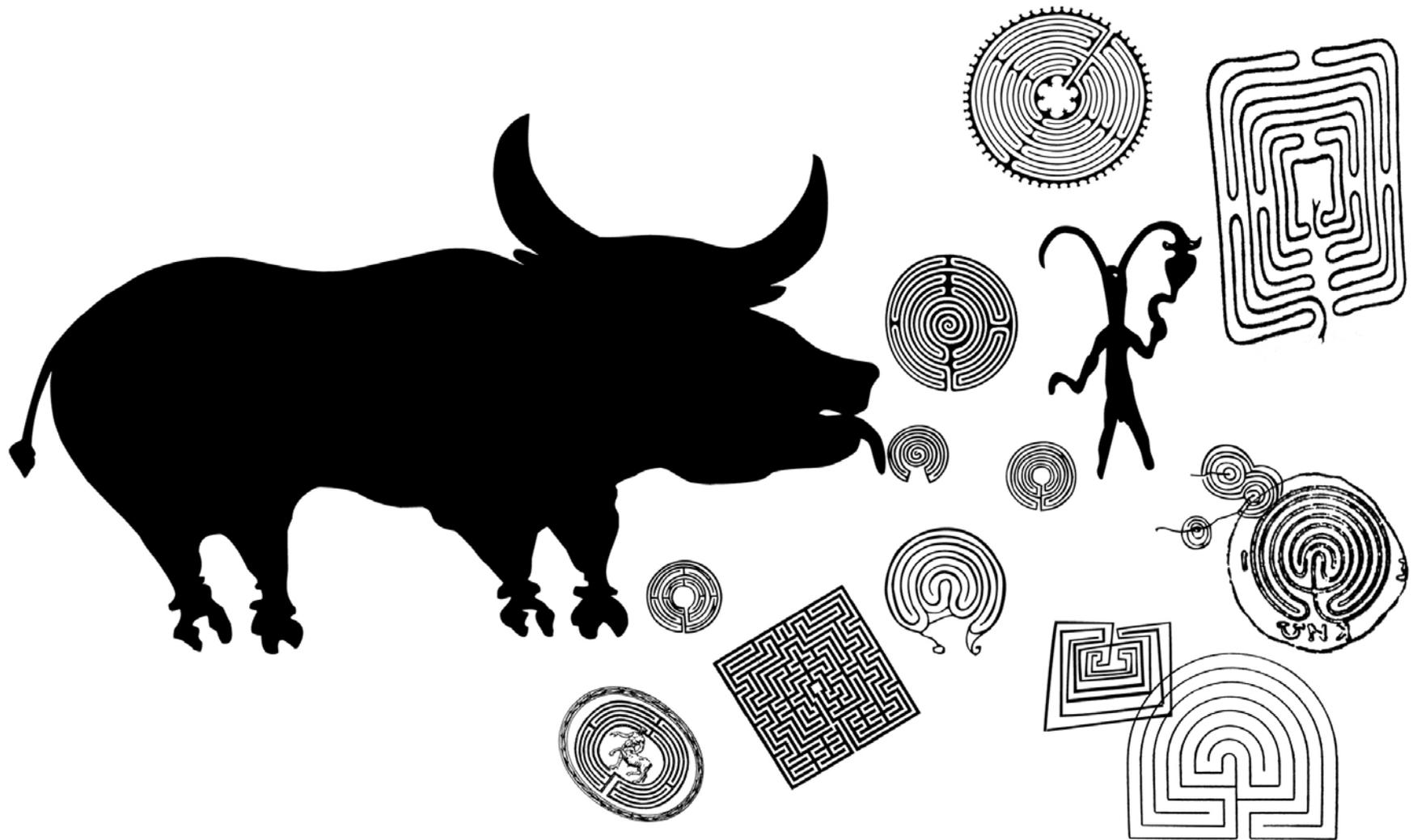
É somente devido a essa distinção, contudo, que a vida de um animal, nunca a ser confundida com a de um homem, pode ser considerada paralela à deste. É somente na morte que as duas linhas paralelas se convergem e, após a morte, talvez se cruzem para se tornar paralelas novamente: daí vem a ampla crença na transmigração das almas.

Com suas vidas paralelas, os animais oferecem ao homem um companheirismo diferente de qualquer outro oferecido pelo convívio humano. Diferente porque é um companheirismo oferecido à solidão do homem enquanto espécie. Tal companheirismo silencioso era sentido de maneira tão intensa e indiscriminada que é frequente a convicção de que era sempre o homem que não tinha a capacidade de falar com os animais – daí vêm histórias e lendas de seres excepcionais, como Orfeu, que podiam conversar com os animais em sua própria língua.

Quais eram os segredos das semelhanças e dassemelhanças dos animais com os homens? Os segredos cuja existência foi reconhecida pelo homem no momento em que seus olhos se cruzaram com os do animal.

De certa forma, a antropologia, no que diz respeito à passagem da natureza à cultura, é uma resposta para essa pergunta. Mas não há uma resposta geral. Todos os segredos recaíam sobre o animal como uma *intercessão* entre o homem e suas origens. A teoria evolutiva de Darwin, indubitavelmente carregada de marcas da Europa oitocentista, pertence, contudo, a uma tradição – quase tão antiga quanto o próprio homem. Os animais foram intercessores entre o homem e suas origens porque eles eram, ao mesmo tempo, similares e dissimilares aos humanos.

Os animais vieram de além do horizonte. Eles pertenciam ao *lá* e ao *aqui*, assim como eram mortais e imortais. O sangue de um animal fluía como o humano, mas a sua espécie era imortal e cada leão era Leão, cada touro era Touro. Isto – talvez o primeiro dualismo existencial –



era refletido no tratamento dirigido aos animais. Eles eram subjugados e idolatrados, criados e sacrificados. Atualmente os vestígios desse dualismo permanecem entre as pessoas que mantêm relações estreitas com os animais e deles dependem. Um camponês se torna amigo de seu porco, e fica feliz em salgar a sua carne. O que é significativo e difícil para a compreensão de um estranho, morador das cidades, é o fato de as duas sentenças estarem ligadas por um *e*, e não por um *mas*.

O paralelismo de suas vidas similares/dissimilares levou os animais a provocar algumas das primeiras questões e a também oferecer respostas. O primeiro tema da pintura foi o animal. Provavelmente a primeira tinta foi o sangue animal. Antes disso, não é irracional supor que a primeira metáfora foi animal. Rousseau, no seu *Ensaio sobre as Origens da Linguagem*, afirmou que a própria língua começou com metáforas: “Enquanto as emoções foram os primeiros motivos que levaram o homem a falar, suas primeiras palavras foram metáforas. A linguagem figurada foi a primeira a nascer, e significados foram os últimos a serem descobertos.”

Se a primeira metáfora foi animal, é porque a relação básica entre o homem e o animal era metafórica. Dentro dessa relação, o que os dois termos – homem e animal – tinham em comum também revelou o que os tornava diferentes. E vice-versa.

Em seu livro sobre totemismo, Lévi-Strauss comenta acerca da lógica de Rousseau: “É porque o homem se sentiu originalmente idêntico aos seus similares (dentre os quais, segundo Rousseau, devemos incluir animais), que ele adquiriu a capacidade de distinguir a *si próprio* da mesma maneira que ele distingue esses outros – ao usar, por exemplo, a diversidade de espécies como suporte conceitual para diferenciação social.”

Aceitar a explicação de Rousseau sobre as origens da linguagem é, claramente, pedir que sejam feitas certas perguntas (qual foi a organização social mínima necessária para o surgimento da linguagem?). Contudo, nenhuma busca da origem pode ser inteiramente satisfatória. A intercessão dos animais nessa busca era tão comum precisamente por eles permanecerem ambíguos.

Todas as teorias da origem absoluta são apenas maneiras de definir melhor o que veio depois. Os que discordam de Rousseau contestam o ponto de vista de um homem, não um fato histórico. O que estamos tentando definir, já que a experiência está perdida quase que por inteiro, é o uso universal de signos animais para mapear a experiência do mundo. Os animais foram vistos em oito dos doze signos do zodíaco. Entre os gregos, a representação de cada uma das doze horas do dia era um animal. (A primeira, um gato; a última, um crocodilo.) Os hindus enxergavam a Terra sendo carregada nas costas de um elefante, este por sua vez apoiado sobre uma tartaruga. Para os Nuer do sul do Sudão (ver *Man and Beast* de Roy Williams), “todas as criaturas, incluindo o homem, viviam juntos em harmonia num único campo. A discórdia começou quando a Raposa persuadiu o Manguço a jogar uma clava no rosto do Elefante. Iniciou-se uma briga e os animais se separaram; cada um seguiu seu próprio caminho e eles começaram a viver como hoje, matando um ao outro. O Estômago, que vivia inicialmente uma vida independente nos arbustos, entrou no homem de forma que agora ele sempre tem fome. Os órgãos sexuais, que também viviam separados, juntaram-se aos homens e às mulheres, fazendo com que eles se desejem constantemente. O Elefante ensinou ao homem como fazer farinha do

milho, de forma que a sua fome só seria satisfeita com trabalho incessante. O rato ensinou ao homem como procriar e à mulher como parir. E o Cão trouxe o fogo ao homem.”

Os exemplos são incontáveis. Em todo lugar os animais ofereceram explicações ou, mais precisamente, emprestaram seu nome ou caráter a uma qualidade que, como todas as qualidades, era, em sua essência, misteriosa. O que distinguiu o homem dos animais foi a capacidade humana de pensamento simbólico, a capacidade que se mostrou inseparável do desenvolvimento da linguagem, no qual palavras não eram meramente signos, mas significantes de algo além de si mesmas. Ainda assim os primeiros signos eram representações de animais. O que distinguiu os homens dos animais nasceu da sua relação com eles.

A *Ilíada* é um dos mais antigos textos disponíveis, e nela o uso da metáfora ainda revela a proximidade entre homem e animal, a proximidade da qual a própria metáfora surgiu. Homero descreve a morte de um soldado no campo de batalha e, em seguida, a morte de um cavalo. Ambas as mortes são igualmente transparentes aos olhos de Homero, não havendo mais refração num caso do que no outro. “Enquanto isso, Idomeneu golpeou Erymas na boca com seu bronze cruel. A ponta metálica da lança atravessou a parte inferior de seu crânio, abaixo do cérebro e estraçalhou os ossos brancos. Seus dentes foram quebrados; seus dois olhos encheram-se de sangue; e sangue esguichou de suas narinas e de sua boca aberta. A nuvem escura da Morte pairava sobre ele.” Este foi o homem. Três páginas adiante, é o cavalo que cai: “Sarpedônio, atacando novamente com sua brilhante lança, errou Pátroclo mas acertou seu cavalo, Pédaso, no lado direito. O cavalo gemeu nas garras da Morte, e então caiu na poeira e, com um grande suspiro, abandonou sua vida.” Este foi o animal.

O livro 17 da *Ilíada* começa com Menelau de pé sobre o corpo de Pátroclo para impedir que os Troianos o despissem. Aqui Homero usa animais como referências metafóricas para transmitir, com ironia ou admiração, as qualidades excessivas ou superlativas de diferentes momentos. *Sem o exemplo dos animais*, tais momentos permaneceriam indescritíveis. “Menelau ficou ao lado de seu corpo como uma amedrontada vaca mantendo guarda sobre o primeiro bezerro trazido por ela ao mundo.” Um troiano o ameaça e, ironicamente, Menelau grita a Zeus: “Você já viu tamanha arrogância? Nós conhecemos a coragem da pantera e do leão e do feroz javali selvagem, a mais espirituosa e autoconfiante fera de todas, mas tudo isso, ao que parece, é nada perante as proezas destes filhos de Panto...!” Menelau mata então o troiano que o ameaçou, e ninguém mais ousa se aproximar dele. “Ele era como o leão da montanha que crê em sua própria força e salta sobre a mais formosa bezerra em um rebanho que pasta. Ele quebra o seu pescoço com suas poderosas presas e, então, parte-a em pedaços e devora seu sangue e suas entranhas, enquanto à sua volta os pastores e seus cães causam um estardalhaço, mas mantendo-se à distância – eles o temem e nada os faria se aproximar.”

Séculos mais tarde, Aristóteles, na sua *História dos Animais*, o primeiro grande estudo científico sobre o assunto, sistematiza a relação comparativa entre o homem e o animal:

Na grande maioria dos animais há traços de qualidades físicas e de atitudes, que são marcadamente diferentes no caso de seres humanos. Assim como foram apontadas semelhanças entre seus órgãos físicos, também em um número de animais observam-se gentileza e hostilidade, temperança ou raiva, coragem ou timidez, medo ou confiança, bom humor ou recato pensativo e, no que tange à inteligência, algo parecido com sagacidade. Algumas das qualidades do homem, comparadas com as qualidades correspondentes dos animais, diferem-se de maneira apenas quantitativa: o que quer dizer que o homem tem mais ou menos de determinada qualidade, e que o animal tem mais ou menos de outra; outras qualidades no homem são representadas por qualidades análogas, porém não idênticas; por exemplo, assim como no homem se encontram conhecimento, sabedoria e sagacidade, há em certos animais algum outro potencial natural parecido com estes. A verdade desta afirmativa será apreendida de maneira mais clara se for levada em consideração a infância: pois nas crianças observam-se traços e sementes do que um dia serão hábitos psicológicos firmes, ainda que psicologicamente uma criança seja, ainda que por um curto tempo, muito pouco diferente de um animal...

Para a maior parte dos leitores modernos “educados”, essa passagem, creio, parecerá nobre, porém demasiadamente antropomórfica. Gentileza, raiva, sagacidade, argumentariam eles, não são qualidades morais que podem ser atribuídas a animais. E os comportamentistas concordariam com esta objeção.

Até o séc. XIX, porém, o antropomorfismo era integral à relação entre homens e animais e era uma expressão da sua proximidade. O antropomorfismo era o resíduo do uso contínuo da metáfora animal. Nos dois últimos séculos, os animais desapareceram gradativamente. Hoje nós vivemos sem eles. E nesta nova solidão, o antropomorfismo deixa-nos duplamente desconfortáveis.

JOHN BERGER

nasceu em Londres em 1926. É escritor, ensaísta, roteirista e crítico de arte, tendo publicado dezenas de livros, peças de teatro e roteiros de filmes. Entre seus romances, destaca-se o *G.*, vencedor do Booker Prize em 1972.

RICARDO MACIEL DOS ANJOS

é estudante do curso de Letras da UFMG, escritor e tradutor. Autor do romance *O continente perdido* (São Paulo, Editora Scipione, no prelo).

