

Uma aranha em agonia

A spider in agony

Olga Donata Guerizoli Kempinska

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

olgagkem@gmail.com

Resumo: Tomando como ponto de partida a interlocução entre dois textos que encenam reações do ser humano à agonia dos animais, o artigo se debruça sobre o mal enquanto relação com a dor e a destruição. Presos na armadilha, a aranha do poema de Czesław Miłosz e os besouros do diário de Witold Gombrowicz desencadeiam em seus observadores respostas confusas, seguidas de um impulso de investigação dos limites éticos do “humano”. Ultrapassando o antropocentrismo de Bataille em *A literatura e o mal*, Miłosz, Gombrowicz e, no Brasil, Nuno Ramos, investigam a ambiguidade característica da relação do ser humano com a animalidade, com o sofrimento e com a arte.

Palavras-chave: mal; agonia; Witold Gombrowicz; Czesław Miłosz; Nuno Ramos.

Abstract: Taking as its starting point the dialogue between two literary texts that depict human reactions at animal agony, the paper discusses the notion of evil in its relation to pain and destruction. Caught in a trap, the spider from the poem by Czesław Miłosz and the beetles from the diary by Witold Gombrowicz awake in the observer a movement of investigation of ethical borders of the “human.” Going beyond Bataille’s anthropocentrism in *Literature and Evil*, Miłosz, Gombrowicz, as well as Nuno Ramos in Brazil, inquire into the ambiguity as the key characteristic of the human relation to animality, to pain and to art.

Keywords: evil, agony; Witold Gombrowicz; Czesław Miłosz; Nuno Ramos.

Recebido em: 17 de outubro de 2016.

Aprovado em: 21 de outubro de 2016.

Tal como alguns insetos se dirigem em certas condições juntos rumo a um raio de luz, assim também nós nos voltamos na direção oposta àquela onde reina a morte.

(Georges Bataille)

“A geração à qual pertencemos é tumultuosa”,¹ afirmou Georges Bataille (1897-1962) em 1957, abrindo com essas palavras sua reflexão sobre o conhecimento do mal enquanto âmbito da literatura. Como tentarei mostrar, Witold Gombrowicz (1904-1969) e Czesław Miłosz (1911-2004), ambos poloneses emigrantes, também partilharam do “tumulto” daquela geração, filha tardia e muito perplexa do cristianismo, para a qual a questão do mal, associada ao problema da relação do ser humano com o sofrimento e a destruição, tornou-se uma das mais urgentes. Embora em numerosas páginas de suas obras tenham se ocupado da sexualidade em sua íntima ligação com a transgressão e com a morte, Gombrowicz e Miłosz, diferentemente de Bataille, aventuraram-se também para além dos limites do sofrimento humano, enxergando na relação liminar com a animalidade alguns dos aspectos mais perturbadores do mal. Ao encenarem a reação do homem à agonia dos bichos, os escritores acabam por tangenciar a profunda ambivalência dessa experiência, na qual a abjeção, a indiferença, o sadismo, a arrogância, mas também uma compaixão que beira a fusão, se misturam de forma monstruosa.

É com um brusco movimento de descida, seguido de uma sugestiva imagem de armadilha, que se inicia o desconcertante poema de Czesław Miłosz intitulado “Pająk” (Aranha) de 1991:

O fio no qual pousava grudou no fundo da banheira
E, desesperada, tenta andar sobre o liso branco,
Mas nenhuma das patas agitadas encontra apoio
Na superfície que não existe na Natureza.
Não gosto de aranhas. Entre elas e mim há guerra.
Li bastante acerca de seus costumes,
Que considero repulsivos, e na teia
Cheguei a ver a corrida, o ataque
A uma mosca presa, a picada mortal
Do veneno, também para nós nefasto
Em algumas espécies. Olhando-a agora,
Deixo estar. Ao invés de ligar a água

¹ BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 9, tradução minha.

