

O POEMA, UM ANIMAL QUE RI

THE POEM, A LAUGHING ANIMAL

Manoel Ricardo de Lima*

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio

RESUMO

Este trabalho parte da pequena narrativa de Gonçalo M. Tavares, intitulada “O animal de Calvino”, e do poema de Max Martins, intitulado “O animal sorri”, para estabelecer uma linha de pensamento que tenta tocar o lugar do poeta, numa perspectiva pós-humana, entre a constituição de um ethos e de um centro móvel e político do tempo agora.

PALAVRAS-CHAVE

Poema, política, animalidade

Esta metamorfose de homens em animais e animais em homens é uma indicação segura da maneira pela qual o homem considerava o animal como o seu igual.

(Flavio de Carvalho, A origem animal de Deus)

Ao indicar que o Brasil tem outros fundos, mesmo se numa memória bíblica, cristã, ou numa memória de cegos, para usar uma expressão de Jacques Derrida, é possível pensar em Jeremias, a personagem protagonista do romance de Assis Brasil, publicado em 1975, intitulado *Os que bebem como os cães*. A imagem disseminada em toda a narrativa é a de Jeremias, um homem que se arrasta preso numa cela sem conseguir pensar, logo, sem conseguir dizer e ver, qual o motivo que o levou até ali, entre um pátio composto de restos humanos, restos de comida e uma série avariada de gritos de desespero, tortura e suicídios, à espera de um rato e recuperando algo das *Lamentações*, do profeta Jeremias: “desgraçados de nós porque pecamos.” A circunstância aberta pela personagem de Assis Brasil é de medo e *ex-crição*: um homem com um estômago contraído que expele a si mesmo “como um animal em sua última fome”.¹ O tempo perdido e medido por Jeremias na prisão se estabelece entre uma espera sem cansaço e a aparição do rato na cela, como uma presença de Deus. Mas Jeremias não sabe se o rato vem de fato, se o rato é fruto de sua imaginação, se há algo “de fato”, se há “imaginação”, se o rato se deixaria ver e se é rato porque se deixa ver. Assim, dá ao rato a sua comida rala em seu

* manoelrl@uol.com.br

¹ BRASIL. *Os que bebem como os cães*, p. 124.

próprio prato, ou seja, dividir o prato com o rato é não só uma compensação à companhia, mas também uma atração e uma metamorfose. Uma reconciliação? Note-se em três passagens da narrativa: “tenho que medir o meu tempo”, “ele vai voltar na mesma hora”, “o hábito da espera era a sua glória e o seu reino” (ou seja, há aí um paradigma teológico-político, se quisermos pensar com Giorgio Agamben, a partir de seu livro – não à toa – chamado *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer*, de 2007: rever os traços de uma economia animal ou do mistério prático-político de uma separação entre o animal e o humano). A conclusão de Jeremias é, diz ele, “o homem não pode”.²

Essa proposição categórica e interrompida, *o homem não pode*, remete a outra personagem, de nome Simplício, do romance de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1869, *A luneta mágica*, numa outra figuração da mesma imagem, quase cega. Simplício é míope e, segundo ele mesmo, desde o nome, esta falta, *duplamente míope*: uma miopia moral, outra física; numa espécie de *anabasis* da proposição. Simplício é levado por um amigo até um misterioso armênio que, dotado de poderes mágicos, consegue-lhe uma luneta, através da qual é possível atenuar sua miopia e ver com clareza (o que pode ser um contrassenso), porém com perspectiva radicalmente polar: ou o bem ou o mal. Essa condição polar comparece como *um começar* para um campo de ação possível dos primeiros romances de nossa literatura no século 19: quando o romance e a prosa não coincidem, como sugere Michel Deguy.