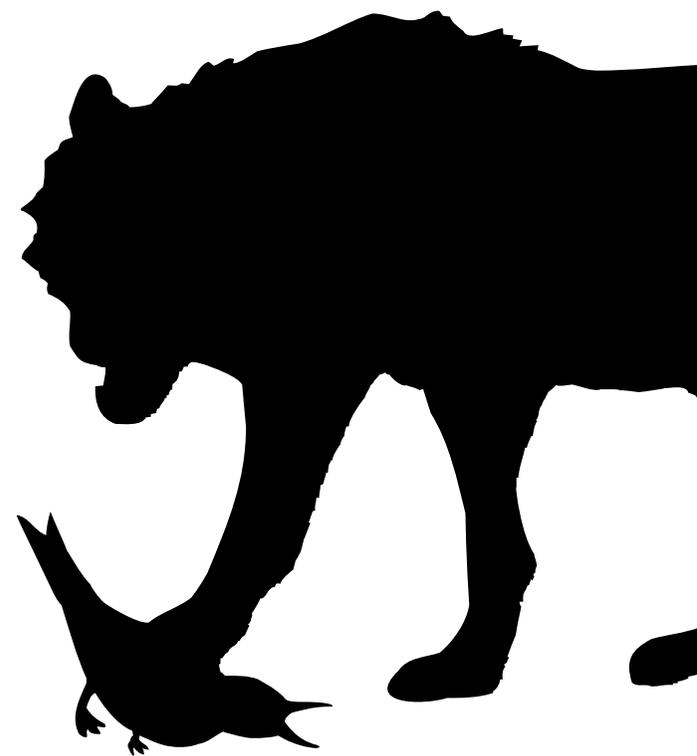
Um novo relatório para a academia ou Nós, animais, na obra de Franz Kafka

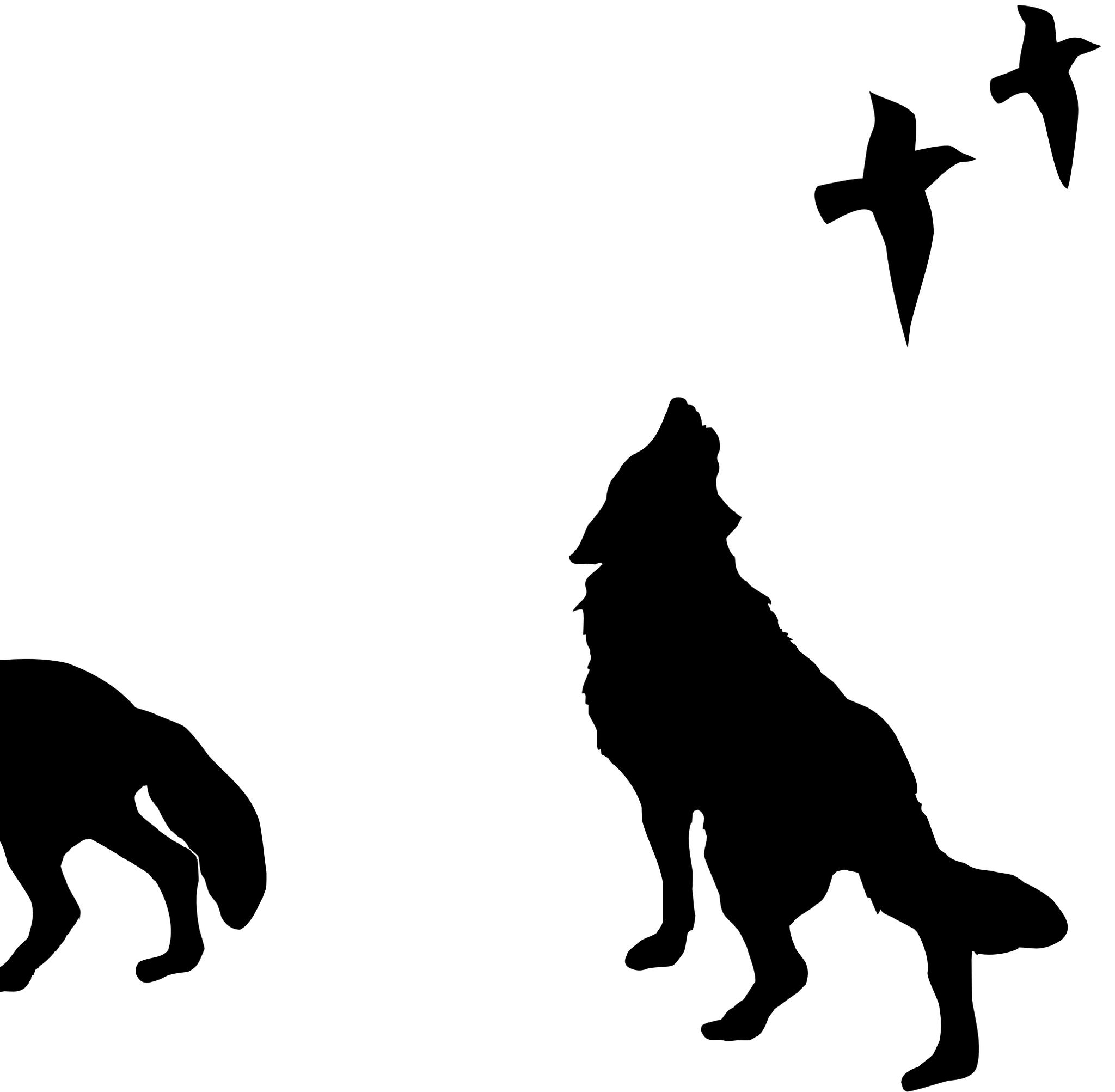
C aríssimos colegas da academia, não podem imaginar como fiquei tocado e emocionado com este convite: escrever sobre os animais na obra de meu amigo Franz Kafka. Sim, meu amigo. Muitos de vocês não sabem, mas o conheci pouco depois de ele ter publicado – para meu furor: sem a minha permissão – o relatório, que logo se tornou famoso. Refiro-me, é claro, ao *Ein Bericht für eine Akademie* (*Um relatório para uma academia*). Naquela ocasião eu era ainda jovem e não havia entrado na academia, onde se aprende toda sorte de manobras e de trapaças. Então eu era inocente e puro. Mas fico especialmente feliz com esse convite, porque escrever sobre esse tema permite-me não só voltar a ler as páginas já bem amareladas da obra única daquele (apesar de tudo) grande escritor de Praga – aliás: que linda cidade! – como também me voltar para colegas que moram do outro lado do Equador, em um país tropical, como aquele que habitei até os cinco anos de idade. Como sabem, desde aquela idade moro em Hamburgo, encantadora cidade portuária alemã. Mas chega de introduções! O espaço é pequeno e estou com quase cem anos, dependo de minha secretária, Frau Bundschen, que precisa ir para casa cuidar de seu filho recém-nascido.

Começamos pelo início: por que Kafka abriu um espaço tão privilegiado para animais em seus textos? Para mim isso é um sinal de inteligência! Assim ele pôde pensar melhor no próprio animal-humano. Sinceramente, como macaco, primo de vocês, posso dizer que o Sr. Kafka deve ter sido um dos que melhor soube mergulhar nesse homem do século XX, ou seja, alguém que não se sente em casa nem no próprio corpo. Sobre animais mesmo ele não entendia quase nada. Ele gostou de meu relatório porque lá apresento como o ser-humano está a um passo do ser-animal. Eu atravessei a galope o processo evolutivo, que vocês levaram centenas de milhares de anos para trilhar. Como vocês, também eu me tornei humanizado pecando, ou seja, fazendo sujeira e rindo: cuspiendo, bebendo e fumando! Comecei pelo *schnaps* e cheguei ao vinho tinto. Adoro as uvas suaves das montanhas da região de Chirouble. (Já sabem com o que me presentear!) Eu fui reconhecido mesmo como humano quando soltei um “alô”, após virar uma garrafa de *eau de vie*. Daí em diante foi tudo uma questão de imitação. Eu, como todo bom macaco, sou um excelente imitador. De macaco a animal-humanizado e daí a professor foram poucos passos. Tudo é uma questão de saber imitar bem, como já o sabia o bom Aristóteles. Kafka ficou fascinado com essa ideia. Talvez isto tenha a ver com a situação dos judeus na Europa, que em pouco tempo foram da marginalidade e do *shtetl* (as aldeias judaicas do leste europeu) para as grandes Universidades, mas isto é só uma hipótese divertida. Não se esqueçam que ele era um admirador de Darwin – o

Márcio Seligmann-Silva

(a partir do manuscrito de Bundschen/Rotpeter)





único cientista que realmente respeito – e mesmo Freud (que também admirava aquele cientista inglês), apesar de ter sido ironizado por Kafka, no fundo era admirado por ele também. Afinal, o que Kafka vê como sendo o meu processo de humanização, Freud também o descreve em seus escritos “Totem e tabu” (que ele pode ter lido) e em “Mal-estar na cultura”, de 1930. (Sim “Mal-estar na cultura” e não “na civilização”. Freud não era Rousseau, aquele filósofo suíço que, como escreveu Voltaire, gostaria de ter voltado a andar de quatro e retornado à floresta. Rousseau era crítico da civilização, Freud foi mais fundo e viu que o homem está condenado a morar no mal-estar, *unbehagen*, onde quer que ele viva, ou seja, está condenado a sentir-se desabrigado. Também eu me sinto assim desde que bradei aquele fatídico “alô”.)

No mesmo volume em que Kafka publicou o meu texto, lemos ainda outros que me parecem importantes para minha temática. Um deles é o “Chacais e árabes”. Trata-se de uma pequena peça sobre a relação desses lobos do deserto com os árabes. O narrador é um “europeu do norte”. Mas o interessante é que o protagonista é o líder dos chacais. Aqui vemos um dos toques da genialidade de Kafka. É preciso recordar que ele construiu boa parte de sua obra em meio a seus diários (que eram, na verdade, “noitários”: textos escritos de noite que continham também muitos sonhos). Sua obra nascia como parte de sua vida. Ele construía personagens em seus textos de tal modo que os leitores têm uma forte tendência a identificá-los com o seu autor, ou seja, com Kafka. Ele soube como poucos com a sua pena introjetar e disseminar o gesto auto-biográfico, central na literatura desde então. Assim, eu mesmo já fui identificado com o escritor de Praga. Mas no caso específico dessa narrativa dos chacais reconheço que a tentação é grande de considerá-los uma tribo de judeus que há séculos luta com os árabes. Trata-se de uma luta que é descrita como nascida do sangue e que terminará em sangue. “Precisamos de paz com os árabes”, clama o lobo. Ele sonha com um deserto sem aqueles hábitos sujos e bárbaros dos árabes; sonha com mortes limpas, rituais e sem sangue dos animais que eles precisam comer. Corroborando com essa leitura judaizante, é importante lembrar que Kafka publicou o meu texto e esse sobre os chacais na importante revista editada por Martin Buber, *Der Jude*, em 1917. Mas, para mim, o decisivo não é o olhar étnico, mas o olhar sobre o animal-humano que Kafka abre nesse texto. O animal é o limpo, os homens são os sujos: Kafka brinca de amarelhinha na estrada tortuosa da “evolução” dita humana, ou ainda: ele joga lego com as peças da Criação.

Outro ensaio do mesmo volume *Um médico rural* (publicado, aliás, em 1920), trata de uma pequena cidade que é invadida por “nômades do norte”. Nesse pequeno texto, intitulado “Uma folha antiga”, novamente assistimos à operação de animalizar os homens, ou de despir esses animais envergonhados de sua tênue roupa humana. Esses bárbaros comem carne crua – assim como os seus cavalos. Eles muitas vezes compartilham o mesmo pedaço de carne que devoram juntos. E se uma vaca viva lhes é lançada, bárbaros e cavalos a dilaceram loucamente

com seus dentes afiados, de um modo que só Eurípides havia antes descrito em suas *Bacas*, referindo-se ao frenesi das tebanas enfeitadas por Dioniso. Essa narrativa kafkiana conta a história da dissolução da cidade realizada pela inoculação dessa invasão “animal” (aliás, bem dionisíaca também). Mas ela é mais do que isso. Ela apresenta o rei impotente no palácio imperial como uma metáfora da crise no poder soberano que, por sua vez, para existir, precisa domar a “vida natural” (*zoe*), a “vida nua”, como escreveu outro famoso contemporâneo de Kafka, Walter Benjamin. Ao tratar da vida animal, Kafka toca na crise da soberania e da nossa auto-imagem. Essas duas crises se lhe aparecem como paralelas. Ele mostra o animal em nós, como Freud e, antes dele, Darwin o fizera. Ele mostra um poder amorfo, teoricamente o monopolizador da violência, que tenta gerir essa vida nua que lhe escapa (à qual Penteu e Cadmo, avô de Dioniso, também sucumbiram por não saberem venerar e sacrificar aos deuses).

Mas Kafka trabalha com polaridades para desconstruí-las. Esse é o charme de sua narrativa. Isto fica claro novamente no pequeno texto “O novo advogado”, que abre o mesmo volume e traz Bucéfalo, o cavalo de Alexandre o Grande, como um eminente advogado. Ele estuda e representa a lei. O animal, que foi recalcado em nós e sobre cujo sacrifício inscrevemos a cultura, é ele quem porta a insígnia de delegado e é representante de nosso super-eu. A literatura é essa “pesquisa” sobre o humano que se dá via mergulho no nosso ser animal.

Assim também se passa no maravilhoso texto do espólio que foi publicado pelo nosso amigo Max Brod, justamente com o título “Investigações de um cão”. Esse, de todos os textos com animais de Kafka, é aquele no qual mais sentimos a busca de um ponto de vista animal (falo isso com conhecimento de causa, apesar de minha infância animal se perder nas penumbras profundas de minha alma). Novamente a tentação de ler esse texto como um ensaio sobre a condição do judeu sem pátria, lugar e corpo é grande. A narrativa em primeira pessoa é prodigiosa: sentimos sobre quatro patas e lendo esse texto, se não me contendo, retomo o antigo gesto de coças minhas orelhas com meus pés. De resto, esse cão investigador passa por um rigoroso jejum e recebe a comida de modo forçado pela sua boca. Impossível não pensar no anoréxico Kafka e sua atração por figuras que se desfazem destruídas pela inanição, como o seu artista da fome. Mas vamos deixar essa tentação de lado. Esse animal, que está em meio a sua pesquisa e a vê como uma espécie de tábua de salvação para sua crise de vida, estuda justamente a questão da fome: protofenômeno de nossa (e com isso incluo a nós todos animais) existência. Esse cão é o primeiro grande pesquisador moderno da vida nua, e com isso se mostra um precursor de Benjamin e de St. Agamben. Como o próprio narrador canino kafkiano escreve: “Todo o conhecimento, o conjunto de todas as perguntas e de todas as respostas, está contido nos cães.” Essa figura canina tem uma imagem em sua memória animal que a assombra. Trata-se daquilo que Freud denominou de *Urszene*, proto-cena, um espetáculo traumatizante que tem grande intensidade e uma

