

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS**  
**ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

**JAMERSON EDUARDO REIS SILVA**

**DAS POSSIBILIDADES DO IMPOSSÍVEL: LEITURAS DO OUTRO VIVENTE EM**  
***JAULA*, DE ASTRID CABRAL**

**MANAUS**

**2018**

**JAMERSON EDUARDO REIS SILVA**

**DAS POSSIBILIDADES DO IMPOSSÍVEL: LEITURAS DO OUTRO VIVENTE EM  
*JAULA*, DE ASTRID CABRAL**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras e Artes no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

**MANAUS**

**2018**

### **Ficha Catalográfica**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
**Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.**

586p

Silva, Jamerson Eduardo Reis

Das possibilidades do impossível : leituras do outro  
vivente em Jaula, de Astrid Cabral / Jamerson Eduardo  
Reis Silva. Manaus : [s.n], 2018.

107 f.: il.; 30 cm.

Dissertação - PGSS - Letras e Artes (Mestrado) -  
Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2018.

Inclui bibliografia

Orientador: Leão, Allison

1. Animalidade. 2. Literatura Brasileira. 3. Astrid  
Cabral. I. Leão, Allison (Orient.). II. Universidade do  
Estado do Amazonas. III. Das possibilidades do  
impossível

CDU 821

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS** – uea.edu.br  
Av. Leonardo Malcher, 1728 – Ed. Professor Samuel Benchimol  
Praça XVI de Janeiro. CEP. 69010-170, Manaus – AM

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

**TERMO DE APROVAÇÃO**

**JAMERSON EDUARDO REIS SILVA**

**DAS POSSIBILIDADES DO IMPOSSÍVEL: LEITURAS DO OUTRO VIVENTE EM**  
***JAULA*, DE ASTRID CABRAL**

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, pela Comissão Julgadora abaixo identificada.

Manaus, 21 de setembro de 2018.

**BANCA EXAMINADORA:**

Presidente: Prof. Dr Allison Marcos Leão da Silva

Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo

Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo

## **Agradecimentos**

Agradeço, antes, porque foram antes de todos, à minha família, em especial à minha mãe, Francisca, pelo esforço contínuo, que permitiu que eu e meus irmãos pudéssemos ter acesso ao ensino básico, o que, conseqüentemente, trouxe-me à Pós-graduação, e, ainda, a eles, meus irmãos de sangue e de vida, Giovanne e Larissa.

À cúmplice de todas as minhas horas, pretéritas e futuras, Sindia, pelo apoio incondicional da primeira à última letra deste texto. Aproveito também para agradecer pelo apoio de seus familiares, que mais do que nunca são meus também, seus pais, Nazildo e Silvelena, e irmãos, Richard e Darlison.

A todos os professores da graduação em Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da UEA, em especial ao meu orientador e mestre Allison Leão, que, de uma maneira ou de outra, ensinou-me tudo o que sei e não sei sobre Literatura.

Aos professores da Banca Examinadora, Nícia Zucolo e Marcos Frederico Krüger, pela leitura generosa e atenta. Suas contribuições foram vitais para a finalização do texto.

Aos colegas de trabalho, em especial à Profa. Dra. Maristela Silva, pela paciência e pelo apoio, importantíssimos durante esse período.

A todos os amigos e colegas, em especial Felipe, Ramon, Carla, Rebecca e Douglas, que sabem da importância que possuíram ao longo desse trajeto.

à minha matilha: Nanuck, Nana, Luli, Pitty, Luma, Shoyu e Duke, que, antes  
de filósofos e escritores, mas pela mesma palavra, me ensinaram e me  
ensinam a desaprender a ser humano

## Resumo

A fim de, no mínimo, discutir a relação entre literatura e animalidade existente na antologia *Jaula* (2006), de Astrid Cabral, poeta brasileira nascida no Amazonas, este trabalho apresenta leituras da ambígua e inegável presença do outro vivente na obra a partir de três eixos, inicialmente distintos, mas que se complementam para tentar alcançar um ato poético que, segundo acreditamos, busca lidar com as possibilidades do impossível presentes nessa relação. Pensadas sobretudo sob o signo do homem, da humanidade e em favor desta, as categorias que regem nossa relação com os animais não só criaram um vazio num contínuo ato de remover qualquer possibilidade desses outros ditos “irracionais”, como se valeram desse vazio para exercer um poder soberano. No intuito de menos reverter o prejuízo dessa lógica cartesiana antropocêntrica do que lidar com este, no sentido de compreender sua extensão e enfrentá-lo, a *Jaula* de Astrid realiza um esforço de ceder o espaço da literatura ao outro vivente revelando nossa inegável ignorância “para o que os pássaros sabem”. Na tentativa de interpretar esse esforço presumidamente simples mas de realizações múltiplas, multiplicam-se também, por três, nossos esforços de leitura. No primeiro momento, buscaremos discutir a construção e relação entre as fronteiras das categorias: humanidade e animalidade e como a obra se articula no sentido de restaurar a inegável ambiguidade presente nestes espaços limítrofes. Em seguida, nos debruçaremos sobre a questão da representação e também da não-representação do animal na literatura, a fim de compreender como autora, ao representar e não-representar os outros viventes em *Jaula*, converte-os em uma interface em que o olhar humano deságua animal. Por último, buscaremos lidar com o aspecto taxonômico-literário da obra, que é herdeira da tradição dos bestiários medievais e zopoéticos do século XX. Ressignificando tal tradição, Astrid se vale das possibilidades do gênero para construir, poeticamente, não só um espaço para seus outros viventes de letras, mas também uma armadilha que desautoriza a ordem adâmica do mundo.

**Palavras-chave:** Animalidade; Literatura Brasileira, Astrid Cabral.

## Abstract

In order to discuss the relation between literature and animality present in the anthology *Jaula* (2006) by Astrid Cabral, a Brazilian poet born in Amazonas, this study offers readings of the ambiguous and undeniable presence of the other living beings in the work. From three initially distinct points that ultimately complement each other, we try to reach a poetic act, which according to what we think, tries to deal with the possibilities of the impossible present within the cited relation. Formulated mainly from the perspective of the men and humanity, in favor of these, the categories which rule our relations with animals, not only created a void by constantly removing any possibility of those others named “irrational” but also used this void to exercise an absolute power upon them. Trying not to revert the prejudice of this Cartesian and anthropocentric logic but rather deal with it, in the sense of comprehend its extension and face it, Astrid’s *Jaula* renders the space of the literature to the other living beings revealing by doing so our ignorance for “what all birds must know”. In an attempt to interpret this movement of the work which may seem simple at first but reveals to be arguably multiple in its realization, we do too multiply by three our efforts. In the first moment, we seek to discuss the construction of the borders between the categories: humanity and animality and how the anthology articulates itself to restore the undeniable ambiguity present in these. Moving forward, we dedicate ourselves to the question of representation and non-representation of the animals in literature in order to comprehend how they turn into an interface, in which the human view finds itself more close to the animality. Lastly, we turn ourselves to the taxonomic-literary aspects of Astrid’s *Jaula* that it has inherited from the tradition of the medieval and zoopoetic bestiaries of the XX century. The author rearrange this tradition using the possibilities within the genre to compose, poetically, not only a space to her other living beings made of letters but also a trap that capture and disavows the Adamic order of the world.

**Keywords:** Animality; Brazilian Literature; Astrid Cabral.

Até que os leões inventem suas histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça.

Provérbio africano

## Sumário

Introdução ou para ouvir com os olhos .....	10
1 Questões de fronteira .....	16
1.1 Emuralhamento entre fronteiras: o exercício da máquina antropológica .....	17
1.2 Implodindo muralhas: a literatura de Jaula atuante no vazio.....	24
1.3 O outro na fronteira: a literatura de Jaula e a subjetividade animal.....	31
2 O Espelho de Pã: figurações e desfigurações do vivente .....	37
2.1 Refletindo sobre o espelho.....	38
2.2 Refrações: figurações do vivente .....	41
2.3 Reflexões: desfigurações do vivente.....	56
3 Bestiários: uma Jaula .....	63
3.1 Sobre o bestiário e bestiários: do Fisiólogo à Jaula .....	64
3.2 O ordenar como ato poético: cosmogonia versus cosmo[a]gonia .....	70
3.3 Eva nomeia e ordena.....	79
Últimas considerações ou das possibilidades do impossível.....	100
Referências .....	105

### **Introdução ou para ouvir com os olhos**

[...]

e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.

Carlos Drummond de Andrade em “Um boi vê os homens”

“[...] o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. Fora daí, tudo é ilusão e mentira”, responde o canário ao lhe ser entregue a seguinte questão: “Que coisa é o mundo?”. O diálogo é machadiano e está presente no conto “Ideias de Canário”, publicado originalmente em 1895. O canário responde à personagem Macedo, que também é o narrador, “um homem dado a estudos de ornitologia” que, pasmo com as repostas da ave, trata de adquiri-la a fim de desvendar-lhe o mistério da linguagem que ele acredita poder entender. Se convoco esse trecho, é para ilustrar a relação que construí com o livro do qual provém as leituras que essa dissertação tratará de apresentar.

Como a personagem de Machado, ousei perguntar a *Jaula* (2006) de Astrid Cabral: “que coisa é o mundo?” e tantas outras questões com o propósito de desvendar-lhe também o mistério da linguagem. As respostas, que integram os três capítulos, são invenções de um diálogo construído pela própria autora entre nós e os outros viventes por intermédio da literatura. Um diálogo cuja lógica (ou não lógica) de realização se aplica na inversão dos sentidos, nos significados de: 1) alteração, para enunciar faz-se uso do tato, na escrita, em vez da voz — que, como veremos no decorrer do trabalho, para nós é impossibilidade — e, para ouvir, os olhos, na leitura, em detrimento da audição, tão grave é nossa surdez para as vozes dos outros viventes; 2) retorno, voltar ao ponto de partida em que talvez resida nossa proximidade inegável com o restante dos seres vivos. É a inversão dos sentidos que autorizará nosso “ouvir com os olhos”, chave da construção dos textos que figuram nessa dissertação como leituras do outro vivente em *Jaula*, de Astrid Cabral.

Poeta amazonense nascida em Manaus (1936) e radicada no Rio de Janeiro, Astrid estreou em literatura com o livro de contos *Alameda* (1963), sua única publicação em prosa, visto que nos anos seguintes se dedicou quase que exclusivamente à poesia, o que lhe rendeu prêmios como: Olavo Bilac em 1987, com *Lição de Alice*; Helena Kolody, em 1998, com *Intramuros*, e ABL de Poesia, em 2004, com *Rasos d'água*. Formada em Letras Neolatinas pela Universidade do Brasil (1955-1958), atual UFRJ, a autora exerceu o magistério universitário na UnB nos primeiros anos da década de 60, deixando o cargo dois anos após o início da ditadura militar, quando, em solidariedade aos colegas cassados pelo regime, pediu exoneração, sendo reintegrada aos quadros da instituição em 1988, depois da anistia. A autora, após concurso público (1968), serviu ainda como Oficial de Chancelaria do Ministério das Relações Exteriores em Beirute e Chicago.

Marcada por uma forte indagação metafísica, a lírica de Astrid Cabral se revelou extremamente filosófica ao tentar encontrar-se no mundo como mulher, humana e também ser

vivo. Das buscas assinaladas, a última percorre seus livros anteriores, inclusive *Alameda*, com determinada força, o suficiente para que a autora, em 2006, reunisse as criaturas de “seu reino”, quarenta poemas e um conto, em *Jaula*, que, segundo nota introdutória, “atestam-lhe a natureza telúrica e panteísta, resultante de sua vivência amazônica” (2006, p. 4). As figurações animais de sua antologia revelam uma poeta distante da humanidade especista<sup>1</sup> que isola e massacra o animal não humano, e, por isso mesmo, a primeira frase do prefácio de 1975 para *Animal Liberation*, de Peter Singer: “Este livro é sobre a tirania dos humanos para com os animais não humanos” (2002, p. 19, tradução nossa)<sup>2</sup> poderia muito bem funcionar como introdução à *Jaula*. Articulando variados níveis de representação e não-representação do animal, que vão do fazer metafórico ao devir, Astrid vai minando as fronteiras entre as categorias criadas pelo próprio homem: humano e animal, que regulam o especismo. Muito mais do que um simples compêndio de versos ecológicos, o livro é caracterizado como uma experiência estética que tenta compreender e revelar o olhar do outro vivente, aspecto que justifica a relevância de um estudo que possa compreender e explorar a animalidade do outro, e também a nossa, contida na literatura de *Jaula*.

Do ponto de vista acadêmico, é notável que o reconhecimento nacional da importância de Astrid Cabral para a Literatura Brasileira, laureada com os prêmios supracitados, não vem se traduzindo em estudos de sua obra no âmbito da pós-graduação, que contabilizam apenas duas dissertações de mestrado<sup>3</sup>. Nesses estudos há somente indicações pontuais da presença da questão animal em sua produção, justificadas, é claro, por não serem o foco da investigação de seus autores. Com o intuito de preencher tal lacuna, o presente trabalho pretende contribuir tanto para a compreensão do quadro geral da obra da autora, quanto para as discussões da intersecção entre literatura e animalidade.

As discussões acerca da chamada “questão animal” em literatura têm ganhado força nos últimos anos. Inseridas no campo essencialmente transversal dos Estudos Animais, cujos escritos seminais de Agamben, Derrida, Deleuze e Guattari, seguidos por estudos de outros pensadores, fora das abordagens críticas exclusivamente antropocêntricas tão comuns ao animal em literatura, têm colaborado de forma expressiva para a nossa compreensão a

---

<sup>1</sup> Do original em inglês *specism*, termo utilizado por Peter Singer para designar o favorecimento da espécie humana em detrimento a todas as outras. Cf. SINGER, Peter. *Animal Liberation*. New York: Harper Collins Publishers Inc., 2002.

<sup>2</sup> This book is about the tyranny of humans over nonhuman animals.

<sup>3</sup> Cf. SANTOS, Lucinéia Rodrigues dos. *Astrid Cabral: Poesia e cartografias da memória*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UNIOESTE, 2009. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp090604.pdf>>. Acesso em: 10 de set. 2015, 11h26 e GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *Manaus de águas passadas - a recriação poética de Manaus em Visgo da Terra*, de Astrid Cabral, Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – UFAM, 2001.

respeito dos outros viventes. Pretendemos, então, contribuir para um maior distanciamento de tal postura antropocêntrica em relação aos estudos literários que se preocupam com a zona de contato entre literatura e animalidade, valendo-se dos ensinamentos de quem aprendeu a ouvir com os olhos, através da leitura, os ruídos da própria animalidade presentes em *Jaula*. Como aponta a filósofa belga Vinciane Despret, a partir de um texto da antropóloga Deborah Rose, “o amor em tempos de extinção nos obriga a colocar outras questões, a encontrar outras histórias, a criar outros laços” (2016, p. 3). É precisamente isso que move esse trabalho, a busca pelo reestabelecimento de laços em tempos de extinção, não só das inúmeras espécies, um contínuo genocídio sem precedentes, mas também da sensibilidade, dos olhos, de diálogos entre o homem e o mundo que o cerca. Nesse processo de restauro de laços, sinaliza ainda Despret, é necessário executar uma “ecologia da atenção e do tato (do ouvir com os olhos), uma ecologia que pensa os seres nos laços que eles tecem juntos, e que os tornam com um pouco de sorte menos perigosos um para o outro” (*ibid.*). Com sua *Jaula*, Astrid se dispõe a estar na ponta de lança dessa ecologia, uma vez que oferece aos outros viventes o espaço mudo da literatura para que ecoem suas vivas vozes em letras. Um eco que se divide em três grandes tons cuja origem buscamos rastrear na continuidade dessa dissertação em três capítulos.

Iniciaremos tencionando compreender as relações que se estabelecem a partir das fronteiras entre humanidade e animalidade, categorias que se articulam em todos os textos da antologia de Astrid. Tais fronteiras foram, no decorrer da história do conhecimento ocidental, pensadas de maneiras adversas. Se por um lado existem fronteiras excludentes, isto é, aquelas que procuraram se estabelecer a fim de excluir a animalidade do homem — e que, por consequência, estabeleceram a humanidade — por outro existem também fronteiras volúveis, que embora existam, devido às claras diferenças entre o animal humano e o não humano, se desfazem momentaneamente, a fim de compreenderem a relação entre ambos. Dentro dessa herança de fronteiras excludentes, podemos citar a murada que se construiu em torno das duas categorias, humanidade e animalidade, de Aristóteles à Heidegger, um humanismo cego em relação ao outro, que vai ditar as cesuras que impedem o transitar do homem e do animal no espaço fronteiro. À revelia, uma literatura que quer restabelecer o contato com o outro sem que para isso precise reificá-lo, como a presente nos textos de *Jaula*, vai tentar implodir as tais muradas com o auxílio do próprio animal não humano, no reconhecimento de sua existência enquanto subjetividade alcançável.

Dando sequência, em busca do segundo eco, nos debruçaremos sobre a questão da representação e também da não representação do animal na literatura, a fim de compreender

como tais questões se articulam nos textos do livro. Quando nos referimos à representação do outro vivente, temos em mente sua figuração na literatura quase sempre enquanto metáfora ou alegoria antropomorfizadora, uma vez que a herança metafórica, no que diz respeito a esse tipo de representação, está intrinsecamente ligada à relação de alteridade que o homem estabeleceu para com aquele. Ser o outro insondável de nossa cultura fez com que a figura animal fosse explorada a fim de traduzir o incompreensível, o indizível. Longe de uma figuração que quer apenas usar essa capacidade de incorporar esse dito caráter incompreensível do outro para traduzir algum aspecto de mesmo valor no mundo humano, os animais escritos de Astrid revelam a animalidade mais próxima de nós, criando uma interface em que o olhar humano deságua animal. Reconhecer-se outro é também chave para compreensão do devir que se distancia da representação, figuração de qualquer categoria. Ainda que esse outro, no devir, manifeste-se enquanto “falsa alternativa” do ser, a intensidade do contágio com o animal, nos poemas de *Jaula*, traz para perto a nossa animalidade relegada por séculos a fio.

Por último, perdidos no derradeiro eco, buscaremos lidar com o aspecto taxonômico-literário da obra que, enquanto reunião de poemas, possui uma ordenação que contribui não só para o estabelecimento de uma unidade temática em torno da animalidade, como também para a própria constituição poética da obra. Levando em consideração que a coletânea de poemas da autora amazonense também possui inegáveis semelhanças com o gênero bestiário, principalmente aqueles da lavra de Jorge Luis Borges, trataremos também de discutir o bestiário enquanto forma zoopoética<sup>4</sup>, mais especificamente como a autora, assim como fez Borges, ressignificou o bestiário medieval ao seu próprio modo. A fim de avançar em tal tarefa, trataremos de construir uma breve genealogia do gênero e como esse foi assimilado pela zooliteratura<sup>5</sup> contemporânea. Certos da importância do ato de ordenar para a realização do bestiário enquanto gênero e do contágio que o ato poético sofreu deste, investigaremos a possibilidade de construção da ordem a partir da literatura como um ato que subverte a si mesma e que resulta num mecanismo apocalíptico de fundação de novas ordens, em especial aquelas que objetivam entregar um conhecimento inacessível e/ou ignorado pela ordem anterior, nesse caso, a antropocêntrica. Tal investigação desaguará, finalmente, numa leitura

---

<sup>4</sup> Neologismo originado a partir do acréscimo do prefixo grego zoo, de zoé, à palavra poética, *zoopoética* designaria um fazer (*ars*) literário cuja animalidade, ou a vida (levando em consideração o alcance da palavra grega zoé), ocupa um espaço irremediável, no sentido de que não é possível ignorar a presença dos outros viventes.

<sup>5</sup> O termo assinalado segue a mesma lógica de zoopoética.

da ordenação realizada pela poeta na composição da antologia que tem a intenção de revelar não só um *topos* de enunciação da ordem, como também a infiltração do poético nesse fazer.

Retomando a ilustração do conto machadiano, parece pertinente apontar que a “busca” pela tríade de ecos audíveis pelos olhos, em certa medida, se aproximará do mesmo exercício investigativo caduco da personagem narrador, posto que, como Macedo faz ao canário, fingiremos a audição para o trilo dos versos de *Jaula*. Uma audição que tentará, aos custos da lógica cartesiana, fundar uma outra que não furte a existência do outro vivente, que Astrid, sem pudor, alojou no espaço inóspito do poético. Exercitaremos ainda uma ecologia do tato no registro escrito das leituras, que, para além de estabelecer ou reestabelecer laços em tempos de extinção, sangra o saber de quem ousou perguntar ao livro: “que é o mundo?” e agora não consegue ignorar a existência deste.

## 1 Questões de fronteira

Homens que são como fronteiras invadidas

Que são como caminhos barricados

Daniel Faria em “Homens que são como lugares  
mal situados”

Eu estou depois das tempestades.

Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*

## 1.1 Emuralhamento entre fronteiras: o exercício da máquina antropológica

“Animal” é um vocábulo que em tese englobaria um conjunto de espécies de seres vivos, o que inclui o homem. Todavia, ao longo da história do saber humano ocidental foram criados artifícios que trataram, de uma forma ou de outra, de assegurar a superioridade do homem perante outros animais, mesmo que aquele também fosse “reconhecido” como um. Dentre esses artifícios, o que ainda hoje goza de grande credibilidade, e que geralmente é o primeiro a ser invocado para assegurar a superioridade do homem, é o monopólio do *logos* por parte da raça humana, só o homem seria um “animal racional” e, portanto, estaria isento da irracionalidade, palavra esta que de algum modo tornou-se sinônimo de animalidade, ou seja, daquilo que é próprio do animal. Esse tipo de postura em relação ao animal e à animalidade tratou de isolar tais categorias no limbo do outro absoluto, no qual ambas ficaram à mercê do silêncio, dada a impossibilidade de apreensão por parte do homem. Um silêncio que embora tenha se mantido desde a protozoologia de Aristóteles – o sábio de Estagira, mesmo que reconhecesse a manifestação de uma voz (*phone*) por parte desses outros, tratou de assegurar que a linguagem (manifestação do *logos*) é atributo único do homem (*História dos animais* IV, 9, 156-157 534b) –, começou a ser questionado atualmente, em grande parte através da literatura.