E terminar esta agonia. Que se esforce,
Dou-lhe uma chance. Pois nós, os humanos,
No máximo podemos não causar estragos.
Não colocar veneno no caminho das formigas,
Salvar as bobas mariposas atraídas pela luz,
Separando-as com um vidro da lâmpada a óleo
Ao lado da qual outrora escrevia. Chame logo pelo nome –
Digo a mim mesmo – o não-pensar-até-o-fim
É a salvação dos vivos. Será que a plena consciência
Poderia suportar aquilo que, simultaneamente,
Em cada segundo acontece na terra?
Não causar estragos. Parar de comer peixe e carne.
Deixar-se castrar, como Tiny, o gato inocente,
Nada a ver com os gatinhos afogados na nossa cidade.
Os cátaros estavam certos: fugir do pecado da concepção
(Pois ou você matará o feto e o remorso o castigará,
Ou você será culpado por uma vida de males).

Minha casa tem dois banheiros. Deixo a aranha
Na banheira sem uso e volto às minhas tarefas,
Que consistem na construção de pequenos navios
Mais ágeis e rápidos do que aqueles da minha infância,
Bons para navegar além da fronteira do tempo.
No dia seguinte, vou ver a minha aranha.
Morta, enrolada numa bola preta no branco brilhoso.
Penso com inveja na dignidade de Adão,
A quem vinham os animais dos campos e bosques
Para ganhar seus nomes. Que admirável ascensão
Acima de tudo que corre, e voa, e rasteja.²

A reação humana à agonia da aranha, cuja encenação – no presente, em primeira pessoa e por meio de um olhar lançado de cima para baixo –, tinge-se de pavorosos toques de um “experimento”, no fundo, não muito distante de uma brincadeira perpetrada por uma criança sádica, desdobrando-se vertiginosamente em uma visão maniqueísta do corpo enquanto um mal e, como se não bastasse, em uma imagem irônica do primeiro homem, o senhor dos animais, alçado acima dos outros viventes, até mesmo daqueles que voam. Não menos perturbadoras são as características da armadilha – a banheira –, cuja ampla superfície branca,

² MIŁOSZ. *Wiersze wszystkie*, p. 1017-1018, tradução minha.

brilhosa e lisa, dotada de uma perversa pureza artificial – sem falar da sua relação com a higiene humana, uma das garantias da demarcação da fronteira entre natureza e cultura –, contrasta com a minúscula bola preta formada pela aranha, que para muitos humanos, inclusive para aquele do poema, faz parte do elenco dos bichos imundos.³ O cúmulo da perversidade dá-se, contudo, menos na tomada de posição em disputas teológicas acerca da natureza do mal, do que na introdução desse mínimo pronome possessivo – “a minha aranha” – que insiste no gesto da apropriação do outro vivente por meio da participação em sua agonia.

Poeticamente, o antagonismo que determina as relações entre diversas espécies, entre a mosca e a aranha, entre a aranha e o homem, entre o homem e os animais, manifesta-se através da violência rítmica inerente aos *enjambements*: “o ataque / a uma mosca presa”, “a picada mortal / do veneno”, “para nós nefasto / em algumas espécies”, “deixo a aranha / na banheira”. O uso do suspense rítmico é tanto mais relevante que Miłosz, bastante influenciado pela liberdade dos amplos versos de Whitman, que lhe ensinaram o prazer da respiração livre de entraves métricos e a permeabilidade da fronteira entre poesia e prosa, temia, contudo, os caóticos transbordamentos de um “onívoro catálogo”.⁴ O poeta procurava então praticar um dizer poético abrangente – que no poema “Aranha” remete antes de mais nada à presença de uma quase-narrativa –, e, no entanto, evitar seus excessos quantitativos. Ao lado da precisão lexical, que apenas muito moderadamente se aventura na direção de neologismos – e a expressão “niedomyślenie do końca” (“o não-pensar-até-o-fim”), que coincide com o momento da irrupção do gênero dramático sob a forma de um diálogo consigo mesmo, pode ser comparada ao centro intelectual desse poema-armadilha –, a vibração específica da poética de Miłosz provém da sagacidade rítmica dos versos livres. Assim, a violência prosódica decorrente do conflito entre a ordem da sintaxe e a ordem do verso ressalta no poema as situações de antagonismo – entre o predador e a vítima, entre a vida e a morte, entre a espécie humana e as espécies dos aracnídeos –, aproveitando o

³ Assim, por exemplo, em um dos poemas *spleen* Baudelaire escreve: “E a muda multidão das aranhas sombrias / Estende em nosso cérebro uma espessa teia” (BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 259).

⁴ MIŁOSZ. *Ogród nauk*, p. 280, tradução minha.

potencial genuíno do *enjambement*, uma das mais eficazes colocações em forma da amplificação de tensão.