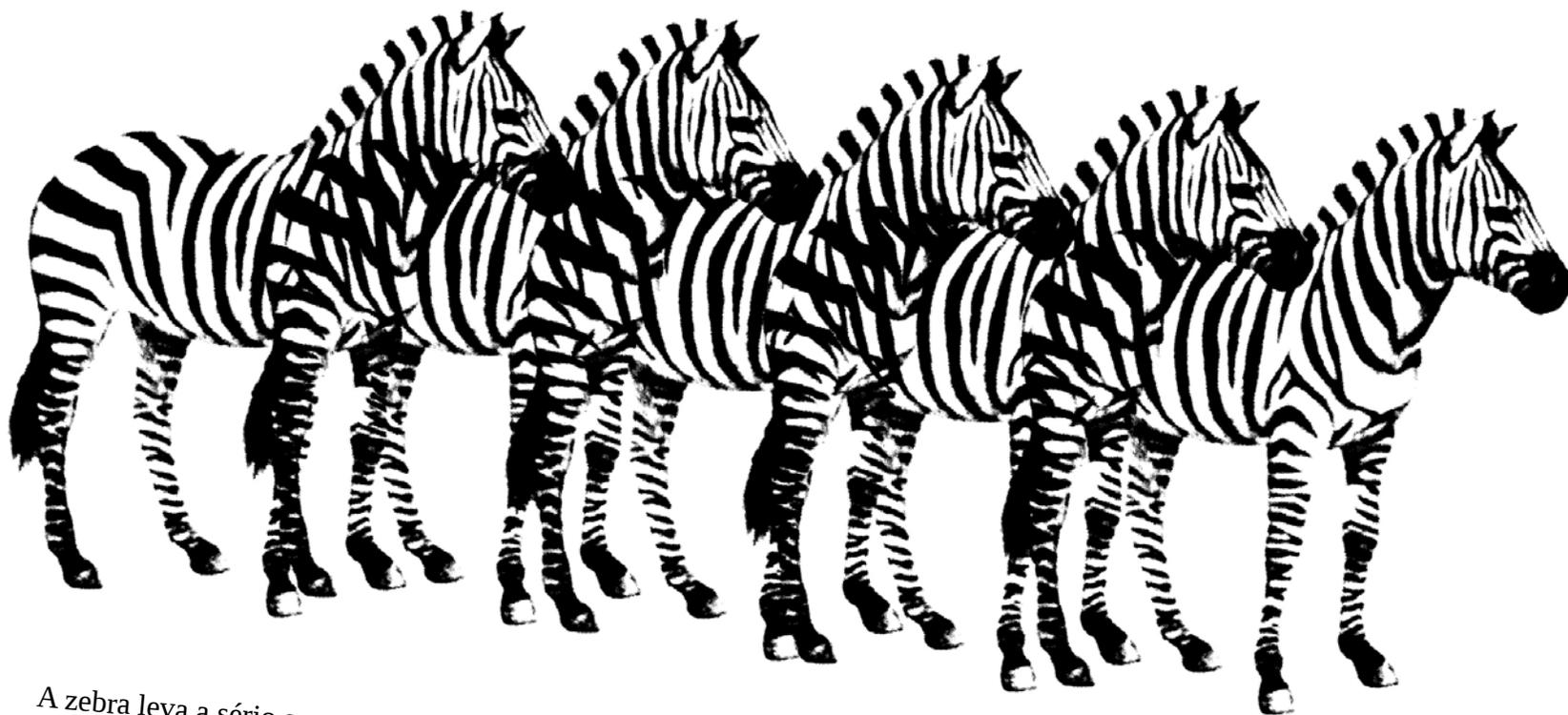
forte carga sexual. Essa cena que nosso amigo canino viu quando criança era composta por um grupo de sete cães (“cães como você e eu”, escreve o cão narrador) que andavam em fileira, um sobre o outro: ao mesmo tempo mostrando publicamente suas partes íntimas e produzindo uma música misteriosa, atraente e angustiante. Muito poderia escrever sobre essa música, mas aqui não tenho espaço. Fiquemos com essa imagem do quadrúpede que passa a ostentar seu sexo mas sem se envergonhar dele. Ora, a narrativa que Freud fez no seu “Mal-estar na cultura” é justamente aquela do homem como um ser que ao se tornar bípede teve que recalcar seus instintos – inclusive os sexuais, fortemente ligados ao olfato. A libido recalcada pôde ser canalizada para a cultura. O homem abandona a animalidade ao passar a se envergonhar de seus órgãos sexuais, agora expostos. Esses cães que traumatizam nosso narrador ostentam esse sexo sem pudor. (Eu mesmo, como os senhores podem ler em meu relatório, exponho meu sexo à minha macaca apenas entre quatro paredes. Sou um ser cultural: *ein Kulturmensch*.) Freud também posteriormente escreveu belas palavras sobre a sexualidade canina e o relacionamento desses animais com suas fezes que nos choca, apesar de ainda tratá-los como nossos melhores amigos.

Muito poderia escrever ainda sobre a relação destes animais com a tradição da fábula, de Esopo a Perrault e Orwell e também sobre outros animais kafkianos. Sua “Josefina, a cantora, ou O povo dos camundongos” é primoroso também. Novamente música, judeidade e sexualidade se misturam aí de um modo bem original. Já o conhecidíssimo *A metamorfose* se abre com uma frase que resume boa parte da história cultural da primeira metade do século XX: “Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.” (“Quando Gregor Samsa uma manhã despertou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado em um inseto monstruoso.”) Vemos aqui que o prefixo negativo *un* é a marca desse novo homem que se vê sem proteção (jogado no mal-estar, *unbehagen*) e às voltas com a culpa, a vergonha e com uma casa – a família – em ruínas. Onde está a família em Kafka? Justamente em torno desse grande inseto e apenas ali. Ele é o sinistro, *Unheimlich*, aparição daquilo que “deveria permanecer em *segredo*, escondido e que se manifestou”. O prefixo “un” que marca esses termos (“unbehagen”, “ungeheuer”, “Unheimlich”, “Unbewußten”: mal-estar, monstruoso, sinistro, inconsciente) encontra-se também no centro de uma estética que busca apresentar o “puramente inumano”. Kafka foi um dos grandes dessa tradição estética que ele soube remodelar de sua maneira.

Como escreveu o cão investigador que eu cito pela última vez: “Não há aqui nada que compreender, são coisas óbvias e naturais.”

Queridos colegas, espero que não se ofendam se um velho macaco manco se dirige a vocês como se fosse um par. Mas é que me senti feliz e tocado por ser honrado com a oportunidade de deitar estas palavras para vocês. Ontem como hoje, fiz tão somente mais um relatório diante da academia.

Dois zoopoetas mexicanos:



A zebra leva a sério sua aparência vistosa e, ao se saber listrada, se entigrece. Presa em seu gradeado lustroso, vive no galopante cativo de uma liberdade mal entendida: *non serviam*, declara, com orgulho, sua índole indômita. Abandonando qualquer tentativa de domínio, o homem quis dissolver o elemento indócil da zebra, submetendo-a a vis experimentos de cruzamento com asnos e cavalos. Tudo em vão. As listras e a condição arisca não se apagam em zebrinos e zébrulas.

Como o onagro e o quagga, a zebra se compraz invalidando a posse humana da ordem dos equinos. Quantos irmãos do cão ficaram, já para sempre, insubmissos, com ofícios de lobo, prote-lo e coiote?

Limitemo-nos, pois, a contemplar a zebra. Ninguém levou a tais extremos a possibilidade de encher satisfatoriamente a pele. Gulosas, as zebras devoram planícies de pasto africano, sabendo que nem o corcel árabe nem o puro-sangue podem atingir semelhante redondez de ancas nem igual finura de cabos. Só o cavalo *Przewalski*, sobrevivente da arte rupestre, lembra um pouco o rigor formal da zebra.

Insatisfeitas com sua clara distinção especial, as zebras praticam ainda seu gosto ilimitado pelas variantes individuais, e não há sequer uma que tenha as mesmas listras de outra. Anônimas e solípedes, passeiam a enorme impressão digital que as distingue: todas zebradas mas cada uma à sua maneira.

É verdade que muitas zebras aceitam, de bom grado, dar duas ou três voltas na pista do circo infantil. Mas não é menos verdade também que, fieis ao espírito da espécie, fazem isso seguindo um princípio de altiva ostentação.

A ZEBRA

Juan José Arreola

Juan José Arreola e José Emilio Pacheco

Textos traduzidos por Walter Carlos Costa



Nascido aqui na jaula, eu, babuíno,
o primeiro que aprendi foi: o mundo,
por onde quer que se olhe, tem
grades e grades.

Não consigo ver nada
que não esteja entigrecido por grades.
Dizem: há macacos livres.

Eu só vi
infinitos macacos prisioneiros
sempre entre grades.

E de noite sonho
com a selva ouriçada por grades.
Vivo apenas para ser visto.

Chega a multidão chamada gente.
Gostam de me atiçar. Se divertem
quando minha fúria faz as grades ressoarem.

Minha liberdade é minha jaula.
Só morto
me tirarão destas grades brutais.

MONÓLOGO DO MACACO

José Emilio Pacheco

JUAN JOSÉ ARREOLA (1918–2001)

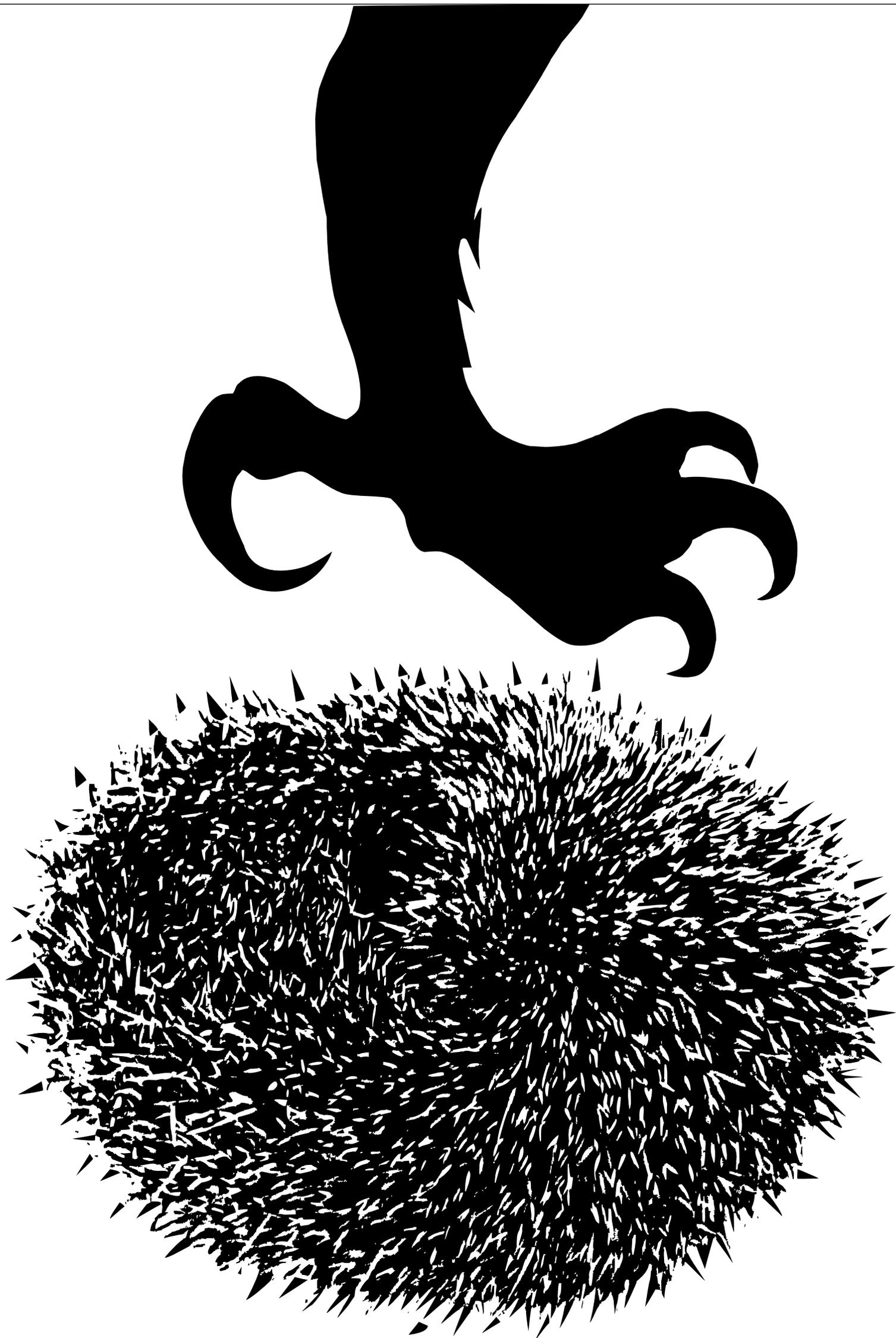
foi poeta, professor e editor. Escreveu, entre outros, os livros *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *Bestiario* (1972) e *Tú y yo somos uno mismo* (1988). Recebeu vários prêmios literários importantes.

JOSÉ EMILIO PACHECO (1939)

é poeta, ensaísta e contista. Escreveu, entre outros, os livros *Los elementos de la noche* (1963), *Ciudad de la memoria* (1990), *Siglo pasado* (2000) e *La edad de las tinieblas* (2009). Recebeu, em 2009, os Prêmios Cervantes e Reina Sofía.

WALTER CARLOS COSTA

é tradutor e professor de literatura hispano-americana na UFSC. Organizou e publicou vários livros sobre Jorge Luis Borges e estudos da tradução.



Animais poéticos, poesia animal

Maria Esther Maciel

Em um dos poemas do livro *A última ciência*, de 1985, o poeta português Herberto Helder fala da perturbadora experiência de se olhar uma serpente nos olhos: “*sentes como a inocência / é insondável e o terror é um arrepio / lírico.*” E, ao final, diz: “*Sabes tudo.*”

O saber que advém desse olhar não é, todavia, um saber redutível a conceitos e tampouco leva o poeta ao conhecimento da intimidade da serpente. É, sim, um saber que se manifesta pelos sentidos, numa zona de indeterminação chamada poesia. E que dura apenas um instante, mensurável pela intensidade do arrepio. O “tudo” desse saber também está numa ordem distinta: longe de apontar para a ideia de totalidade, indica aquilo que de fato conta ou importa em tal experiência: a constatação da outridade radical (e insondável) da serpente, bem como da afinidade intrínseca que une a ela o eu poético. Como diria Elizabeth Costello – personagem-dublê do escritor sul-africano John Coetzee –, os escritores ensinam mais do que sabem. Isso, graças “ao processo chamado de invenção poética, que mistura sensação e alento de uma forma que ninguém jamais explicou, nem explicará”. E dessa forma eles podem nos mostrar, por vias transversas, como trazer à vida o corpo vivo do animal dentro de nós mesmos.

É o que evidencia também Astrid Cabral em um de seus poemas do livro *Jaula*, de 2006, que evoca uma cena similar à de Helder, sobre o ato de encarar os olhos de uma serpente. No caso da poeta brasileira, o encontro com o réptil se dá num jardim. Em vez de terror, o que ela registra é um sobressalto, mesclado ao asco e à sensação de estranheza: *Olhei-a frente à frente:/ sua cabeça / erguida em talo / eu entalada / o colo em sobressalto./ Sensação de asco / me percorrendo / inteira / tamanha a estranheza / de cores e contornos / postos em confronto.*

Irrompe desse encontro súbito da mulher com a serpente a revelação de um segredo que as une: o veneno e a inaptidão para o voo. *Ambas inquilinas do mesmo solo. Ambas coincidentes no tempo*, diz Astrid. E nesse reconhecimento da afinidade, a mulher toca a serpente, sem nojo, e se confunde com ela, num processo de “devir”. Experiência essa que poderia ser associada, guardadas as devidas proporções, à cena (certamente bem mais radical) da barata do romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, no qual uma mulher enfrenta a outridade, digamos,

monstruosa de uma barata, levando esse enfrentamento a um processo de interação visceral com o inseto. É algo da ordem do fascínio e do horror, ao mesmo tempo, mas que não conduz propriamente a uma transformação da mulher na barata (como em *A metamorfose*, de Kafka), visto que tudo se passa no interior mesmo da personagem que entra em crise com sua própria humanidade, reconhece que desejar o inumano dentro da pessoa não é perigoso e encontra no ato de comer a barata a revelação da vida. A metamorfose, como diz a própria narradora/personagem do romance, é dela nela mesma.