O que nomeamos de silêncio animal é mais especificamente resultado de emuralhamento que se realizou nas fronteiras ambíguas entre as duas categorias: animalidade e humanidade. Importante ressaltar que não são exatamente as fronteiras em si as causadoras desse abismo entre as categorias, não são se forem pensadas apenas como linhas que assinalam a diferença inegável entre as espécies, a própria premissa da palavra fronteira não extingue a possibilidade de inter-relação entre os lados opostos. O caso é que à revelia das fronteiras ambíguas, e as chamamos assim para ressaltar esse caráter transitório, de contínuo contato, os exercícios de emuralhamento, que nada mais são do que incontáveis cesuras e formulações conceituais que de uma forma ou de outra tentaram não só definir a humanidade como conceder a esta um status elevado, foram tratando de bloquear a passagem, a possibilidade de contato. Segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben (2004, p. 16) em *The Open (L'aperto)*, as cesuras que atuam nesse sentido são antes de tudo produto do interior do homem, fazendo desta uma questão humana, e por extensão, do humanismo. O resultado desse incessante processo de impor barreiras por parte do pensamento ocidental gera sempre uma antropogênese, que, segundo o autor (2004, p. 79), é esse movimento de instauração não só do homem, como de sua superioridade. Foram sendo tratadas como chaves para o

reconhecimento da humanidade que ambas as categorias: humanidade e animalidade, começaram por ser pensadas, o resultado dessa necessidade específica vai se estender dos primeiros humanistas a Heidegger, todos trataram de tentar supri-la, dando origem a um aparato intelectual que Agamben nomeou “máquina antropológica”:

A máquina antropológica do humanismo é um aparato irônico que verifica a ausência da natureza (essência) própria do *Homo*, mantendo-o suspenso entre uma essência celeste e terrestre, entre o animal e o humano - e, portanto, seu “ser” sempre mais ou menos que ele mesmo (2004, p. 29<sup>6</sup>)<sup>7</sup>.

Esse aparato irônico tem sua origem na taxonomia de Lineu (1707-1778), naturalista sueco que, segundo o filósofo italiano (2004, p. 25), teve a genialidade de não conceber inicialmente à espécie humana uma característica próxima ao nome *Homo*, em vez disso o pai da taxonomia moderna acresceu apenas o adágio: *nosce te ipsum* (conheça-te a ti mesmo). Lineu não conseguia identificar uma diferença clara entre o homem e os símios através de sua perspectiva de estudioso das ciências naturais, segundo o próprio, a única diferença clara que seus olhos de naturalista alcançavam era apenas o fato de que os símios, diferente dos humanos, possuem um espaço entre os caninos e os outros dentes. O adágio atestou a impossibilidade de uma antropogênese no campo natural, o homem que quisesse ser conhecido enquanto tal deveria confrontar-se e renegar sua própria essência, mesmo o acréscimo de *sapiens* em edições posteriores da obra de Lineu, segundo atesta o filósofo italiano, ainda possui o princípio da máxima anterior de forma simplificada, o saber designado pela palavra latina ainda é o saber de si. A diferença assinalada na taxonomia lineana, ainda conforme Agamben, não é “uma diferença dada, natural, mas sim um imperativo” (2004, p. 25); o *Homo sapiens* de Lineu não chega a ser uma espécie claramente definida (ou ainda uma característica essencial); em vez disso, a designação lineana seria uma máquina a fim de reproduzir a afirmação de identidade do gênero humano, daí a ironia residente no dispositivo.

É de grande importância que possamos reconhecer o trabalho de emuralhamento das fronteiras entre a humanidade e animalidade no pensamento ocidental através da máquina antropológica, uma vez que o paradigma literário de *Jaula* pretende, como veremos mais adiante, implodir tais obstáculos e, ao seu jeito, tentar restabelecer a inter-relação entre as fronteiras. Partindo dessa necessidade, se nos for possível realizar uma breve genealogia das

---

<sup>6</sup> Todas as traduções das citações diretas de AGAMBEN, Giorgio. *The Open: man and animal*. Translated by Kevin Attell. California: Stanford Press, 2004, são de nossa autoria.

<sup>7</sup> The anthropological machine of humanism is a ironic apparatus that verifies the absence of a nature to *Homo*, holding him suspended between a celestial and a terrestrial nature, between animal and human—and, thus, his being always less and more than himself.

cesuras que a partir da máquina antropológica passaram a constituir as muralhas na fronteira do que chamamos homem, é ideal que comecemos pela essência da qual compartilham todos os seres do planeta: a vida. Como atesta Agamben, todas as intersecções realizadas entre o homem e o animal, da menor até a complexa divisão organizacional de suas relações, só se fizeram possíveis uma vez que “a distância e a proximidade para com o animal foi medida e reconhecida, antes de tudo, no ponto de maior proximidade e intimidade” (2004, p. 16)<sup>8</sup>: ambos são seres vivos. Segundo o autor (2004), é possível atestar uma grande dificuldade em nossa cultura de encontrar o conceito de vida significando tal coisa. O presente conceito só se manifesta através de incontáveis outras cesuras e oposições que exercem uma importante função estratégica nos mais variados domínios do conhecimento que vão desde a filosofia à biologia. Nas palavras do próprio: “tudo acontece em nossa cultura, como se a vida fosse algo que não pode ser definido, e, ainda assim, precisamente por essa razão, deve ser incessantemente discutida e dividida” (2004, p. 13)<sup>9</sup>. A fim de apontar um exemplo de seu uso estratégico na filosofia, Agamben se dedica aos escritos de Aristóteles em *De anima* (Sobre a alma, 2010) em que, segundo o filósofo italiano, o autor grego entre os vários significados do termo “viver” isolou aquele mais geral e separável.

Afirmamos pois, abraçando a investigação do princípio, que o animado se distingue do inanimado por viver. Viver, porém, diz-se em vários sentidos, e para dizermos que um ente vive basta que um deles se concretize — por exemplo, o entendimento, a sensibilidade, o movimento de deslocação e o repouso, e ainda o movimento relativo à nutrição, o envelhecimento e o crescimento. Por isso, todos os seres que se alimentam parecem viver. Neles existem, manifestadamente, uma faculdade e um princípio de determinada natureza, pelo qual obtêm o crescimento e o declínio em posições contrárias. [...] Esta faculdade pode ser separada das outras, mas as outras, nos seres perecíveis, não podem ser separadas desta (*Sobre a alma*, II, 2, 65-67 413a 21-32)

Segundo o filósofo italiano, é possível observar que Aristóteles não define o conceito de vida, pelo contrário, ele se limita a destrinchá-lo de modo a isolar as mais diferentes funções que são atribuídas a um “ser vivo”, dando especial atenção à faculdade nutritiva que seria aquela presente em todos os viventes. Nesse sentido, Agamben faz bem em sinalizar que a vida para Aristóteles é menos definida como “algo que é” do que “algo que pertence”, ou seja, questionar-se sobre a presença de vida em um ser é perscrutar quais dentre as funções

---

<sup>8</sup>[...] his distance and proximity to the animal have been measured and recognized first of all in the closest and most intimate place.

<sup>9</sup>[...] everything happens as if, in our culture, life were what cannot be defined, yet, precisely for this reason, must be ceaselessly articulated and divided.

daquilo que é vivo estão presentes nesse ser. Ainda de acordo com Agamben, esse *modus operandi* de delimitação da vida isolador permite não só a instauração de uma hierarquia das mais variadas faculdades dos seres vivos, como também a oposição entre estas, uma vez que podemos pensar que ainda que as plantas e os animais compartilhem da “faculdade nutritiva”, os últimos possuem, além dessa, outras faculdades, o que lhes asseguraria uma vida mais complexa e, por consequência, mais elevada. O isolamento da “faculdade nutritiva” aristotélica enquanto princípio básico do ser vivo, como bem atentou Agamben, serviu a grande parte da ciência ocidental, que passou a chamá-la de “vida vegetativa”, no sentido que se resume aos atos de assimilação e excreção. Partindo desse horizonte, autores como Bichat, anatomista e fisiologista francês dos séculos XVII e XVIII, realizaram a cisão entre “vida orgânica”, o mesmo que a vida nutritiva aristotélica, em que há uma mera repetição de funções de circulação sanguínea, respiração etc., e a “vida animal”, aquela que é definida através de sua relação com um mundo exterior. Há, já aqui, um movimento de hierarquização dos tipos de vida que, de certo modo, vai influenciar a relação do homem com seus outros, seres cuja vida se resume à vida orgânica passariam a habitar os menores degraus em uma escala de “deixar viver”. É necessário apontar ainda que o homem e grande parte dos “animais elevados” vivem as duas vidas: a “orgânica” e a “animal”, ainda que não concomitantemente, segundo Agamben, “No homem esses dois animais coexistem, mas não se misturam, a vida orgânica do animal interno (*animale-in-dentro*) se inicia no feto antes da vida animal, e do envelhecer até a agonia final ela sobrevive à morte do animal externo (*animale-di-fuori*)” (2004, p. 15)<sup>10</sup>. Ao apontar a possibilidade de relação com o seu exterior como requisito para reconhecimento de uma vida animal, Bichat e grande parte dos naturalistas do século XVIII criaram uma espécie de vida animal externa (*animale-di-fuori*), que só existe, só é possível se antes tudo houver a vida animal interna (*animale-in-dentro*), porém, ambas não se comunicam, dadas as suas posições verticais na hierarquia dos viventes. É essa vida animal exterior, esse animal de fora que vai exigir a ruptura seguinte, mais tijolos entre as fronteiras.

Dada a multiplicidade de animais que de um modo ou de outro, tal qual o homem, mantêm uma relação com o mundo externo, surge a necessidade de realizar uma cesura, ou seja, a elevação da muralha da humanidade enquanto categoria, que pudesse manifestar a suposta complexidade do trato humano com o mundo exterior perante os outros animais

---

<sup>10</sup> In man, these two animals live together, but they do not coincide: the internal animal's {animale-di-dentro}organic life begins in the fetus before animal life does, and in aging and in the final death throes survive the death of the external animal {animal-di-fuori}

exteriores. O avanço naturalista decretou cientificamente o estágio animal do homem e também tratou de justificar sua elevação ao mais alto patamar da vida animal. Segundo Agamben, o naturalista alemão Haeckel acreditava na possibilidade de passagem do animal para o humano (evolução), e o sinal que atestava a realidade dessa preposição era a existência do *Pithecanthropus alalus*, um elo perdido entre o homem e o animal. Todavia, o autor alemão não se deu conta das aporias que surgiram ao redor de sua proposição.

Na realidade, a passagem do animal para o homem, apesar da ênfase dada aos aspectos da anatomia comparativa e achados paleontológicos, foi pensada a partir de um elemento que não tem nenhuma relação com ambas, e que apesar disso foi pressuposto como característica identificadora do humano: a linguagem (AGAMBEN, 2004, p. 37)<sup>11</sup>

A linguagem (manifestação do *logos*) passou então a compor a muralha construída pela máquina antropológica, ocupando, diga-se de passagem, durante muito tempo, o posto de mais elevada fileira de tijolos, última fortaleza de negação da animalidade. A aporia em que esbarrou Haeckel e que impediu a consagração de seu elo perdido, mesmo com a descoberta do *Homo erectus* por Dubois, é o simples fato de a linguagem, humana pelo menos, como aponta Agamben (2004, p. 36), não ser uma habilidade naturalmente herdada, pelo contrário ela é um “produto histórico”, resultado de interações sociais e não pode ser atribuída nem ao homem nem ao animal. O elo perdido se configura como mais um artifício da máquina antropológica que tentou inserir nesse espaço vazio que a evolução humana pressupunha um ancestral que condensasse a passagem entre o simples animal exterior e a suposta complexidade do homem do antigo regime através do desenvolvimento da linguagem por parte do último, a mudez do homem só poderia ser animal e é precisamente por isso que faz-se necessário, a presença do *homo alalus*. Agamben (2004, p. 35) aponta para a inconsistência das teorias que procuravam comprovar a ascensão do homem até a sua humanidade, e que foram detectadas anos mais tarde por estudiosos como o linguista Heymann Steintal, todas as teorias pressupunham o homem, sua existência separada daquela do animal. É essa a engrenagem principal da máquina antropológica que trabalha hoje em nossa cultura.

No momento em que a produção do que é o homem via oposição homem/animal, humano/inumano está em jogo, a máquina funciona necessariamente por meio de uma exclusão (que ao mesmo tempo é captura) e inclusão (que ao mesmo tempo é exclusão). De fato, precisamente por que

---

<sup>11</sup> In reality, the passage from animal to man, despite the emphasis placed on comparative anatomy and paleontological findings, was produced by subtracting an element that had nothing to do with either one, and that instead was presupposed as the identifying characteristic of the human: language.

o humano já é pressuposto, a máquina produz uma espécie de estado de exceção, uma zona de indeterminação em que o exterior é nada mais que a exclusão de um interior e o interior por sua vez apenas uma inclusão de um exterior (AGAMBEN, 2004, p. 37)<sup>12</sup>

A antropogênese dessa mudez que se buscou isolar fora do homem se consolidou enquanto muralha de incompreensão, de impossibilidade do contato com o outro. Decretada a mudez restava apenas o golpe de misericórdia (*coup de grâce*) para que se pudesse seguir em direção ao abandono completo e justificado da animalidade e, por consequência, do animal na zona do inalcançável.

“A pedra é sem mundo, o animal é pobre de mundo e o homem é formador de mundo” (Heidegger *apud* Agamben, 2004, p. 51). A tese tripla de Martin Heidegger condensa o exercício de isolamento tão comum à máquina antropológica, que inclusive teve na ontologia ocidental um combustível quase que inesgotável dado o contínuo exercício de antropogênese no seu bojo. No esforço que empreendeu para consolidar o “ser”, numa espécie de humanismo renovado, Heidegger relegou ao animal (*animalitas*) a qualidade do animal exterior, qual seja, de contato com o mundo ao seu redor, precisamente porque ele, supostamente, é impossibilitado de reconhecer um objeto enquanto tal, ou seja, ainda que entre em contato com o homem, por exemplo, o animal jamais o reconhecerá, não possui essa faculdade. Esse movimento de enclausuramento heideggeriano da animalidade é, segundo atesta Agamben (2004), herdeiro do pensamento do biólogo e filósofo Jakob Van Uexküll, que tratou de isolar a perspectiva animal, no sentido de que esta estaria vinculada a um mundo cuja percepção pertence somente a este (à sua espécie) – *Umwelt*. O *Umwelt* de Uexküll nada mais é que um ambiente-mundo perceptível exclusivamente a determinada espécie. Embora possua um caráter inicialmente isolador, essa perspectiva de ambiente-mundo (*Umwelt*) do biólogo estoniano põe em cheque a percepção humana do outro animal, que por sinal tem sua própria *Umwelt*, o *Umgebung*, que seria o espaço objetivo em que nós humanos podemos observar o outro se movimentar. Um grande exemplo de tal afirmativa, segundo Agamben, um dos pontos altos do anti-humanismo, é a descrição da *Umwelt* de um carrapato por parte de Uexküll<sup>13</sup>. Começando por uma descrição em tom idílico ele pede que nós imaginemos o

---

<sup>12</sup> Insofar as the production of man through the opposition man/animal human/inhuman, is at stake here, the machine necessarily functions by means of an exclusion (which is also always already a capturing) and an inclusion (which is also always already an exclusion). Indeed, precisely because the human is already presupposed every time, the machine actually produces a kind of state of exception, a zone of indeterminacy in which the outside is nothing but the exclusion of an inside and the inside is in turn only the inclusion of an outside.

<sup>13</sup> Cf. UEXKÜLL, Jakob Von. *Dos animais e dos homens: digressões pelos seus mundos próprios*. Doutrina do Significado, trad. Alberto Candeias e Anibal Garcia Pereira, Lisboa: Livros do Brasil, 1959.

mundo de um carrapato durante a leitura e, quando imersos na tentativa, vem o choque. Uexküll parece pedir abruptamente que esqueçamos tudo ao começar a descrever todos os aspectos fisiológicos que articulam a percepção do inseto e que nem de longe poderiam ser por nós apreendidas em uma perspectiva igualmente fisiológica, dadas as inegáveis diferenças entre as espécies. Ainda que tenha reagido contra uma concepção mecânica do animal ao introduzir além do *Umwelt*, as “marcas” (*merkogan*), as coisas que possuem significado no mundo fechado do animal, e também as “ações” (*wirkogan*), as ações pressupostas pelas “marcas”, Uexküll limitou a nossa possibilidade de acesso ao *Umwelt* alheio à simples identificação de “marcas de significado” (*merkogan*) no mundo do outro.

Retornando a Heidegger, é precisamente nessa impossibilidade da percepção animal e seu contato com o mundo exterior enquanto tal, resultado do enclausuramento em sua própria *Umwelt*, que reside, para o filósofo alemão, a chamada “pobreza de mundo” do *animalitas*. O animal é cativo de seu próprio mundo fechado, não existe fora dele e por isso mesmo só vive organicamente, qualquer possibilidade fora dele só se realiza através do *humanitas*, porque este está no “aberto”, que nada mais é que a catalisação de todas as possibilidades de realização externa no mundo. Heidegger resolveu o dilema humanista ao isolar o *animalitas* na impossibilidade e delegar ao “ser” (*Dasein*) a faculdade de agir enquanto “desinibidor”, enquanto aquele responsável por capturar o outro animal e, ainda que brevemente, removê-lo de seu estado cativo. O ser vivo aqui não existe justamente por existir numa forma de “externoexistência”, uma existência de fora, que foi posta para fora da *Dasein* (ser), o que cria uma substancial muralha entre as fronteiras: vivente (*animalitas*) e existente (*humanitas*). Vale ressaltar, todavia, a preocupação do filósofo alemão com as consequências desse isolamento; Heidegger reconhecia no enclausuramento do animal uma provável riqueza inacessível ao homem: “Por um lado o estado cativo é mais fascinante e intenso que qualquer outro tipo de conhecimento humano; do outro, na medida em que é incapaz de reconhecer seu próprio desinibidor, ele está preso em uma opacidade total” (AGAMBEN, 2004, p. 59)<sup>14</sup>. Heidegger assegurou ainda que a vida que comporta o ser (*Dasein*) não tem maior ou menor valor do que a que não o faz, uma vez que é a vida que comporta a possibilidade de “estar no aberto”. É inegável, porém, que o pensamento heideggeriano a respeito do animal moveu-se de acordo com a engrenagem da máquina antropológica, seguiu pressupondo o homem e atuou para consolidar as muralhas das demais cesuras entre as fronteiras.

---

<sup>14</sup> On the one hand, captivation is a more spellbinding and intense openness than any kind of human knowledge; on the other, insofar as it is not capable of disconcealing its own disinhibitor, it is closed in a total opacity.

Como pudemos perceber, responder à “simples” questão: o que é humano? Ou o que é animal? é sempre um exercício constante de codefinição da categoria contrária, ainda que no caso daquilo que é humano, a partir das descobertas dos naturalistas, exija a necessidade particular de anterior reconhecimento da animalidade. Esse exercício de contínua codefinição nos leva a questionar a racionalidade cartesiana que serve como tijolo lógico, e aparentemente “inquestionável”, para as muralhas que se ergueram entre as fronteiras em que transitam o homem e o animal. Faz-se necessário apreender um caminhar por entre essas fronteiras de modo a redescobrir as conexões que o antropocentrismo humanista tratou de ocultar através de máquina antropológica. Caminhar nessa direção é de algum modo realizar o mesmo percurso que a pena de Astrid ousou conceber em sua carreira literária e que se catalisa em *Jaula*.

## **1.2 Implodindo muralhas: a literatura de *Jaula* atuante no vazio**

Retornemos a um ponto específico da fala de Agamben quanto ao produto da máquina antropológica: o estado de exceção em que é possível suspender, capturar e abandonar a animalidade do homem. Essa zona do vazio vem sendo usada, como visto anteriormente, para estagnar a passagem, a inter-relação entre as fronteiras em que se entrelaçam, se confundem, homem e animal, precisamente por que a engrenagem funciona com o fim de produzir uma antropogênese, ou seja, produzir ainda mais rupturas que resultem na prevalência da humanidade no mais alto nível hierárquico, muralhas. Retomamos essa zona do vazio que se instaura quando se quer pensar o homem e seus outros absolutos, precisamente por acreditar que ela também pode ser um artifício de implosão das muralhas antropocêntricas, e pode justamente quando a literatura se prontifica a ocupar esse espaço, como é o caso dos textos de Astrid Cabral em *Jaula*. A literatura que se aloja no vazio e de lá ousa se enunciar quer ser antiantropológica, e está disposta a lidar com as consequências dessa posição de ambiguidade.

Uma literatura antiantropológica é aquela que pode, além de nos reconectar aos nossos outros, cativos da *Umwelt* de Uexküll, “pobres do mundo” heideggeriano, “meros viventes orgânicos”, funcionar também como mecanismo sabotador da máquina antropológica do humanismo. Segundo atesta Agamben:

Tornar a máquina que governa nossa concepção do humano inoperante significa não buscar novas —mais efetivas e mais autênticas— articulações, mas sim apontar para o vazio central, para o hiato que —no interior do

homem— separa o homem do animal, e nos arriscar nesse vazio (2004, p. 92)<sup>15</sup>.

Insistir no vazio é precisamente o que farão os textos de Astrid Cabral a serem aqui analisados. Sem o intuito de dizer-se ou desdizer-se humana ou animal, mas reconhecer-se ambos e desconhecer-se ambos também, a escritora amazonense reencontra sua infância, constante referência nos poemas da coletânea, não somente uma simples infância humana ou animal, e sim uma insinuação de retorno a uma gênese ambígua do ser vivo. A poeta é um ser infante antes de amadurecer para tornar-se humana ou reconhecer-se animal. É essa voz infante de *Jaula* que vai brincar no vazio, insistir num retorno sem ida nas embotadas fronteiras, em que o paradoxo, como veremos a seguir, é a medida dessa brincadeira.