A investigação da turva relação do ser humano com o sofrimento dos animais no poema “Aranha” adquire um teor ainda mais denso quando é lida no contexto do diálogo do poeta com Gombrowicz, autor de um amplo diário, escrito e publicado nos anos 1950 e 1960, e cujas páginas Miłosz numerosas vezes frequentava. Seu poema parece, de fato, ser uma resposta indireta a uma das mais famosas passagens do diário. Escrito em uma terça-feira de 1958, o impactante texto relata a reação do autor à agonia dos besouros:

Aconteceu comigo ontem... Algo como uma continuação do cachorro da estância... Se eu disser que nada pode igualar-se em certo aspecto à abjeção do dilema que vivi... Que fui parar no lugar onde a humanidade tem de vomitar... Poderia dizer isso. Posso também atormentar-me com isso – ou não me atormentar – enfim, depende de mim.

Estava deitado ao sol, escondidinho entre os montes de areia trazida pelo vento no fim da praia. Trata-se de montanhas de areia, de dunas ricas em colos, encostas, vales, um labirinto grosso e solto, aqui e acolá coberto por arbustos vibrantes no incessante vento. Uma *Jungfrau* de tamanho considerável, nobremente cúbica, servia-me de biombo – mas, a dez centímetros do meu nariz, começava o vendaval que castigava sem repouso o Saara queimado pelo sol. Uns besouros – não sei bem o nome – espalhavam-se laboriosamente sobre esse deserto com fins insondáveis. E um deles, à distância não maior do que o alcance do meu braço, estava deitado de patas para cima. O vento o havia derrubado.

O sol fritava seu ventre, o que devia de ser muitíssimo desagradável, uma vez que esse ventre costumava ficar sempre na sombra – deitado, estava remexendo as patinhas e era claro que nada mais podia fazer além de remexer as patinhas daquele jeito monótono e desesperado – e estava a ponto de desmaiar, depois de muitas horas passadas – já estava agonizando.

Eu, gigante, que lhe era inalcançável em meu tamanho, tornando-me para ele ausente, estava observando esse seu remexer... e, estendendo a mão, salvei-o da tortura. Seguiu andando, em um segundo de volta à vida.

Mal o fiz, vi, um pouco mais longe, um idêntico besouro na idêntica situação. E remexia as patinhas. Eu estava com preguiça de me mexer. Mas – por que você salvou aquele, e este não? Por que aquele... quando este?... Você fez a felicidade de um e o outro há de sofrer? Peguei um pau, estendi o braço – salvei.

Mal o fiz, vi, um pouco mais longe, um idêntico besouro na idêntica situação. Remexendo as patinhas. E o sol queimava seu ventre.

Era para eu transformar minha sesta numa ambulância para besouros em agonia? Mas já me enraizei por demais nesses besouros, nesse seu remexer-se estranhamente indefeso... e vocês devem entender, já que comecei essa salvação, não tinha o direito de parar em lugar qualquer. Isso seria terrível demais para com esse terceiro besouro – frear logo na soleira de sua desgraça... por demais cruel e como que incompetível... Pois é. Houvesse entre esse e aqueles que salvei alguma fronteira, algo que pudesse justificar a minha desistência – mas, justamente, não havia nada, apenas dez centímetros de areia, sempre aquela mesma extensão de areia, é verdade que “um pouco mais longe”, mas apenas “um pouco”. E remexia as patinhas da mesma maneira! No entanto, ao olhar em volta, vi “um pouco” mais longe mais quatro besouros, a remexer-se queimados pelo sol – não tinha jeito, levantei-me e salvei todos. Foram embora.

Então surgiu perante meus olhos a encosta vizinha de areia brilhante-ardente e nela cinco ou seis pontinhos a se remexer: os besouros. Apressei-me em socorrê-los. Salvei-os. E tanto comunguei com sua agonia, tanto nela afundei-me que, ao ver outros besouros nas planícies, nos colos e nos cânions, uma ilhota de pequenos pontinhos torturados, disparei pela areia como um louco, socorrendo, socorrendo, socorrendo! Sabia, contudo, isso não podia continuar para sempre – pois não apenas essa praia, mas também a costa inteira até onde desse para ver, estavam salpicadas com eles, e era então preciso que chegasse o momento em que diria “chega”, e era preciso que houvesse o primeiro besouro não salvo. Qual? Qual? Qual? A todo momento, dizia-me “esse” – e acabava por salvá-lo, não conseguindo ousar essa terrível e, por pouco, vil arbitrariedade – de fato, por que esse, por que esse? Até que, finalmente, deu-se em mim uma crise, de repente, de leve, suspendeu-se em mim a compaixão, parei, pensei com indiferença “chega disso”, olhei em volta, pensei “calor” e “tenho que ir embora”, juntei minhas coisas e fui. E o besouro,