Nesse caso e no de Astrid, o encontro com o animal aponta para um trespassamento de fronteiras, para um movimento que abre o humano a formas híbridas de existência, evidenciando a potencialidade da poesia em se tornar não apenas um ponto de interação possível com a outridade animal, como também um *topos* de travessia para o que chamamos de animalidade, essa instância difícil de se definir e que resiste à apreensão pela linguagem verbal.

Georges Bataille já chamou a atenção para o fato de que, se a poesia nos leva ao não-sabido, ela pode nos levar também ao mundo incógnito da animalidade, embora considere que esta só possa se manifestar na escrita enquanto mentira poética. Mas uma mentira, ou falácia, que não deixa de ser uma espécie de conhecimento, um saber alternativo (e plausível) sobre o que escapa à representação, à apropriação figurativa. O que é comunicado no encontro com o animal e a animalidade através do fingimento poético (aqui, menos do sentido de Bataille do que no de Pessoa) seria, assim, um conhecimento que se aloja na ordem dos sentidos (ou das sensações) e que desafia a nossa capacidade de circunscrevê-lo em categorias do pensamento. Como diz a portuguesa Luíza Neto Jorge, ao evocar seus animais míticos ou místicos: “*não aceito classes zoológicas*”. Isso porque o que lhe interessa enquanto poeta é, antes, sondar o animal que, ao alçar “a pata espessa sobre o mundo”, atormenta.

Aliás, os animais que atormentam são exatamente os que movem a poesia de outros autores contemporâneos de língua portuguesa avessos à abordagem antropocêntrica dos viventes não-humanos. Basta mencionarmos os cães atropelados ou as legiões famintas de cupins que atravessam a escrita poética de Nuno Ramos; as vacas da poesia de António

Osório, que levantam os olhos e nos comunicam, através do calor do corpo e dos excrementos, sua cifrada mensagem; o boi aterrorizado que, no corredor estreito de um matadouro, se debate com todos os músculos numa “ânsia louca” de fuga, como mostra um poema de Eucanaã Ferraz; os animais híbridos e desconcertantes dos livros de Wilson Bueno. São, todos eles, animais muito próximos e muito distantes de nós, que nos atormentam com suas patas espessas, sua crua existência, sua “vida nua”. São animais que parecem nos perguntar com os olhos: vocês suportam o poema disso, de todo esse calor, esse fedor, esse terror, esse sangue, esse sacrifício?

Aliás, é através de perguntas sobre as perguntas que um boi supostamente faria aos homens que se compõe um outro poema do livro *Cinematoca*, de Eucanaã Ferraz, espécie de recriação interrogativa do poema “Um boi vê os homens”, de Carlos Drummond de Andrade. *Que nos pergunta o boi / desde o silêncio e sobre este / seu estrume, flor extrema?*”, lemos num fragmento. Mais adiante, o poeta lança sua suposição: *Interroga / sobre nós talvez, como se dele fôramos / o seu mistério, seu tempo, seu espaço, / cerne hostil de sua compreensão / do mundo e de si mesmo*. Os versos que encerram o poema todo composto de dísticos são incisivos e irônicos: *O boi não nos decifra./ Nós devoramos o boi*. Dessa forma, as margens do humano e do não-humano se confundem e provocam novas (e silenciosas) indagações: onde termina uma margem e começa a outra? Na “fome bestial” do homem? No sinal de interrogação do boi?

Cada poeta inventa, portanto, maneiras de encontro com a outridade animal. Seja através do pacto, da aliança ou da compaixão, seja pela via dos devires e metamorfoses, seja pela tentativa ilusória de figuração ou de incorporação de uma subjetividade alheia, a escrita poética sobre animais se faz sempre como um desafio à imaginação. *Há que se pensar com delicadeza / imaginar com ferocidade*, diria Herberto Helder. Pensar, imaginar e escrever o animal não deixa, assim, de ser uma experiência que se aloja nos limites da linguagem, lá onde a aproximação entre os mundos humano e não-humano se torna viável, apesar de eles não compartilharem um registro comum de signos. E mesmo que falhe tal experiência de traduzir esse “outro mais outro que qualquer outro”, que está fora e dentro de nós mesmos, a poesia deixa sempre um resto, um rastro de saber sobre ele.

Derrida dedicou-se, em alguns textos, à ideia da poesia como espaço por excelência para se abordar o animal, ou animais (no plural, como ele preferia). No ensaio-livro *O animal que logo sou*, ele chega a dizer: “(...) o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético”. O filósofo aponta, a partir daí, pelo menos duas maneiras de se pensar o animal: a que o transforma em *teorema* (“uma coisa vista mas que não vê”) e a que se sustenta na troca de olhares com ele. A primeira estaria assentada na cisão abissal entre humanidade e animalidade, justificada pela ideia de *logos* e reproduzida no pensamento ocidental pelo humanismo antropocêntrico, que nega aos animais a experiência do “Aberto” (como fez Heidegger). A segunda, tomada como uma renúncia ao conhecimento meramente racional, adviria do desejo de apreender o outro (num exercício também de aprendizagem) também pelo coração, de *cor*, e deixar que este seja atravessado pelo ditado da poesia.

No breve artigo intitulado “Che cós’è la poesia?”, de 1988, Derrida já havia desenvolvido essa segunda maneira, a poética. E para tanto, usou uma imagem animal: a do ouriço que se enovela sobre si mesmo ao ser lançado, solitário, numa rodovia, como uma bola de espinhos. Exposto aos acidentes da estrada, ele se protege, enrolando-se, ao mesmo tempo em que se abre como perigo para quem ousa tocá-lo. E esta condição paradoxal do animal de, simultaneamente, se fechar sobre si e se expor ao mundo é, segundo o filósofo, o estado do próprio poema. “Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida e também abra uma ferida”, afirma ele. O ouriço jogado na estrada incita-nos, como o poema, à experiência do “pegar e

largar”, do toque que se retrai ao contato do espinho, mas que resta no corpo como incisão, ferida ou segredo.

Nesse sentido, se o poema é o *topos* privilegiado para se escrever o animal, lugar onde a linguagem se inscreve menos como fala do que como voz, cabe ao poeta uma responsabilidade, um compromisso: não reduzir o animal (nem o poema) ao mero construto, a uma coisa a ser manipulada para atender a propósitos exclusivamente estéticos ou a boas intenções ecológicas. Os poetas mais instigantes, sob esse prisma, seriam aqueles que conseguem pensar e poetizar os animais sem colonizá-los nem colocá-los a serviço da soberania humana. Como fazem Herberto Helder, Luíza Neto Jorge, Astrid Cabral, António Osório, Nuno Ramos e Wilson Bueno, que buscam lidar com eles e atravessar as fronteiras que deles nos separam, valendo-se da via do paradoxo: uma via que consiste em reconhecer as diferenças que distinguem os animais humanos dos não-humanos ao mesmo tempo que admite a impossibilidade de essas diferenças serem mantidas, uma vez que os humanos precisam se aceitar como animais para se tornarem humanos.

São legítimas, portanto, todas as tentativas poéticas de entrada na vida animal, do se deixar possuir pela estranheza familiar que essa vida apresenta ao poeta, mesmo que tais gestos estejam fadados à insuficiência e ao erro. Quando Astrid Cabral, diante de um pássaro, escreve “*conheço-lhe o passarê / sem jamais decifrar-lhe a voz*”, ela admite que os atos de falar e pensar não dão conta desse dizer desprovido de palavras. Mas, mesmo assim, insiste em escrevê-lo. Já Nuno Ramos reduz essa escrita a um “Ó” sonoro e redondo, uma microfonia que cresce “*nos bichos, nas colmeias, no pêlo dos ursos, na lã das mariposas e das taturanas, no chiado do leão sem dentes que segue de longe a própria matilha sem ouvir o ó crescente das hienas que comem neste momento o seu próprio cadáver, um ó aos ratos, à astúcia entocada, ao espinho na pata*”.

O mesmo se pode dizer do esforço de vários poetas em assumir um “eu” animal, a exemplo do português António Osório que, no livro *A ignorância da morte*, se coloca sob a *persona* de uma águia perplexa com a própria espécie e com a espécie humana, e que pergunta: *Por que a rapina do sangue / quente, coelhos, pegas, ratas prenhes? / Por que se ufanam de nós, / nos seus estandartes, os predadores / que não atacamos e nos matam?*

Tal esforço de encarnar a primeira pessoa de um animal na escrita não deixa também de ensejar algumas especulações. O que vem a ser subjetividade? É uma instância reservada apenas àqueles que se enquadram nas categorias de eu, razão, consciência, desejo, vontade e intencionalidade? É possível configurar/encenar na linguagem dos homens uma subjetividade animal? O animal se constitui como sujeito?

Ninguém garante que um boi, uma serpente, uma águia ou um gato não tenham uma visão de mundo, um olhar único, que a cada um deles pertence. Ninguém pode saber ao certo se eles estão, realmente, impedidos de pensar; ou se pensam, ainda que de uma forma muito diferente da nossa. Ninguém pode assegurar que eles não têm uma voz que se inscreve num tipo ignorado de linguagem, numa espécie de “*logos*” particular. E aqui vale lembrar Montaigne que, ainda no século XVI, chamou a atenção para a complexidade da vida animal, ao mostrar que os bichos, dotados de variadas faculdades, “fazem coisas que ultrapassam de muito aquilo de que somos capazes, coisas que não conseguimos imitar e que nossa imaginação não nos permite sequer conceber”.

Mesmo que tais dizeres de Montaigne já encontrem amparo científico nas recentes descobertas da etologia contemporânea, a poesia continua existindo, dentre outras coisas, para que possamos imaginar, com os olhos e o coração, esses possíveis. Não obstante a subjetividade animal engendrada pela linguagem poética esteja, como foi dito, na ordem da invenção, o animal que esta faz emergir através de sons, imagens, movimento e silêncio pode ser dado a ver, para além da condição neutra do pronome *it*, como um ele, um ela, um eu. Levando-nos também ao reconhecimento da animalidade que nos habita.

MARIA ESTHER MACIEL

é escritora e professora de Teoria da Literatura da UFMG, pesquisadora do CNPq e autora de vários livros, entre eles *O livro dos nomes* (Companhia das Letras, 2008) e *As ironias da ordem* (Ed. UFMG, 2010).





Animais indiciários do passado: o zoo de Murilo Mendes

Adilson Antônio Barbosa Junior

“A poesia não está em toda parte, a autobiografia também não. Uma pode ser instrumento da outra.”

Phillippe Leujeune

Murilo Mendes, poeta mineiro que viveu de 1901 a 1975, oferece, com “Setor Microzoo” – de *Poliedro* – um perfeito exemplo do hibridismo textual característico da zooliteratura contemporânea. No mesmo passo, o autor expõe dados referentes à representação dos animais no imaginário ocidental, em um texto construído com linguagem poética a serviço de “propósitos memorialistas”¹ e autobiográficos.

Escrito em Roma entre 1965 e 1966 e publicado em 1972 pela Livraria José Olympio, *Poliedro* gozou, em seu nascedouro, do carinho do próprio autor. Em carta a Laís Corrêa de Araújo, quando da publicação, afirmava: “não é o melhor, mas é talvez o livro meu de que mais gosto”². Nos vários conceitos do termo “poliedro”, é comum a multiplicidade de faces. Dentre as definições constantes dos dicionários, uma delas enuncia simplesmente: “diz-se do ou o que tem muitas faces”³. *Poliedro*, um livro sem dúvida multifacetado, é dividido em quatro capítulos: “Setor Microzoo”, “Setor Micro-lições de Coisas”, “Setor A Palavra Circular” e “Setor Texto Délfico”. Apesar de composto em prosa, é impossível não perceber a dicção poética que nunca abandonava o escritor. A esse respeito Antonio Candido afirmou: “(...) talvez Murilo Mendes seja o poeta mais radicalmente poeta da literatura brasileira, na medida em que praticamente nunca escreveu senão poesia, mesmo quando escrevia sob a aparência de prosa”⁴. Essa prosa poética permeia todos os quatro setores do polígono textual de Murilo Mendes, ensejando imagens que revelam percepções muito peculiares.

O primeiro dos quatro capítulos de *Poliedro* – intitulado “Setor Microzoo” – é um mini-bestiário composto de 15 subtítulos, ou verbetes, cada um correspondendo a um animal. Os animais são *o galo, a tartaruga, o tigre, o cavalo, a baleia, a girafa, o boi, o pavão, o porquinho-da-índia, o peixe, a aranha, o percevejo, a preguiça, a zebra e a lagosta*.

Um bestiário é, indubitavelmente, um inventário, e não deixa de ser, também, uma espécie de coleção. No caso de “Setor Microzoo”, o poeta monta esse bestiário como uma maneira oblíqua de resgate memorialístico. Conforme ressalta Maria Esther Maciel, Murilo Mendes “faz um inventário de seus bichos, aqueles que compõem sua enciclopédia particular, os seus arquivos de vida”⁵. É importante observar esse pronome a que a ensaísta dá destaque – “seus bichos” – porque ele traz a carga semântica de posse, conceito inerente às coleções. Walter Benjamin, em “O Colecionador”, um dos textos de *Passagens*, explicita a feição

expressão de Benjamin, ao tratar da memória involuntária no texto referido –, quando muito, pontos de partida para a tarefa de fixar as cores de pormenores pretéritos.

A empresa memorialística, em literatura, é levada a cabo de diferentes maneiras. Por exemplo, Marcel Proust, no clássico *Em Busca do Tempo Perdido*, para evocar o passado capta aromas e sabores. Pedro Nava, conterrâneo de Murilo Mendes, inicia *Baú de Ossos*, o volume inaugural de sua série de memórias, com a descrição das ruas de Juiz de Fora que ambientaram seus primeiros anos. O próprio Murilo, em *A Idade do Serrote*, livro declaradamente autobiográfico, privilegia pessoas e fatos. Já no “Setor Microzoo”, o autor parte dos animais que provavelmente povoaram seu imaginário de criança, do “menino experimental”, como ele mesmo se apresenta no terceiro capítulo de *Poliedro* (p. 77).

No bestiário inscrito em *Poliedro*, o acentuado teor autobiográfico remata por desvirtuar a intitulação dos verbetes. O olhar do leitor não recai sobre o animal, não encontra o olhar do animal, mas sim assenta sobre o homem e incorpora o olhar do homem. Desse modo, passa a valer para esse microzoo ficcional o que John Berger acusa em relação aos zoológicos reais: “O objetivo público dos zoológicos é oferecer aos visitantes a oportunidade de olhar animais. Mas em parte alguma num zoológico o visitante pode encontrar o olhar de um animal”¹⁰. Logo, por mais que os animais estejam presentes nos textos, ocupam uma posição secundária, como se da reunião e multiplicação poliédrica desses quinze bichos devesse resultar necessariamente um grande retrato do colecionador que os congrega: Murilo Mendes.