Começamos, então, pelo vazio da linguagem desafiado nos versos de “Canto de Cisne”. Antes de qualquer coisa, vale a pena salientar a distância que não só emudeceu os animais como também nos despertou a surdez. A babel que realizou o mistério da separação em intermináveis vozes (*phone*) animais é o *logos*. O homem fazendo uso da máquina antropológica tratou de construir a muralha que atingisse o céu da hierarquia animal, recebemos o castigo, e a “ária metálica” das cigarras do “Canto de Cisne” faz questão de nos lembrar que somos herdeiros de vários Ninrodes cartesianos. O som dos insetos é o mesmo da risada do cuco de *O fim do pensamento* de Agamben<sup>16</sup>, também invocado por Igor Fagundes no prefácio de *Jaula*. Arguta, a ave escrita do filósofo italiano aponta para nossa mudez, para nossa falta de *phone*. Com objetivo de encurtar a distância e seguir a caminhada pela beira do vazio, o “Canto de Cisne” faz referência a uma manifestação trágica da *phone* animal, a crença de que o cisne branco só irrompe sua mudez no derradeiro momento de sua partida do mundo dos vivos, algo semelhante às cigarras, uma vez que emitem seu chamado sonoro somente no fim da vida, em sua derradeira fase. A morte sinaliza aqui o fim do mistério, o vazio absoluto para qual se arqueiam ambos, homem e animal, a dissipação das categorias. Daí resulta o restabelecimento da audição e o fim da mudez. Os insetos surgem no poema como na natureza, prelúdios do calor incessante do verão e provável ocorrência das chuvas.

As cigarras serram  
toras ao sol.  
Torram as horas

---

<sup>15</sup> To render inoperative the machine that governs our conception of man will therefore mean no longer to seek new—more effective or more authentic—articulations, but rather to show the central emptiness, the hiatus that—with in man—separates man and animal, and to risk ourselves in this emptiness.

<sup>16</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. O fim do pensamento. In: *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, ano VIII, número 11, 2004. Tradução de Alberto Pucheu. p. 157-159.

derramando alarde. (CABRAL, 2006, p. 28)<sup>17</sup>

Ateando fogo na incandescente fogueira solar, como sugere a poeta nos dois primeiros versos, as cigarras mantêm um vínculo conosco, próximo àquele do titã Prometeu e os primeiros humanos do mito grego, todavia, as chamas prometeicas das cigarras se manifestarão sonoramente, o presente que os insetos escritos de Astrid nos querem trazer é o restabelecimento da compreensão da *phone* por parte da humanidade. Outro aspecto que difere as chamas sonoras dos insetos versados é a insistência no vazio, as chamas não guiarão a humanidade à ascensão, pelo contrário, o intuito é resgatar a possibilidade de compreensão do animal para anular a suposta superioridade do homem. Com isso em mente, seguimos nos arrastando junto às cigarras.

Arrastam-se  
rasgando a seda da tarde  
escarrando ária metálica  
arranhando tímpanos. (*J*, p. 28)

Vale a pena ressaltar a sensibilidade dos quatorze versos que também se empenham ao tentar simular o contínuo canto ruidoso da cigarra nas seguidas rimas tonais e aliterantes do poema, recurso que inclusive é recorrente em grande parte dos versos que compõem a *Jaula* e parecem querer invocar a poesia naturalmente em contraste com a artificialidade das rimas soantes. A aliteração em [r] socorre o poema que quer ser também ária metálica, quer também insistir no vazio junto das cigarras, quer ser simulacro da *phone* animal, algo próximo da radical experiência de Jacques Roubaud no poema “O asno”, em que o poeta empresta a letra ao urro onomatopeico do próprio asno:

i  
on  
on  
i  
  
i  
on  
on  
i  
  
oon  
oon  
ii

---

<sup>17</sup> Os versos de Astrid serão referenciados pela inicial *J* (*Jaula*). In: CABRAL, Astrid. *Jaula*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2006.

ooon  
ii  
ooooooooonnn<sup>18</sup>

O que em certa escala consegue, afinal, o poema é mesmo um campo de convergência ideal, possibilidade de transbordamento da *phone*, justamente por que se instaura no vazio e ao invés de questionar-se “humano” ou “animal”, como faz a engrenagem da máquina antropológica, ele segue, sendo manifestação de ambos e de nenhum dos dois ao mesmo tempo, um campo onde a manifestação da linguagem quer alcançar a voz (*phone*), quer ser também voz nossa, embora como prevê Agamben, ainda em *O fim do pensamento*: “a voz humana não é. Não é nossa a voz que podemos seguir no traçado da linguagem, colhendo-a – para recordá-la – no ponto em que ela se desfaz no nome, se inscreve na letra. Nós falamos com a voz que não temos, que jamais foi escrita” (2004, p. 158).

É preciso ainda atentar para o incomodo gerado pela ária das cigarras que se instaura no tímpano de quem não o reconhece, de quem desaprendeu a escutar as suas vozes, porque justamente não possui nenhuma, o “único (ser) sem voz no coro infinito de vozes animais” (AGANBEM, 2004, p. 156). “Ocultas nas ramas”, seguem as cigarras para realizar a derradeira tentativa de nos devolver a voz e a audição animal, entre essa tentativa e o fim do poema, fica ainda mais clara a nossa surdez do mundo natural, quando a chuva atende ao chamado dos insetos:

em histérica algazarra  
chamam a chuva que tarda. (*J*, p. 28)

O fenômeno natural tarda, mas não falha, para o “desespero” das cigarras que têm seu presente incompreendido pelos homens.

Desesperadas  
despedem-se pondo  
a praça em pânico. (*J*, p. 28)

O destino dos insetos também é trágico tal qual o de Prometeu, talvez até mais trágico dada a recusa do presente pela humanidade. O esforço de implodir as muralhas da mudez é derradeiro, último, só será possível novamente para próxima geração de prometeicas cigarras. No adeus, o incompreendido presente só consegue fazer soar o pânico, referência sutil que catalisa todo o aspecto trágico do poema. A origem da palavra pânico remonta ao som

---

<sup>18</sup> Cf. ROUBAUD, Jacques. *Os animais de todo mundo* (ed. bilíngue). Trad. Paula Glenadel e Marcos Siscar. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 96.

(*phone*) incompreensível que a divindade grega Pã – que por sinal é um ser mitológico híbrido, instaurado no vazio, meio homem meio bode, ambos e nenhum dos dois –, fazia soar e que causava nos humanos um temor agonizante. A *phone* das cigarras continua a repousar cativa no espaço heideggeriano, embora seja mais fascinante e intensa do que qualquer espécie de conhecimento humano (*logos*), precisamente por que usando somente ele, o *logos*, jamais será acessada, uma vez que de qualquer tentativa só resulta o medo, só a *phone* intimidadora do deus caprino.

Astrid parece sugerir, já nesse que é o sétimo poema da coletânea, que para transpassar as fronteiras é preciso fazer morrer o medo, o que significa, por sua vez, fazer morrer o homem movido pelo *logos*. A literatura de *Jaula* exige também que realizemos nosso próprio “Canto de Cisne” na leitura. Mesmo o movimento do poema, que segue do início ao fim o entardecer e que se conclui na chuva que anuncia a noite, parece invocar em nós o pendor para o sacrifício de nossa humanidade. A noite que se segue após o poema é a “noite preservada” (*Die gerettete Nacht*) de Walter Benjamin, referida por Agamben,

[...] nome dado à natureza que foi devolvida a si mesma, cujo caráter, de acordo com outro fragmento de Benjamin, é transitório e cujo ritmo é a beatitude. A salvação que se enuncia aqui não diz respeito a algo que foi perdido e deve ser encontrado novamente, algo que foi esquecido e precisa ser lembrado; diz respeito, na verdade, ao ‘perdido’ e ao ‘esquecido’ como tais – ou seja, algo ‘insalvável’ (2004, p. 82)<sup>19</sup>.

Devolver a natureza a si mesma é render imóvel, inoperante, a máquina antropológica, como atenta Agamben (2004, p. 83). O “Canto de Cisne” da humanidade que se despede de si mesma resulta na “imobilidade” da “noite preservada” benjaminiana, que por si só resulta na suspensão da natureza reificadora do homem e também da natureza cativa do animal.

Outro poema que aponta para o problema da linguagem é “Passarês”. Nele, os versos recriam a captura do exato momento de incompreensão da poeta que tenta em vão se conectar através de uma conversa com uma ave. O poema invoca o pássaro estrangeiro que responde o chamado, nada mais, nada menos.

Entre folhas secas ou verdes  
canta ao balcão da janela  
um pássaro estrangeiro. (*J*, p. 69)

---

<sup>19</sup>[...] name of this nature that has been given back to itself, whose character, according to another of Benjamin’s fragments, is transience and whose rhythm is beatitude. The salvation that is at issue here does not concern something that has been lost and must be found again, something that has been forgotten and must be remembered; it concerns, rather, the lost and the forgotten as such—that is, something unsalvageable.

A primeira estrofe dá conta de assegurar a distância já pressuposta entre a ave e a poeta, a primeira não pertence ao mesmo mundo da segunda, habita a zona do inalcançável que perpassa a animalidade, além de também fazer referência sutil ao poema mais aludido da literatura brasileira, a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, as “folhas secas ou verdes” nos remetem às palmeiras onde canta o nacionalíssimo sabiá. O que os separa bruscamente é o tocante ao nacionalismo presente no poema de Gonçalves Dias. Nos versos de Astrid esse tom é subvertido em favor de um panteísmo, a poeta quer voltar ao estado de comunhão, de mínima compreensão, uma Pasárgada que possibilitaria a dissolução do idioma estrangeiro do pássaro.

Tal o olhasse sem enxergá-lo  
conheço-lhe o passarês  
sem jamais decifrar-lhe a voz. (J, p. 68)

A segunda estrofe invoca o paradoxo que reside no ato de observar o animal a fim de tentar compreendê-lo através do fazer literário do qual fala Maria Esther Maciel em *Literatura e Animalidade* (2016, p.46). Segundo a autora: “Até que ponto, ao se valer da linguagem verbal para trazer à tona uma subjetividade estranha, que não se constitui ela mesma pela palavra, o escritor cumpre efetivamente seu intento de desvendar a outridade animal?”. O “olhar que não enxerga” é precisamente o registro desse espaço oblíquo em que o “passarês” se torna “audível” pela palavra, porém indecifrável, coisa semelhante ao que acontece à personagem Macedo de “Ideias de Canário”, certo de que ouvia o pensamento de um canário através de seu trilo, sua *phone*, provou-se miseravelmente distante, jogado no abismo do inteligível que se fecha com a interrogação da ave, uma vez que o trilo do canário é o mesmo trilo do grilo agambiano que reside em *O fim do pensamento* (2004, p.157): “No seu trilo, é claro: o grilo não pensa”. Que fazer então quanto à “terrível surdez que aflige” a “vedar a mensagem” do pássaro estrangeiro de Astrid, que se posiciona enquanto esfinge a proteger com infinitos enigmas a animalidade?

Céus, são tantas as linguagens  
que sempre me deixam à margem  
cega ao que pássaros sabem. (J, p. 68)

A resposta é uma só: deixar-se devorar na tentativa. Afinal, como aponta Maciel, “o ato de escrever o animal também não seria, paradoxalmente, uma forma do escritor minar essa diferença (essa surdez), promovendo a aproximação desses mundos e colocando-os em relação de afinidade?” (2016, p. 85). Todo o caminhar pela literatura de *Jaula*, que se

confunde com o caminhar entre as fronteiras ambíguas, pode e deve seguir a partir da “margem” em que somos deixados junto com a poeta em “Passarês”. Já que não é possível a tradução, resta àqueles que se aventuram a escrever (e também a ler) que o façam a partir desta ausência que é também ausência de *phone*, coisa que se configura essencialmente como uma forma de insistência no vazio da qual fala Agamben. Vale a pena ressaltar que se essa escritura/leitura da ausência é possível, aponta Maciel, é graças ao “rastros, resto de saber” sobre a animalidade que escorre à “margem” da poesia, “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” (2016, p. 47). A margem na *Jaula* de Astrid é o centro da poesia, porque ela só nos chega através da margem, a margem do não saber, margem em que não se sabe e por isso mesmo deve ser enunciada para fazer saber, para marginalizar enquanto saber. A margem é o único centro possível da poesia que quer ser poesia e não saber, figurando ainda assim como tal.

Se não entendemos o “Passarês”, resta-nos a cegueira (que é o mesmo que surdez) “ao que os pássaros sabem”, num caminho inverso ao de Macedo, o caminho da ausência, essa cegueira/surdez apontada pela poeta no verso último se configura enquanto oportunidade legítima de compreensão, uma vez que, segundo aponta Maciel, ler/escrever na ausência também é exercitar a animalidade que nos habita (2016, p. 85). Nesse sentido, tal cegueira se converte naquela de Tirésias, o mitológico profeta tebano, que perdeu a visão, em uma das versões<sup>20</sup>, quando acidentalmente contemplou a deusa da sabedoria (*logos*) Palas Atena despida banhando-se na fonte de Hipocrene. Compadecido pelos pedidos da mãe do profeta, Zeus concedeu a este o dom da manteia, a revelação do futuro, além da habilidade de compreender e interpretar o canto dos pássaros, o “passarês”. Se os versos do poema de Astrid constatarem as limitações da nossa linguagem logocêntrica, que se prova inútil no contato com as outras espécies, ao mesmo tempo também nos levam a questionar outras possibilidades. Despidos do *logos*, tratemos de abraçar a cegueira para enfim enxergar o outro, para enfim ter acesso à revelação da animalidade tal qual teve Tirésias.

Experiências literárias dessa natureza, como as de *Jaula*, quais sejam, as que insistem no vazio sem medo de encontrar-se no abismo da cegueira do não *logos*, do não saber, minam as muralhas da máquina antropológica, sabotam a engrenagem reprodutora do discurso reificador do humano para instaurar a “noite preservada” benjaminiana. Uma instância em que poderemos voltar a entrecruzar incessantemente as ambíguas fronteiras sem o medo de

---

<sup>20</sup> Cf. BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*, vol. I. Vozes: Petrópolis, 1994. p. 451.

perder-se entre a humanidade e a animalidade, mas sim desejosos de permanecer suspensos na ambiguidade; mais próximos de nós e do outro ao mesmo tempo. Ainda que tal possibilidade resida essencialmente na linguagem e pareça configurar-se na luta vã drummondiana, que por sinal também invoca a animalidade como signo para ser compreendida: “Algumas, tão fortes / como o javali”<sup>21</sup>. Não esqueçamos o que diz Maciel (2016, p. 47): a poesia sempre, e por extensão a literatura, insistentemente trata de deixar um traço, um rastro que seja.

### **1.3 O outro na fronteira: a literatura de *Jaula* e a subjetividade animal**

Quando os poemas de *Jaula* nos permitem questionar a possibilidade de compreender sem apreender a animalidade, o outro vivente, surgem ainda outras questões, mais especificamente surge a questão do outro, da possibilidade de um outro entre as fronteiras. Somos movidos a perguntar, assim como faz Donna Haraway em *When species meet* (2008), Quem e o que eu toco quando toco o meu cachorro? (2008, p. 14)<sup>22</sup>, ou, ainda, quem está aquém do olhar felino que repousa sobre a nudez de Jacques Derrida em *O animal que logo sou (a seguir)* (2002)? Transportando a questão exclusivamente para o contexto literário, poético, Maciel aponta que é possível vislumbrar esse outro fronteiro e verter esse esforço em uma subjetividade animal. Esse processo se realiza, sobretudo, a partir do poder criativo, já que, nas palavras da autora: “se trata de assumir o ‘eu’ dos animais não humanos, entrar na pele deles, imaginar o que eles diriam se tivessem o domínio da linguagem humana” (2016, p. 114). Cabe ao poeta a luta vã, o exercício de ser uma ponte impossível, mas necessária entre o eu e o outro animal. E se falamos desse outro animal, percebemos que ele excede a relação comum de alteridade, o outro fronteiro aqui só pode se manifestar enquanto outridade, um outro absoluto, conceito de Octavio Paz (2012, p. 185), trazido para esse contexto de experiência do contato com a animalidade por Maciel. Esse outro que se posiciona para além do outro igual a mim, que pressupõe a alteridade, provoca em nós o pendor para “um salto para o outro lado da fronteira, que é, ao mesmo tempo, um encontro com algo do qual fomos arrancados” (2016, p. 101). Se pressupomos um pouso, mesmo que no fundo do vazio de que fala Agamben, a partir do salto, este de algum modo pode verter-se num encontro com uma subjetividade animal como tal? Maciel, a respeito dessa questão, concorda com Derrida, quando este diz que prefere falar de “um efeito de subjetividade” em detrimento de “subjetividade”, justamente porque a última está submetida ao reconhecimento exclusivo a

---

<sup>21</sup> Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. O lutador. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002. p. 98.

<sup>22</sup> Whom and what do I touch when I touch my dog?

partir do homem, só ele pode reconhecer outra “subjetividade”. Daí resulta a conclusão de Derrida, para quem, segundo a autora, “o conceito de sujeito construído historicamente se configura como uma rede de exclusões, uma vez que não apenas os animais são impedidos do acesso ao ‘quem’, como também vários grupos de seres humanos considerados não sujeitos” (2016, p. 118).

Se insistirmos no “efeito de subjetividade”, do qual fala Derrida, somos obrigados a visitar o *Animal que logo sou: (a seguir)*; no texto, o filósofo começa por expor uma experiência que ele nomeia de “animal-estar: a experiência original, única e incomparável deste mal-estar que haveria em aparecer verdadeiramente nu, diante do olhar insistente do animal, um olhar benevolente ou impiedoso, surpreso ou que reconhece” (2011, p. 16). Mais que só ser flagrado por esse “impiedoso” olhar “que reconhece”, é essencial ter a consciência de estar sendo capturado, alcançado por ele, o que acaba por resultar num exercício de reflexão do filósofo francês a respeito da aparentemente incauta possibilidade desconsiderada por gerações de filósofos ocidentais que se debruçaram sobre o animal, que é de ser também observado, saber-se captado por outra inteligência fora dos limites antropocêntricos. Essa consciência de estar sujeito ao olhar do outro é que se manifesta enquanto motor do “efeito de subjetividade” de que fala o próprio Derrida e que, por contágio, podemos relacionar com a noção de Dominique Lestel, que, em entrevista à autora de *Literatura e Animalidade*, afirma: “todo animal é um sujeito (na medida em que cada animal é um intérprete de sentidos)” (2016, p. 138). Se, como afirma Lestel, o animal também é intérprete de sentidos, seu olhar “benevolente” deixa ver, como atenta Derrida, o sentido abafado na nossa própria nudez. E quando o filósofo se refere à nudez, é a mesma nudez sem *logos* da qual provou Tirésias, uma nudez dos “próprios do homem”, que são as engrenagens da máquina antropológica reprodutoras da humanidade.

Que me dá a ver esse olhar sem fundo? Que me ‘diz’ ele que se manifesta em suma a verdade nua de todo olhar, quando essa verdade *me dá a ver* nos olhos do outro, nos olhos *vendo* e não apenas *vistos* pelo outro? Penso aqui nesses olhos que veem ou nesses olhos de vidente cuja cor seria preciso ao mesmo tempo *ver* e *esquecer* (Derrida, 2011, p.16, grifos no original).

“Ver” e “esquecer” diz Derrida, querendo que com ele nos instauremos nessa zona de não-razão que se abre na resposta do olhar animal. Não à toa, o filósofo francês lança a provocação: “Pois o pensamento animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar” (2011, p. 22). À literatura, então, cabe o estado de *agnoia*, precisamente à literatura da ausência, que se escreve/lê na

ausência, nesse caso do *logos*, de ignorância positiva, e se invocamos essa positividade para voltar a habitar a palavra, é porque, como bem atenta Agamben (2016, p. 91), sua origem está ligada ao vocábulo latino *ignoscere*, que não significa “não saber”, mas na verdade “perdoar”. Ainda segundo o filósofo, nesse contexto o “perdoar” assume o sentido de não só “deixar ser”, como também de render esse ser “insalvável” tal como na “noite preservada” de Benjamin. Lembremos que o pensamento gerado a partir da máquina antropológica não “deixa ser”. Quando Heidegger afirma que “somente visto a partir do homem é que o animal é pobre de mundo” (apud VALENTIM, 2016, p. 322), assumimos que o homem se oferece enquanto obstáculo, uma vez que não quer “deixar ser”, porque necessita das cesuras para existir e impedir a existência do outro. Quando uma literatura que se dispõe a ver e ser vista pelo outro animal se articula a fim de não interferir no “efeito de subjetividade”, ela “deixa ser”, escreve a partir daí, sem executar cesuras, se arriscando no vazio. Todavia, há de se lidar com os paradoxos, também presentes na ausência, “se a poesia é capaz de nos levar ao mundo incógnito e espinhoso da animalidade, [...] a escrita de tal coisa só pode se manifestar enquanto um ‘fingimento’, aqui tomado na acepção de Fernando Pessoa como uma ficção poética”, lembra Maciel (2016, p. 46).

Se o vivente não existe, talvez só a literatura possa, ainda que por vias de um fingimento, reconhecer essa existência. Resta agora nos dedicarmos à leitura dessa poética da ausência e do “deixar ser” na coletânea de Astrid, e para realizar tal tarefa reformulemos a questão de Harraway com o auxílio de Derrida: Quem e o que eu, na minha nudez (de *logos*), leio quando leio o animal em *Jaula*?

Uma provável resposta pode surgir na leitura de “Os búfalos”, poema de versos livres que se dedica a seguir os movimentos dos bovinos da Ilha de Marajó.