aquele besouro no qual parei, ficou remexendo as patinhas (o que, na verdade, já me era indiferente, como se tivesse me fartado da brincadeira – mas eu sabia que essa indiferença me foi imposta pelas circunstâncias, e carregava-a dentro de mim como uma coisa estranha).⁵

É verdade que aqui também surge, afinal, a ideia de uma “brincadeira” com animais; contudo, diferentemente de Miłosz, que encena em seu poema a crueldade unívoca inerente às relações entre espécies, Gombrowicz explora em seu diário os limites da não indiferença. Os besouros derrubados pelo vento também estão presos, mas em uma armadilha natural, que nem por isso é menos perversa do que a banheira que aprisiona a aranha; trata-se, pois, da armadilha do próprio corpo daqueles insetos inaptos a virar-se para proteger seu delicado ventre dos raios do sol. Tocado pelo sofrimento intrínseco à Natureza, revoltado contra aquela insensata e cega crueldade que surge das circunstâncias aparentemente tênues, formadas pelo vento, pelo sol e pela forma do corpo do besouro, Gombrowicz segue o impulso de salvar o vivente da agonia.

À primeira vista, trata-se de um gesto eticamente louvável: o de compaixão. Por que descrevê-lo, então, por meio da expressão “parar no lugar onde a humanidade tem de vomitar”? E por que sugerir a estrutura de um dilema existencial em termos hamletianos: “atormentar-me ou não me atormentar”?

O devir-besouro-em-agonia desencadeado pelo impulso da compaixão esboça em Gombrowicz a possibilidade de uma arrebatadora perda dos limites e de uma frenética identificação com a Natureza. Na cena gombrowicziana da angústia existencial, saturada de elementos dramáticos do monólogo interior, o ser humano “comunga” com a agonia do animal, “afundando-se”, “enraizando-se”, misturando-se com o domínio que o ameaça, não apenas como indivíduo, mas, sobretudo, enquanto uma espécie distinta. Com isso, preso aos besouros presos na armadilha do corpo, o homem parece ele mesmo cair em uma armadilha. A iminente perda dos limites manifesta-se através da obsessão pela questão do espaço, visível no teor catastrófico da expressão “um pouco mais longe”, que apenas confunde a fronteira entre o ser humano e o besouro, entre a identificação e a indiferença, entre ficar e deslocar-se.

⁵ GOMBROWICZ. *Dziennik 1953-1958*, p. 384-386, tradução minha.

“Em vez de se perguntar pelo seu ‘ser’, pergunta-se pelo seu ‘lugar’: ‘Onde estou?’, antes de ‘Quem sou?’”, confirma Kristeva,⁶ também uma emigrante, enxergando na supervalorização topográfica uma das marcas da experiência da abjeção, e acrescenta ainda: “Pois o espaço que preocupa o jogado, o excluído, nunca é *um*, nem *homogêneo*, nem *totalizável*, mas essencialmente divisível, dobrável, catastrófico”.⁷ Por um breve instante, expresso no texto de Gombrowicz por meio da intensificação de elementos dramáticos, que irrompem no movimento da narrativa praticamente transformando-a em uma cena, o devir-animal enquanto uma iminente fusão (até a morte) com a alteridade do besouro em agonia torna-se uma poderosa fonte de abjeção, para se esgotar de repente, por meio de “uma crise”, ou seja, da separação.