A recuperação da infância no “Setor Microzoo” é bastante nítida. Em quase todos os verbetes há expressões como “Quando eu era menino” (O galo, p. 07); “De menino” (O pavão, p. 21); “quando outrora menino” (O peixe, p. 24); “Na minha infância” (A aranha, p. 26) e assim por diante. Por outro lado, é necessário observar que, simultaneamente à recordação, existe também o teor ficcional; isto é, existe o caráter inventivo no âmbito do inventário. No caso, um inventário de animais, um bestiário. Antonio Candido, no ensaio “Poesia e Ficção na Autobiografia”¹¹, embora não mencione *Poliedro*, chama atenção para o cunho francamente poético e ficcional de alguns livros autobiográficos. O crítico ressalta que, ainda quando não se trate de ficção propriamente dita, o trabalho com a linguagem provoca alterações nos recortes específicos da realidade. Murilo Marcondes de Moura, por sua vez, aponta que Murilo Mendes aspirava “à poetização ou à transfiguração da própria biografia”¹².

No tocante a essa mescla entre memória e imaginação presente no “Setor Microzoo”, vale mencionar Philip Blom, que destaca, em *Ter e Manter*, a relevância das coleções imaginárias para a “dramatização da memória” na busca do passado. Ainda segundo o mesmo autor, “cada coleção é um teatro da memória e uma *mise-en-scène* de passados pessoais e coletivos, de uma infância lembrada e da lembrança após a morte”¹³.

Apesar da utilização dos animais como indícios para a recuperação da infância, da ausência de uma especial preocupação ética em relação

“Embora admirando-os, nunca me senti muito à vontade com os bichos.”

Murilo Mendes

de detentor que geralmente caracteriza aquele que coleciona: “O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular [No caso, um animal particular] em um círculo mágico (...). Tudo o que é lembrado, pensado, consciente torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse”⁶.

Senhor de sua coleção – os quinze bichos dispostos nos verbetes do correspondente setor –, Murilo Mendes não escreve com o intuito de manifestar uma especial preocupação com os animais, tampouco expressa emoções direcionadas a eles. O afeto no “Setor Microzoo” é coerente com a aceitação de Gilles Deleuze, que o define como “o incrível sentimento de uma Natureza desconhecida”⁷. Vale lembrar que “a ideia de afeto, para Deleuze, não condiz com a de ‘afeição’, ‘carinho’, sentimento pessoal, mas tem a ver com a faculdade receptiva que revela seu modo próprio de receber e transformar impressões, como potência de ser afetado”⁸. No primeiro verbe, Murilo Mendes admite: “Embora admirando-os, nunca me senti muito à vontade com os bichos” (O galo, p. 07⁹). Os animais são, assim, um pretexto, “acessórios alegóricos” – na

a eles e da montagem de um retrato de si mesmo através desses seres, não se pode atribuir a Murilo Mendes uma postura de “superioridade assujeitante”¹⁴. As recordações murilianas não contêm o enaltecimento nostálgico de Drummond em poemas como “Nomes”, ou a comiseração de Guimarães Rosa em *Ave, palavra*, mas tampouco procedem ao “amansamento antropomórfico” das fábulas – muito criticado por teóricos que trataram do tema, como Jaques Derrida¹⁵ –, nem registram a “violência da distância” pela “lógica da exclusão”, essência da reação humana perante os bichos na contemporaneidade segundo o diagnóstico de Jean Baudrillard¹⁶.

Por fim, é possível concluir que Murilo Mendes, embora não louve os animais, resigna-se com a reação de estranhamento que estes causam à razão humana, e chega a converter o inusitado desse contato em matéria para a literatura. Captura os animais para tê-los, seus, através do signo poético: “O pássaro vê do alto a palavra, e segue, aterrorizado, na correnteza do ar, as linhas da sua sigla” (“Setor Texto Délfico”, p.131). Uma vez cativos em um universo híbrido entre a prosa e a poesia, o lógico e o onírico, enfim, entre “o visto e o imaginado” (Affonso Ávila), os quinze bichos são quinze e muito mais de quinze, multiplicados pela poética poliédrica do Murilo experimental.

Referências

Este artigo é um excerto do ensaio “O bestário particular de Murilo Mendes”, resultante de Programa de Iniciação Científica PROBIC/Fapemig realizado de março/2009 a fevereiro/2010, sob orientação de Maria Esther Maciel.

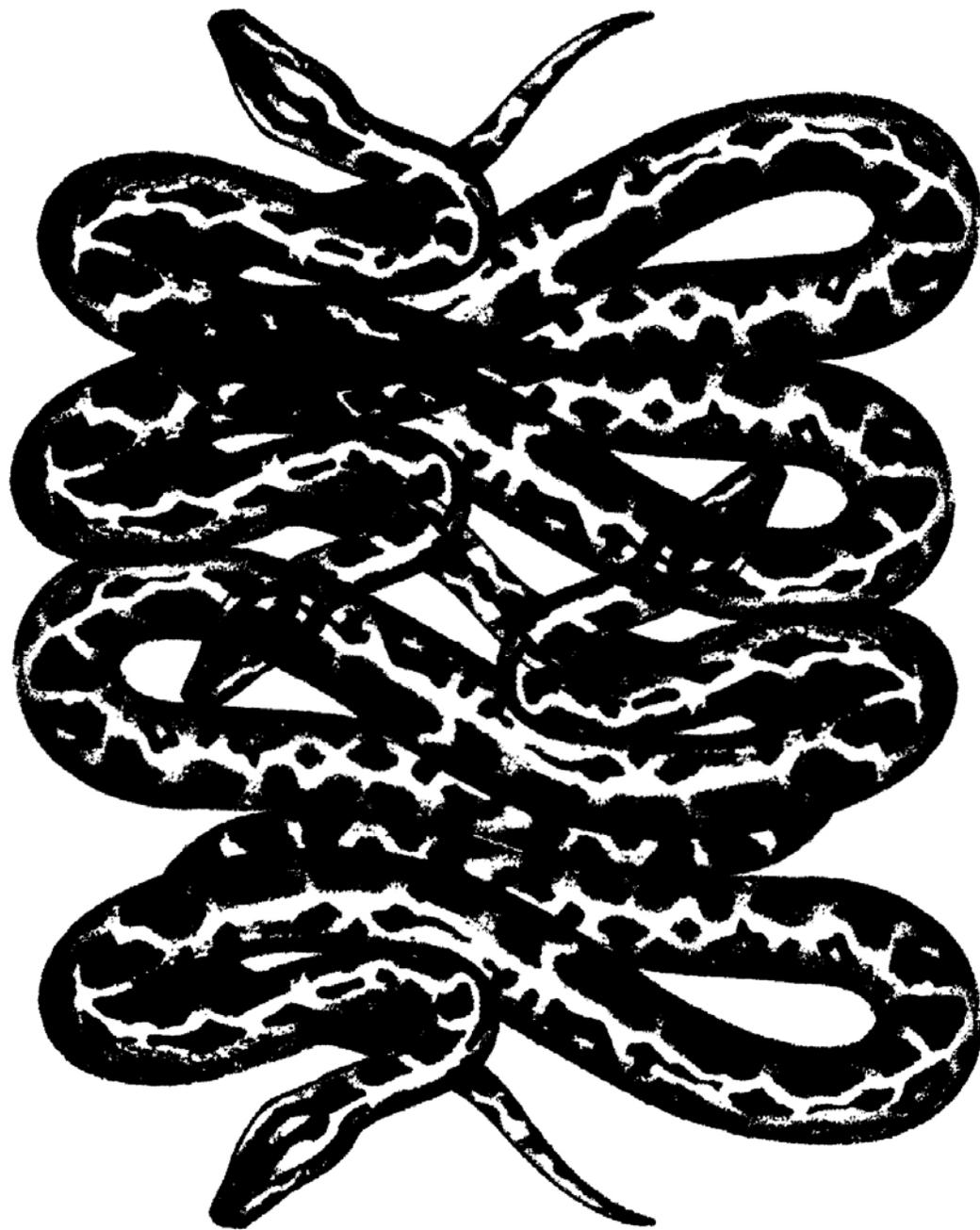
1. MACIEL, Maria Esther. O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea. São Paulo: Lumme Editor, 2008. p.45.
2. ARAÚJO, Laís Corrêa de. Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência, São Paulo: Perspectiva, 2000, p.179.
3. HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2250.
4. CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. A educação pela noite. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 68.
5. MACIEL. O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea, p.45 (grifo da autora).
6. BENJAMIN, Walter. O colecionador, Passagens. Organização de Willi Bolle, colaboração na organização Olgária Chain Féres Matos. Trad. do alemão Irene Aron, trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 239.
7. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, v. 4, p. 21.
8. MACIEL, Maria Esther. Bestiários contemporâneos – animais na literatura. Projeto de Pesquisa financiado pelo CNPq, Período: 2007–2010, p. 10, nota 16.
9. As indicações de páginas baseiam-se na 1ª edição de Poliedro, publicada em 1972 pela Livraria José Olympio.
10. BERGER, John. Por que olhar os animais?. Sobre o olhar. Trad. Lya Luft. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003 p. 31.
11. CANDIDO. Poesia e ficção na autobiografia. p. 61.
12. MOURA, Murilo Marcondes de. Murilo Mendes: a poesia como totalidade. São Paulo: EDUSP, 1995, p.16.
13. BLOM, Philipp. Ter e manter. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 219.
14. DERRIDA, Jacques. O animal que logo sou. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Unesp, 2002 p. 83. O autor aponta essa “superioridade assujeitante” como uma tônica comum no discurso filosófico ocidental.
15. DERRIDA. O animal que logo sou, p. 70. O autor usa também a expressão “assujeitamento moralizador” em crítica à fábula.
16. BAUDRILLARD, Jean. Os animais: território e metamorfoses, Os animais: território e metamorfoses. Simulacros e simulação. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 1991, pp. 165–167.

ADILSON ANTÔNIO BARBOSA JUNIOR

é estudante de Letras da UFMG e desenvolveu pesquisa de Iniciação Científica sobre a questão dos animais na literatura.

Castelo com cauda

Ana Marques Gastão



Hoje hiberno, ondulo
como as serpentes,
visto a blusa,
rodo a cintura.
Cinjo-a à coroa
de meu corpo.

Deixo de ver, vejo,
toco, entrelaço.
A cabeça solta-se
do pescoço,
desenha um castelo
com cauda.

Mais do que espesso,
meu invólucro é lunar.
Avanço não sem lastro,
suporto o vestígio,
amasso o linho,
como se chão fosse.

ANA MARQUES GASTÃO

nasceu em Lisboa em 1962. É poeta, jornalista cultural, crítica literária e adjunta de direção da revista Colóquio-Letras da Fundação Calouste Gulbenkian. Publicou, entre outros, os livros *Terra sem Mãe* (2000), *Nocturnos* (2002) e *Nós/Nudos, 25 poemas sobre imagens de Paula Rego* – versão bilingue português/castelhano (Prémio Pen Clube Português de Poesia 2004, ex-aequo) e *Lápis mínimo* (2008). Editou no Brasil a antologia *A Definição da Noite* (2003).

a pele do coelho sem o coelho dentro

Manoel Ricardo de Lima

com nuno ramos

um,

com a mão coberta de pelo e porra e a porta do banheiro de uma estação de trem em roma completamente aberta:

um rato pálido e exposto arrasta um colar azul de miçangas hindus, uma nota de dez e um esboço de oração no meio do *campo marzio*, alguém grita duas vezes que o começo arranca a pele das coisas, que agora andamos por aí sem amor, depois grita outra vez quando sobra apenas a pelanca de tudo, quando o que sobra é apenas pelanca ou uma situação deserta como esta, perder o binário e mentir para salvar a própria pele

dois,

fixo e estatelado no chão, cuspe borrado entre café e fumo, uma garatuja da morte: *não era mais uma pele*, disse o rato. era o que, então, talvez se pergunte aquele inseto robô que viaja na gola puída do japonês, fotógrafo insistente, que enfia o pé na porta quase fechada do banheiro de uma estação de trem em roma. o inseto robô ri e explode



MANOEL RICARDO DE LIMA
é poeta e professor de literatura brasileira, Uni-Rio. Publicou 55 Começos (Editora da Casa, SC) e Quando todos os acidentes acontecem (7Letras, RJ) entre outros. Coordena a coleção Móbile de mini-ensaios (Lumme Editor) e a série Alpendre de Poesia com Carlos Augusto Lima (Editora da Casa).



A nona

Sérgio Medeiros

No olho da gata se espessa o mel
Aproxima-se uma barata dessa cor
É observada pela gata sentada

O recheio da folha enrolada é a nona de cabeça para baixo
Negra, com manchas amarelas no abdome
Quieta, com a extremidade das patas saindo do casulo
A fim de agarrar as margens verdes
Como se se enrolasse num cobertor

Do livro inédito *Figurantes*.

SÉRGIO MEDEIROS

nasceu em Bela Vista, Mato Grosso do Sul. É poeta, tradutor e professor de literatura na Universidade Federal de Santa Catarina. Publicou, entre outros, os livros de poesia *Alongamento* (2003), *Tótem & Sacrifício* (2009) e *O sexo vegetal* (2009).

Literatura, veganismo e direitos dos animais

Por Leandro de Oliveira

Entrevista com Regina Rheda

A escritora brasileira Regina Rheda, que vive nos EUA desde 1999, publicou cinco livros em português. Seu livro mais recente, *Humana Festa* (Record, 2008), trata do veganismo e direitos animais. No enredo, dois fios narrativos estão entrelaçados. No primeiro, a vegana Megan viaja ao Brasil para conhecer a família do namorado Diogo, que é proprietária de fazendas onde se desenvolve, em parceria com uma empresa estrangeira, um sistema de exploração animal centrada exclusivamente no lucro. No segundo, a feminista e vegana Sybil, mãe de Megan, enfrenta problemas com seu marido, o chef Bob, que não vê problemas no uso de animais na alimentação. Permeando toda a narrativa, a escritora procura explorar as questões éticas envolvidas no fato de humanos usarem animais como propriedade, não os encarando como pessoas.

***Humana Festa* expõe o veganismo e tenta colocar em debate questões éticas em relação ao uso de animais por parte de humanos. A literatura ainda é um lugar apropriado para conter esse tipo de debate? Por que escolheu ficcionalizar tais ideias e compor um enredo ao invés de expô-las num ensaio?**

Abordei o veganismo como tema principal em um romance porque sou escritora de romances e contos. Sou essencialmente uma ficcionista. Dentro da esfera da produção de arte literária, eu não vejo o tema somente como um tópico para debate ou ensaio, mas uma oportunidade para usar minha imaginação e me expressar artisticamente; para inventar um mundo povoado de personagens vivendo apreensões, conflitos e epifanias; para criar imagens poéticas, falas saborosas e surpresas; para experimentar causas, consequências e ambiguidades; para usar humor e ironia; e para fazer algo que valorizo muito: proporcionar o prazer da leitura de narrativas, prendendo a atenção do leitor do início ao fim.

