

O ÉPICO ANIMAL: FELINOS E INSETOS

THE ANIMAL EPIC: FELINES AND INSECTS

Sérgio Medeiros*

Universidade Federal de Santa Catarina

RESUMO

Em suas respectivas obras, um escritor brasileiro do século 19, A. d'Escragnolle-Taunay (o Visconde de Taunay), e um escritor irlandês do século 20, James Joyce, colocam seus personagens diante do animal, criando situações em que a narrativa épica começa a ser vista de uma perspectiva invertida, ou seja, a partir dos seres que se arrastam ou andam sobre quatro patas. O chão, e não mais o céu, é o limite do personagem heroico e guerreiro.

PALAVRAS-CHAVE

Narrativa, guerra, animais

No século 19, em plena Guerra do Paraguai, o engenheiro militar Visconde de Taunay se incorporou a uma pequena coluna enviada ao sul de Mato Grosso para repelir dali o inimigo. Enquanto aguardava o início da batalha, que não parecia iminente, ele passou horas a fio acororado ou sentado no chão, a contemplar os insetos que se movimentavam nesse pedaço da fronteira do Império do Brasil com a República do Paraguai.

Concluí, entre outras coisas, que a astuta e implacável formiga-leão vive cotidianamente num campo de batalha, e, deslumbrado com essa descoberta, rapidamente eleva o referido inseto a paradigma do guerreiro ideal. O escritor, nas suas *Memórias*, descreve minuciosamente uma cena de combate entre esse inseto e suas diversas presas, e essa descrição é um exemplo do que denomino de “épico animal”. Dessa batalha, sem dúvida violentíssima, proponho-me a falar a seguir.

A formiga-leão, uma larva esbranquiçada, muito parecida com o cupim, segundo o nosso autor, pesadona de corpo e com um abdômen grosso e estufado, surge no mínimo como um oximoro vivo. Estaríamos, talvez, já no universo das fábulas ou no mundo fantástico dos bestiários. Pois, conforme lemos nas *Memórias*, a formiga-leão é metódica, tem arte e destreza, é ávida, possui boa pontaria, constrói sobretudo armadilhas engenhosas e bem-concebidas, embora ela mesma seja incapaz de locomover-se. Sua arma de guerra, um cone aberto no chão, teria sido, segundo as palavras do encantado engenheiro militar, construída com grande rigorismo geométrico e possuiria feição científica.

* panambi@matrix.com.br

Essa larva semiparalisada, de apetite voraz, representaria, aos olhos atentos de Taunay, um modelo a ser seguido não apenas pelo soldado, mas também pelo engenheiro e pelo estrategista militar. Ou seja, a astúcia e o gênio militar da formiga-leão são inquestionáveis, se considerarmos o testemunho registrado nas *Memórias*. Por isso mesmo, numa introdução ao épico animal, essa larva não poderia faltar. Falar dela é essencial. Nas palavras do Visconde de Taunay: “Sem exageração posso afirmar que passei, acororado ou sentado no chão, largos trechos do dia, acompanhando com viva atenção todas aquelas cenas de perfídia e morticínio.”¹

Algo de espantoso nessa armadilha de guerra da formiga-leão é o destino dos numerosos cadáveres. Dentre todos os insetos descritos pelo escritor brasileiro, e talvez dentre todos os animais dos “fundos sertões” (para usar uma locução sua), é a formiga-leão, esse “astuto vencedor”, quem realiza aquilo que poderíamos chamar de “crime perfeito”, não deixando traços ou vestígios incriminatórios. Seja dito *en passant* que, no século 20, em pleno pós-guerra, o caráter “criminosamente predador” dessa larva iria atrair a atenção de Primo Levi (sua reflexão sobre a formiga-leão está no livro *71 contos*), tal como, um século antes dele, já havia atraído a atenção do Visconde de Taunay, que passa da admiração à condenação moral. Para o primeiro, a larva é, afinal de contas, sanguinária; para o segundo, desleal e destruidora. Ao mesmo tempo herói e anti-herói, tipo e antítipo, a larva é um elemento destabilizador que torna muito mais complexa e fascinante a narrativa que chamo de “épico animal”.

O inseto descrito por Taunay é um curioso *bricolage* de habilidades que chamaríamos de “humanas” (benéficas e maléficas, dependendo da perspectiva do narrador, que é bastante instável nesse caso). As estratégias e os recursos do inseto, ou larva, são, na verdade, infinitos, e não poderiam ser cabalmente descritos: o engenheiro militar, debruçado no chão, não terminaria nunca de classificá-los e elencá-los.