Em Marajó, os búfalos  
pastam à flor da terra  
ou nos alagados do fundo.  
Tudo depende das estações.  
Movem-se em pequenas viagens  
em total paz com a paisagem:  
nadam nos fartos rios do inverno  
rolam na parda lama do estio. (J, p. 34)

Os búfalos “movem-se”, “nadam” e “rolam” no poema no ritmo contínuo de marcha que se articula no alinhamento dos versos que se alternam e que muito lembra o caminhar de suas “pesadas patas”. É importante ressaltar a sensibilidade da autora, que, além de emprestar a palavra para o registro dos animais, o faz a fim de capturar um rastro que seja de sua



Para quem nos passos/versos acompanhou a caminhada/leitura até o “nada” e identificou o “efeito de subjetividade” que sustenta a existência (não só vivência) dos búfalos marajoaras no poema da autora, o “animal-estar” converte-se em mal-estar. As necessidades humanas suspendem automaticamente o status de viventes dos búfalos que se convertem instantaneamente em seres matáveis. Se isso acontece é porque o homem, por intermédio da máquina antropológica, que parece não só supor como sobrepôr, no fim das contas mantém uma relação de soberania perante os animais marajoaras. Os búfalos, na qualidade de súditos, devem sua vida e sua morte aos homens. Segundo aponta Pelbart com auxílio de Foucault: “Mais do que a vida, porém, é a morte que eles devem ao soberano. Conforme o autor, “é porque o soberano pode matar que ele exerce seu direito sobre a vida. É essencialmente um direito de espada” (2009, p. 56), que as “lanças, luas de duros chifres” dos animais jamais vencerão. O exercício dessa soberania desmedida vincula-se ao desejo destrutivo negativo de não “deixar ser” reproduzido através da máquina antropológica e que lança o animal em um estado de exceção suspendendo qualquer possibilidade de existência fora de si mesmo, ele volta a ser cativo, submisso às vontades do desinibidor heideggeriano.

Astrid, montada nos passos de seu búfalo poema, questiona esse estado de exceção em que se encontra a vida animal, situação semelhante à do *homo sacer*, figura do direito romano arcaico discutida por Agamben em livro do mesmo título, ao mesmo tempo matável e insacrificável. Segundo Pelbart (2009, p. 62), o “homem sacro é aquele que, julgado por um delito, pode ser morto sem que isso constitua um homicídio, ou uma execução, ou uma condenação, ou um sacrilégio, nem sequer um sacrifício”. Essa ambiguidade, completa o autor, “é paradoxalmente, uma dupla captura: sua vida, excluída da comunidade por ser insacrificável, é nela incluída por ser matável” (2009, p. 62). Como o *homo sacer*, a vida animal pertencente ao campo dessa dupla captura, mesmo que “co-viva” com o homem (e quando enuncio desse modo, “co-viver”, quero ressaltar que há um compartilhamento da vida num sentido mais próximo da *zoé* grega), a interrupção drástica desse elo de nenhum modo interfere, infere nessa mesma vida co-vivida, pois “nada impede”. Poderíamos inclusive ressignificar a categoria romana, é necessário apenas que no lugar de homem como pressupõe o original romano *homo*, leiamos “o mesmo”, seu significado em grego. Desse modo, o *homo sacer* amplia esse estado de ambiguidade entre os co-viventes, “os mesmos” (*homo*), porém, “amaldiçoados” (*sacer*)<sup>23</sup> com esse estado de exceção, ao mesmo tempo incluídos e excluídos

---

<sup>23</sup> Agamben em *Homo Sacer* aponta para ambiguidade contida na palavra *sacer* que pode significar ao mesmo tempo o sagrado positivo, intocável, e o sagrado negativo, amaldiçoado. Cf. 2002, p. 86.

da vida de seus co-viventes, reconhecidos e desconhecidos, presos a uma vida ambígua, uma ambiguidade negativa.

Se a autora de *Jaula* nos faz perceber a existência e, por consequência, um olhar outro dos búfalos marajoaras é para que, na suspensão dessa mesma existência, possa despertar em nós a compaixão, no sentido de dispositivo trágico, pelo nosso outro absoluto. Quando invocamos a compaixão, centro da reflexão de Seligmann-Silva, em *Para uma crítica da compaixão* (2008), para nomear o efeito que o poema pode invocar em nós, o fazemos sob uma perspectiva estoica que se preocupa em não perpetuar “a existência dos infelizes” para fins exclusivamente estéticos. É aí que reside um dos trunfos da *Jaula* de Astrid: a poeta não deixa a arte poética se sobrepor à nossa outridade, a autora executa um esforço duplo de humanidade e animalidade equilibrando minuciosamente ambos, verso a verso. Só essa prática nos permite ousar responder à questão: quem e o que eu, na minha nudez, leio em “Os búfalos”: é a ausência, a incomensurável presença da ausência instaurada no estado de exceção criado pela máquina antropológica que os versos de Astrid tentam, a *pari passu* bufalino, suspender.

## **2 O Espelho de Pã: figurações e desfigurações do vivente**

Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não eram, como hoje, comunicantes.

Jorge Luis Borges em *O livro dos seres imaginários*

## 2.1 Refletindo sobre o espelho

São perceptíveis na *Jaula* de Astrid Cabral diferentes nuances na realização das representações do outro vivente. Tal observação é o ponto de partida de nossa proposta, a qual procura ler em *Jaula* a possibilidade dessas representações se articularem a partir de duas perspectivas diferentes: o fazer metafórico e o devir animal. Todavia, faz-se necessário apontar que, apesar de distintas, tais perspectivas possuem um ponto de intersecção, ambas constituem-se como tentativas de, além de reconhecer na outridade uma subjetividade possível, tornar concebível para o animal-humano uma experiência estética que também o reconheça enquanto vivente. Longe de simples metáforas e alegorias antropocêntricas, os poemas tratarão de nos aproximar do insondável corpo da animalidade ao converterem-se em uma interface em que o animal e a animalidade podem manifestar-se livres de uma perspectiva unicamente antropocêntrica.

Tendo em vista os apontamentos de Walter Benjamin presentes no ensaio “Experiência e pobreza”, publicado originalmente em 1933, em que o filósofo alemão reflete acerca da “nova forma de miséria” que surgiu com a sobreposição do homem pelo desenvolvimento técnico desenfreado da modernidade, é possível assinalar nos textos de *Jaula* uma postura estética que busca, a seu modo, corresponder a um anseio de transpor as barreiras da impossibilidade de passagem da experiência (*Erfahrung*). Segundo Benjamin (1987, p. 115), a riqueza de ideias que se impõe como uma onda de fragmentos perante o homem moderno, em vez de renovar neste suas próprias perspectivas, acaba por tautologicamente cristalizá-las numa espécie de galvanização. É esse processo apontado pelo filósofo alemão que acreditamos ter substituído uma genuína transmissão da experiência por parte do homem. É importante apontar que não vislumbramos o conceito de experiência como elucidado por Benjamin no ensaio supracitado, ou seja, enquanto transmissão de um conhecimento acumulado e passado de uma geração a outra, ilustrado na parábola da vinícola referida no ensaio, preconizamos em verdade mais uma experiência suscitada pela obra, numa perspectiva de fruição. Os textos literários de *Jaula* se inclinam em direção à constatação benjaminiana da nova forma de miséria. A impossibilidade humana de transmissão de um saber acumulado ou reconhecimento de uma realidade não galvanizada abre caminho para a tentativa de Astrid Cabral de reconstituir uma experiência (de fruição) genuína no que diz respeito à figuração do outro vivente.

Ainda sobre Benjamin e a nova forma de miséria da modernidade, faz-se necessário, acreditamos, uma postura crítica em relação à perspectiva do filósofo nesse ensaio, uma vez

que são comuns leituras que apontam em Benjamin, principalmente no referido ensaio, uma demonização da técnica e da sociedade que hoje na tardomodernidade orbita em torno do *mass media*. Como atenta também Gianni Vattimo, em *Sociedade Transparente* (1989), este tipo de leitura acaba por limitar o horizonte de novas possibilidades de fruição estética que o filósofo alemão adiantou e que acreditamos, em consonância a Vattimo, contribuir para uma verdadeira emancipação da obra de arte. Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1987), outro texto importante para compreensão de sua perspectiva a respeito da fruição artística na modernidade, trata, através do conceito de *shock*, segundo Vattimo, de desferir duros golpes ao culto da eternidade da obra, estabelecendo-o enquanto forma válida de fruição, de um contato autêntico com a experiência suscitada pela obra. Nos dizeres do filósofo italiano: “Contra a nostalgia pela eternidade (da obra) e pela autenticidade (da experiência), é preciso reconhecer claramente que o *shock* é tudo aquilo que resta de criatividade da arte na época da comunicação generalizada” (1989, p. 63). Essa experiência autêntica se traduziria enquanto *shock-stoss*, uma conjugação dos conceitos de Heidegger (*stoss*) e Benjamin (*shock*), realizada por Vattimo e presente no capítulo “A arte da oscilação” de *A Sociedade Transparente* (1989), ao levar em consideração a aproximação entre os conceitos dos filósofos alemães a partir do desenraizamento suscitado pelo contato do receptor da obra de arte com a própria, presente em ambos. Tanto para Benjamin quanto para Heidegger, segundo Vattimo, “Num caso e noutro, a experiência estética surge como uma experiência de estranhamento, que exige um trabalho de recomposição e de readaptação” (1989, p. 57). Esse aspecto é de grande importância para a compreensão da leitura que propomos fazer dos textos de *Jaula*, qual seja, como uma interface que propiciaria um desenraizamento, uma possibilidade de dilatação do mundo em mundos possíveis, no caso de *Jaula*, um mundo de convergência entre os seres.

Feito o parêntese e indo adiante, acreditamos ser fundamental compreender a associação entre os textos a serem analisados e sua concepção por nós entendida como interface. Em “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica” (1998), Jacques Lacan se debruça sobre a formação da percepção humana da realidade que é catalisada no *je* (sujeito do inconsciente). Segundo o psicanalista francês, esse estádio se realizaria nos primeiros meses de vida de um ser humano e pode ser entendido como uma utilizando aqui o termo do próprio autor “identificação” do sujeito com uma imagem em detrimento de um outro, de uma imago que resulta na formação da instância do eu [*je*]. Neste estádio, o ser na condição de filhote, e por isso cheio de limitações físicas que provocam uma espécie de fragmentação na sua percepção motora da

realidade, através do contato com o outro já desenvolvido, estabelece este enquanto seu eu “ortopédico”, utilizando a palavra do psicanalista francês, que seria equivalente a um eu físico ideal, que para este ser se identifica como *Gestalt*.

Levando em consideração a importância da noção de uma imago enquanto do outro enquanto interface para a percepção inicialmente física e depois da ordem do imaginário de uma *Gestalt* proposta por Lacan, podemos utilizá-la para compreender as experiências estéticas nos textos de *Jaula*. Ao retomarmos Benjamin e as suas considerações a respeito da impossibilidade da transmissão da experiência, devido a já mencionada sobreposição do homem pelo desenvolvimento técnico desenfreado da modernidade podemos associá-lo com o infante no estágio lacaniano, já que, assim como este, possui uma percepção fragmentada da realidade, é pobre de experiência. Todavia, para o homem moderno, diferente do infante lacaniano, a possibilidade de compreender ou mesmo apreender a realidade como *Gestalt*<sup>24</sup>, com o auxílio de alteridade (um outro que ainda é semelhante) é descartada devido à nova forma de miséria da modernidade. Assim, nesse campo da impossibilidade floresce o barbarismo positivo benjaminiano (1987, p. 115-116), pois é ele que impele o pensamento de ir adiante, começar de novo, e ir adiante em relação à alteridade é deparar-se com a outridade, no sentido de que ela está além da alteridade. Posto que se configura como um outro que não é semelhante a um eu, a outridade possível do homem são os demais seres vivos que compõem os reinos animal e vegetal, o primeiro sendo aquele versado por Astrid Cabral em *Jaula*. Partindo então da relação com a outridade, o espelho lacaniano se metamorfoseia em espelho de Pã - referência à divindade grega da natureza, um híbrido de homem e bode, símbolo panteísta da convergência de todos os seres vivos -, que é essa superfície refrativa ou reflexiva que permite uma reaproximação do homem moderno com uma *Gestalt* vivente e que de certa forma também tenta se estabelecer como experiência.

É necessário apontar que a possibilidade de reenraizamento provocado pelo espelho de Pã presente nos textos de *Jaula*, como veremos a seguir, não se configura enquanto experiência estética utópica no sentido de não ter como princípio uma unificação dessa experiência. Pelo contrário, ele, o espelho, através da refração ou reflexo apenas colocaria em pé de igualdade, num processo de tentativa de identificação com a outridade, o homem e os outros seres viventes, em especial os que, por intermédio da máquina antropológica, que responde a um saber metonímico, encaixotamos no vocábulo “animal”. Compreendemos,

---

<sup>24</sup> Utilizaremos o termo aqui no sentido de articulação de ideias a partir de um todo, nesse caso a partir da concepção de vivente. Ser vivente é nesse sentido uma *Gestalt*, um todo maior ao qual pertencem todos os outros viventes e suas particularidades.

assim como Vattimo, que “o belo é a experiência de comunidade; mas a comunidade precisamente, quando se realiza de facto universal, sofre um processo de multiplicação, de pluralização irreprimível” (1989, p. 73).

Astrid parece reconhecer esse paradoxo que encaixotou o homem moderno fora da *Gestalt* dos viventes, uma vez que, para se afirmar e reafirmar como tal este fez mais de uma vez o uso da linguagem. Relembremos o cogito cartesiano enquanto barreira, um muro de logos que separa o homem dos outros seres vivos. A própria alcunha “seres vivos” parece mesmo expelir a humanidade de seu seio. A outra face do paradoxo é que hoje uma aproximação, ou reincorporação, só se faz possível através da linguagem, de redescobrir-se, de renomear-se vivente, como bem atenta Maria Esther Maciel (2011, p. 87), ao se referir às fronteiras que separaram o homem desse outro:

Hoje, já não há como lidar com tais fronteiras se não pela via do paradoxo: ao mesmo tempo que são e devem ser mantidas – graças às inegáveis diferenças que distinguem os animais humanos dos não humanos –, é impossível que sejam mantidas, visto que os humanos precisam se reconhecer animais para se tornar humanos.

Reconhecendo a possibilidade contida no fazer poético que se encontra na *Jaula* de Astrid, podemos agora inquirir sobre as diferentes manifestações daquilo que chamamos de Espelho de Pã a partir dos próprios textos literários da antologia.

## **2.2 Refrações: figurações do vivente**

Dada nossa proposta de leitura, que gira em torno da possibilidade de reconhecimento proporcionada pelos textos que se articulam enquanto interfaces, nos dedicaremos no presente tópico a uma superfície metafórica que acreditamos residir nos textos a serem analisados. A herança metafórica, no que diz respeito à representação do animal não humano está intrinsecamente ligada à já mencionada relação de outridade que o homem estabeleceu para com esse. Ser o outro insondável de nossa cultura fez com que a figura animal fosse explorada a fim de traduzir o incompreensível, o indizível. Segundo John Berger, os exemplos em que é possível atestar a capacidade metafórica presente nos animais são incontáveis, pois esses desde os primórdios “ofereceram ao homem explicações ou, mais precisamente, emprestaram seu nome ou caráter a uma qualidade que, como todas as qualidades, era, em sua essência, misteriosa” (2010, p. 7-9).

Astrid parece ser ainda tomada por essa vontade, necessidade de traduzir, inquirir o indizível a partir do corpo do outro vivente que remonta aos nossos primórdios. Todavia, o

impulso metafórico dos poemas de *Jaula* possui uma particularidade que é essencial para apreender a força de desenraizamento e reenraizamento causada por eles. Em poemas como “Cave Canem”, “Baleia Albina”, “Bicho-de-sete-cabeças” e “Onça sem pelo”, para citar alguns, a metáfora é mais do que um simples *tropos* retórico, uma figura de linguagem pautada pela substituição ou comparação de termos geralmente distantes como atenta Paul Ricoeur em *A metáfora viva* (2000, p. 9). Enquanto mecanismo de linguagem, “a metáfora é o processo pelo qual o discurso libera o poder de algumas ficções têm de reescrever a realidade” (RICOUER, 2000, p. 14). É nesse sentido que a autora parece se apropriar da metáfora quando convida a outridade a habitar o verso, com a consciência de que o corpo escrito do outro vivente não é um simples recurso retórico de nomeação do inominável. Mais do que isso, a representação do outro vivente se traduz enquanto *ars* metafórica, um fazer de ressignificação do insondável e do insignificante, valendo-se para tal do poder de preencher as lacunas da própria linguagem, insistindo nesse agudo vazio paradoxalmente acessível e inacessível a partir da linguagem. Vale assinalar ainda na extensão dessa consciência de um fazer metafórico o revés do próprio exercício da linguagem como mecanismo de representação, de separação entre dois mundos, o nosso e o dito *natural*, como aponta Allison Leão ao dedicar-se as metáforas de *Alameda*, também da autora:

Ao encontrar essas tangências imagéticas entre os dois mundos, Astrid Cabral dá-nos a entender que a separação entre eles não é apenas delicada e instável, mas que pode ser também, e talvez principalmente, forjada, isto é, construída discursivamente, pois, inversamente, foi pelo uso de uma mesma ferramenta discursiva – logo, artificial –, a metáfora, que a autora reuniu os dois mundos (2011, p. 184).

Partindo desse ponto de vista, concordamos com Igor Fagundes no prefácio de *Jaula*, quando diz que “a zoologia de Astrid é aditiva, copulativa, multiplicativa” (2006, p. 14), uma vez que lida não como metáfora e sim como fazer metafórico. Um autêntico esforço de reconhecer a existência do outro vivente, qualquer tentativa de exegese esbarra na pluralidade comum a um mundo de existências plurais.

Nesse sentido, reconhecemos nesse fazer metafórico de alguns poemas de *Jaula* a figuração copulativa de Astrid como uma interface refrativa, levando em consideração que o fenômeno da refração tem como efeito o desvio de uma onda de luz de sua direção normal. O próprio metaforizar carrega consigo essa noção de desvio, como aponta Ricoeur, “a metáfora não seria somente um desvio em relação à linguagem corrente, mas graças a esse desvio, o instrumento privilegiado da promoção de sentido” (2000, p. 71). No caso de *Jaula*, a refração a partir do Espelho de Pã ocorre no caminho que a metáfora de figuração animal segue em

direção a uma ressignificação antropocêntrica de contínua pressuposição do homem, é nesse caminho que nos deparamos com a figura oblíqua do outro a partir do fazer metafórico e acabamos realizando uma pequena, porém notável, inclinação que assegura o reconhecimento da presença da outridade nos versos. É essa presença que nos permite desviar da compreensão “normal” e reificadora do animal escrito, um desvio que pode ser perceptível nos versos primeiros de “Cave Canem”:

Dentro de mim há cachorros  
que uivam em horas de raiva  
contra as jaulas da cortesia  
e as coleiras do bom senso. (J, p. 25)

Os seres caninos que habitam o dentro da poeta não são simples figurações da presença animal no humano ou representações da fúria, aspecto da irracionalidade comumente associado a animalidade, como também atenta Fagundes (2006). São eles a própria animalidade com a qual a poeta convive. O reconhecimento dessa presença do outro vivente refrata uma imagem do ser humano impossível de ser concebida como pertencente unicamente a essa categoria, uma vez que o homem deve carregar consigo o peso dessa cisão autoimposta entre humanidade e animalidade, ele é “também” um animal.

É realizando esse jogo de refração que Astrid nos versos seguintes tratará de ressignificar a urgência animal ao deparar-se com signos vitais que asseguram a humanidade: a cortesia e o bom senso. Antes acessível somente durante o domínio da falta de razão, ausência de *logos* no homem, a animalidade em “Cave Canem” “uiva”, a fim de ser reconhecida enquanto saber incapaz de ser enjaulado pelos desígnios do pensamento antropocêntrico. Ao deparar-se com tais forças contingentes, o impulso é liberar, libertar seus cães, sua animalidade: “Solto-os em nome da justiça”. A justiça que imbui o libertar é, acreditamos, a vontade panteística de unificação do ser vivente que se manifesta no verso que segue: “tomada de coragem homicida.”. A vontade homicida é no poema a tradução de um desejo pós-humano de reconciliação, o desenraizamento suscitado pela obra convoca o leitor a reagrupar, ressignificar, à maneira do *shock-stoss*, um mundo outro que, iluminado sob a perspectiva refrativa da animalidade, não consegue ser encoleirado nem com o bom senso, nem com a cortesia do *logos*. Todavia, após o impulso instintivo de confrontar as forças contingentes, segue a constatação:

Mas sabendo que a raiva mata  
à míngua de tomar meus cães  
vacinei-os. Ladrem mas não mordam  
e caso mordam, não matem. (J, p. 25)

A raiva que ameaça tomar a animalidade da poeta é um dos instrumentos dos quais o homem durante séculos valeu-se para guerrear contra o animal e sua própria animalidade, um conceito que ironicamente foi cunhado pelo próprio homem a fim de aplicar a reação do outro vivente a qualquer sinal de perigo, por reagir a amarras antropocêntricas a poeta automaticamente transforma-se em perigo para essas mesmas amarras. É antes o saber-se mortal, que é um vínculo inegável que possuímos com os outros viventes, do que uma simples constatação lógica, que leva a poeta a “vacinar” seus cães. É interessante notar que ela não os recolhe, não os renega, prefere adaptá-los, sem, entretanto, renunciar a suas essências. A vacina, que longe de conter, permite que os cães ladrem e mordam sem vitimar o leitor antropocêntrico é o próprio fazer poético. É ele que, na qualidade de vacina, possui o próprio vírus, reassegurando o paradoxo da linguagem e do fazer literário que quer dar as mãos ao outro vivente e não reinar sobre esse. A advertência do título “Cave Canem” (cuidado com os cães, em latim), nesse sentido não pede ao leitor que se arme ou prepare-se para o perigo iminente, pelo contrário, o cuidado aqui inspira mais a responsabilidade de dedicar aos habitantes caninos do dentro da poeta uma atenção em forma de leitura que ultrapasse a simples metáfora antropocêntrica reificadora do outro. Vale ainda levar em consideração que o título latino está presente num mosaico da construção romana antiga denominada “Casa de Orfeu”, em Herculano, cidade romana que compartilhou o destino de Pompeia, o que nos leva a pensar na relação do poeta mitológico grego, cuja lira acalmava as feras, com o fazer lírico presente no poema, que de um modo ou de outro também trata de acalmar para tentar compreender os anseios da animalidade. A superfície refrativa do Espelho de Pã em que se configura “Cave Canem” vai ao encontro de textos em que figuram o vivente e, conforme Maciel (2016), “tendem a investigar a complexidade que estes representam para a razão humana, buscando deles extrair, inclusive, um saber alternativo sobre o mundo e a humanidade”.