Acredito que a literatura seja um lugar apropriado para todo e qualquer tipo de debate. Não acredito que “certos temas” devam ser banidos da arte literária. O escritor não é obrigado a explorar questões éticas ou políticas em seus romances e contos, mas também não é obrigado a *não* explorar essas questões. A verdade é que sempre existe uma postura ética ou política por trás de qualquer conto ou romance, mesmo que o autor não esteja consciente disso. Os desconstrutivistas se especializaram em expor e criticar as posições éticas ou políticas que estão implícitas, ou escondidas, nas obras. Mas, citando como exemplo J. M. Coetzee, muitos ficcionistas gostam de apresentar debates éticos às claras em seus romances.

Você citou J. M. Coetzee e me lembro de certo trecho do livro *Elizabeth Costello* onde se compara a indústria da carne aos campos de concentração nazista, uma imagem polêmica que pode ter sido usada propositalmente de modo fictício, para estimular o leitor a reagir ao debate, por mais indiferente que este possa ser. Você acha que este é um caminho da ficção contemporânea, expor – às vezes de um modo incompleto – uma tese, dando ao leitor um estímulo para formular uma espécie de antítese fora da esfera ficcional? Enfim, não se trataria de banir certos temas da literatura, mas apresentá-los dum modo mais reativo?

A matéria prima de qualquer literatura de ideias, contemporânea ou não, é justamente a apresentação democrática dos diferentes pontos de vista, promovendo a processo tese-antítese. Creio ter feito exatamente isso em *Humana festa*. Todos os personagens têm voz, todas as posições ficam expostas e há “teses incompletas”, até porque eu não esgotei todos os lados de todas as questões, nem conseguiria esgotar. Considero o livro cheio de elementos para que os leitores “continuem um debate mais elaborado, fora da esfera ficcional”. Mas *Humana festa* tem uma visão de mundo e eu fiz questão de deixá-la clara. Nesse ponto, é como se o livro também fosse um personagem com sua própria opinião, sua decisão sobre de que lado ficar. É um romance que não tenta disfarçar nem

esconder sua posição, ainda que esteja povoado de personagens com opiniões diferentes. Não vejo problema num romance desse tipo, nem sei onde está decretado que romances contemporâneos não possam ser assim. Seja qual for a modalidade da obra, o leitor sempre tem a liberdade de pensar por si mesmo.

***Humana Festa* abrange outras questões que se alinham ao tema central: o feminismo da personagem Sybil, a bulimia de Vanessa, a obesidade de Patrícia e a exploração humana no cenário rural brasileiro. Por que resolveu costurar tantas questões complexas numa história?**

O livro não é um amontoado de “teses” sobre questões complexas, e não se propõe a debater minuciosamente o feminismo, a bulimia, a obesidade e a questão agrária. Os personagens e as situações envolvendo essas questões estão integrados de maneira orgânica e natural numa narrativa fluente. E enquanto obra de ficção contemporânea, *Humana festa* oferece uma representação da realidade histórica que estamos vivendo. Como você mesmo observou, essas questões se alinham ao tema central. Para ser mais exata, elas são expressões de uma única questão geral, que é a imoralidade inerente à relação entre os poderosos e os vulneráveis – ou seja, as relações entre os seres sencientes de uma sociedade patriarcal hierárquica especista. Veja só: a feminista Sybil e os militantes rurais são personagens reagindo contra uma injustiça que permeia o mundo real. Essa injustiça é o desrespeito com que os poderosos se relacionam com os vulneráveis. Sob esse aspecto, a obesa Patrícia e a bulímica Vanessa não são muito diferentes uma da outra. As duas são consumistas e pertencem à classe dos ricos e poderosos, sendo que Vanessa vomita de propósito para não engordar e para se encaixar no padrão vigente de beleza feminina, tentando agradar os homens. As duas são ao mesmo tempo opressoras e vítimas. Opressoras porque devoram produtos animais e exploram os subalternos; vítimas porque prejudicam seus próprios corpos com seus hábitos e suas crenças.

Parece não haver zonas neutras no romance. Isso é um reflexo de sua visão da contemporaneidade e a multiplicidade de questões e debates que formam o cenário atual?

A minha visão certamente se reflete no livro. Há personagens passivos ou neutros no meu livro, se não o tempo todo, pelo menos em certa fase. Mas devo dizer que não acredito que seja possível ser neutro nem relativista diante de uma questão ética. Principalmente num mundo em que centenas de bilhões de animais sencientes são torturados e mortos por ano, só porque os humanos gostam de seu sabor, e que está sendo destruído por nós numa velocidade nunca vista antes. Neutralidade significa passividade e conformidade com a situação das coisas.

Você diz que “neutralidade significa passividade e conformidade com a situação das coisas”, mas é comum ver pessoas que realmente sentem

pena de animais, mas que não conseguem ver – por estarem numa cultura que diz ser ‘normal’ o consumo de animais – como algo similar, utilizá-los na alimentação. Não parece injusto dizer que ambas as situações representam “passividade e conformidade”?

Há situações em que as coisas não são tão simples assim, não são preto no branco e *Humana festa* tem várias instâncias que envolvem essas situações. A dona Orquídea é uma senhora simples e sem cultura formal, mas muito inteligente e sensível. Ela vai aprendendo e se transformando no decorrer do livro. O problema é que ela não conhece a teoria para saber qual a estratégia certa. Então, quando se mete com um militante rural violento, ela acaba se envolvendo numa ação direta violenta e desastrosa. Megan e Diogo têm a teoria, mas, por várias razões (diferenças de classe, cultura, língua, falta de tempo mesmo para uma interação, etc.) não conseguem se comunicar com dona Orquídea.

Creio que você tem interesse em acompanhar a produção literária contemporânea que tematiza a relação entre homens e animais. Que obras e autores que tratam do tema você considera relevantes e por quê?

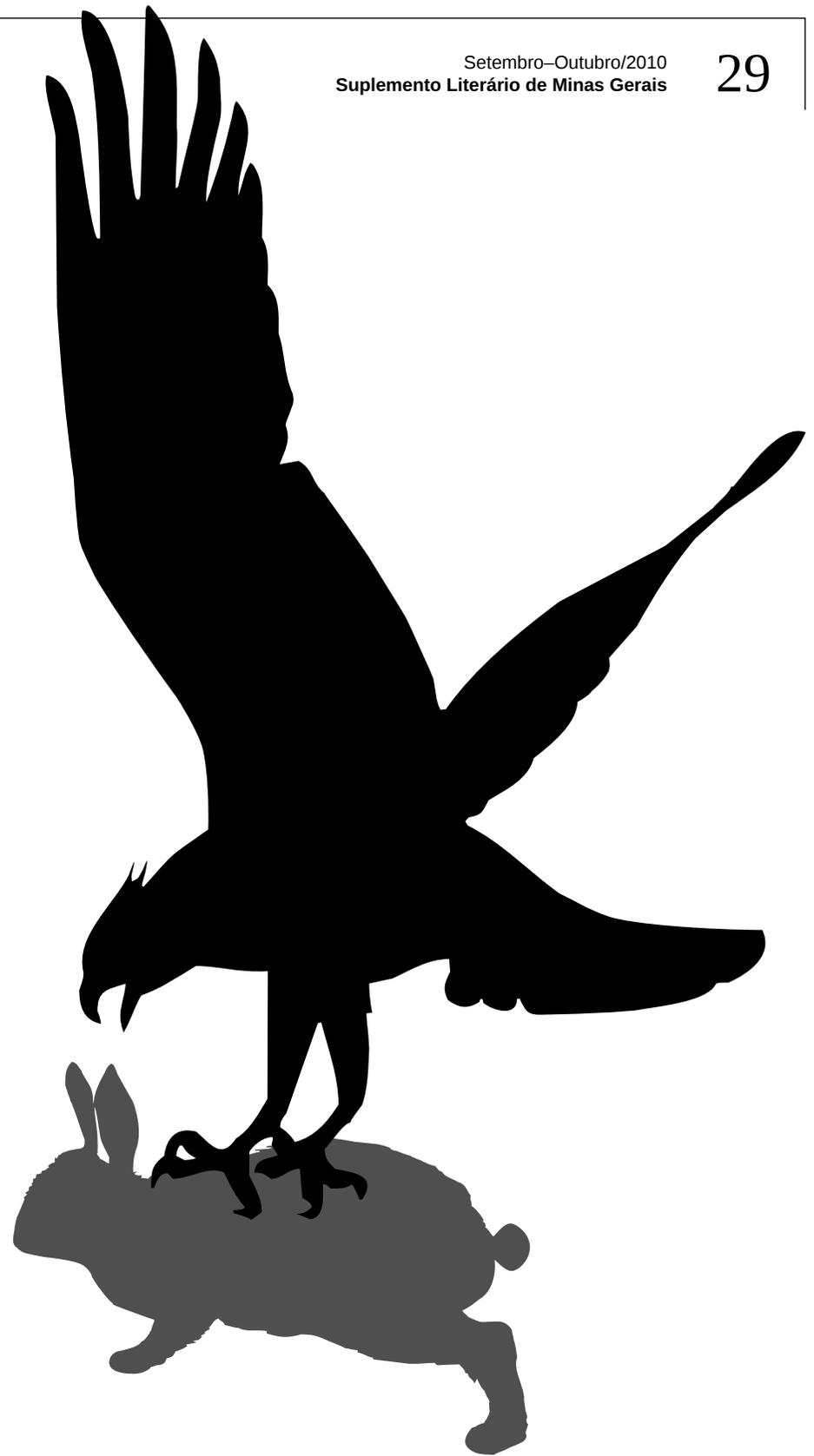
As afroamericanas Alice Walker e Toni Morrison têm romances que elaboram sobre a relação humanos e animais, com o foco na mulher negra. Há estudos sobre o trabalho dessas escritoras sob a perspectiva ecofeminista. Em seu romance *O livro dos nomes*, que brinca com o formato de um dicionário de biografias de pessoas comuns, a escritora brasileira Maria Esther Maciel dedica um verbete à biografia de um cachorro, o que sugere que o cachorro também é uma pessoa (uma pessoa não-humana).

Em relação à *visibilidade* da questão da ética animal, é o sul-africano naturalizado australiano J. M. Coetzee que tem as obras de ficção mais relevantes. Ele tem um romance especificamente sobre isso, *The Lives of Animals*, além de uma personagem de grande destaque em pelo menos dois de seus livros, que é a vegetariana Elizabeth Costello. Mas, até agora, a obra de Coetzee, se é que às vezes transcende um pouco o sofrimento e a crueldade que os humanos impõem aos não-humanos, não chegou a assumir a postura de que os humanos devem se tornar veganos e abolir completamente a exploração animal. No que concerne à questão animal, Coetzee não chega a ser revolucionário.

Em termos de romance, eu vi apenas *um* que elabora sobre esta postura revolucionária – e como tema principal: o *Humana festa*.

Parece ser um grande desafio para os autores contemporâneos dar aos animais uma personalidade na ficção, vendo-as como seres sencientes não humanos. Ao invés de caracterizá-los com aquilo que nos caracteriza, como fazer com que o leitor se pergunte “o que é um cachorro?” ou “o que é um gato?”, ou qualquer outro ser não humano. Acha que existem recursos adequados para isso?

Essa busca de como representar os animais não-humanos na ficção também me preocupa. Como representar o ponto de vista de um animal por



meio de palavras que só os humanos podem escrever e ler? Que palavras usar sem reforçar o especismo que permeia a nossa linguagem? Quando usar pé em vez de pata? Usar nariz ou focinho? É claro que isso só pode ser feito “em termos” e de maneira limitada. Mas acho que não precisamos nos preocupar excessivamente com essa questão. Todos os animais sencientes, humanos e não-humanos, são muito parecidos sob vários aspectos. E se é difícil saber o que se passa na mente de um animal, também é difícil saber o que se passa na mente de um ser humano.

LEANDRO DE OLIVEIRA

é estudante de Letras da UFMG e editor do blog Odisseia Literária.

TRÊS ZOOTEXTOS

Wilson Bueno

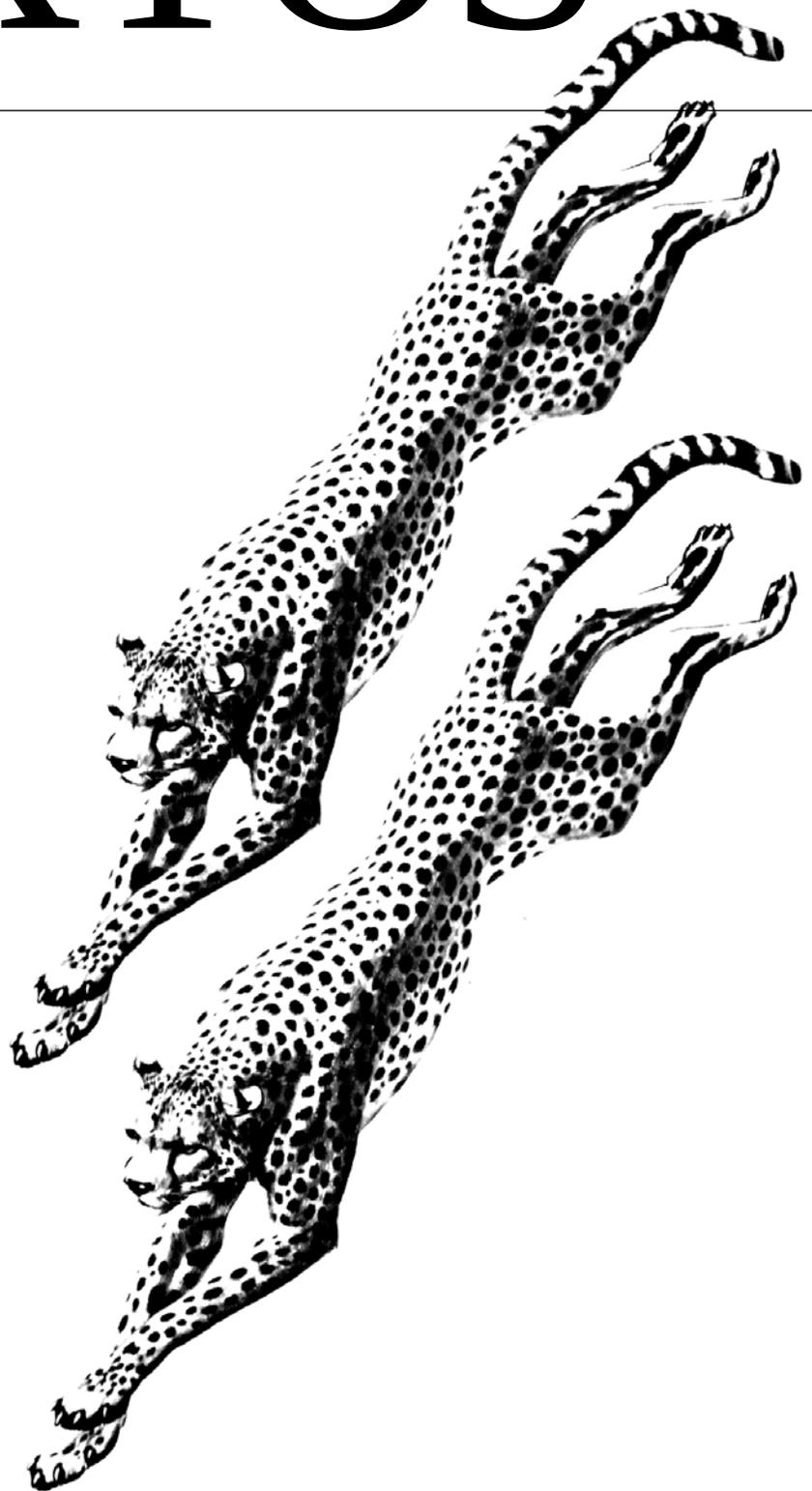
I Guepardos

Perdidos do bando, feito uma sina, transpusemos já não sei quantas savanas. Os dois, só nós dois. Magros e de pintalgadas manchas sobre o pelo rude, à sagacidade do vento, guepardos, ondulamos – voo? – sob o céu. Só não sei, talvez em razão da pressa, quem, de nós dois, o primeiro mortal. Severo equívoco imaginar que desapareças de mim; que antes de mim findes – impunemente. Antes de mim? Como? Num balé de ágeis impulsos somos só uma felina espécie de caça. Aves?