A interlocução de Miłosz com Gombrowicz torna-se mais pungente ainda quando confrontada com uma passagem posterior do diário, de 1960, na qual se deixa notar uma curiosa contradição quanto à relação com a animalidade. À exasperação gombrowicziana com a irremediável onipresença do sofrimento, tanto humano quanto animal, mescla-se insidiosamente a uma aracnofobia:

Essa terra sobre a qual andamos está toda coberta pela dor, afundamos nela até os joelhos – e trata-se da dor de hoje, de ontem, de anteontem, e também de milhares de anos atrás – pois não devemos iludir-nos, a dor não se dissolve no tempo e o grito de uma criança há trinta séculos não se torna menos grito do que aquele que ressoou há três dias. Trata-se da dor de todas as gerações e de todos os seres – não apenas do homem. E também... quem lhes disse que a morte poderia lhes trazer alívio, liberando-os de tudo isso? “E se lá só tem aranhas?”.⁸

Ainda que os animais sexuais compartilhem com o ser humano as consequências da reprodução, que remete ao “movimento cuja forma acabada é a morte”,⁹ eles surgem em *A literatura e o mal* sobretudo em oposição ao homem, enquanto estranhos “ao interdito e à transgressão

⁶ KRISTEVA. *Pouvoirs de l'horreur*, p. 15-16, tradução minha.

⁷ KRISTEVA. *Pouvoirs de l'horreur*, p. 15-16, tradução minha.

⁸ GOMBROWICZ. *Dziennik 1959-1969*, p. 56, tradução minha.

⁹ BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 12, tradução minha.

que é a consequência deste”.¹⁰ “Para a animalidade inteira, parece que a satisfação sexual tem lugar numa grande ‘desordem dos sentidos’”,¹¹ ressaltava Bataille, para logo sublinhar que a apercepção reflexiva desse estado, também relacionada ao conhecimento do mal, é acessível apenas ao ser humano. Nesse sentido, o homem consegue justamente distanciar-se da “animalidade”, e se Sade escreve seus livros, é porque fica preso, e, assim, a vida desregrada à qual se teria entregue em liberdade é substituída por um “interminável desejo”.¹² De certa forma, é justamente o mal que serve no livro de Bataille para demarcar a fronteira do humano, uma vez que “na medida em que difere da animalidade, a humanidade decorre da observação de interditos”.¹³

Nos textos de Miłosz e de Gombrowicz, o próprio gesto da demarcação da fronteira torna-se problemático, em primeiro lugar, enquanto um movimento de distinção que depende da hierarquia dos seres vivos. Ao seguir os traços da animalidade na poética da crueldade de Lautréamont – sua insólita ausência no livro de Bataille foi assinalada pelo próprio autor, que o descreve em uma nota como óbvio a ponto de ser “supérfluo”,¹⁴ não deixando de ver nos *Cantos de Maldoror* “uma epopeia do mal” –,¹⁵ Paula Glenadel desconfia dos mecanismos discursivos da produção de hierarquias. Assim, por exemplo, a noção de animalidade é capaz de preservar “a especificidade e a singularidade de cada espécie animal frente à única espécie que responde pela designação de ‘homem’”,¹⁶ enquanto o substantivo “animal” não faz senão afirmar a dinâmica da estrutura da alteridade negativa. Mas nas cenas com os bichos em agonia, a hierarquia entre homem e animais é sugerida também pela articulação do espaço: a verticalidade do olhar lançado de cima e a diferença de tamanho. De fato, o gigante invisível para o besouro e para a aranha parece tão elevado acima do mundo animal quanto Adão. Ao mesmo tempo, a hierarquia vê-se colocada em xeque, revelando-se insustentável, pois ambos os textos, ainda que um encene a compaixão e

¹⁰ BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 161, tradução minha.

¹¹ BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 95, tradução minha.

¹² BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 95, tradução minha.

¹³ BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 151, tradução minha.

¹⁴ BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 10, tradução minha.

¹⁵ BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 56, tradução minha.

¹⁶ GLENADEL. *Crueldade e hierarquias*, p. 239.

o outro a crueldade, acabam por ensaiar confusas tentativas não apenas de se comparar, mas justamente de se igualar aos animais o ser humano. De fato, Gombrowicz e Miłosz acabam por partilhar da animalidade.