Enfim, o uso do monóculo implica a restrição de que seu usuário não fixe os olhos sobre qualquer coisa por mais de três minutos, “tempo da visão das aparências”, diz o armênio; porque a partir daí descortina-se o mundo bom ou o mundo mal e, assim, é preciso *dizer* do mundo. Entre os capítulos 32 e 39, de posse da luneta do mal, Simplício encontra-se febril, dado como louco por sua parentalha, em seu quartinho de sótão, abandonado em sua cama, este lugar imposto como seguro, até a metamorfose de Gregor Samsa (Franz Kafka), com um sono fingido e a luneta atada em sua perna esquerda, quase como uma prótese, uma endogenia. Vigiado por escravos e cansado de esperar, pega a luneta e a fixa nos pequenos insetos que o circundam no quartinho: “Que maldade em corpos tão pequenos.”³ Entre os bichos estão um grilo, um gafanhoto, uma pulga, um mosquito, um cupim, uma aranha e, por fim, um rato que não se deixa ver. Do grilo e do gafanhoto constata que não são melhores que os homens; da pulga diz que é como um homem sem generosidade: cruel, parasita sanguinária, ataca sem ser vista. Dos mosquitos, diz que enxergam muito mais que os estadistas do Império; da aranha, que, assim como os homens, guerreia e mata os de sua própria espécie sem precisão de fome e é o modelo exato de centralização política e administrativa daquele Brasil; do rato que não viu consegue dizer que, por isso, é um trapaceiro: não se deixa ver. Mas é quando diz do cupim que a narrativa se articula como um acidente para a metamorfose: para ele o cupim aniquila tanto ou mais que certos ministros da fazenda e de obras públicas que se espalham pelo Império do Brasil; o cupim tem também um pacto de amizade com livreiros, alfaiates e carpinteiros; ele desmonta objetos e com a sua roedura devolve a essas tarefas alguma possibilidade de lucro. O cupim, diz esse homem-Simplício, é um inseto-monstro,

² BRASIL. *Os que bebem como os cães*, p. 137.

³ MACEDO. *A luneta mágica*, p. 102.

um fora da lei, logo, é um transgressor; assim, é o cupim que mantém a impureza da imagem, a luta das imagens, a imagem viva.

Esses gestos transgressores de Jeremias e Simplício com o rato – *o homem não pode / o homem não vê* – e do cupim percebido por Simplício – *aquele que é fora da lei* – se ponderados como *ex-critica* do sentido, quando o sentido não é significado, e como uma quirição ao tempo perdido, como afronta – podem ser rearmados com mais sofisticação numa carta e num poema de Joaquim Cardozo. Em 1956, Joaquim Cardozo envia uma carta ao amigo Oscar Niemeyer e, nela, infere a partir de uma anamnese, uma rearticulação da metamorfose para a constituição de seu pensamento em torno do poema: um pequeno animal que perdeu as asas e metamorfoseia-se a um livro de arte:

Imagine que um dia desses resolvi arrumar os meus livros. Lembrei-me, então, de um livro que comprara na Europa, um exemplar de luxo, impresso em papel japonês, uma beleza! De repente, encontrei o volume num cantinho da estante. Ao abri-lo, porém, verifiquei que estava todo comido pelas traças. A princípio eu fiquei triste. Depois, olhando bem, vi que o livro estava mais bonito: as traças construíram lá dentro um verdadeiro labirinto. Uma maravilha!⁴

Há aí, para Joaquim Cardozo, no cupim com o livro, uma *forma-formante*, uma espécie de associação ou extensão disjuntiva da linguagem como um estado de ficção que é gerado a partir de um esforço – no cálculo estrutural, ofício de Joaquim Cardozo, *esforço* é uma espécie de teoria da deformação, ou seja, no cálculo estrutural, tudo é feito para que não se deforme nem deforme o “real” daquilo que constrói; para Joaquim Cardozo isso é um “estágio da experimentação em que o corpo se deformando começa a deformar, por sua vez, o corpo deformador”; depois, esse estado de ficção vem também e ao mesmo tempo de uma experiência irrecuperável, entre a imaginação e algum procedimento, como se num movimento browniano de matizes.⁵ Tanto que essa anamnese, anos depois,

⁴ CARDOZO. *Poesia completa*.