Caberia ainda indagar: como é possível, numa guerra real, aceitar que uma larva seja de fato o melhor soldado? Se Giorgio Agamben afirmou, em *Infância e história*, que “os animais não entram na língua: já estão sempre nela”,² Taunay poderia acrescentar, por sua vez, que os animais não entram na guerra – já estão sempre nela.

Há, nas *Memórias* de Taunay, várias outras situações semelhantes a essa descrita acima, em que um animal, graças à sua simples presença nesse testemunho sobre a guerra entre os homens, destabiliza a narração, oferecendo-se, no texto histórico, como um corpo estranho e inusitado, gerador de cenas cruéis, inimagináveis, ou, ao contrário, hilárias, absurdamente cômicas. Poderia citar, entre outros exemplos disso que chamo de “épico animal”, a aventura de um burro vagabundo que sobrevive às epidemias se alimentando de papéis e panos velhos, ou os sobrevoos de borboletas que, no campo de batalha, onde paraguaios e brasileiros se enfrentam, provocam a morte dos cavalos usados por esses guerreiros.

Os insetos que se alimentam de secreções humanas e animais, ou que se embriagam com o suor de suas vítimas, é um tema de Taunay que, vale lembrar, reaparece, muitos anos depois, em *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss. O escritor brasileiro do século

¹ TAUNAY. *Memórias*.

² AGAMBEN. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, p. 64.

19 e o antropólogo europeu do século 20 percorreram a mesma região do Centro-Oeste, ou seja, a que vai do Pantanal a Cuiabá, e os dois, em seus respectivos relatos dessa viagem, se detiveram, em algum momento, na descrição dos ataques dos insetos. Nas palavras de Lévi-Strauss, “ávidos por suor, brigam pelos locais mais favoráveis, comissuras dos lábios, olhos e narinas onde, como que inebriados pelas secreções de sua vítima, preferem ser destruídos ali mesmo do que voar”.³

Numa proposta de definição (sempre) provisória, repetiria mais uma vez que o épico animal pressupõe combates num campo de batalha e toda sorte de crimes, inclusive os ditos perfeitos ou emblemáticos da nossa civilização. Esse campo de batalha do mundo animal insere-se (ou se inspira) em outro campo de batalha, o dos homens, e cria-se, assim, nas narrativas épicas, uma fronteira porosa e lacunar entre o inumano e o humano, uma fronteira (sirvo-me de uma proposição de Derrida) indecisa entre um e outro, pois os limites não seriam mais naturais, porém, ousa afirmar, literários. A distância entre o inumano e o humano seria difícil de precisar e, assim, bichos e soldados seriam vizinhos, no sentido que, parece-me, Derrida dá a esse termo, numa das páginas de *Points de suspension*: nem próximos nem distantes. Marchar, desse ponto de vista, seria uma tentativa de atravessar fronteiras...

Soldados e bichos de repente parecem compartilhar, como sucede na cultura indígena estuda por Eduardo Viveiros de Castro,⁴ a mesma intencionalidade ou subjetividade. A noção de que o mundo é povoado de outros sujeitos ou pessoas, além dos seres humanos, é uma concepção ameríndia conhecida pelo nome de “perspectivismo”. A literatura ocidental parece não oferecer nenhuma resistência a essa concepção extraocidental que torna a comunidade das “pessoas” muito ampla, conforme lemos em *A inconstância da alma selvagem*.

Tomarei agora um exemplo conhecido de reinserção do épico animal na narrativa épica ocidental. Isso, como veremos, provoca um estranho e interessante efeito: a desintegração do estilo homérico. Vejamos o que sucede a Leopold Bloom, o novo herói da nova *Odisseia*, isto é, o romance *Ulisses*, do escritor irlandês James Joyce. Esse romance, publicado em 1922, está dividido em três partes, assim denominadas: “Telemaquia”, “Odisseia” e “Nostos”. É famosa a afirmação de T. S. Eliot, feita um ano após a publicação de *Ulisses*, de que o gênero romance havia terminado com Gustave Flaubert e Henry James, e que James Joyce, consciente disso, ou seja, insatisfeito com essa forma, que se poderia chamar de “esgotada”, teria recorrido ao método mítico (daí a importância dessas três divisões enumeradas acima), e não mais ao método narrativo convencional, para “dar forma e significado ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história contemporânea”.⁵ Ainda segundo Eliot, ao usar o mito e manipular continuamente, no volumoso *Ulisses*, o paralelo entre a contemporaneidade e a antiguidade, o escritor irlandês teria buscado um novo método de composição que outros escritores, depois dele, também deveriam seguir. No que diz respeito a Joyce, pelo menos, o uso da *Odisseia* havia tornado o mundo moderno possível para a arte do século 20.