Contrariando as aparências, em Miłosz a comunhão com a animalidade parece ser, na verdade, ainda mais inconfessável do que em Gombrowicz. O sujeito poético não se entrega à abjeção do devir-animal; contudo, ao não salvar a aranha do sofrimento e ao desistir até mesmo do gesto de sacrificá-la, ele se afirma como um construtor de armadilhas. Reconhecendo-se como antagonista de certas espécies, ele se torna igual à aranha que prende em sua teia as moscas, fazendo-as “suas” pela captura e pela observação de sua agonia. O supremo escândalo do poema de Miłosz é que o devir-aranha aconteça também por meio de uma teia tecida de elementos da reflexão filosófica acerca do mal. Leitor de Tomás de Aquino, oponente dos maniqueístas, Miłosz deixa ressoar em seu texto fortes ecos da disputa medieval acerca da doutrina do mal. Ao colocar em questão a forma de sua existência, a antiga controvérsia dizia respeito à pergunta “se o mal é alguma coisa”,¹⁷ uma realidade positiva como o bem (uma realidade criada, portanto), ou se é a privação do bem. Se o mal é uma realidade positiva, tal como o pensavam por exemplo os cátaros, deve-se assumir, em consequência, uma visão do mundo enquanto um caos perpétuo promovido por confrontos de forças contrárias, um mundo no qual existe também a possibilidade da existência do mal absoluto.¹⁸ O parêntese do poema de Miłosz parece corresponder a um momento de adesão do sujeito lírico a uma das teorias gnósticas que afirmavam a ideia da materialidade do mal, vendo na materialidade do corpo seu sinal mais patente.

Como explica Bataille, o objeto enquanto tal não basta à alma sádica que vive na exasperação: “é preciso modificá-lo a fim de dele tirar o sofrimento almejado. Modificá-lo, ou seja, destruí-lo”.¹⁹ Entre os

¹⁷ KUOLT. *Thomas d'Aquin*, p. 157, tradução minha.

¹⁸ “[...] se o mal não se encontra em um bem, ou seja, se não é privação de um bem devido, é possível a existência do mal absoluto, tal como o pensavam, por exemplo, os maniqueístas e os cátaros; em consequência, o caráter primeiro do bem seria colocado em questão. Em caso contrário [i.e., se o mal é privação de um bem], o mal nunca poderia ultrapassar os limites do bem no qual se inscreve em negativo; poderia, no máximo, devastá-lo por completo e aniquilá-lo, mas às despesas de sua própria destruição” (KUOLT. *Thomas d'Aquin*, p. 226, tradução minha).

¹⁹ BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 87, tradução minha.

autores brasileiros, Nuno Ramos é quem mais intensamente explora a confusão ético-estética do sofrimento dos animais. E é em sua obra que esta relação dilacerada é questionada também enquanto âmago do fazer artístico. Notemos que no poema de Miłosz a relação entre a agonia dos bichos e a produção de arte já aparece como eticamente opaca. Sua impureza é assinalada na imagem da lâmpada a óleo, que ao mesmo tempo possibilita a escrita de poesia e atrai as mariposas que agonizam em sua chama. A escrita de poemas, ao retornar mais tarde com a metáfora náutica dos textos-navios, vê-se ela mesma envolvida em um contexto de perversidade: a navegação “fora do tempo” possibilitada pela escrita corresponde ao tempo da agonia do bicho. Preso, ele também, na armadilha do texto, o leitor é levado a se colocar a pergunta: esse poema foi escrito no tempo da agonia da aranha? A simultaneidade entre a agonia do bicho e a escrita do poema é, por sua vez, atualizada no ato da leitura, pois o fruidor de uma obra produzida durante a agonia torna-se quase cúmplice dela. Afinal, como bem o havia notado Adorno ao comentar a expressão “debateram-se um pouco com os pés, mas não por muito tempo”,²⁰ que descreve as servas enforcadas da Odisseia, se existe um tempo fora do tempo, autenticamente incomensurável e eterno – quem sabe, até mais incomensurável do que aquele proporcionado pela arte – este é o tempo da agonia.

A relação entre o fazer artístico e o sofrimento, também o dos animais, torna-se uma das questões recorrentes na obra de Nuno Ramos (1960). A tentação de se fazer entrar a agonia na obra deixa-se suspeitar na presença recorrente dos corpos dos animais, que oscilam entre o estatuto de protagonistas e o de materiais. Em *Cujo*, de 1993, um dos fragmentos já se debruça sobre a “pele de coelho sem o coelho dentro”.²¹ O estatuto incerto dos animais – material, matéria, personagens – tampouco está claro no roteiro “Cova alta”, do qual participam não apenas “Boi morto” e “Cachorro morto”, que não fazem parte do elenco de “Personagens”, e sim da lista de “Lugares/animais/objetos”,²² mas também “urubus comendo o boi morto”.²³ A subversão, aqui, diz respeito também à verticalidade, uma das garantias da hierarquia dos seres que facilita os

²⁰ ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*, p. 79.