⁵ Em 1928, foi publicado, na revista científica inglesa *Philosophical Magazine*, um artigo com o simpático título “Uma breve descrição de observações microscópicas efetuadas nos meses de junho, julho e agosto de 1827 sobre partículas contidas no pólen de plantas”. Seu autor, o botânico Robert Brown, observou, através do microscópio, pequenos grãos de pólen de plantas tão leves que flutuavam dentro d’água. O que ele achou surpreendente e inexplicável foi o movimento incessante desses grãos, deslocando-se de um lado para o outro em uma dança brusca. Inicialmente, Brown pensou que esse movimento fosse causado por algum minúsculo ser vivo morando dentro do grão. Mas depois observou o mesmo tipo de comportamento em partículas de cinza e poeira flutuando em água. Um movimento associado ao movimento das moléculas da água. A explicação completa e rigorosa do movimento browniano foi dada pelo jovem Albert Einstein, em 1905. Nesse ano, Einstein publicou uns poucos artigos que abalaram a Física. Um deles se intitulava “Sobre o movimento de partículas suspensas em um fluido em repouso”. O caminho que uma partícula browniana percorre é irregular e imprevisível. Não dá para descrever rigorosamente essa trajetória, nem com palavras nem com uma expressão matemática. Aliás, os matemáticos sofrem um bocadinho com esse tipo de “curva”, toda feita de ângulos e desvios súbitos. Tecnicamente, eles dizem que essa curva é “patológica”, uma curva contínua, mas não tem derivada contínua em nenhum de seus pontos. Alguns anos depois do trabalho de Einstein, o matemático Norbert Wiener provou que a trajetória browniana tem comprimento infinito entre dois pontos quaisquer. O caminho traçado pela partícula é tão enrolado que, se esperássemos um tempo infinitamente longo, ela percorreria todo o plano, sem deixar de passar por nenhum ponto. Tecnicamente se diz que, contrariando as aparências, o caminho percorrido pela partícula browniana não é uma linha (com dimensão), mas é uma superfície (com dimensão). A trajetória da partícula browniana é irregular, com um microscópio potente é possível ver que a curva é muito angulosa e irregular.

Dessa *forma-formante*, o pacto do cupim com os objetos e o mundo, ponto furo na imagem, é possível pensar que todo princípio de transgressão é originalmente desordem, como sugeriu Raúl Antelo (numa insistência pertinente de que *ler é ver*) ao comentar a poesia de Murilo Mendes seguindo Bataille:

A transgressão como princípio de uma desordem organizada, na medida em que introduz, no mundo organizado, algo que o ultrapassa, o caráter organizado a que tiveram acesso aqueles que a praticam; mas é bom notar que essa organização, fundada no trabalho, descansa, por sua vez, na descontinuidade.¹⁰

Para ele, tanto uma reação que procura reencontrar a continuidade perdida quanto uma que busque atribuir imortalidade às coisas descontínuas harmonizam-se no Cristianismo, ou seja, que toda impureza é rejeitada. A questão é, ou passa a ser, como tocar de muito perto a impureza. Assim, me parece, é possível agora e ainda ficar diante do poema.

DIGRESSÃO

O escritor português Gonçalo M. Tavares, num de seus projetos esféricos, entre o reino e a glória, intitulado *O bairro* (nem poema, nem prosa, logo, poema e prosa, tanto faz, porque não mais o verso, mas agora a linha, o traço, o vestígio, a queda da prosa ou a preocupação com “o caráter corporal da vida”, como Alonso Quijada, o Quixote, preocupado com seus dentes muito mais valiosos que diamantes: os dentes que doem, os dentes que faltam, lembra-nos Milan Kundera¹¹). Para *O bairro*, Gonçalo justapõe uma série de senhores retirados de um cânone pessoal de leitura e os torna vizinhos entre aproximação e distância, para

reatar pela heterologia aqueles que pareciam tão estranhos um ao outro a ponto de não pertencer ao mesmo mundo. Distanciar é escavar o abismo sob a familiaridade, desemparelhar para intensificar a vizinhança, (...), afrouxar os intervalos, refazer a espacidade, dar novo interesse ao disparatado.¹²