³ LÉVI-STRAUSS. *Tristes trópicos*, p. 254.

⁴ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*.

⁵ KERMODE. *Selected prose of T.S. Eliot*, p. 177.

Não é minha intenção discutir as epopeias da Antiguidade greco-latina, que são narrativas em verso que tratam de uma matéria épica num estilo também épico, mas mostrar, talvez, como essas criações clássicas, sobretudo as homéricas, são “rebaixadas” por uma gata, cujo salto, ou pulo, considero crucial para definir a posição moderna do novo Odisseu, ou seja, Leopold Bloom, o protagonista de *Ulisses*.

Pergunto-me se não deveria começar com o cavalo e o burro (mencionado anteriormente), antes de falar do gato. Assim, já me situaria diretamente na matéria épica, o campo de batalha, o tema da *Ilíada*, e trataria, na sequência, da volta ao lar, o tema de *Odisseia*. Há muitos anos, quando eu era estudante, conheci o grande helenista Jean-Pierre Vernant na casa da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, em São Paulo, e conversamos sobre esses assuntos, pois eu fora entrevistá-lo para o *Jornal da USP*. Lembrome bem que Vernant, que logo depois eu reencontraria na França, comentou comigo que existiriam dois modelos de herói, o que vai para frente e o que vai para trás: o primeiro tem certeza de sua identidade, o segundo, não; o primeiro sabe que a glória futura é o bem maior a que deve aspirar um herói épico; o outro apenas sente desejo de refazer os passos e reencontrar o passado, a fim de reconciliar-se consigo mesmo, com suas raízes que ficaram para trás. Pelo menos é nesses termos que posso resumir agora aquela conversa antiga, que tomou como referências contrastantes as ações de Aquiles e de Ninguém, isto é, Ulisses.

Como não pretendo discutir os primórdios do épico, ou seja, a *Ilíada*, que é especialidade de Jacyntho Lins Brandão e de Donald Schüler, dois autores que reli recentemente enquanto preparava este texto (ambos colaboraram na antologia *As formas do épico*, que consultei), permito-me passar bruscamente a Joyce. Abrirei o romance de Joyce na segunda parte, mais precisamente no café da manhã do protagonista do livro, o senhor Leopold Bloom, um judeu errante. Esse senhor se move na cozinha sob o olhar de uma gata faminta. Cito a passagem, na tradução de Antônio Houaiss:

– Minhau!
– Oh, aí estás – disse o senhor Bloom, voltando-se do fogão.
A gata miou em resposta e tornou a dar voltas em redor da perna da mesa, miando. Exatamente como desliza sobre minha escrivadinha. Prr. Coça a minha cabeça. Prr.
O senhor Bloom olhava curiosamente, carinhosamente, a fléxil forma negra. Limpa de ver: o lustro do seu pelo nédio, o tufo branco sob a raiz de seu rabo, os lampejantes olhos verdes. Ele inclinou-se para ela, suas mãos sobre os joelhos.
– Leite para a bichaninha – disse ele.
– Minhau! – gritou a gata.
Chamam-lhes estúpidos. Eles entendem o que dizemos melhor do que nós os entendemos. Ela entende tudo o que quer. Vindicativa, também. Imagino como é que eu pareço a ela. Altura de uma torre? Não, ela pode saltar sobre mim.⁶

A gata mira o judeu Bloom com dois olhos que são duas pedras verdes. Nesse momento, Bloom decididamente não é uma torre, a gata poderia saltar sobre ele. Sem dúvida ocorre aqui uma dessacralização do herói monumental, ou um rebaixamento, em todos os sentidos dessa palavra, do guerreiro grego, que, como se sabe, era protegido

⁶ JOYCE. *Ulisses*, p. 62.

por um deus ou deusa em suas aventuras épicas, pois a ação humana não se dissociava do agir divino – daí a grandiosidade do personagem épico, que se locomovia entre deuses, e podia mesmo ser um semideus. O pulo do gato, como desintegração do épico de linhagem homérica, é uma constatação que, ao longo do romance de Joyce, adquirirá muitos significados, mostrando, entre outras coisas, que o Ulisses moderno não possui uma dimensão mítica clássica, mas é o homem comum, não o protegido da deusa Palas Atena. Leopold Bloom é um desses moradores de Dublin que as gatas saltam por cima sem grande esforço.