Vejo a morte amadurecer em vossos olhos quando percebo que sobre eles passa uma sombra (nuvem da tarde?), rápida, quase invisível. Atravessa-te a íris-de-mel, a sombra, e já enevoa vossos olhos dourados.

Engalfinho-me em você, teso desejo, e vos mordo a nuca a dilaceradas dentadas.

É assim que me subjugas, me humilhas e me achacas por guardar dentro o agulhão do sexo. Nem desconfias que quem capitula sou eu, baixo a fissura explícita de vos amar escandalosamente.



II Chuvas

Bicho líquido de fiel transparência, as chuvas chovem no zinco de nosso teto humilde com a graça quase invisível de ariscas lagartas, e mínimas, muitas, coleantes, uma que vez cândidas.

Quis no verão sua morada, e o ímpeto com que serpenteia da nuvem ao telhado e dali às caleiras da casa, ninho suspenso entre o arrozal e as águas.

Há, contudo, diversas espécies de chuva – de chuviscagens a chuvões, veros maremotos, bebendo a Terra, rios e lagos, riachos e cascatas.

Se me sugas feito um vício eu sou a chuva que teu chão lambe com uma volúpia de amantes entranhados – um no outro encharcados até a última gota e a derradeira raiz mais chã.

Lavas-me o rosto a esguichos; brinco de intempérie sobre o vosso ventre. Líquidos e miasmas, cobrem meu corpo vossas mágoas. Águas? Cantam as calhas nosso lamento, longe, enxurrada em lá maior, aguaceiro, coral de anilhas.



III Pelicanos

Os pelicanos são como avis raras, e moram, em seu silencioso coração, as reticências.

Arcar com o severo pesadume do bico é, deles, dos pelicanos, uma insubstituível marca e, de certo modo, um glorioso acinte. Pudessem, não envergariam pela vida afora os bicos como trombas tristes e nem exibiriam as longas melancólicas pernas feito uma humilhação compulsória.

Ah, guardam, no escuro papo guardam uma esmeralda viva e sonham por nós o sonho oblíquo de que sendo sumamente feios, de físico e de feição, nós, os dois, neste lago merencório, alcancemos soar, quem diria?, perfeitamente escarlates.

Voar não podemos dada a complexidade do corpo contra a magra asa. Assim, jaburu, o nariz e a dilatada marca de teu lábio inchado.

WILSON BUENO

nasceu em Jaguapitã (PR) em 1949, e faleceu em maio de 2010. Foi escritor, jornalista e editor do jornal Nicolau, de Curitiba. Publicou, entre outros, os livros *Manual de Zoofilia* (1991), *Mar Paraguayo* (1992), *Jardim zoológico* (1999), *Cachorros do céu* (2005) e *O copista de Kafka* (2007).

WILLSON
BUENO,
JORGE
LUIZ
BORGHES,
O TIGRE.



Eduardo Jorge de Oliveira

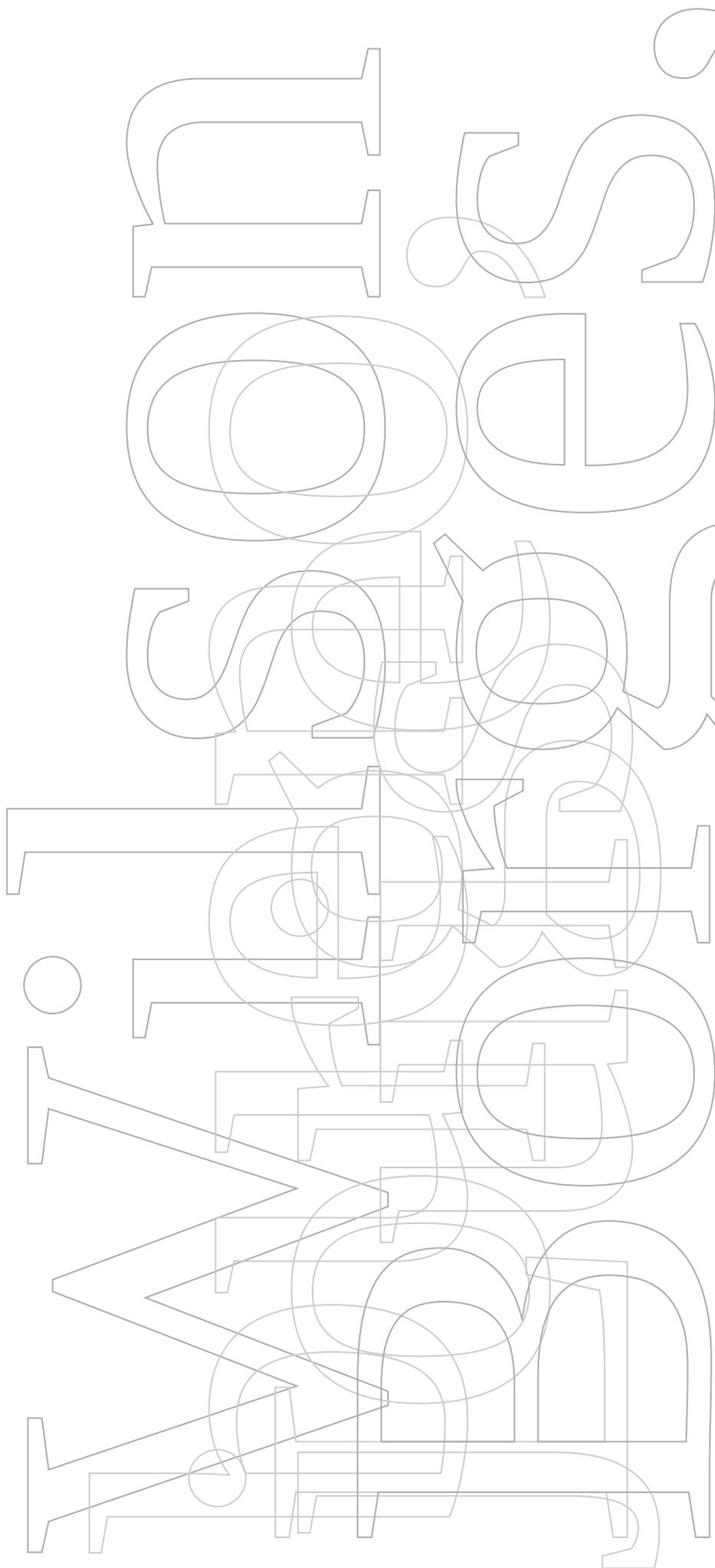
Em 1986, Wilson Bueno estreia com *Bolero's Bar*. Autor de uma insólita zoologia literária – que abrange formalmente uma trilogia que compreende *Manual de zoofilia*, de 1997, *Jardim zoológico*, de 1999 e *Cachorros do Céu*, de 2000 –, Bueno, em seu primeiro livro, lança uma pergunta que guarda o germe de todo um projeto zoófilo. “O que pode um homem fazer, se é sozinho e vira a noite feito um paletó pelo avesso, senão entreter-se com manuais de zoologia?”, escreveu ele em “Simples tigres”.

Bueno faz do tigre uma aprendizagem. Uma aprendizagem insaciável, porque desliza para o incognoscível, para tudo aquilo que não pode ser apreendido do tigre, tornando, então, o ato de escrever um desejo sempre aceso. Talvez por isso a literatura seja um *genius loci* do animal por excelência. O escritor, assim como o tigre na floresta, é um buscador, todo alerta. Ambos estão abertos para o instante. E nessa escritura algo impossível acontece na relação homem-animal: o fato de o próprio homem virar-se pelo avesso, ou seja, destituir-se de projetos e viver numa ordem ficcional sob a pele do animal, uma projeção, um componente de fuga que pode ser chamado de “devir” (Gilles Deleuze e Felix Guattari), de “animots”¹ (Jacques Derrida) ou, simplesmente, de “animalidade” (Georges Bataille).

Ainda em “Simples tigres”, o animal de Wilson Bueno possui dois elementos transformadores: o sonho e a metamorfose. Entre um e outro reside um mistério. O mistério capaz de virar o homem ao avesso. Que segredo guarda o animal? Segredo este constantemente levado à prova pela escrita, pelas tentativas de apreender – e aprender –, mesmo que por instantes, seu pensamento, seu movimento mais íntimo. Um mistério que ativa a imaginação, motor de uma escritura que, na referida narrativa de Wilson Bueno, faz do sonho de um tigre “o mistério de sua estúpida ausência de asas”. O tigre de Bueno sonha seu corpo inexplicável.

¹ Sobre a terminologia *Animots*, “*Animots*, em francês, pronuncia-se exatamente da mesma maneira que *Animaux*, o plural de animal. ‘Mot’ em francês quer dizer ‘palavra’. A constituição deste novo vocábulo pelo autor obedece ao mesmo procedimento de DIFFÉRENCE e DIFFÉRANCE

efetuado por Jacques Derrida anteriormente, que só se distinguem na escritura e não na pronúncia.” DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Unesp, 2002, p. 70.



O tigre sem asas é um animal possível, inscrito no que Jorge Luis Borges chamou, na introdução do *Manual de zoología fantástica*, de “zoologia de Deus”. Agora, no plano da imaginação, resta um tigre de asas, animal impossível, literário por excelência, que estaria, segundo Borges, localizado na “zoologia dos sonhos”.

O *Manual de zoofilia*, de Bueno, traz diversos animais da “zoologia de Deus”, tais como cisnes, borboletas, lagartas, pardais, gatos, cadelas, escorpiões, galos, elefantes, urubus, cavalos, lobos, camaleões, andorinhas, morcegos, panteras, aranhas, antílopes, águias, raposas, colibris, moscas, polvos e rouxinóis. Entretanto, não são apenas esses animais que compõem o livro. Dragões, dinossauros e corruíras, por exemplo, apresentam uma abertura para *Jardim zoológico*, seu livro seguinte.

Se quisermos prosseguir pelas zoologias apontadas por Jorge Luis Borges – a dos sonhos e a de Deus –, *Jardim zoológico* seria uma reunião de animais sonhados por Wilson Bueno. Nesse sonho, o espaço físico que abriga animais de várias espécies é destituído das jaulas, grades e fossos que dividem homens e animais. Mais uma vez, Wilson Bueno tenta virar o homem pelo avesso. Os homens chegam, inclusive, a ter um íntimo contato com algumas espécies, como a yarárá, réptil hermafrodita da banda oriental do Paraguai, onde em seu sexo, fenda no corpo de jiboia, os homens jovens são felizes. Ao criar uma relação entre distintos animais, Wilson Bueno cria um terceiro, como no caso das yarárás: “Zoólatras chilenos que pesquisaram o mito na aldeia de Soledad, encontraram histórias de homens que engravidaram a yarárá, acrescentando ter dela nascido, algum tempo depois, uma espécie feroz de cobra – curta e grossa, a qual, por cega, atira-se, odiosa, em qualquer direção”.

Em meio aos sonhos e metamorfoses, os mais diversos animais compõem a fauna de *Jardim zoológico*: ivitús, guapés, giromas, cordes, êulikes, nuncas, kwiuvés, nácares, Agôalumen, dicéfalos, o tarântula, ypsilones, tiguasús, dagdas, phosphoros, recém-nados, líftens, yarárás, catoblepas, o Tatã, radiuns, pinyrés, rememorantes, zembras, jaguapitãs, sombras, zíngaros & zongues, anagirdes, núbeis, irús, lázulis, caruais, limosos, o Hesatí. Nomes que provocam a imaginação classificadora da ciência e do leitor. Essa fauna insólita é composta por resíduos de histórias antigas, de bestiários da Idade Média, de relatos de viajantes do Renascimento, de culturas ameríndias e de fronteiras da América Latina, bem como do diálogo com outros textos literários, de onde se sobressai a presença de Jorge Luis Borges.

Wilson Bueno partilha um animal com Jorge Luis Borges: o tigre. É justamente em *O fazedor* que se encontra um princípio que atravessa livros do autor argentino – escritos com Margarita Guerrero –, como *Manual de zoología fantástica* e *O livro dos seres imaginários*. Em “Dreamtigers”, Borges sonha com um tigre distante. Quando criança, Borges conta que se demorava diante das jaulas do jardim zoológico, bem como das volumosas enciclopédias e dos livros de história natural. Tudo por causa do esplendor dos tigres. E Borges sonha para produzir um tigre esplendoroso. No entanto, fracassa nessa tarefa: “Oh, incompetência!

Meus sonhos não sabem nunca engendrar a fera desejada. O tigre aparece, sim, porém dissecado e débil, com impuras variações de forma, ou de um tamanho inadmissível, ou muito fugaz, ou parecendo-se mais com um cachorro ou com um pássaro”.

Os animais catalogados por Jorge Luis Borges, pelo menos em princípio, são mais literários que os de Wilson Bueno. Mesmo assim, ambos partilham, em uma estranha simetria, de animais que possuem “impuras variações de forma”. Por um lado, tem-se o hibridismo do imaginário europeu com as culturas ameríndias e fronteiriças de Wilson Bueno, e, por outro, a catalogação de Borges de animais como o Odradek, de Kafka, e os animais sonhados por outros escritores, como Edgar Allan Poe e C. S. Lewis. Cabe aqui, no entanto, uma observação, pois na passagem de um livro para outro, Borges amplia as variações de forma, como se lê no prólogo de *O livro dos seres imaginários*: “O nome deste livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, da linha, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéricas e, talvez, de cada um de nós e da divindade. Em suma, quase do universo.”

A pergunta que fica é se Borges, com *O livro dos seres imaginários*, não amplia por um procedimento ficcional a noção de vida animal, geralmente dividida entre racional e irracional. Ou, ainda, entre o real e o ficcional. Assim, é com um poema distinto, “O outro tigre”, que Borges ocupará esse entre-lugar em meio a polaridades: mais uma vez, ele pensa em um tigre, “forte, inocente, ensanguentado e novo”. Esse seria o primeiro tigre. O segundo, “o tigre de símbolos e sombras”, que também é “uma série de tropos literários” e “memórias da enciclopédia”. Até que, por fim, surge um outro tigre: “Como os outros, este será uma forma/ De meu sonho, um sistema de palavras/ Humanas, não o tigre vertebrado/ Que, para além dessas mitologias,/ Pisa a terra. Sei disso, mas algo/ Me impõe esta aventura indefinida,/ Insensata e antiga, e persevero/ Em procurar pelo tempo da tarde/ O outro tigre, o que não está no verso.” Esse tigre seria o mesmo animal que cria um elemento de fuga que não se localiza apenas na escrita, muito menos na existência real do animal. Essa é uma procura compartilhada por Jorge Luis Borges e por Wilson Bueno.