Indo adiante, em “Baleia Albina”, podemos, ainda, levando em consideração a advertência de “Cave Canem”, nos deparar em seus versos com outro vivente refrativo:

Pelo úmido azul  
a baleia albina baila  
e assombra  
a sala em penumbra  
barbatanas rêmiges  
a massagear  
volumosa massa d’água  
o trêmulo transparente  
corpo marinho... (J, p. 32)

A mamífera aquática para qual o próprio poema é mar, tem na cor de sua pele um signo panteístico, o branco, é ele a junção de todas as cores do espectro. Os versos que a apresentam fazem referência a um corpo que se estabelece antes de mais nada como corpo vivente, e é esse corpo-vivente, cuja percepção no poema dá-se em distância, uma vez que ela apenas nos assombra enquanto observamos numa perspectiva cerceada pela penumbra de uma sala, uma possibilidade de superação de uma simples “forma-corpo”.

É comum em outras representações do vivente a apropriação do corpo deste a fim de que sua forma sirva de simples receptáculo de uma ideia, esvaziando desse modo qualquer possibilidade de apreensão de sentido que se articule de modo a produzir um saber meramente antropocêntrico, uma vez que é essa figuração apenas “forma-corpo”. Ao apresentar-nos a baleia albina nos primeiros dezoito versos, Astrid desenha um corpo vivente, um animal escrito que se tornará para nós, leitores, a força oblíqua causadora do efeito de refração no Espelho de Pã. É a partir do reconhecimento desse corpo que Astrid, na continuidade do poema, começará a questionar-se de sua própria figuração:

Será menina  
a baleia albina?  
Será adulta  
a naufraga lua animal?  
Ou centenária  
a submarina cetácea nau? (*J*, p. 32)

A partir do posto, os versos parecem confluír na direção de outros animais escritos que, como os identificados por Giorgi (2016, p. 30-31), ao referir-se a textos literários cuja perspectiva do outro vivente lhes concede uma ressignificação corporal, parecem

exceder e eludir toda figuração estável – transformando-se numa instância que, a partir da corporalidade mesma, protesta contra toda figuração, forma representação, e reclama modulações e registros estéticos que permitam captar e codificar isso singular que passa entre os corpos e resiste a toda classificação e a todo lugar predefinido.

Nossas perspectivas, como “ribaltas”, começam a inquirir a própria distância desse nosso olhar sobre esse corpo que parece recusar qualquer figuração simplória. A resposta surge como um desenraizamento, uma vez que os postos de observação de onde projetamos nossa visão sobre o corpo da vivente albina começam a se configurar no poema enquanto frias instâncias tecnológicas, o “aquático sítio” em que “baila como estrela” a vivente é provável referência à TV como locus. As questões não se encerram e a poeta volta a nos demandar a impossibilidade de apreensão do mar que parece se “alojar entre sofás”: “Como o mar tão

vasto / cabe entre sofás?”, ou ainda da impossibilidade de uma experiência real sem que haja vontade de um reconhecimento físico: “como nos toca o mar” / “se a pele não nos molha?”. Nossa existência nesse locus que são as redes eletrônicas, para a poeta, se resume à experiência de sermos “Jonas”, de sermos “pinóquios” nas entranhas de outra baleia, essa sim antropomorfizada, revelando-se para nós, diferente do corpo arredio de sua outra vivente dos primeiros versos, jaula autoimposta, nossa sala. Ao concluir com outro choque de opostos invocando uma “outra casta de peixes” para nomear aqueles presos por livre e espontânea vontade no mar virtual, a poeta completa a interface refrativa que é “Baleia Albina”. Menos uma simples forma-corpo que se contorce a fim de receber um significado do que um corpo arredio que significa em si mesmo, a “cetácea nau” na qualidade de força oblíqua causadora da refração no Espelho de Pã, dezenraiza-nos, permite-nos refletir acerca do tecnocratismo digital que se impõe contra nós enquanto viventes, como bem aponta Fagundes (2006, p. 17).

Longe de se articularem de modo uno, as refrações de *Jaula* também tomam formas de quimeras, animais escritos que compõem uma zoologia imaginária, uma estirpe de outros como o “Odradek”, de Kafka, “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião, centauros, sereias, dragões, para citar alguns. Esses seres que se confundem com os outros viventes através de hibridizações e metamorfoses sempre figuraram na literatura ocidental, desde os bestiários da Antiguidade até Jorge Luis Borges. É nesse contexto de reinvenção da zoologia dos sonhos que caminharão poemas de *Jaula* como “Cão Bifronte”, “Onça sem pelo”, “Bicho-de-sete-cabeças”, animais escritos cujos corpos refrativos nos convidam a errar, do errante, suas superfícies poéticas.

Ao começar por “Cão Bifronte”, outra referência canina de *Jaula*, podemos observar que diferente de “Cave Canem”, cuja presença canina tem em vistas o seu igual real, há uma metamorfose onírica que cede a esse outro cão aspectos de um animal escrito que tranquilamente figuraria em um dos bestiários borgianos. O canino bifronte nos lembra da figura de Jano, deus romano das portas, do início e do fim, que também possuía duas faces, uma em direção inversa à outra. Como Jano, ou mesmo Cérbero, outro canino de fronte múltiplas, as duas faces da outridade onírica que nos oferece o poema de Astrid se posicionam enquanto guardiães de portas do conhecimento e reconhecimento, do observar o outro vivente e possibilitar-se ser também observado.

Igor Fagundes reconhece em *Jaula* a presença de um, nos dizeres do autor, “Eros ecológico que modela o mundo, desmancha os limites das coisas e todas as cadeias de entes” (2006, p. 15). A força desse Eros ecológico é catalisada nos primeiros versos do poema:

Vens e me lambes a fronte  
e com o olhar me tateias  
azeite a se derramar  
pelas cacimbas e montes  
do corpo ao anzol do gozo (*J*, p. 23)

Essa força copulativa nos faz mesmo questionar se não é a poeta a outra “fronte” do cão. Dúvida desfeita parcialmente na sinestesia do segundo verso, o olhar que é tato, tamanha é sua intensidade, pode ser comparado ao olhar felino que instigou Derrida em *O animal que logo sou*. Tomado pelo furor da descoberta, de se ver descoberto, a poeta se deixa escorrer “pelas cacimbas de gozo”, a fim de concretizar a vontade de amalgamar-se com o outro vivente. Entretanto, a outra frente também se manifesta a fim menos de quebrar o laço construído no reconhecimento do olhar outro do que apontar para uma chave para a porta da coexistência entre os viventes:

Mas súbito um vulcão  
te sacode e então explodes.  
Lates, a boca arregaças  
e em mim, das garras presa  
o marfim de adagas crava  
para que eu te reconheça. (*J*, p. 36)

A chave que a bocarra vulcânica da segunda frente nos oferece é a mesma que Derrida (2011, p. 88) usa para constatar no vocábulo animal a insuficiência na contenção de uma heterogeneidade quase ilimitada de viventes. É impossível homogeneizar a outridade, e a possibilidade de homogeneizar-se nela deve, como nos alerta os dentes transmutados em adagas de marfim, jamais desconsiderar o vivente que tem a urgência de ser reconhecido. O “Cão bifronte” nos faz retomar também a universalização pluralizante que é a possibilidade de uma experiência estética autêntica na tardomodernidade de Vattimo, sobre a qual já nos referimos anteriormente. A superfície canina bifrontal do Espelho de Pã que o poema refrata, desvia-nos de uma simples alegorização cuja homogeneidade resultaria numa reificação do humano, não fossem as presas/chaves que a outra face nos oferece. O paradoxo do reconhecimento sem a exigência de um pensamento que leve em consideração, conforme Derrida (2011, p. 88), “uma multiplicidade de limites e de estruturas heterogêneas: entre os não-humanos”.

Mais um ser que figuraria sem dificuldade em um compêndio de viventes oníricos é a “Onça sem pelo” do poema homônimo, dada sua nudez insondável. O carnívoro felino nu, assim como os cães de “Cave Canem” residem “amoitados” no dentro da poeta, todavia, o que confere a este uma particularidade é que não se constitui para si somente como uma

representação da animalidade, a “Onça sem pelo” é também ela própria (Astrid) em sua nudez. O animal escrito aqui se confunde com a poeta, uma vez que o corpo da “Onça sem pelo” surge enquanto possibilidade de racionalização de si mesmo como vivente:

Não é por conta do medo  
que não encaro de frente  
essa onça sem pelo.  
Amoitada em mim  
Não lhe vejo a cara. (*J*, p. 27)

O felino que é forma-conteúdo, não reles forma-corpo, só se mostra possível de vislumbrar perante o “espelho” no qual a poeta consegue detectar seus rastros e também em outros iguais cuja “maquilagem” também é rastro do vivente:

Só vislumbro no espelho  
o rastro das patas.  
Também a surpreendo  
oblíqua e maquilada  
em faces conhecidas (*J*, p. 27)

Esses rastros podem ser lidos enquanto fazeres viventes: respirar, alimentar-se, entre outros fazeres cujo reconhecimento é capaz de desenraizar-nos de um mundo antropocêntrico, uma vez que tais fazeres não são únicos do homem. Oblíqua, a onça surge enquanto força refrativa a se manifestar na “pele pergaminho” que é o poema. Na qualidade de espelho de Pã o restante dos versos nos provocam a indagar nossas próprias moitas a fim de que nos encontremos nus, despídos do *logos* reificador, de que também possamos encontrar, como encontrou a poeta em seu felino livre de pelos, a possibilidade de se reconhecer vivente, ou que ainda que não encontremos, tenhamos certeza que ela nos cerca, está a nos encurralar por todos os lados como faz a “Onça sem pelo”, como também faz outro mamífero escrito, “O Morcego”, de Augusto dos Anjos, provável referência por trás do verbo “morcegar”:

mas, astuta, cresce à sombra  
morcegando-me o sangue  
de fome insaciável. (*J*, p. 27)

O que fica claro depois de nossa leitura da “Onça sem pelo”, de Astrid, é a irreparável tomada de consciência da necessidade de lidar com a nossa animalidade e também com as animalidades do outro. Sua manifestação refrativa de nossa nudez enquanto viventes não nos torna menos humanos, pelo contrário, se levarmos em consideração o que diz Derrida a respeito da inquietação que lhe é despertada depois de constatar ser observado nu por sua gata: “esse olhar dito ‘animal’ me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou a-

humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir do qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar” (2011, p. 31). A experiência do olhar animal em Derrida, como o próprio autor alerta é da ordem do real, mas não é menos impactante que a do animal escrito de “Onça sem pelo”. Derrida é visto pelo animal, coincidentemente um felino; a poeta também, porém o que separa ambos e assegura o poema como manifestação ideal de inquirição da outridade, conforme afirma o próprio filósofo francês (2011, p. 22), é o contorcer da linguagem realizado pela poeta que permite que o olhar que a confronta seja ao mesmo tempo seu e do outro, ou seja, o de si mesma como animal. Isso nos leva à reflexão de Octavio Paz em, *O Arco e a Lira*, sobre o fazer poético e sua constituição enquanto possibilidade de devolução de algo a sua origem, para o também poeta e ensaísta mexicano o manejo da linguagem por parte do poeta se contrapõe ao daquele que quer simplesmente comunicar, devido o primeiro se constituir enquanto alternativa de restabelecimento de uma “origem” (2012, p. 30). Segundo o próprio autor, a objetividade do prosador atrofia a palavra, remove sua capacidade original de possibilitar sua leitura de modos diversos. Para ilustrar seu pensamento, Paz recorre a uma metáfora em que os diferentes manejos da linguagem, o poético e o comunicativo, figuram como o fazer do artista e do artesão, respectivamente. Ao manejar as pedras a fim de construir uma escada, o artesão reduz com violência toda a possibilidade de significados múltiplos duma pedra em estágio primitivo, já o artista, no manejo das pedras, faz com que essas “triunfem” na escultura, ou seja, além de manterem a força primária de multissignificação, têm esse aspecto mesmo realçado. A consciência do olhar para si mesmo como um olhar animal em a “Onça sem pelo” é sem dúvida um artifício da ordem do artista, uma vez que recupera no fazer poético, uma origem, uma possibilidade multissignificativa, que nesse caso é a própria animalidade que reside no humano.

Sem nos distanciar de todo dessa experiência de reconhecimento de si mesmo enquanto animal também vivente, e de uma retomada, a partir do fazer poético, de uma origem multissignificativa, nos deparamos com o “Bicho-de-sete-cabeças”. As cinco estrofes de quatro versos cada compõem uma interface refrativa que em um paradoxo (aliás a poeta possui uma afinidade já aparente no lidar com os limites que se fazem deslimites) simplifica em linguagem a relação do eu que envelhece com a aproximação da morte ao mesmo tempo em que torna ainda mais complexa a mesma relação, fazendo valer a afirmação de Paz a respeito do que é próprio da linguagem poética. A sensação de simplicidade nos é passada pela fluidez da composição quase toda redondilhas maiores com exceção de um verso de 8

sílabas, assegurando e reafirmando a natureza cíclica do tema, afinal, é a morte o acontecimento que assegura a continuidade dos ciclos de vida.

À medida que envelheço  
as sete cabeças do bicho  
corto. Enfim o reconheço  
íntimo de mim meu próximo (*J*, p. 29)

Todos os primeiros versos de cada estrofe “À medida que envelheço” se manifestam como se fossem as cabeças que quando inquiridas com a foice do poético se multiplicam em três outros versos. É clara a referência à Hidra de Lerna, cuja morte fora requisitada como um dos doze trabalhos de Hércules. Nesse sentido, o “Bicho-de-sete-cabeças” na qualidade de Espelho de Pã metaforiza a aceitação, as pazes com o fim que se aproxima daquele que envelhece como um trabalho árduo, mesmo hercúleo. Só num desenrolar de uma vida, ou seja, na “medida do envelhecer” é que é possível “reconhecer” a morte como um bicho íntimo, o que se apresenta para nós com muita clareza no segundo verso, que se estende num *enjambement* para o terceiro, da primeira estrofe disposta acima. O movimento de cortar as cabeças do bicho, que de acordo com a expressão popular é sinônimo de complexidade, só é possível numa luta que dure anos e trate de desfazer os nós da própria cabeça. A referência à Hidra se estende para os versos seguintes e se catalisa como a morte enquanto acontecimento de suma importância para a permanência do aspecto cíclico que rege a vida animal, cortem uma cabeça e nascerão duas, uma referência, acreditamos, ao ciclo reprodutivo dos vivos. Lê-se um verso, nascem três:

À medida que envelheço  
conquisto lhe o segredo,  
Vejo a morte iniciação  
à viagem pelo avesso. (*J*, p. 29)

O segredo a nós também revelado pelas redondilhas disfarçadas de cabeças de Hidra é esse mesmo que se revela para a poeta como oportunidade de indagar o avesso da vida: a morte. Há aqui uma manifestação da espiritualidade que, embora tenha atingido a forma física senil, preserva a vontade por descobrir, explorar o mistério insondável que numa forma de racionalização não antropocêntrica se manifesta através das sete cabeças do bicho. Uma forma de racionalização não antropocêntrica, pois esta também se reconhece bicho, mortal, morrível, e também porque, como os outros vivos, até onde pode sondar a etologia, não busca artifícios para enganar, superar a morte, luta, todavia, até onde pode para enfim fazer as pazes, entender o segredo.

Essa aproximação da experiência de morte junto a uma perspectiva cíclica da vida animal: nascer, viver, se reproduzir e morrer, em vez de nos expurgar de toda e qualquer possibilidade de humanização do viver, faz mesmo é que permaneça nossa herança de humanos-viventes. Como a derradeira cabeça imortal da Hidra no mito de Hércules, o poema de Astrid nos incita a desencavá-la e permitir que floresça. É por isso mesmo que nos versos-cabeças da estrofe que seguem a poeta vê-se “amiga do bicho”, de quem já não pode “maldar” a preço de interromper o “sossego” da meditação dos momentos derradeiros. São estes momentos derradeiros que trazem no corpo senil e já “remanescente” as insígnias da luta contra o bicho durante a juventude, o “tropeço por entre as sombras ausentes”, mais que só forma de representar a estadia da poeta em contrapartida àqueles que já se foram, também é referência às limitações físicas que impedem o prosseguimento da luta e abrem caminho para a possibilidade de diálogo com o bicho, para enfim o reconhecimento. A última estrofe sinaliza a renúncia do medo, o bicho, já não mais inimigo, não quer tirar-lhe a vida, quer na verdade cumprir o verdadeiro devir da vida, daquele que é vivente. Tal ponto fica claro ainda na disposição do último verso que possui não sete sílabas, mas seis, a ausência dessa sílaba é referência, acreditamos, à também ausência do medo que facilita o acolhimento do bicho junto de si, posto no colo:

À medida que envelheço  
aprendo a perder o medo.  
Todo bicho fica meigo.  
É só botar no colo. (*J*, p. 29)

Vencido, o bicho-de-sete-cabeças é para nós superfície refrativa do Espelho de Pã, pois nos incita, a partir do reconhecimento da morte como fenômeno natural e inevitável, portanto comum a todos os viventes, a aproximar-se do outro em nós mesmos cortando as cabeças do bicho, em uma tentativa de compreendê-lo dialogando com as que nascerão.

Outro ser onírico reptiliano de *Jaula*, cuja aparição assim como a do Bicho-de-sete-cabeças está relacionada com o envelhecimento, é “O dragão domado” do poema homônimo. Os trinta e três versos que compõem a única estrofe do poema invocam a criatura diretamente da memória panteística que a autora diz em nota introdutória ser “resultante de sua vivência amazônica”, de dentro das memórias, o dragão domado é hospede dos pântanos longínquos da infância.

Tive em menina um dragão chinês  
que se hospedava no vão das moitas  
habitando a noite do meu jardim. (*J*, p. 39)

Podendo ser lido como mais uma realização metafórica do envelhecer, o que o distancia do Bicho-de-sete-cabeças é sua referência mais contundente à infância. Assim como em poemas anteriores, o dragão surge como uma possibilidade de racionalização dessa para a poeta. O ser imperioso “que se espojava sonolento na grama grávida de grilos”, que “enxotava” com as patas os pirilampos do jardim dos versos e que do consumo do choro da chuva e sereno do suor urinava “poças de espelho”, parecem fazer referência a práticas de um vivente imaturo para quem o desejo é nada menos que ordem. A urina que se revela transmutada em “espelho” é signo dos subprodutos, resquícios negativos da urgente vontade infantil imperiosa, vontade que versos seguintes atestam “humilhar” outros viventes do jardim onírico ao constatar seu monstruoso “porte de ambulante montanha”. A imponência do dragão só se mostra possível de reverter quando, no verso vigésimo quinto, a poeta anuncia que se põs em uma empreitada para conquistá-lo. Aqui, como em outros poemas já mencionados, há uma aparente separação entre a poeta e uma parte integrante do seu eu que o observa e também constata ser observado através do poema. Ter consciência de si mesmo, menina imbuída pelas escamas imperiosas do dragão que pretende domar, é o que o torna passível de dominação, possibilidade essa que o verso último nega, como veremos à frente.

A possibilidade exposta refrativamente no Espelho de Pã também se encontra em “O dragão domado”. Ele, o poema, se constitui enquanto fazer metafórico, ou seja, assim como a luz que ao deparar-se com uma superfície oblíqua muda sua velocidade fazendo com que percebamos um objeto deslocado de sua posição inicial, a figuração do dragão de Astrid desliza de sua posição inicial de criatura onírica para uma outra pretendida, e que só se revela na leitura, no olhar. É o olhar sobre o passado, olhar daquele que envelheceu, que observou leniente “a tarefa em que se foram anos e enganos”, de tentativa de subjugar o montanhoso dragão chinês que nos oferece a oportunidade de reflexão acerca do crescer. É necessário apontar que a tarefa de subjugação do réptil dos sonhos também se realiza como um paradoxo, já que no inverso da luta realizada contra o “Bicho-de-sete-cabeças”, toda violência é esvaziada no processo de embate com o ser onírico. A poeta prefere, além de enchê-lo de “cócegas, cafunés e carinhos”, dividir suas dores sangradas pelas lágrimas no travesseiro. É só aí que, a partir dessa postura de partilha, vontade de diálogo despertada pelos anos que se decorreram na tarefa, que “Ele se fez todo doçura e manso obediente”. O dragão, apesar de ceder os avanços da poeta, não se permite ser subjogado, em vez disso vai “minguando enquanto ela cresce”, até enfim “sumir”. A fuga do dragão assegura-lhe a característica de irreduzível forma-corpo na qualidade de outridade, ele não se deixa apreender e residir ainda

no jardim onírico da poeta, retira-se quando confrontado com a lança que quer reduzi-lo, desmontará-lo. “O dragão domado” nos convoca a pensar e repensar os dragões que domamos, ou precisamos domar no percurso que se impõe como natural de amadurecimento como viventes.

Antes de fazer um balanço das experiências refrativas presentes em *Jaula* exploradas até aqui, é necessário ainda nos concentrarmos nos poemas “A cabra entre quatro paredes” e “Boiuna”. Ambos pertencentes a essa perspectiva refrativa do Espelho de Pã, sob a qual se sedimentam os poemas anteriores, esses dois também amoitados no dentro da poeta, se transvertindo dela mesma quando inquiridas pelo espanto.