Como nos filmes de Yasujiro Ozu, nos quais a câmera se situa ao nível das vassouras, na cena citada tudo parece rebaixado... A larva de Taunay, contudo, ainda podia aspirar ao voo, pois um belo dia certamente seria uma libélula, embora, curiosamente, o escritor não pareça muito interessado no destino posterior da formiga-leão. O herói de Joyce, em troca, se agacha, se dobra, se percebe pequeno. Não abandonará, parece-me, essa condição, que lhe é intrínseca.

Quero crer que entre a gata e o herói joyciano um duelo esteja sendo travado. Usar a palavra “duelo”, nesse caso, em vez de combate, simplesmente, me veio da leitura de um poema de Jorge Luis Borges, no qual ele descreve a ação de um trigueiro, Simón Carbajal, que, no momento culminante do enfrentamento com um felino, percebe a fera se lançando na sua direção. Aqui estamos no universo da fera e não do animal doméstico, e isso talvez mereça ser enfatizado num primeiro momento. Os versos, que constam do livro *A rosa profunda*, dizem:

Se um tigre depredava as malhadas,
Se o ouviam bramar na escuridão,
Carbajal o rastreava pelo monte.
Seguia com a faca e com os cães.
Por fim, dava com ele na espessura.
Açulava os cães. A amarela
Fera se arremessava sobre o homem
Que agitava no braço esquerdo o poncho,
Que era escudo e isca. O branco ventre
Ficava exposto. O animal sentia
Que o aço lhe entrava até a morte.
O duelo era fatal e era infinito.
Sempre estava matando o mesmo tigre
Imortal. (...) ⁷

Essa noção de um duelo fatal e infinito com um tigre imortal é atenuada pelo autor, que afirma simplesmente, nos versos finais, a dimensão metafórica da fera. O poema conclui, assim, com uma decifração de si mesmo inevitavelmente decepcionante, pois substitui a imagem cruel e mágica pela abstração óbvia, o pesadelo pela reflexão típica:

⁷ BORGES. *Poesia*, p. 181.

(...) Não te assombre demasiado
Seu destino. É o teu e é o meu,
Salvo que nosso tigre possui formas
Que mudam sem parar. Chama-se o ódio,
O amor, o acaso. Cada momento⁸

Prefiro pensar que as “formas que mudam sem parar” continuam evoluindo dentro do que denominei de “épico animal”, essa luta de corpo a corpo que traz a metafísica para o chão. É por isso que desejo citar outro duelo entre o ser humano e o animal, desta vez não no contexto da selva latino-americana, mas da civilização europeia. Espera-se que os gatos franceses, principalmente os que habitam a Cidade Luz, revelem algo do refinamento parisiense no seu comportamento domesticado e sereno. Não é necessariamente o que acontece, segundo Gertrude Stein, atenta observadora da civilização francesa. Em seu livro *Paris França*, ela nos descreve o salto do gato doméstico, o mesmo salto que Joyce, conforme vimos, apenas apontou como uma possibilidade:

Paris França é excitante e calma.

Eu tinha apenas quatro anos na primeira vez em que estive em Paris e falei francês ali e fui fotografada ali e fui para a escola ali e tomei sopa no café da manhã e almocei pênfil de carneiro com espinafre, sempre gostei de espinafre, e um gato preto pulou nas costas da minha mãe. Isso foi mais excitante do que calmo. Os gatos não me incomodam mas não gosto que pulem nas minhas costas. Há uma porção de gatos em Paris e na França e eles podem fazer o que querem, sentar-se em cima das verduras ou entre mercadorias de mercearia, ficar dentro de casa ou sair. É estranho que briguem tão pouco com eles, considerando-se o número de gatos existentes. Há duas coisas que os animais franceses não fazem, os gatos não brigam tanto e não uivam tanto e as galinhas não ficam atarantadas ao correr de um lado para o outro da rua, quando começam a atravessar a rua elas seguem em frente que é o que também faz o povo francês.⁹

O caráter pacífico desses animais, ou seu possível refinamento cultural, revela-se no fato de não brigarem tanto entre si. Tampouco miam ou uivam muito, como consta da tradução brasileira, embora possam pular do sofá... para as costas das pessoas. As galinhas da França, mencionadas no trecho citado, parecem bem menos neuróticas do que as galinhas brasileiras, as quais, na descrição de Clarice Lispector, por exemplo, são realmente “alopradas”: fogem sem mais nem menos aos gritos, aterrorizadas com algo.