No livro intitulado *O senhor Calvino*, por exemplo, a procura é a de recuperar o risco imaginativo de Italo Calvino, que é quase o de Cyrano, por uma “razão poética” (roubar a lua, por exemplo, e dar de presente a quem se ama), e num pequeno texto chamado *O animal de Calvino*, o que em português é quase ambíguo, ele diz:

¹⁰ ANTELO. *Ausências*, p. 81.

¹¹ KUNDERA. *A cortina*, p. 16.

¹² DEGUY. *Reabertura após obras*, p. 91.

“O animal de Calvino”

DE MANHÃ, CALVINO dirigia-se à cozinha para dar de comer ao Poema. O bicho devorava tudo: nenhum alimento era desagradável ou esquisito – e tudo para ele parecia ser alimento.

Ao fim do dia, depois de terminadas as tarefas urgentes, o senhor Calvino acariciava-lhe o pêlo com a delicadeza e a hábil distração aparente dos tocadores de harpa. Naqueles instantes, o universo abrandava as rotações ganhando a lentidão inteligente dos pequenos felinos.

Dar banho ao Poema não era fácil; ele como que resistia à limpeza, exigindo de modo saltitante uma liberdade impudica que só a sujidade permite. Mas bem pior ainda era dar ao bicho uma injeção. Era a única altura em que as garras eram dirigidas a Calvino. Aquele animal preferia adoecer, a ser medicado.

Um dia o animal caiu da janela do 2^o andar, e morreu.

Calvino, no dia seguinte, adotou outro.

E deu-lhe o mesmo nome.¹³

A preferência pela resistência à limpeza, por uma liberdade impudica que só a sujidade permite, pelo adoecimento e não pela saúde e a opção pelo acidente que acarreta a morte, é que metamorfoseia o animal ao seu nome e o nome ao animal; é a imagem do poema que está em jogo, sem pé e sem cabeça, o poema como aquilo que se repete como diferença depois de sua própria morte. O pensamento animal, diz Derrida, cabe à poesia. Didi-Huberman, por sua vez, diz sobre os enganos do pensamento, que constituem, de certa forma, a ambivalência da imagem no seu texto sobre *a imagem mariposa*. Afirma que é um erro acreditar que a coisa *está quando ela aparece*, e que ela permanece, resiste, persiste tal qual no tempo como em nosso espírito, que a descreve e conhece. Como se *dizer de uma imagem* e, ainda assim, *mantê-la viva*, fosse levar em conta o ponto de vista temporal de sua fragilidade. É completa: o que *já não está* permanece, resiste, persiste tanto no tempo como em nossa imaginação, que rememora. Ou seja, a *imago*, para Didi-Huberman, é *aparicação visual* e, ao mesmo tempo, *experiência corporal*.¹⁴ Assim, a *imago* – como o poema – traz o paradoxo da forma e do informe contido na metamorfose, esta ambivalência – este processo através do qual um ser imundo, um verme (como um rato ou um cupim), é capaz de refazer-se num “renascimento” com algum esplendor.

É, por fim, no poema de Max Martins, intitulado “O animal sorri”, de seu livro *H’era*, de 1971 (coetâneo ao poema de Joaquim Cardozo), livro que demarca um projeto poético em torno dos usos da linguagem como um corpo animalizado, como uma rasura, quando ele toma o poema como um “semidestroçado frêmito de um destino cego de antemão”, como aquilo que “não mais aceita o rito do ofício: O ofício”, como uma rasura do corpo esquecido – o esquecimento – a partir do “desabitado segredo das palavras”, que podemos suspeitar que o poema, *se um ser*, assim como o animal, vê,

¹³ TAVARES. *O senhor Calvino*, p. 25.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN. *La imagem mariposa*, p. 65.

mesmo que vesgo ou zarolho; e por isso, ironicamente, sorri, numa espécie de aparição exemplar como um negativo da verdade, um “não importa que”. Diz o poema:

“O animal sorri”

O animal sorri. Seus dentes
são rochas
e ruínas
por onde a noite
sem memória desce
sua demência.