Começamos pela cabra encurralada entre as quatro paredes. Feito quem brinca de cabra-cega, a poeta se transpõe nos primeiros versos para um espaço de um tempo, no sentido de que o lugar se encontra na memória, só é acessível pela memória, onde se depara com uma “mancha preta”, “uma ilha na penumbra”. O resultado desse encontro é o espanto ao constatar a ausência de elementos que caracterizavam esse lugar-tempo de sua memória, elementos cujo reconhecimento de algum modo asseguravam sua pertença a este mesmo lugar. A falta agora é preenchida pelo olhar “sem transtorno” e com “teimosa apatia” da cabra “fixa no vazio”:

Onde as estantes? As cadeiras de vime?  
Mapas? Apenas as paredes já  
escuras pelo hálito da chuva  
[...]  
Era uma cabra fixa no vazio  
me olhando sem transtorno, com teimosa  
fleuma ou talvez arrogância sutil.  
Então seria eu a súbita intrusa? (*J*, p. 40)

A constatação do olhar outro, mas que também é dela própria, assemelha-se muito com os já mencionados olhares felinos da “Onça sem pelo” e da gata de Derrida, todavia, aqui o limite que esse olhar caprino deixa ver é o limite da memória, da presença e persistência desta, como atestaremos mais adiante. A figura caprina convoca ainda mais questões a respeito da ausência dos “pertences do avô”, dos fins de tarde “sob as cirandas dos carapanãs”, “das prateleiras que sustentavam as lombadas de couro”, dos livros de autores como Gonçalves Dias, Alencar e Machado, esses últimos são referências que remontam, acreditamos, à juventude imersa no Amazonas da primeira metade do século XX.

Os decassílabos seguintes acentuam ainda mais a distância e o sentimento de despertença da poeta, há um desenraizamento da memória, de uma visão de mundo anterior, a presença do corpo animal da caprina que encurrala agora as quatro paredes da lembrança se

impõe como resposta às questões presentes nos versos. Na dispersão dos objetos e sensações, que anteriormente esse lugar da memória invocava, o animal escrito surge como força reenraizadora, no sentido de ser agora uma perspectiva que lida com a falta. É através da cabra que a poeta finge uma subjetividade para si mesma, uma outra si que pode resguardar a ausência de pertencer a um lugar-tempo já ausente.

Era o leão-de-chácara daquele  
território perdido para mim.  
Mais, era a própria rainha-leoa  
me enfrentando no trono do reino  
que conquistara e agora defendia. (*J*, p. 41)

Nesse exercício de fingimento, ainda no sentido pessoano, de uma outridade dentro de si mesma, a poeta se vê, permite ser vista refratada através da persona caprina, um exercício poético que, segundo Maciel (2016, p. 98) nos aproxima da própria animalidade que nos habita.

Sem nos distanciarmos muito dessa perspectiva de exercício poético presente em “A cabra entre quatro paredes” podemos nos encaminhar para a leitura dos versos em que reside outro réptil escrito da *Jaula* de Astrid Cabral, “Boiuna”:

Na preamar do meu sonho  
reside essa baita boiúna  
a negra pele inconsútil  
rente ao veludo da treva. (*J*, p. 43)

Assim como em poemas anteriores em que a relação de proximidade com o animal é difusa, e por vezes embaralha os limites do animal e do humano, tal é a força do já mencionado Eros ecológico, em “Boiuna”, a serpente desliza pelo terreno onírico da poeta, seu interior. Ela é, inclusive, parte constituinte desse.

Apesar de não existir no poema uma separação por estrofes, é possível constatar três momentos distintos sinalizados pelos pontos finais dos versos quatro, quatorze e vinte. No primeiro momento, há a apresentação do réptil onírico; no segundo, uma espécie de mapeamento do movimento da serpente no terreno dos sonhos, e no último, o bote, o derradeiro movimento que afoga a poeta em seus domínios. Cada verso livre, com exceção daqueles sinalizados com o ponto final, se serpenteia para o seguinte, sinalizando uma simbiose que se estende ao próprio fazer poético. Esse serpentear de verso em verso realça a força simbólica de um ser que é, segundo Jung em *O homem e seus símbolos* (2008, p. 154), símbolo que representa o transporte do estado de consciência para o mundo onírico: “Estas

criaturas vindas, em sentido figurado, das profundezas, da velha Mãe Terra [...], [t]razem ao campo da consciência uma mensagem ctônica (do submundo)”.

A “Boiuna” é parte constitutiva do interior da poeta, precisamente por que se apresenta enquanto veículo de transcendência para este. O “ímpeto do bote” durante o sono quer dar acesso ao inacessível. Não por acaso é o olhar animal para nós feito desse mesmo material insondável; também não é por acaso que o bote se concretize quando o réptil escrito repousa as “centelhas” de seus olhos/presas na poeta e “incendiando” enfim seu leito. A “Boiuna” escamada de letras de Astrid, assim como seus outros iguais, irmãos, apresenta para nós leitores uma interface cuja refração quer nos possibilitar nosso reconhecimento como viventes. Quando retomamos as falas de Maciel e Berger a respeito do aspecto insondável do animal que o elevaram ao patamar de signo tradutor daquilo que possui o mesmo aspecto, não podemos deixar de levar em consideração que o dito insondável também se amoita em nós. Nesse sentido, o olhar “cintilante” da “Boiuna” é esvaziado de uma racionalização antropocêntrica, uma vez que constata em si mesmo a matéria insondável, irreduzível e arredia do vivente; a humanidade mesma se confunde com a animalidade quando inquirida no Espelho de Pã.

Certa da nova forma de miséria atestada por Benjamin, a zoopoética de Astrid se articula no sentido de nos oferecer mundos cuja perspectiva não se encerram no homem. É certo que as manifestações refrativas da outridade em *Jaula* não só embaralham a perspectiva logocêntrica como também tratam de tentar reorganizar, ressignificar um mundo para quem se vê ou quer se ver enquanto vivente, parte integrante de um todo. O Eros ecológico copulativo de *Jaula* não se propõe a ser reles artifício a favor de um universalismo utópico, basta lembrar que como a experiência do belo apontada por Vattimo, ainda que seja da ordem de reconhecimento de uma comunidade, ela mesmo se fragmenta, se torna irreduzivelmente múltipla.

As figurações de *Jaula* se juntam a uma estirpe de autores, que segundo Maciel (2016, p. 94),

não interessa propriamente achar uma ideia no animal, escrever sobre ele e representá-lo literariamente, mas entrar na esfera da intimidade desse outro e tentar extrair, pelos recursos da invenção poética e ficcional, aquilo que o constitui e desafia nosso poder de entendimento.

É esse movimento de rastejar pelo abismo da intimidade animal alheia e também nossa que impulsionam as representações de *Jaula*, das presas caninas de “Cave Canem” ao escamado réptil onírico de “Boiuna”, os animais escritos de Astrid reverberam o espanto de

encerrar um silêncio, reconhecer-se observado. Maciel (2016, p. 85) ainda alerta que estas possibilidades, quando se estabelecem, não podem deixar de ser consideradas invenções, mas, antes que atestemos a caduquice daquele que, como Astrid, dedica espaço às animalidades. Lembremos também, ainda juntos com a autora mineira, que mesmo o silêncio deles e dos eles dentro de nós, também foi inventado e ainda hoje é suportado pela mesma linguagem que quer ser voz, ponte para o insondável.

### **2.3. Reflexões: desfigurações do vivente**

Numa perspectiva que se estabelece em contrapartida à das refrações do fazer metafórico, podemos ler também em outros poemas a possibilidade original do espelho, o reflexo. Refletir sobre e como vivente nesses versos acaba por ser uma experiência tão ou ainda mais intensa que constatar-se observado ou ainda exercitar os ouvidos para o diálogo com a outridade, uma vez que a posição mesma de mero observador ou objeto observado é subvertida no pulo em direção ao abismo onde, relembremos Derrida, veem-se os limites da fronteira de onde o humano se reconhece como tal.

A possibilidade de ver-se refletido no Espelho de Pã se torna viável, em versos como os dos poemas “Encontro no Jardim” e “Anfíbia”, se lidos a partir da noção de devir animal de Deleuze e Guattari. Para compreender o conceito de devir animal, como pensado pelos filósofos franceses (2012, p. 18-19), é necessário distanciá-lo da metáfora, principalmente porque não se trata de corresponder ou instaurar relações correspondentes entre o homem e o animal. Soma-se a isso a certeza de não ser o devir uma espécie de imitação, identificação ou ainda regressão e progressão em relação à outridade. O devir animal só é possível via aliança com o animal, seja ela de amor ou de ódio, como exemplifica Deleuze (2012, p. 26) ao referir-se à cetácea Moby Dick e sua mortífera relação com o Capitão Ahab no romance de Melville.

Faz-se necessário, ainda, entender que, conforme os autores (2012, p. 19), não há uma metamorfose humano-animal, o humano não se torna animal e o contrário também não acontece. O devir animal é na verdade menos copulativo no sentido de produzir outros iguais, homogêneos e mais, segundo os filósofos, uma “falsa alternativa”, que nos permite instaurar uma lógica dicotômica entre o “imitar” e o “ser”. Essa “falsa alternativa”, resultado do devir animal parece de certo modo aproximar-se do fazer poético, sob a égide do fingimento pessoano, uma vez que ambos lidam com a fragilidade do “falso ser”, de um ser de fingimento, que embora permaneça enquanto tal se manifesta em oposição à simples imitação ou representação. É a partir dessa noção que podemos falar de reflexo, ou reflexão, uma vez

que quando nossa imagem é inquirida pelo espelho, no caso do devir animal, ela não se manifesta enquanto representação, o espelho não permite ser indagado a respeito da possibilidade de imitar outro, ele é a manifestação real do ser que inquire. Quanto à realidade, essa também é de importância para compreensão dos devires animais, principalmente aqueles que são identificáveis na literatura, segundo Deleuze e Guattari (2012, p. 19), “O devir animal do homem é real, sem que seja real o animal de que ele devém; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real”, ou seja, a realidade sobre a qual se devém é ontológica, encerra-se em si mesma. É levando em consideração tais proposições que nos dispomos a ler os devires animais de *Jaula*.

Em “Encontro no Jardim”, os quarenta e três versos do poema serpenteiam fônica e visualmente sobre as páginas do livro. O contínuo de pausas marcadas pelos versos que retoma a “Boiuna”, mas que aqui se realiza com ainda mais força, convive com uma organização visual, que embora imediatamente possa lembrar as peripécias do concretismo, difere-se deste cuja lógica operava massivamente nas construções verbo-visuais, de um texto que se curva, dobra-se para receber, conter pelos instantes que durarem a leitura à poética do corpo animal. É precisamente aqui que se instaura inicialmente o devir animal de “Encontro no Jardim”. O poema não imita o corpo do réptil em movimento, pelo menos não quer fazê-lo, ele é mesmo reptiliano, rastejante, por contágio e isso se constata na leitura já dos primeiros versos.

Ondulando  
o corpo  
réptil  
sempre  
à frente  
rente  
ao solo  
graças  
a oculta  
mola  
a cobra  
ágil  
desenhava  
seu caminho  
no verde. (*J*, p. 52)

Nos versos que seguem, o devir animal se instaura no interior do poema a partir do espanto do encontro de olhares, a serpente e a poeta “frente a frente”, uma espelho da outra. É notável após o “sobressalto” do encontro com o réptil escrito uma espécie de tentativa de renúncia do devir, uma vez que o asco repentino se instaura como paradigma de rejeição,

paradigma que é, sobretudo, de ordem humana. Todavia, tão súbito quanto a sensação de asco é a restauração do desejo simbiótico do devir animal por uma “revelação”, “um segredo” que “dá cabo do medo”.

Olhei-a frente a frente:  
sua cabeça  
erguida em talo  
eu entalada  
o colo em sobressalto.  
Sensação de asco  
me percorrendo  
inteira  
tamanho a estranheza  
de cores e contornos  
postos em confronto.  
Súbito  
a revelação  
em luz se ascende:  
um segredo a nos unir  
dá cabo do medo. (*J*, p. 52)

O desfazer do segredo se instaura como uma força desagregadora de um corpo homogêneo, um corpo humano sob o signo do feminino, ambas, cobra e poeta, partilham “do mesmo solo”, “do mesmo veneno” e “da impossibilidade do voo”, ambas iguais, irmãs, no mesmo sentido do famoso verso baudelairiano<sup>25</sup>. Neste ponto de contágio, utilizando a expressão de Deleuze e Guatarri – de contágio, pois é ele que mais se aproxima com a manifestação simbiótica do devir animal –, o poema apresenta-se visualmente como uma serpente prenhe do devir, a poeta a partir do abismo que é o segredo permite-se ser engolida pela cobra, como faz sugerir a aglutinação dos versos:

A comum sedução pelo verde  
a terra de arcaicos mistérios  
colando-se em nossa epiderme  
nos enredando em suas redes.  
Eu também ser de veneno.  
Eu também ser inepto ao vôo.  
Ambas inquilinas do mesmo solo  
Ambas coincidentes no tempo. (*J*, p. 52)

Os versos acima atestam também uma aliança poética que atravessa a noção bergsoniana, segundo os filósofos franceses (2012, p. 19), “de uma coexistência de ‘durações’, muito diferentes, superiores ou inferiores à ‘nossa’, e todas comunicantes”. As

---

<sup>25</sup> “– Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”. BAUDELAIRE, Charles. Ao leitor. In: *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

“durações” humanas e reptilianas coexistem nesse “Encontro no Jardim” em todas as instâncias possíveis no interior do poema, inclusive no extrato fônico. No trecho destacado acima é possível perceber o sibilar reptiliano infiltrado nas aliterações em [s], acentuando a experiência intensa do devir animal. Não podemos deixar de lembrar que se é possível identificar um locus em que reside a coexistência entre as “durações”, este é o já citado signo feminino, não é por simples capricho que a cobra escrita só se identifica, se revela e devém enquanto “ela”, o que também fica claro na referência última do poema, o olho da constelação de touro, a estrela Aldebarã. O touro enviado por Zeus, que, ao se compadecer com o sofrimento das Plêiades (signos do feminino), devido à incansável caçada apreendida por Orion (signo masculino), fora designado para que pudesse proteger as filhas de Atlas da vontade masculina e reificadora do gigante. Assim como o olho do Touro, o devir animal de “Encontro no Jardim” é força que resguarda uma manifestação do feminino. Isso para não citar a clara referência ao episódio bíblico, também sinalizada por Maciel (2016, p. 110) ao referir-se ao poema.

O Encontro traduz-se espelho no devir, espelho que, longe de ser narcísico, permite à autora um “trespassamento íntimo das fronteiras, um salto radical a outra margem” (MACIEL, 2016, p. 110), o espelho inclusive enquanto superfície provoca uma fratura na própria existência de um eu através do reflexo, convoca a reflexão, o olhar direcionado ao espelho depara-se com esse eu de fora liberto de si mesmo. A “falsa alternativa”, falsa aqui especificamente porque é artifício da criação, mas que se realiza no real ontológico do devir, seduz a autora, como fez também a serpente mítica com Eva, por contágio, e a obriga a ser, reconhecer-se também vivente.

Indo adiante, mais especificamente para “o reino” de Anfíbia, podemos também nos deparar com o reflexo no Espelho de Pã, um devir animal, devir quelônio em que a menina em estado de aliança, nesse caso, de amor com as tartarugas, sente-se “tão inquilina” dos igarapés. Os versos de “Anfíbia”, como alguns outros de *Jaula*, remontam à infância em que a menina persegue sua matilha, no sentido simbiótico de bloco de devir que atribuem a esse termo Deleuze e Guattari (2012, p. 20), por entre as “baronesas” e “folhas de cuieiras”:

Tartaruga na rua das canoas  
sigo entre baronesas e entre folhas  
de cuieiras submersas sob chuvas  
ex-nuvens provisórias e pesadas  
despencando suicidas na paisagem  
do quintal engolido pelo dilúvio (*J*, p. 46)

O enlace de contágio do devir animal no poema já se estabelece inicialmente no interior deste. Diferente do que acontece no “Encontro no Jardim”, como dito, a menina já é anfíbia, já possui o sentimento de pertença intensificado pelas brincadeiras que se alternam entre o ambiente terreno e o aquático:

Bracejo audaz às cócegas na face  
e me lanço ao balanço de águas frias  
varadas por cardumes de girinos.  
Este é meu reino, penso aliviada (*J*, p. 46)

O intenso laço com os outros do seu reino só é estremecido pelos “sermões e censuras mesquinhas dos adultos” que se manifestam antropocentricamente enquanto força antidevir, uma vez que estes querem que ela “em terra firme pise”, desfazendo a aliança entre a menina e seus outros e iguais “irmãos anfíbios”.

até que alguns adultos me aprisionam  
no curral de uma sala encortinada  
e então massacram meu pendor anfíbio  
com sermões e censuras bem mesquinhas (*J*, p. 46)

O intenso devir animal, porque é intenso, no sentido de proporcionar uma experiência abissal de contato com o outro, posiciona o lugar do qual a poeta executa a voz. Como bem observado por Igor Fagundes (2006, p. 17), Astrid não dá a voz à menina anfíbia de *Jaula*; em contraponto à voz traduz-se anfíbia por conta do devir. O *topos* poético de antropomorfização é colocado em xeque, o que contribui para a passagem pelos limiares entre humano e não humano. Os versos últimos de “Anfíbia”, em vez de acatarem as ordens antidevir, tratam mesmo é de reafirmar o laço, a aliança da menina “irmã de tartarugas” / “tão inquietina dos igarapés” (*J*, p. 46).

Tal como em “Anfíbia”, outro poema que invoca as memórias da infância da poeta é “Lagartixa”, composto apenas de dez versos cujas simplicidades rítmica e semântica se ajustam perfeitamente à interface reflexiva dos versos. Além de revelarem outro réptil entre os tantos de *Jaula*, revela-se também locus de outro devir animal. Remontando à “bendita manhã da infância”, invocada nos primeiros dois versos, a poeta descobre na lagartixa um parentesco improvável, um laço estreitado pela simples habilidade de equilibrar-se na parede assim como o pequeno e urbano réptil:

Bendita a manhã  
da infância quando  
me descobri  
irmã da largatixa

equilibrista.  
Na parede da sala  
ela bem à vontade  
que nem euzinha  
malabarista  
na costa do planeta (*J*, p. 54)

Esse aspecto que une, enlaça e atesta a experiência do devir animal permite para nós, após a leitura do poema, a constatação da pequenez do ser humano que, como a lagartixa, também é “equilibrista” na “costa do planeta”. É importante salientar a já citada comunhão entre a simplicidade rítmica e lexical que dá corpo ao poema de Astrid, os versos alternam entre hexassílabos e tetrassílabos que simulam o escalar da menina “na parede da sala” através de uma sequência de *enjambements* na primeira parte que antecede o primeiro ponto. A “escalada” da menina em “Lagartixa” pode ser lida também como uma elevação, superação do homem, no sentido pós-humano de um reenraizamento à *Gestalt* dos viventes, uma vez que, dada a oportunidade pelo poema de nos encontrarmos no Espelho de Pã, nos descobrimos tão “equilibristas”, tão “malabaristas” quanto o réptil da memória de infância da poeta, o mundo é para nós também uma parede, suas “costas”, como sinalizado no derradeiro verso, querem por a prova nossa simples habilidade de equilibrar-se em seu dorso/terra. Um aprendizado do tipo daquele que “aprende com abelhas” como no poema de outro amante dos animais, Manoel de Barros (2010, p. 361):

Aprendo mais com abelhas do que com aeroplanos.  
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.  
É um olhar para o ser menor, para o  
insignificante que eu me criei tendo.

Em “Lagartixa” aprendemos juntos com a “menina” Astrid que a constatação da pequenez não necessariamente diminui um ser, pode inclusive elevá-lo, reincorporá-lo a uma unidade múltipla como é a dos viventes. Se Manoel de Barros hierarquiza é para que tomemos consciência da falta de sentido presente na hierarquia construída entre nós e todos os nossos outros. Astrid vale-se também dessa constatação para invocar o espanto, o pendor para o reconhecimento do desconhecimento que serve de suporte para as cadeias hierárquicas que nos separam de uma aproximação genuína com nossos iguais a partir da nossa própria animalidade, resta realizar o “malabarismo” e atirar as categorias ao alto para receber em mãos a partir da literatura tal possibilidade.

Acreditamos que assim como as refrações do vivente, os reflexos desse outro que também somos nós, no devir animal, surgem no olho do furacão da tardomodernidade e se

estabelecem como leituras legítimas das relações que a humanidade mantém com seus outros. Deixar-se contaminar pela força insondável da animalidade é também devir insondável, reconhecer em si o que causou o silêncio do outro. Tanto os escamosos versos do “Encontro” quanto aqueles em que se enuncia uma voz “Anfíbia” ou equilibra-se a “Lagartixa”, há aquela mesma vontade, exposta por Maciel, presente em escritores que não querem invocar o animal apenas como objeto de decoração, abajur literário, querem mesmo é sondá-lo, por reconhecerem nele o mesmo silêncio do próprio interior. Não há como não voltar ao verso de Baudelaire novamente, pois negar esse eu/vivente que se escreve no devir é assegurar-se hipócrita, igual, irmão.

Buscando de certa maneira concluir, ao confrontarmos os poemas selecionados de *Jaula* enquanto fazeres poéticos que se articulam através de uma perspectiva tardomoderna vamos ao encontro do que chamamos Espelho de Pã, uma interface cujas leituras presentes aqui nos permitem uma experiência estética da ordem do *shock-stoss*. O outro vivente enquanto outridade nos convoca a abdicar da nossa percepção de mundo em detrimento do confronto com um novo mundo. A reordenação, de que fala Vattimo, se realiza nesse novo mundo menos numa perspectiva unicamente antropocêntrica do que na de um ser que se reconheceu vivente, parte integrante de uma *Gestalt* de viventes.