A zoologia de ambos os escritores, mantendo suas diferenças, busca um Outro. Um Outro que reside naquilo que é inalcançável, impossível e irrealizável, enfim, um Outro como aquele animal que habita a literatura por estar paradoxalmente fora dela.

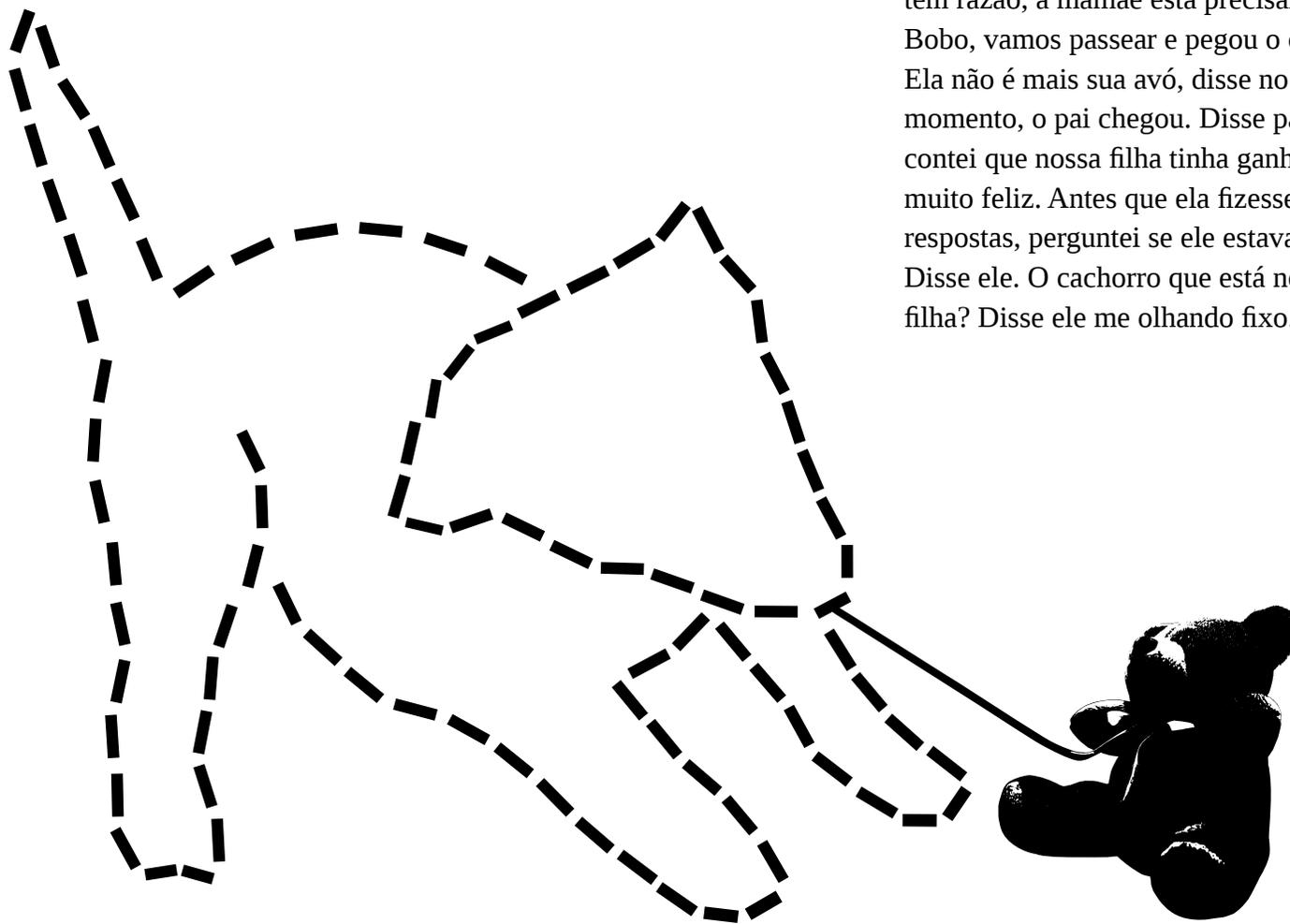
EDUARDO JORGE

é Mestre em Estudos Literários (Teoria da Literatura) pela UFMG. Defendeu dissertação sobre a zoologia de Wilson Bueno e Jorge Luis Borges.

O cachorro

Livia Garcia-Roza

Eu estava conversando com minha filha que dizia que tinha ganhado um cachorro e estava muito feliz porque havia muito tempo ela nos pedia um cachorro, a mim e ao pai, mas nós achávamos melhor ela ter um cachorro quando estivesse com mais idade e pudesse cuidar dele. Ela dizia que ia cuidar do seu cachorro, dar banho, ração, catar as pulgas, e levá-lo pra passear. Nunca mais ia ficar longe dele. Todas as suas amigas, suas primas, e até as professoras do colégio tinham cachorro, menos ela. Na mão dela havia uma espécie de coleira feita com um cinto; o cachorro amarrado ao cinto era o seu velho ursinho de pelúcia. Então ela me perguntou se eu tinha visto seu cachorro. Eu disse que sim. Qual é a cor dele? Amarelo, eu disse. Não, não é amarelo, ele é preto! E disse que eu não estava vendo direito o cachorro dela. Estou sim, eu disse. Aí ela me perguntou se ele era bonito. Claro que é! Uma beleza! Achei que ela ficaria feliz com a resposta. Não, não é, ele é feio, muito feio, mas eu gosto dele assim mesmo, respondeu. E repetiu que eu não estava vendo o cachorro e que ele estava ficando muito triste, e ela achava que ele ia começar a chorar. Estou, estou vendo sim, não se preocupe, disse eu. Então como ele é, grande ou pequeno? Ah, ele é grande. Não é, ele é muito pequenininho, não sabe andar, acho que vou ter que levá-lo no colo. Mais uma pergunta, mamãe, disse ela: Ele tem rabo ou cortaram o rabo dele? Espera, deixa eu olhar bem. Acho que cortaram o rabo dele, disse. Não, nada disso! Ele tem rabo, olha. Está bem, filha, acho que você tem razão, a mamãe está precisando de óculos. Então ela falou: Vamos, Bobo, vamos passear e pegou o cachorro do chão abraçando-o no colo. Ela não é mais sua avó, disse no ouvido dele. Referia-se a mim. Nesse momento, o pai chegou. Disse para ele que tínhamos novidade. Então contei que nossa filha tinha ganhado um cachorro de presente e estava muito feliz. Antes que ela fizesse todas as perguntas e ele errasse as respostas, perguntei se ele estava vendo o cachorro. Que cachorro? Disse ele. O cachorro que está no colo de nossa filha, meu bem. Que filha? Disse ele me olhando fixo.



LIVIA GARCIA-ROZA

É autora de *A cara da mãe* e *Milamor*, entre outros livros.

O fascínio dos gatos pelos escritores e pelas bibliotecas é imemorial. Por conta disso, os gatos habitam, assombrando ou confortando, o imaginário de tantos autores. Célebres por sua astúcia, rapidez, sensibilidade, destreza e capacidade de sobrevivência, os gatos povoam os ritos de magia e, se negros, são os companheiros inseparáveis das bruxas e feiticeiras. Em dias de azar, associam-se às escadas para causar obstáculos à sorte. Sua aparição no repertório de credices populares é infinita: os gatos tem sete vidas, a gordura deles pode curar doenças respiratórias, os alérgicos a gatos, dizem, não conseguem amar.

Os espertos, metaforicamente, dão o pulo do gato. Erros, descuidos e enganões são chamados de gato. Compra-se ou vende-se gato por lebre, quando se é enganado ou se quer enganar. Os gatos simbolizam, metaforicamente, os ladrões. São, contemporaneamente, os enamorados, chamados de gato e gata, mas, desde o antigo Egito, possuíam a condição ilustre de deuses. Gatos obesos são objeto do “olho gordo” que é dirigido aos seus donos.

Outros tantos provérbios, máximas populares e expressões caracterizam esse animal em sua rica acepção simbólica. Escritores famosos dedicaram obras ou criaram gatos ilustres como personagens: Kipling, T.S. Eliot, Baudelaire, Lewis Carroll, Edgar Alan Poe, só para citar alguns. Memoráveis são também os gatos dos contos de fadas, O Gato de Botas, os gatos das Histórias em Quadrinhos e, também, dos filmes de animação. Joaquina cochila, indiferente, sob os livros de Borges.

No poema “Beppo”, Jorge Luis Borges homenageia o “gato branco e casto” que se contempla no luzidio vidro do espelho e não pode saber que essa brancura e esses olhos de ouro nunca vistos são sua própria imagem. Em outro poema, “A um gato”, o animal se transforma e transcende: é, à luz da lua, uma pantera, que ao longe divisamos temerosos. Adivinha, Borges, que em minha biblioteca, Joaquina, anos depois, leria, com olhos de ouro, páginas amarelas. Avizinha-se, pois, em Borges, os gatos, os espelhos e a pantera. Gesto que se repete no conto “A escrita de Deus”, em que o narrador imagina uma rede de tigres, um quente labirinto de tigres, onde reside um mistério.

Em “Ode ao gato”, de Pablo Neruda, o poeta afirma que “todo o terrestre, porque tudo é imundo para o imaculado pé do gato”. Desse modo, narra-se, como uma fábula, a criação dos animais, que imperfeitos se apresentam compridos de rabo, tristes de cabeça. “Pouco a pouco se foram compondo, fazendo-se paisagem, adquirindo pintas, graça vôo”. Mas “o gato, só o gato apareceu completo e orgulhoso: nasceu completamente terminado, anda sozinho e sabe o que quer”.

O fascínio dos gatos

Lyslei Nascimento



Otto Lara Resende, no Brasil, no extraordinário “Gato gato gato”, descobre que “a palavra não cabe o gato, toda a verdade de um gato” e que no duelo entre gato e menino, no quintal, estabelece-se o que poderia ser, belicamente, o milagre da comunicação perfeita. O gato, o alvo. O gato é o alvo. A pedrada passa assobiando pela crista do muro. O gato corre, elástico e cauteloso. “Inatingível às pedras e ao perigoso desafio de dois seres a se medirem”, sumiu por baixo da parreira ao sol. Dessa vez, ufa... escapa da pedrada. Outras pedras, outro menino, o encontrarão no caminho. Desenham-se, assim, as presas inúteis, a boca entreaberta. “O gato fora do gato, somente o corpo do gato”, “O gato sem o que nele é gato”, a morte, que é ausência de gato no gato”.

“Os gatos da tinturaria”, de Cecília Meireles, são misteriosos e reais. No chão xadrez, ruídos “atropelam a geometria” e os “grandes gatos abrem compridos bocejos”. Assim, diz a poeta, proclamam a monarquia da renúncia e, tranquilos, vencidos, “dormem seu tempo de agonia”. Em sua realeza, a que renunciam e de quais batalhas se sentem vencidos?

A realeza dos gatos da tinturaria que se inscreve, sob um manto de bocejos, em Cecília, aparece, sutil, no poema “Pensão familiar”, de Manuel Bandeira. No jardim, há gatos espaçados ao sol. Um deles, pequenino, faz pipi e, registra o poeta, “encobre cuidadosamente a mijadinha”, “sai vibrando com elegância a patinha direita”, sendo este, “a única criatura fina na pensãozinha burguesa”.

No poema “Gatos que brincas na rua”, de Fernando Pessoa, o poeta inveja a sorte do gato que brinca na rua como se fosse na cama. Assim, a rua pública é comparada à cama, íntima e pessoal. Por isso, a felicidade do gato: “és feliz porque és assim, todo o nada que és é teu”. Os gatos na tinturaria, os gatos ensolarados da pensãozinha e os gatos de rua, são membros de uma genealogia de príncipes e de mendigos. Todos divinos e célebres. Todos, como “O gato”, de Vinícius de Moraes, possuem uma singela realeza. Os gatos passam do chão ao muro, mudando de opinião. Do muro ao chão, espaços sazonais para os felinos.

Gatos somem no Rio de Janeiro, diz a crônica “Perde o gato”, de Carlos Drummond de Andrade, marcando a indústria doméstica das cuícas à perda de Inácio. Para Drummond, livros e papéis beneficiam-se com a presteza austera do gato. Depois do sumiço de Inácio, a mesa do escritório se desvaloriza. Se se agravar a mediocridade das crônicas, admite, é falta de Inácio. O poeta, assim, reivindica mais do que a coruja, o gato como símbolo e guardião da vida intelectual. Nada contra as corujas.

Os dois gatos de meu amigo Rodrigo Gurgel, sentados sobre o *Houaiss*, ou esparramados no sofá, com os olhos faiscando num verde ambíguo, e, mostrando que sua intimidade com a biblioteca não tem sido vã, e Joaquina, branca, como nuvem em dia de sol, sobre os tomos de Borges, sugerem o final do ensaio “Os gatos, as bibliotecas e a literatura”, de Rodrigo, sussurrando-lhe, ao ouvido, uma frase que fecha o seu texto iluminado. Com esse sussurro, uma frase de Jean Cocteau, também termino “O fascínio dos gatos”: “Prefiro os gatos aos cães, porque não há gatos policiais”.



LYSLEI NASCIMENTO

é professora e pesquisadora de literatura da UFMG. Publicou, entre outros, o livro *Borges e outros rabinos* (2010).



Macacos se espreguiçam cultuando pulgas ao sol.
Guincham os papagaios, como ardendo, ou gingham
Feito putas a fim de atenção e amendoim.
Fatigados pela indolência, o tigre e o leão

Jazem imóveis como o sol. O rolo da jiboia
Fossiliza-se. Jaula após jaula está vazia, ou
Fede ao palheiro onde tresanda um dorminhoco.
Para pintar num quarto de criança a cena é boa.

Mas quem percorre a ala com os outros atinge
A jaula onde uma multidão vem ver, mesmerizada
Como criança sonhando, um jaguar furioso a girar
Pelo breu da prisão que a broca do seu olhar punge

Num curto pavio feroz. Sem fastio –
Os olhos contentes no seu fogo cegante,
Os ouvidos ao surdo tambor do seu sangue –
Revolta-se ante as grades, mas para ele não há jaula

Mais do que para o visionário existe sua cela:
É seu passo o sertão que a liberdade tem defronte:
O mundo rola embaixo do ímpeto de suas patas.
No chão de sua jaula se derramam os horizontes.

O Jaguar

Ted Hughes
Trad. Sérgio Alcides

s. The Hawk in the Rain (1957).
Trad. de Sérgio Alcides.



TED HUGHES (1930–1998)

nasceu em Mytholmroyd, Inglaterra. Escreveu vários livros de poemas, entre eles, *The Hawk in the Rain*, *Wolfwatching* e *Selected Poems 1957–1981*. Em 1984 recebeu o título de Poeta Laureado do Reino Unido e em 1998 o Whitebread Prize.

SÉRGIO ALCIDES

é poeta, tradutor e professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG. Publicou, entre outros, os livros *O ar das cidades*, *Poemas, 1996–2000* e *Estes penhascos*. *Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas (1753–1773)*.