Teu corpo (ainda leve)
– indelével sombra

sobra

duma remota juventude
está de volta.
Ninguém te segue, e cega
a ave fere a tarde
te anuncia
às febres desde dia.
Rios se desesperam
pedras agonizam
se torturam
se procuram.
(Virás à jaula
deste animal remanescente
do fogo e do Dilúvio?
Atraído

oco

ex-

posto em praça pública
para os olhos
das crianças, dos fotógrafos?
EU-COBERTO-DE-PELOS: virás me ver
atrás das grades?)¹⁵

O poema é um convite a ver a imagem de um glifo do homem e do animal [um traço feito com cinzel, gravado em relevo, entalhado], um *eu-coberto-de-pelos*, expressão que está grafada no poema com letras altas, porque há uma exposição do riso do animal

¹⁵ MARTINS. *Não para consolar*, p. 262.

em praça pública para os olhos das crianças – estes “Pequenos animais agarrados ao vício de existir pode que se transformem no acabado projeto de um ser humano” com a sua previsível catástrofe¹⁶ – e para o olhar dos fotógrafos – com uma outra visão para o mundo e para o observador, um *punctum*¹⁷ em busca do olhar perdido daquilo que a fotografia diz –, com uma interrogação propositiva e desafiadora, própria do poema, um *ethos*, um DIZER: *virás me ver atrás das grades?* A linguagem fala-se, ela nos fala sempre da cegueira (*cecité*) que a constitui, aponta Derrida. Pensar o poema como um animal que ri é armar uma proposição que ao mesmo tempo que desfaz o caráter humano termina também por refazê-lo e reconduzi-lo a uma vertente deliberada de instinto e desejo, mais ou menos quando o desejo de *saber ver* (uma indiciabilidade: vontade de saber – *savoir* / vontade de ver – *voir*) fica mais perto uma natureza da vontade, de um estado natural, como sugeriu Montaigne.¹⁸ E assim, se visitados por um vampiro, por exemplo, podemos convidá-lo pra um café e, juntos, ir ao cinema do bairro, como fez Drummond, em uma de suas *Canções de alinhavo*. Ou seja, parar a reiteração automática da natureza.



ABSTRACT

This paper starts from Gonçalo M. Tavares's short narrative titled “O animal de Calvino” and Max Martin's poem, “O animal sorri”, to establish a line of thought that tries to describe the place of the poet in a post-human perspective, between the creation of an *ethos* and the mobile and political center of time nowadays.

KEYWORDS

Poem, politics, animality

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ANTELO, Raúl. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.
- ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.
- BUENO, Wilson. *Manual de zoofilia*. Ponta Grossa, PR: UEPG, 1997.
- BRASIL, Assis. *Os que bebem como os cães*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1975.
- CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- CARVALHO, Flavio. *A origem animal de Deus*. São Paulo: Difusão Europeia, 1973.
- DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Trad. Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: EdUnicamp, 2011.

¹⁶ BUENO. *Manual de zoofilia*, p. 41.

¹⁷ Para Roland Barthes o *punctum* é o campo cego da fotografia.

¹⁸ MONTAIGNE. *Ensaíos*, p. 481.

- DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego – o auto-retrato e outras ruínas*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagem mariposa*. Trad. Juan Jose Lahuerta. Barcelona: Mudita & Co., 2007.
- KUNDERA, Milan. *A cortina*. Trad. Teresa Bulhões. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A luneta mágica*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2001.
- MARTINS, Max. *Não para consolar*. Belém: CEJUP, 1992.
- MONTAIGNE. *Ensaio*. In: _____. *Os pensadores*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Calvino*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.