Ao continuar sua sina de inquiridora do mundo através do fazer poético, Astrid Cabral nos leva ao abismo do paradoxo em que se profere o diálogo com o animal, seja fazendo referência a viventes pertencentes à realidade, animais-animais ou tecendo outros seres para compor a zooliteratura do imaginário. Os versos aqui analisados apontam da agora irreversibilidade da consciência de ser também ouvinte da outridade através da linguagem, especialmente a artística, afinal é essa mesma a única possibilidade de diálogo; ser também ouvinte. A partir da leitura desses poemas da antologia, podemos perceber que é o Eros ecológico mencionado nos versos de “Cão Bifronte” que se metamorfoseia nas grades que compõem a *Jaula* de Astrid Cabral, *Jaula* que quer conter um pensar reificador e unicamente humano, para que possamos ter uma experiência estética que nos aproxime da animalidade dos outros e daquela que também é nossa.

### **3 Bestiários: uma *Jaula***

O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que  
primeiro em água e luz. Depois árvore. Depois  
lagartixas. [...].  
Manoel de Barros em “XI”

### 3.1 Sobre o bestiário e bestiários: do *Fisiólogo* à *Jaula*

Cientes de um teor taxonômico presente em *Jaula*, e que se manifesta quer seja na reunião temática dos poemas, quer seja na ordenação destes, objetivamos com este capítulo investigar como a poeta faz uso dessa especificidade para enlaçar toda a fauna de verso e prosa presente em *Jaula*. Do poema/prelúdio “Magias de Laura” até a prosa de “À sombra da papouleira”, a ordenação dos textos parece obedecer a uma ordem que também é poética e se oferece ao leitor através dos rastros que se manifestam durante a leitura.

Se *Jaula* faz uso de uma taxonomia, o faz ciente da tradição enciclopédica dessa disciplina que, segundo Maciel (2009, p. 21), “remonta à antiguidade clássica, mais especificamente à obra de Aristóteles”. Essa tradição de nomear o desconhecido e classificar o já conhecido desagua no terreno dos outros viventes sob a forma pré-enciclopédica do bestiário, um compêndio de saberes sobre os animais, cuja popularidade, na Idade Média, só era superada pela Bíblia (MALAXECHEVERRÍA, 2008, p. 13). Livre dos dogmas da ciência, a taxonomia dos bestiários permitia que seres que hoje habitam apenas o imaginário, como centauros e sereias, ocupassem verbetes em suas páginas e fossem classificados junto de alguns dos animais que conhecemos, a fim de saciar a fome de nomear e classificar o desconhecido no corpo e nas ações dos outros viventes.

Deslegitimado com o advento da nova taxonomia de Lineu, o bestiário passou a ser encarado quase que unicamente como um produto que atestava a eficácia do método científico, dada a sua natureza descritiva que quase sempre flertava com o insólito presente no imaginário do homem medieval. Substituído enquanto fonte de saber legítima sobre o vivente, o interesse por esse gênero só vai ser restabelecido no século XX, pelo escritor argentino Jorge Luís Borges e sua enciclopédia de seres imaginários, da qual a *Jaula* de Astrid, de certo modo, é herdeira. Tentaremos, na presente seção, compreender como a poeta conjuga a tradição enciclopédica dos bestiários da Antiguidade com aqueles herdeiros de Borges para compor o seu próprio, revelando um fazer poético que quer conter um saber sobre o outro vivente sem que para isso precise contê-lo. Antes de tudo, faz-se necessário traçar uma breve genealogia do gênero bestiário, a fim de que se entendam suas ramificações e, sobretudo, sua influência na transposição de um saber sobre a animalidade para o campo da palavra escrita, que de uma forma ou de outra irá desaguar em *Jaula*.

Embora tenha florescido e se propagado na Idade Média como um gênero característico da tradição literária medieval, o bestiário, segundo Varandas (2006, p. 5), deve sua origem à época clássica greco-latina. Autores como Aristóteles, Heródoto e Plínio irão prover um suporte metodológico à estrutura da compilação de saber sobre o animal. Aristóteles em sua *História dos Animais*, conforme atesta Maciel (2009, p. 95), já adiantará os caracteres: taxonômico e ficcional, presentes também nos bestiários. A obra do filósofo grego é fruto de um amálgama entre a pesquisa — há, decerto, um trabalho de observação empírica confirmada por descrições minuciosas quanto à anatomia de algumas espécies — e o imaginário, este presente, sobretudo, “na descrição do comportamento e dos costumes dos bichos, na listagem das virtudes e habilidades que eles possuem, bem como na análise das relações que eles mantêm entre si” (MACIEL, 2009, p. 95). Tal amálgama também é marca do livro VIII da História natural de Plínio, o Velho, dedicado à zoologia. No livro, o autor, assim como Aristóteles, mescla os saberes oriundos da pesquisa com o imaginário do homem de sua época. Parece pertinente destacar que Plínio faz uso da analogia antropocêntrica como estratégia de apresentação de tal saber. Os animais, em geral, são sempre apresentados como portadores de características genuinamente humanas. A título de exemplo, podemos mencionar o elogio de Plínio aos elefantes, animais pelos quais parecia nutrir grande apreço e admiração. “Atitudes como as de compreenderem a ‘língua de sua pátria’ (intellectus... sermons patrii –VIII 1,1), ‘obedecerem a comandos’ (inperorum oboedientia – VIII, 1,1), ‘lembrarem dos deveres aprendidos (officiorum quae didiceri memori a– VIII, 1,1)” (TREVIZAM, 2015, p. 146-147) foram todas legadas ao maior mamífero terrestre. Outro aspecto vinculado à tradição greco-romana no que diz respeito aos compêndios de saberes sobre o animal é a presença de animais insólitos e mitológicos: a quimera, a anfisbena e o dragão, para citar alguns, figuraram nas obras dos eruditos da Antiguidade como animais “reais”, além disso, alguns dos próprios animais com existência comprovada possuem em suas descrições aspectos tão insólitos quanto àqueles dos dragões.

Apesar da notável influência da metodologia dos eruditos greco-romanos, a fonte mais importante para o estabelecimento do bestiário enquanto gênero, segundo Varandas (2006, p. 5), é o Fisiólogo, ou o Naturalista. Obra sem autor conhecido escrita em grego entre os séculos I e III, o *Fisiólogo* foi um fenômeno editorial de sua época, ganhando instantaneamente diversas traduções, dentre as quais se destaca a sua versão para o latim, que, vertida em outras tantas durante o século VII, deu origem ao formato comum dos bestiários da Idade Média. Conforme Varandas (2006, p. 5), foi ainda nesse século que o *Fisiólogo* ganhou também traduções para línguas variadas, como o anglo-saxônico, o árabe e o islandês,

traduções que, ao serem comparadas com as versões mais antigas do texto, ajudaram a estabelecer um denominador comum de quarenta e oito capítulos que geralmente integram a obra em todas as versões. Sua estrutura base acomoda o padrão de descrição dos animais que começa da seguinte forma: “O *Fisiólogo* diz que...”, seguido imediatamente de uma interpretação alegórico-moralizante segundo preceitos cristãos. Vale a pena ressaltar, conforme ainda Varandas (2006, p. 6), que grande parte da crítica que se dedicou ao estudo da obra acredita que o original perdido possuía apenas as descrições de forma ‘literal’ dos animais, as interpretações alegóricas e analogias cristãs, então, teriam sido inseridas após a diluição do *Fisiólogo* nas várias traduções latinas que sucederam o original grego. Levando em consideração essa hipótese, acreditamos ser possível, a partir do *Fisiólogo*, apontar duas características vinculadas à essência do bestiário enquanto gênero: a primeira é a constituição de registros e saberes sobre os outros viventes, a qual está mais vinculada ao fazer, ou seja, à composição dos bestiários; a segunda, da ordem da exegese, da interpretação de determinado aspecto do mundo humano a partir dos animais, possui presença latente nos bestiários, como aponta Malaxecheverría, por ser o animal considerado já naquela época “o improvável e o estranho por excelência, grande razão para que o homem projete nele suas angústias e terrores, ainda obscuros e infundados” (2008, p. 15, tradução nossa)<sup>26</sup>. Ainda a respeito dessa segunda característica levantada, ressaltamos que será essa uma das principais responsáveis pela multiplicidade de bestiários que irão submeter a figuração do animal à necessidade que lhes couber. É precisamente por essa razão que entendemos existirem um bestiário, uma forma base muito próxima à tradição do *Fisiólogo* que

organiza-se em torno de pequenas narrativas que descrevem várias espécies animais, com propósitos morais e didáticos. Neste sentido, cada uma das narrativas é composta por duas partes distintas: uma parte descritiva de sentido literal (a descrição, *proprietas* ou *naturas*) e sua moralização interpretação teológica de sentido simbólico alegórico (também designada como, *moralitas* ou *figuras*) (VARANDAS, 2006, p. 1).

e bestiários, os quais, apesar de manterem a forma básica do gênero, diversificam-se principalmente no que diz respeito à finalidade. De acordo com Maciel (2009, p. 96), o bestiário se desdobrará em modalidades diversas durante a história do gênero “que vão do texto moralizante ao erótico, do religioso ao satírico”. Não à toa, conforme Varandas (2006, p. 6), há atualmente uma classificação que, a partir da comparação em busca de semelhança entre os textos, prevê a divisão dos bestiários em cinco famílias distintas.

---

<sup>26</sup> lo imperable y lo extraño por excelência, excelente razón para que el hombre proyecte em él suas angustias y sus terrores, aún oscuros e infundados.

A multiplicidade de bestiários é resultante da transformação gradual do *Fisiólogo* no gênero propriamente dito através da incorporação de outros textos, como trechos das Etimologias, de Isidoro de Sevilha. Passando o gênero, assim, a adotar, inclusive, a classificação dos animais proposta pelo bispo em *De Animalibus*, livro VIII de sua obra, às traduções latinas (VARANDAS, 2006, p. 6). Após os séculos de contínua transformação do bestiário enquanto gênero e sua eventual afirmação nos séculos XII e XIII, acreditamos, assim como Maciel (2009, p. 96), que a definição tradicional do gênero — qual seja, de que se trata exclusivamente de uma obra de pseudociência, com ilustrações e conteúdos didático e moralizante de caráter cristão — não condiz com a multiplicidade de obras que aos seus modos são registros de tentativas de passar adiante um conhecimento acerca dos animais. A empreitada de diversos autores, como atesta Malaxecheverría (2008), não só nos serve hoje para desvendar as relações entre o homem e seus outros, como também a própria perspectiva do animal humano sobre a Idade Média. Além disso, o bestiário, mesmo com o fortalecimento das ciências naturais — impulsionadas pela valorização do método científico enquanto perspectiva legítima de entendimento do mundo ocidental — ainda será referência constante no imaginário do homem europeu nos séculos seguintes. Prova disso são os relatos das descobertas do Novo Mundo, que incorporam descrições insólitas de todos os seres vivos, inclusive os homens e o interesse contínuo de pesquisadores nas “criaturas híbridas”. Como exemplo, podemos citar o relato da expedição de Orellana pelos rios amazônicos que, narrada por Frei Gaspar de Carvajal, revela as guerreiras Amazonas e tribos de homens gigantes descritos com uma linguagem que muito lembra aquela dos Bestiários.

É a já citada gradual acolhida do mundo ocidental ao racionalismo científico que irá não só relegar ao esquecimento o bestiário na qualidade de gênero possuidor de saberes legítimos sobre os animais, como também, de forma gradual, tratará de apagar os rastros de ficção presentes nas descrições fisiológicas e comportamentais dos animais a partir do estabelecimento de critérios lógicos, como a taxonomia de Lineu. Tal visão objetiva e naturalista, conforme Maciel, “contaminará, inevitavelmente, a produção simbólica em torno da natureza e dos entes inumanos” (2009, p. 98). Ainda que tomados em grande parte pelo imaginário humano e muitas vezes antropomorfizassem o outro, os textos dos bestiários, diferente daqueles dos tratados naturais científicos pós século XVIII, contribuíam de certo modo para uma não reificação dos seres vivos, agora continuamente dissecados e objetivamente observados a fim de serem inseridos nas frias categorias que lhes criaram o pensamento científico.

Evidente, o vácuo deixado pela contaminação do olhar objetivo das ciências naturais à produção simbólica do animal e, sobretudo da animalidade, começará, já no século XX, a ocupar espaço na literatura em que figura a outridade. Lembremos que a zooliteratura se beneficia do vazio, insiste nele para fazer florescer em nós uma reflexão crítica a respeito da questão animal. A partir dessa necessidade de suspender o peso da objetividade científica sobre o olhar dedicado aos animais, autores como Jorge Luis Borges retornaram à “taxonomia” insólita do bestiário medieval realçando esse caráter como propulsor rumo a uma aproximação mais abissal com a outridade. É com o escritor argentino, conforme Maciel (2016, p. 20), que se alicerçarão os fazeres da zoologia dos sonhos, no século XX. Borges publicou em 1957 o *Manual de Zoologia Fantástica*, que mais tarde, em 1969, teve seu corpus expandido com a colaboração de Margarita Guerrero, tornando-se, enfim, *O livro dos Seres Imaginários*. Segundo Maciel (2016, p. 20), os “livros de Borges reveem criticamente a tradição zooliterária anterior e convertem-se, ao mesmo tempo, em uma coleção de textos percussores para os demais bestiários surgidos no contexto hispano-americano do século 20”.

Assim como o bestiário medieval enquanto gênero possui seus alicerces no Fisiólogo, os bestiários zooliterários do século XX e da contemporaneidade têm em comum a herança borgiana no que diz respeito à forma. O bestiário de Borges e Guerrero é mais do que uma coleção de textos em que figuram as criaturas fantásticas. Segundo os próprios autores, trata-se de “um manual dos estranhos entes engendrados, ao longo do tempo e do espaço, pela fantasia dos homens” (2007, p. 9), cada um em seu respectivo verbete, do “a bao a qu ao zaratán”, organizados apenas por ordem alfabética. Tal ponto é uma das bases para as experiências zoopoéticas como a de *Jaula*, as quais farão uso do bestiário como forma a partir de Borges, uma vez que voltam a habitar o espaço da escrita seres ficcionais de tradições literárias distintas ou mesmo novos, como é o caso da Onça sem pelo ou o Bicho-de-sete-cabeças, de Astrid.

Outro aspecto importante presente no bestiário borgiano é a ausência de uma predefinição do significado deste ou daquele determinado “ser” presente na obra, indo na contramão da tradição do bestiário medieval e a presença do espaço dedicado à exegese didática ou cristã. Em vez disso, os autores cedem espaço para que o leitor ocupe também o habitat do “ser” escrito no verbete, através da leitura. Se esse efeito se faz possível é graças ao ato de ignorar o significado pressuposto na representação. Segundo os autores no Prólogo (2007, p. 9), “ignoramos o sentido do dragão, como ignoramos o sentido do universo, mas em sua imagem existe alguma coisa que se coaduna com a imaginação dos homens, e assim o dragão surge em diferentes latitudes e idades”.

Por último e talvez mais importante, há no “Fisiólogo” da zooliteratura, de Borges e de Guerrero, a aceitação da incompletude de “livros dessa índole”. Será sempre necessário um movimento seguinte no sentido de ampliar, repensar o gênero para acomodar a infinidade de saberes dos e sobre os animais. Assim como há um bestiário e bestiários, há também o animal, que corresponde à categoria forjada a partir do homem, e os animais propriamente ditos, seres de vivências plurais. Os autores entendem que o bestiário na qualidade de forma zoopoética não pode ser reduzido a uma simples vitrine de animais (aliás, a vitrine traduz esse desejo de posse do outro), pois a possibilidade de posse é subvertida, o que o gênero zooliterário ciente de suas limitações proporciona é a oportunidade original de multiplicidade característica dos próprios animais. Segundo atesta Maciel (2009, p. 98):

O fato é que o universo zooliterário formado ao longo do século 20 e início do século 21 vem se tornando cada vez mais complexo. Nele podemos encontrar desde a sondagem fantasiosa erudita do comportamento e dos traços constitutivos dos bichos de várias espécies, realidades e irrealidades, até discussões éticas em torno das controversas relações de poder que os homens têm mantido com eles ao longo dos tempos. Ou seja, é um universo que se coloca como o espaço ficcional por excelência para a prática de simultânea de múltiplas zoologias: de bestiários fantásticos a inúmeras coleções de textos de diferentes procedências sobre animais existentes, a zooliteratura ocidental do último século se apresenta sob insuspeitadas configurações.

O ressurgimento do bestiário no século XX se vale, principalmente, do caráter plural do gênero que já em sua origem sofreu infindáveis diversificações. Como apontado por Maciel, uma miríade de autores faz uso do caráter “inacabado” do bestiário enquanto gênero zoopoético para explorar de forma diversa a animalidade com a finalidade de nos aproximar dos nossos outros e também de nós mesmos. É notável a apropriação do gênero pela literatura latino-americana. Autores como Cortázar, Arreola, Monterroso e Wilson Bueno, para citar alguns, se apropriaram do gênero a seu modo, realizando sempre uma releitura crítica daquilo que é o gênero desde a Idade Média. Nesse contínuo de resignificação do bestiário como uma forma poética é que se fixa a *Jaula* de Astrid, ou melhor, que se esconde, feito armadilha para aquele que pensa encontrar na reunião de textos apenas mais uma antologia temática. Se for possível pensar *Jaula* como um bestiário, o que oportuniza tal hipótese é a constatação de incompletude que parece emergir da própria obra durante a leitura. Os textos de Astrid, como apontado nas leituras realizadas nos capítulos anteriores, assim como os de Borges e Guerrero e todos os autores que tiveram a sensibilidade ética de emprestar o campo da escrita para ser uma oportunidade de contato com os animais, por vezes falha e irreal — mas ainda assim uma

oportunidade — param aí, na realização dessa possibilidade, que se dá no contato do leitor com a compilação de textos.

Em certa medida, todos os bestiários que levam em consideração tal ponto são jaulas: espaços para conter o pensamento humano reificador e apagador de existências outras que não a sua. Jaulas forjadas a partir da criação literária, casas de labirínticos textos sem o fio de Ariadne, para que nos percamos na ambiguidade que é ser um humano consciente de sua própria animalidade em um mundo que a utiliza como parâmetro para excluir, escravizar, exterminar e não “deixar ser”. Como efeito de criação, o caráter múltiplo e labiríntico do bestiário zoopoético, identificável também em *Jaula*, vale-se de uma taxonomia degenerada, no sentido de diluição de gêneros e reordenação contínua, a fim de que se repensem criticamente as ordens preestabelecidas.

Astrid, conforme afirma Allison Leão (2011, p. 187), parece ter consciência da torta e cruel hierarquia na relação entre o homem e a natureza, e essa se manifesta fortemente em sua literatura desde seu livro de estreia, a reunião de contos *Alameda*, de 1963. Partes integrantes da natureza, e, portanto, à mercê desse desnível hierárquico criado pelo homem a partir de uma ordem com fins de dominação, os animais que figuram e desfiguram as páginas de *Jaula*, seja nos versos ou na prosa, aproveitam-se dessa taxonomia degenerada do bestiário de que se vale Astrid para criar outra ordem, para fazer verter a mesa, enclausurando nas grades criadas como consequência do ato poético dessa “desordem” o que chamamos de homem.

### **3.2 O ordenar como ato poético: cosmogonia versus cosmo[a]gonia**

O objeto desta seção é a ordem, mais precisamente o seu fazer, a realização desta: o ato de ordenar. A discussão é pertinente, acreditamos, por ser o ato de ordenar um dos princípios base para compreensão do aspecto taxonômico do bestiário, em *Jaula*. Quase imperceptível, mas continuamente praticada pelo homem, a ordenação das coisas se confunde com a própria vida. Viver é ordenar uma vida para si, ordenar a vida que vem de si e também a que vem do outro, ainda que às custas da renúncia deste último, em alguns casos. Ordenar, veremos adiante, é um chamamento das profundezas da categoria homem, ato que o define como criatura, que assegura seu lugar na ordem das coisas.

Se, como mencionado acima, a ordem das coisas, que é resultado direto da ordenação destas pelo homem, confunde-se com a vida, é porque, como atenta Donohue (2006, p. 40), a propensão humana para classificar se reflete na linguagem em vários níveis e de vários modos, a começar pela simples diferenciação que a maioria das línguas, se não todas, aponta,

conferem aos pronomes eu e tu. A experiência humana no mundo está quase que estreitamente vinculada ao modo como se articula também a linguagem, no sentido de que o homem faz uso da linguagem para transmitir o que sabe, o que conhece, o que viu do mundo em que vive. Desse modo, não é incomum sugerir que a própria linguagem também reflita de volta a propensão classificatória legada a ela na vida do próprio homem. O resultado desse retorno se realiza, sobretudo em fazeres ordenadores como o enciclopédico, nas coleções e, é claro, nos bestiários que manifestam, aos seus modos, saberes sobre o mundo.

A dita propensão classificatória que parece inerente ao homem e a sua existência de ser dito pensante, cartesiano, é verificável também desde a origem registrada nas escrituras judaico-cristãs. Nelas, o homem é incumbido do dever de dar nome aos animais e às coisas: “Havendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todo o animal do campo, e toda ave dos céus, os trouxe a Adão, para este ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi seu nome” (Genesis 2:19, grifo nosso). É importante atentar que aos seres vivos do mundo recém-criado não são conferidos nomes, antes, como atestam os versos de Manoel de Barros que nos servem de epígrafe: existem nomeados apenas água e luz. É o criador que traz as criaturas (sem nome) para vê-las sendo nomeadas por Adão, para conhecer o nome daquilo que fez existir. É nesse momento que um segundo imperativo — o primeiro foi feito a todas as criaturas: “frutificai e multiplicai-vos” — é direcionado unicamente ao homem: a ordem de ordenar, para que assim pudesse ele também dar ordem (imperar sobre) às criaturas vivas, seu dever divino. Esse dever, segundo atenta Derrida (2011, p. 37), é também a ordem que o homem assume no mundo, qual seja, a de exercer a função de ordenador, uma vez que o conhecimento de uma ordem estabelecida é também uma espécie de poder. A própria palavra sustenta essa dualidade, uma vez que ordem deve sua origem ao latim *ordo*: arranjo de elementos feito conforme certos critérios, e está relacionada também à outra palavra latina, o verbo *ordiri*: ordenar, submeter um objeto à vontade daquele que urde, não por acaso, é igualmente ancestral de urdir. Por esse ângulo, faz-se possível pensar que ordenar é, além de classificar, também exercer um mecanismo violento, no sentido da *gewalt* benjaminiana: reinar, ter poder sobre, a partir do próprio ato de classificação.