Vimos, anteriormente, as deambulações do Ulisses moderno pela cozinha, uma cena das mais prosaicas. É assim que o herói moderno nos é apresentado no romance de Joyce. Nessa manhã em especial, ou em qualquer outra, não me custa imaginar, antes de começar a preparar o desjejum, Bloom foi ao banheiro, sempre seguindo pela gata, a pedir-lhe um pires de leite. Joyce não narrou esse incidente, mas o filósofo Jacques Derrida, grande leitor do romancista irlandês, o fez por ele, muitos anos depois, no seu ensaio *O animal que logo sou*, lançado no Brasil em 2002, numa versão bastante abreviada

⁸ BORGES. *Poesia*, p. 182.

⁹ STEIN. *Paris França*, p. 33.

se comparada com a francesa de 2006, que tenho agora à mão e na qual o filósofo propõe, na segunda parte, o diálogo de *Fedro* com *Alice no País das Maravilhas*, dois grandes livros sobre o animal, a fala e a escrita.

O filósofo de origem judaica se pergunta “quem sou eu” quando se sente examinado por sua gata, que o acompanhou até o banheiro. (Deleuze também disse que o escritor escreve porque olhou para o animal...) A gata, que em princípio deseja apenas um pires de leite, o vê nu, e isso desencadeia uma fascinante reflexão sobre a descontinuidade entre o homem e os animais e sobre o campo intersubjetivo humano-animal, tão central para a filosofia pós-heideggeriana e para a cosmologia ameríndia, que estamos aprendendo a conhecer melhor agora, graças às reflexões de Viveiros de Castro. Como na natureza não existe nudez, o vestuário seria o próprio do homem, um dos “próprios” do homem. A gata, assim, não estaria nua. Mas o que merece ser destacado, nesse ponto conclusivo de minha discussão, talvez seja o fato de que a gata de Derrida tem um ponto de vista, uma perspectiva. Quem será capaz de sondar a “mentalidade” da gata e recuperar-lhe, para nós, o seu “pensamento”? A fronteira ontológica da humanidade está sendo deslocada, como diria Philippe Descola, e agora abrangeria animais e plantas.

O romance de Joyce é um tributo ao olhar de uma gata. Olhar singularíssimo, olhar desestabilizador. Revolução ontológica? Anarquismo ontológico? Relativismo ontológico? Núpcias do humano com o não humano?

Depois de Joyce, a narrativa épica pressupõe, como referência incontornável, a “subjetividade”, a “intencionalidade” do animal. Derrida, que é filósofo e não romancista, também “se vê visto” pelo animal e conclui: “Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito ‘animal’ me dá a ver o limite abissal do humano.”¹⁰

Quando dirigem a seus “donos” seus olhos felinos, seus olhos bovinos (Drummond sonda a “mentalidade” do boi num poema famoso), os animais certamente não os veem como torres inatingíveis. O herói épico e os animais são ambos perecíveis torres gêmeas.



ABSTRACT

In their works, a nineteenth-century Brazilian writer, A. d'Escagnolle-Taunay (Viscount Taunay), and the twentieth-century Irish writer James Joyce place their characters confronting the animal, creating situations in which the epic narrative begins to be viewed from a reverse perspective, i.e., from beings that crawl or walk on four legs. The ground, not the sky, is the limit of the heroic and warrior-like character.

KEYWORDS

Narrative, war; animals

¹⁰ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 31.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- APPEL, Myrna Bier; GOETTEMS, Miriam Barcellos (Org.). *As formas do épico*. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- BORGES, Jorge Luis. *Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- KERMODE, Frank (Ed.). *Selected prose of T.S. Eliot*. Londres: Faber and Faber, 1980.
- LEVI, Primo. *71 contos*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STEIN, Gertrude. *Paris França*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2007.
- TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.