²¹ RAMOS. *Cujo*, p. 29.

²² RAMOS. *Ensaio geral*, p. 33.

²³ RAMOS. *Ensaio geral*, p. 39.

gestos de apropriação: ao contrário do cachorro morto, enterrado em uma cova cavada no chão, o pesadíssimo boi morto é alçado por um guindaste e “enterrado” no topo de “uma estranha construção, parecida com uma torre, com cerca de quinze ou vinte metros de altura”.²⁴

A fotografia de um cachorro morto largado na beira de uma estrada abre o livro de poemas *Junco*, e o primeiro texto comenta: “Cachorro morto num saco de lixo / areia, sargaço, cacos de vidro / mar dos afogados, mar também dos vivos”.²⁵ Na obra de Nuno Ramos, aquilo que sobra das metáforas marinhas apenas estimula a confusão dos territórios e a praia torna-se, como em Gombrowicz, um espaço catastrófico de abjeção (“buraco-praia”, “intervalo-sal”),²⁶ comparável aos materiais maleáveis e viscosos, tal a goma:

há distância
entre bichos e homens
coisas e nomes.
Uma goma percorre
esse exílio [...]²⁷

Desdobrando-se em todo um bestiário composto pelos viventes do mar, da terra e do ar (polvo, siri, corvo, urubu, enguia, besouro, formiga, e também “bichos humanos”),²⁸ o cão-junco perpassa o volume todo, retornando ora em fotos ora em expressões verbais. Um dos efeitos poéticos desse retorno – a beira da estrada e a praia são, afinal, fronteiras – é tornar sensível a instabilidade dos limites, intimamente ligada à ambiguidade da matéria, que por vezes manifesta um genuíno protagonismo: “cão grudado / no asfalto”,²⁹ “cão que a borracha engole”.³⁰

Mas é em uma das prosas poéticas de *O mau vidraceiro*, de 2010, intitulada “Fazendeiro do ar”, que a tentação de se usar o mal como matéria do fazer artístico encontra sua encenação mais eloquente. Além da intertextualidade com a poética baudelairiana – ouvem-se ecos monstruosos de “Albatroz” –, surge aqui a figura de um “fazendeiro”,

²⁴ RAMOS. *Ensaio geral*, p. 35.

²⁵ RAMOS. *Junco*, p. 11.

²⁶ RAMOS. *Junco*, p. 41.

²⁷ RAMOS. *Junco*, p. 87.

²⁸ RAMOS. *Junco*, p. 35.

²⁹ RAMOS. *Junco*, p. 21.

³⁰ RAMOS. *Junco*, p. 69.

um *homo faber* por excelência (mas “poeta” também vem do “fazer”). Inicialmente, o fazendeiro parece ocupar o lugar dos homens da equipagem do poema das *Flores do mal*, assemelhando-se àqueles que capturam o pássaro-poeta, maltratando-o com suas travessuras. No entanto, logo se revela que o fazendeiro experimenta também uma forte identificação com o animal. Construtor de uma curiosa armadilha – uma instalação, quem sabe –, o ser humano do texto de Ramos vence seu tédio de viver, divertindo-se com os demais viventes. O momento da invenção da “obra” apresenta vários dos traços comentados nos textos de Miłosz e de Gombrowicz: o mesmo olhar vertical, a mesma invisibilidade do observador, a mesma diferença de tamanho, a mesma apropriação do outro pela partilha da agonia. O espanto resultante da estranha identificação faz com que o fazendeiro se torne próximo do poeta de Baudelaire, que se reconhecia na queda e na degradação do “príncipe da altura”:³¹

Um ruído estranho chamou minha atenção, uma pancada na vidraça da varanda. Levantei-me do banco e encontrei aos meus pés um pássaro grande, de penugem amarela, tonto, as asas arrepiadas. Tinha batido no vidro e seu bico sangrava. Tive profunda aflição por seu estado, ainda mais quando arrepiou as penas em torno ao pescoço e bateu as asas freneticamente, procurando levantar-se. Aos poucos, foi se acalmando e ficou imóvel, ainda deitado, o bico aberto, tentando respirar. Afastei minha cachorra, para que não o apanhasse, e observei atentamente o pássaro caído, tão concentrado nas próprias forças que não parecia ter medo de mim (embora eu o observasse de perto).³²

O pássaro morre. Naquele momento, “com um misto de horror e alegria”,³³ o fazendeiro tem a ideia que vai preencher sua vida, até então vazia: ele manda construir altas paredes de vidro, armadilhas invisíveis para pássaros. Todos os dias, dezenas de pássaros chocam-se contra este

³¹ “Antes tão belo, como é feio na desgraça / Esse viajante agora flácido e acanhado! / Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça, / Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado! // O Poeta se compara ao príncipe da altura [...]” (BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 109).

³² RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 40.

³³ RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 41,

obscuro dispositivo e morrem. E, como diz o fazendeiro – que, tal como Baudelaire segundo Bataille, toma a decisão de brincar e de “estar em falta, como uma criança” –,³⁴ “há quem ache bonito”.³⁵

Os pássaros presos na armadilha e sacrificados haviam surgido como tema em *Ó*, de 2008, na história de uma pequena cidade onde se “cercou com grade, transformando num viveiro, uma praça repleta de pitangueiras, em que centenas de pássaros vinham comer”.³⁶ Ao ouvirem a notícia, os internos do asilo psiquiátrico irromperam certa noite no viveiro, trancaram-se junto com os pássaros presos e começaram a matá-los. A ambiguidade de seu gesto, que oscila entre partilha, piedade e crueldade, e que não deixa de ser um inquérito dos limites do humano por meio do questionamento da articulação do espaço, revela-se também em suas características de espetáculo. A história toda torna-se um “assunto fatídico”³⁷ para a comunidade humana. Quanto ao líder dos internos, uma vez solto, todas as madrugadas senta num banco da praça e imita o pio dos pássaros “para espanto e horror da população”.³⁸

Benjamin escreveu no “Parque Central” que, em Baudelaire, a tendência para o retorno aos mesmos temas era como a “compulsão que sempre arrasta de novo o criminoso ao local do crime”.³⁹ A associação benjaminiana, ao tecer uma relação obscura entre o movimento do *flâneur*, a estrutura do labirinto, o gesto do criminoso e o fazer poético sugere que talvez Baudelaire esteja também *criando* (e não apenas expressando) o *spleen* como a matéria de suas “flores” do mal.

Diversas produções contemporâneas comprovam o quanto aquele “tumulto” do qual falava Bataille apenas tem aumentado na geração dos artistas mais recentes. Por certo, o mal continua sendo o âmago da arte, com uma ressalva: nas encenações do fazer artístico esboça-se cada vez mais a possibilidade de se fazer arte *com* a agonia do outro, e não mais fazer da arte uma substituta da vida desregrada. Produzir obras que encanem o fazer artístico não como superação, sublimação ou celebração, mas enquanto cúmplice do mal, talvez seja a forma de tocar na ferida a arte. Que a arte, ao investigar o mal, também partilhe do mal,

³⁴ BATAILLE. *La littérature et le mal*, p. 30, tradução minha.

³⁵ RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 42.

³⁶ RAMOS. *Ó*, p. 54.

³⁷ RAMOS. *Ó*, p. 57.

³⁸ RAMOS. *Ó*, p. 57.

³⁹ BENJAMIN. *Charles Baudelaire*, p. 162.

faz dela um jogo com o mal, jogo cujas regras dificilmente se deixam circunscrever. E existem, de fato, obras que fazem parar a arte no lugar onde, parafraseando Gombrowicz, a arte tem de vomitar.

Referências

ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Folio, 1957.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. I. Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. Martins Barbosa, H. Alves Baptista. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1991.

GLENADEL, Paula. Crueldade e hierarquias. Motivos animais em Hugo e Lautréamont. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2004. p. 239-247.

GOMBROWICZ, Witold. *Dziennik 1953-1958*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.

GOMBROWICZ, Witold. *Dziennik 1959-1969*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Essai sur l'abjection. Paris: Seuil, 1980.

KUOLT, Martin. *Thomas d'Aquin*. Du mal. Paris: L'Harmattan, 2009.

MIŁOSZ, Czesław. *Ogród nauk*. Kraków: Znak, 2013.

MIŁOSZ, Czesław. *Wiersze wszystkie*. Kraków: Znak, 2011.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 2011.

RAMOS, Nuno. *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007.

RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.