Ordenar é compor um arquivo: conhecimento da ordem das coisas, aquele que sabe a ordem pode dar ordens, pode, inclusive, reordenar. O pecado original é justamente resultado do revés da ordem (poder) que Deus legou ao homem, que é de nomear, reconhecer a tudo e a todos, classificá-los assegurando, desse modo, sua supremacia. Os originais Adão e Eva sucumbiram ao desejo de classificar o fruto inclassificável e por isso caíram da graça do criador, do mesmo criador que chamou Adão para ver qual nome daria a todas as coisas que

ele havia então criado, todas as coisas para as quais não havia nome. Começaria então aqui a sina humana de tentar voltar a conceber a dita ordem original do mundo, pois ele se oferece agora como um quebra-cabeças em estado de pura desordem.

Esse aparente estado contínuo de desordem do mundo é o que nos impele a organizá-lo, a dita curiosidade humana responde a esse desejo íntimo antes mesmo de conceber qualquer utilidade ao objeto classificado, de pensar uma necessidade para esse saber. O que acontece é justamente o contrário, como atesta Lévi-Strauss (1989) ao elencar as relações das mais variadas sociedades indígenas com o objetivo da classificação e o próprio objeto classificável. O antropólogo demonstra que ainda que o dito “pensamento selvagem” não é o único que opera segundo a necessidade, o pensamento científico também obedece à tal lógica, uma vez que o estudioso da botânica raramente se dedicará à física quântica sem que este conhecimento ofereça auxílio para a própria área, é possível apontar que “as espécies animais e vegetais não são conhecidas porque são úteis; elas são consideradas úteis ou interessantes porque são primeiro conhecidas” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 24), é necessário classificar para poder enfim fazer uso de determinado objeto, saber se este será ou não útil. Nesse sentido, o ato de ordenar corresponde ao fazer de uma “ciência do concreto” tal qual pensou Lévi-Strauss, uma ciência que não necessariamente obedece ao princípio prático, antes disso seu dever é responder à urgência de conhecimento, que aqui se confunde com a suposta legítima ordem do objeto no mundo, a mesma que ele ocupou no mítico Éden.

[...] para elaborar técnicas, muitas vezes longas e complexas, que permitem cultivar sem terra ou sem água; para transformar grãos ou raízes tóxicas em alimentos ou ainda utilizar essa toxicidade para a caça, a guerra ou o ritual, não duvidamos de que foi necessária uma atitude de espírito verdadeiramente científico, uma curiosidade assídua e sempre alerta, uma vontade de conhecer pelo prazer de conhecer, pois apenas uma pequena fração das observações e experiências (sobre as quais é preciso supor que tenham sido inspiradas antes e sobretudo pelo gosto do saber) podia fornecer resultados práticos e imediatamente utilizáveis” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 30).

Essa urgência de ordem como combustível para o conhecimento, ainda segundo Lévi-Strauss (1989, p. 25), é a base do pensamento denominado primitivo, justamente pelo fato de ser o alicerce de todo pensamento. Assim como no modo de pensar científico moderno, a apresentação de um conceito, ou seja, de uma ordem de um objeto em determinado sistema, corresponde a uma maior dedicação à percepção e descrição das diferenças que se manifestam entre as coisas. A busca pela semelhança é então mecanismo de importância impar para o ato de ordenar, a falta dela é que configura as categorias da própria ordem. Como afirma Maciel

(2009, p. 15), “toda taxonomia requer o princípio da menor diferença possível entre as coisas para se sustentar”.

Esse mesmo princípio de menor diferença entre as coisas é reproduzido à exaustão para que enfim se concretize uma ordem, uma classificação, que enquanto tal vai exercer seu poder sobre as gerações vindouras que a desconhecem. Nesse sentido, a ordem é também uma memória anterior à necessidade de lembrar daqueles para qual se insinua. O poema “XIX” de *O livro das ignoranças*, do já citado Manoel de Barros, alude a esse momento de transmissão da ordem (conhecimento) das coisas do mundo. Nos versos, o poeta lembra que o rio que fazia volta atrás de sua casa “era a imagem de um vidro mole”, “uma cobra de vidro”, que subitamente deixa de ser no estabelecimento de uma ordem: “se chama enseada”, “era uma enseada”. A revelação da ordem é intrusa e empobrece a imagem porque “toda classificação é superior ao caos”. Atentemos ainda para o tempo verbal de “ser” que antecede a última aparição do vocábulo “enseada” no poema, é o passado: “era”. De um modo melancólico, o verso alude à constatação de que a “cobra de vidro” jamais existira, sempre houve, na verdade “Era uma enseada” atrás da casa, e a memória indesejável que jamais fora necessária se instala e seguirá acompanhando as gerações para as quais for passada tal ordem/conhecimento.

A linguagem não só atua como mecanismo concretizador da ordem, como garante também a continuidade desta no objeto já classificado. Com relação a este último ponto, vale ressaltar que ele está vinculado ao nosso relacionamento perceptual com o mundo, ou seja, o modo com o qual o percebemos. Segundo Umberto Eco, só conseguimos conceber o mundo

porque confiamos em histórias anteriores. Não poderíamos perceber inteiramente uma árvore se não soubéssemos (porque outras pessoas nos disseram) que ele é produto de um longo processo de crescimento e que não cresce da noite para o dia. Essa certeza faz parte do nosso “entendimento” de que uma árvore é uma árvore, e não uma flor. Aceitamos como verdadeiro uma história que nossos ancestrais nos transmitiram, ainda que hoje chamemos esses ancestrais de cientistas (1994, p. 136).

Se aceitamos como verdadeira uma história que a nós é passada para o entendimento de determinado conceito é porque também ordenamos o mundo através de histórias. Ordenar pode também ser entendido como um ato ficcional a partir da sua relação com a linguagem, tanto é que a palavra ficção contém ainda essa função em sua origem latina: fictio - que significa dar forma a algo, ordenar. Segundo Eco, “a ficção nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo [...]. É por meio da ficção

que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente” (1994, p. 137).

Nesse sentido, assim como as enciclopédias, listas, coleções e bestiários medievais, o ato de ordenar corresponde a um fazer cosmogônico: dar sentido à aparente ordem de desordem do mundo, pois, apesar de “não ter sido feito em alfabeto”, ele possui já um cosmo, é preciso alfabetizá-lo através da linguagem para restaurá-lo, para que possamos ter acesso ao poder originário daquele que a conhece, a ordem. A cosmogonia é o aparente resultado do estabelecimento de uma ordem para as coisas, para a percepção do mundo, tal qual pensa Eco. Como nos lembra Eliade em *Mito e Realidade*, o mito cosmogônico possui a capacidade de servir como “um modelo exemplar de todo os tipos de atos não só porque o Cosmo é o arquétipo ideal de toda situação criadora e de toda criação – mas também o cosmo é uma obra divina, sendo, portanto, santificado em sua própria estrutura” (1972, p. 27). Esse mesmo pensamento se confunde com o científico, que presume também que o universo se articula a partir de uma estrutura identificável, o universo responde a uma ordem, é preciso desvendá-la, restabelecer ou conceber a ordem àquilo que não possui.

Ainda sobre cosmogonia, Eliade afirma: “a cosmogonia constitui um modelo exemplar de toda situação criadora (geradora de ordem): tudo o que o homem faz repete, de certa forma, o “feito” por excelência, o gesto arquetípico do Deus criador: a Criação do Mundo” (1972, p. 27). Ao classificar, categorizar, dividir, agrupar e catalogar tal coisa segundo um princípio regulador (uma ordem), o homem assume o vácuo deixado pelo desencadeador da criação (ordem original) e reafirma a ordem restabelecida por si mesmo nos indícios de qualquer desordem (dúvida) nele e no outro ao repetir o índice cosmogônico que regula o conhecimento sobre determinado objeto.

Ainda que seja possível pressupor uma ordem original, essa não se realiza de forma concreta, nem mesmo corresponde ao estado dito real do mundo, do mesmo modo que a linguagem não consegue, e esse é o seu limite, ser o mundo e funciona apenas como representação, ferramenta pela qual é possível apreendê-lo. A ordem pressuposta é também um índice de ordem, não existe, é elemento que compõe o ato cosmogônico de ordenar. É aqui precisamente que se instaura uma aporia no seio do ato de ordenar, especificamente esse de faces cosmogônicas que permite também a manifestação de poder sobre o objeto ordenado e àqueles que ainda não conhecem a ordem. No universo há uma única ordem, a não existência da ordem, o que não necessariamente exclui a possibilidade de existência desta, principalmente para o homem. Está aí todo o conhecimento cosmogônico produzido e reproduzido pela humanidade para provar, mas dificulta, por vezes inviabiliza, o ato de

ordenar justamente por seu caráter avesso, arredo que reproduz objetos inclassificáveis. Segundo afirma Umberto Eco, “a vida com certeza é mais semelhante a *Ulisses* do que *Os três mosqueteiros* – apesar de nossa tendência a vê-la mais em termos de *Os três mosqueteiros* que de *Ulisses*” (2009, p. 123). O monumental romance de James Joyce é dedicado unicamente a acompanhar um dia de suas personagens e consegue, ao seu modo, aproximar-se mais da vida por fazer questão de inserir no texto a própria complexidade desta, o que há de inclassificável e desordenado. Já o romance de Dumas é articulado a partir de uma ordem bem identificável, trata-se, inclusive, de um folhetim, gênero para o qual a ordem e a continuidade são essenciais para transmitir a história, torná-la inteligível. Como Dumas, somos levados a ordenar a vida, o mundo, para que se tornem então inteligíveis, para que tenham ordem.

Todavia, a ordem, o ato de ordenar, possui também, justamente por valer-se da linguagem como mecanismo, a dualidade do *phármakon*, tal qual a apontada por Derrida, em *A farmácia de Platão* (2005): remédio e veneno, uma “substância” que oscila entre o benefício e o malefício. A ordem, apesar de remédio para a desordem do mundo, para a vontade de tornar o mundo inteligível, ordenado, violentamente pré-estabelecida, anula a própria necessidade de ordem que reside no homem e converte-se também em veneno para esta mesma vontade. Não há porque procurar a ordem das coisas se ela já se apresenta relativamente estável imperando sobre a dúvida, extinguindo aos poucos a possibilidade de uma provável reordenação. Não há um espaço dedicado ao outro na ordenação cosmogônica, coisa que não anula a possibilidade de sua existência, mas essa só é possível através da tomada das mesmas ferramentas violentas da ordenação, reordenar é também rebelar-se, fazer espaço para si na ordem do outro.

Que outro tipo de ordem é possível sem que antes apareça, na beira do rio, o mesmo homem dos versos de Manoel de Barros trazendo consigo um mundo já recém-alfabetizado para nos oferecer? É possível ainda contornar a sina tautológica de utilizar a mesma ferramenta de ordem para inserir-se no espaço da ordem já estabelecida, criando, desse modo, outra ordem? Não há resposta, justamente porque não há ordem e sabemos, por isso mesmo tentamos e conseguimos, até onde é possível, fingir<sup>27</sup> uma. O mundo, a vida, uma hora ou outra revelam a face do inclassificável, da desordem, que os compõem porque a totalidade de ambos é inclassificável, são antes torres inesgotáveis de fragmentos que se multiplicam continuamente em outros fragmentos e tornam-se também autônomas totalidades igualmente

---

<sup>27</sup> No sentido de um dos significados que a palavra herdou de sua ancestral latina *fingere* – modelar o barro, ou seja, dar forma. Fingir, nesse contexto, é dar forma ao desforme.

inclassificáveis. Ao encarar essa não lógica, o homem vê precipitando sobre si a sombra gigantesca e oblíqua do inteligível, gêmea daquela que se faz presente no contato com a outridade animal, o inteligível é o lugar da animalidade e a animalidade se tiver lugar, como bem atenta Derrida, é a literatura, mais precisamente a poesia, uma saída ou queda, ou, ainda, ambos (*phármakon*), para a desordem.

Segundo atenta Maria Esther Maciel, “na ausência de critérios suficientes de classificação, a definição de um fenômeno desconhecido acaba por se dar pela aproximação analógica, o que nos leva a afirmar que onde falhar a classificação advém a imaginação” (2009, p. 19). É na desordem que floresce o campo para a intervenção artística, sobretudo a literária, uma vez que é também tributária da linguagem e, por consequência, da nossa inquietude em relação à ausência de ordem. Todavia, a manifestação dessa inquietude se dá, sobretudo, de modo a preservá-la no outro. Toda ausência de ordem, de certo modo, corresponde também a uma ausência do saber, como já mencionado, o homem só pode enunciar sobre um nome, um objeto já classificado, posto em ordem.

A ordenação poética responde a um fazer cosmo[a]gônico e quer restaurar a ordem sem ordem do mundo, pois ele “não foi feito em alfabeto” e para entendê-lo (aprender de cor) como está<sup>28</sup> se faz necessário desalfabetizá-lo também através da linguagem, dar desordem. Uma desordem que não só permite o espaço para a ordenação ou reordenação do outro, como inclusive a prevê, tem em si esse desejo de preservar a inquietude inquisidora que traz consigo o animal humano. O acréscimo do prefixo grego “a” em cosmogonia dá origem a uma diferença, cosmo[a]gonia é a negação do próprio cosmo, ele não existe, não pode ser pressuposto, só pode ser criado. A ordem original é a desordem, o caos. A diferença remete também ao estado de agonia, o instante derradeiro que precede o fim, nesse caso o fim do cosmo; ordenar segundo a órbita da cosmo[a]gonia é expor, na imensidão da desordem do mundo e das coisas, um único instante de ordem que já está destinado ao fim.

A título de exemplificação, vale mencionar a desordem de Astrid Cabral, no poema “Açougue”, de *Jaula* (2006), que corresponde a um fazer cosmo[a]gônico. Os versos do referido poema enunciam o caos, a falta de ordem que se instaura no corpo animal após seu abate, quando deixou de ser criatura classificável para ser produto justamente por ser essa sua ordem no mundo humano: tornar-se alimento. Não há possibilidade de leitura cosmogônica porque “os olhos de vidro não vêem / o que os verdadeiros já viram”. Astrid quer, em “Açougue”, além de nos apontar a “ordem” que subjuga o corpo animal e o coisifica,

---

<sup>28</sup> E não como “é”, de ser, um imperativo da representação do fazer cosmogônico.

descaracterizando-o, negar esse cosmo aterrador oferecendo a nós a possibilidade de refletir a respeito, inferir também nossa própria ordem, coisa que, como atesta o próprio poema, caso seja preservada a forjada “ordem” cosmogônica, jamais ocorrerá:

Alguns fregueses não discordam  
da ruiva cabeça empalhada  
mero item de decoração  
chamariz para transeuntes.  
Alguns nem sequer se dão conta  
ciosos só de contas e trocos  
pesos contrapesos gorjetas.  
A maioria só vê na carne  
nervos e teor de gordura  
cor textura grau de frescor. (*J*, p. 58)

A poeta infiltra a faca da ordem que coisifica o animal na própria ordem, encerrando-a, então, nos deixando a par da desordem presente e que rege o açougue ao perguntar:

que fome tão feroz é essa  
capaz de gerar o massacre  
de mansos bois, tenras vitelas?  
Que fome essa cujo repasto  
implica o brutal holocausto? (*J*, p. 58-59)

O instante final do cosmo é revelador, infiltra a faca sem lâmina de Astrid também em nós assumindo a face de um conhecimento, uma sabedoria sobre a existência do mesmo tipo daquela presente em “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin. No texto citado, o filósofo alemão, ao refletir acerca da possibilidade de passagem de conhecimento que existe na narrativa, elege o momento derradeiro como cenário ideal para transmissão do conhecimento sobre a vida, sobre o mundo: “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 1989, p. 207). O ordenar cosmo[a]gônico do poema de Astrid não expõe somente o cadáver vazio de animal, ele deixa ver também, enquanto revelador do momento último dessa ordem, um saber. Um conhecimento legítimo de reflexão, de convite à reordenação do mundo por parte da poeta.

Além de atuar como condutor de saberes, o ato ordenador cosmo[a]gônico do poema aproxima também o leitor da ordem primordial, qual seja, a natural desordem do mundo para que este possa, a partir do fim do moribundo cosmo, aproximar-se de maneira mais concreta possível de uma experiência de mundo contígua do “mundo real”, o mundo de Ulisses. Indo de acordo ao que prevê também Benjamin, “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode

contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural (1989, p. 208).

Levando tal ponto em consideração, não é de se estranhar que, em comparação com a linguagem comum, a linguagem poética manifeste sua desordem mais fortemente. Ela, a poética, é intrusa no espaço da ordem cosmogônica que presume sempre o bem arranjado cosmo, que precisa dele para entender o mundo e as coisas que o circundam, por isso é tida como complexa, por vezes também inteligível, principalmente quando nos referimos à poesia contemporânea, os herdeiros de Mallarmé. A linguagem do poema se esconde da aflição da ordem porque sabe que “Todo pensamento emite um lance de dados”, não é necessário impor-se, ela então se retrai, convida o leitor a lançar os dados. Vale o que diz Derrida sobre a opacidade do texto:

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo [deixa ver o tecido e não a tessitura, os fios soltos]. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção (2005, p. 7, grifos do autor).

O poema não se deixa abrir, assim como à vida e ao mundo, não lhe cabe a “lei e a regra” da ordem cosmogônica, justamente porque é essa ordem limitada, não lhe alcança a pluralidade de sentidos que orbitam infinitos no seu redor de segredo. Eis a ironia do *phármakon* cosmo[a]gônico: mesmo as palavras deste texto jamais alcançarão a torre infinita de desordem sob a qual se ergue o ato poético, o poema, seus versos, o modo como se apresenta; resta já nesse último segundo de cosmo provisório oferecido pelas discussões aqui iniciadas apenas a sabedoria de que “o mar estava na concha” quando essa depois do homem apareceu. Manoel de Barros sabe com efeito que toda ordenação vem do outro, só é possível porque já existe no outro uma ordem, que ao misturar-se com todas as outras se perde em desordem. Nesse sentido, o fazer poético ocupa o mesmo espaço do narrar eleito por Benjamin para figurar entre a linguagem dos mestres e sábios:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mais para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer) (1989, p. 221).

O poema sob a égide do fazer cosmo[a]gônico autoriza um diálogo entre a fome de nome do homem, seu fardo de ordenar o mundo para entendê-lo, e a ordem do outro, uma

ordem outra sobre a qual a sua não consegue imperar, ordenar sobre. Ele, o poema, então se manifesta enquanto ser vivo, um organismo engendrado submetido às leis da vida, e quando um texto assume esse caráter, ele, segundo aponta Derrida, correrá o risco, já que é uma criatura de linguagem, “de perder pela escritura seu pé e sua cabeça” (2005, p. 25). O estranhamento serve como casca para esse ser, escudo da ordenação reificadora do humano, oferecendo-nos aos custos de espinhos um saber, tal qual o ouriço derridiano que é resposta para a mesma pergunta que aqui fingimos não responder: Che cos’è la poesia?<sup>29</sup> Para a ordem do poema não há resposta, a pergunta mesmo se confunde com a possibilidade desta, justamente porque não falamos só de nós, não estamos sozinhos na beira do rio, há a concha e dentro da concha, o mar. Astrid ao lidar com o mar de seres que habitam sua literatura toma o rumo da imprecisão, pois o que lhe interessa é a vida, esse vínculo último e inegável que possuímos com os outros vivos, que se faz presente como um rastro ao qual nós nos agarramos para produzir uma leitura da ordem em *Jaula* como ato poético cosmo[a]gônico.

### 3.3 Eva nomeia e ordena

O artifício de ordenar não é estranho a Astrid, como revela em *Sobre Escritos*, obra que reúne os textos da autora sobre outros autores e sobre si mesma. Nesses textos, quando questionada a respeito do modo como se articula a produção de um livro de poemas, quase sempre responde: “Escrevo em brechas de tempo. Toda minha obra é fruto de intervalos” (CABRAL, 2015, p. 380). A autora afirma mais receber a visita de um poema a ser escrito do que visitá-los, procurar pelas palavras. É quando percebe um rastro temático que se põe a tarefa de apresentar os visitantes de letras entre si e também a casa que habitarão para receberem outros visitantes, durante a leitura. Em *Jaula*, o processo aparenta não ser diferente, anteriormente um espaço em *Intramuros*, livro ganhador do prêmio Helena Kolody de poesia, ganhou o seu próprio em coletânea que reúne mais animais de letras separados pelas brechas de tempo, mas agrupados em um bestiário de taxonomia própria.

Acreditamos não ser ingenuidade presumir que a autora faz uso de subterfúgios da ordem do poético do mesmo modo que ordena os versos dos “visitantes de palavras”, se, ao tentarmos de algum modo retomar o ato criativo, este seja visto a partir de uma perspectiva de ordenação cosmo[a]gônica. É notável a fome de nome que possui a poeta, uma fome de descobrir o outro, a si mesma, a vida que circunda toda a sua obra, entretanto, através do

---

<sup>29</sup> Cf. Derrida, Jacques. Che cos’è la poesia? (Revista Inimigo Rumor 10. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar, p. 113-116).

exercício da arte poética, a fome não ignora a presença desse outro, nem a consciência de si mesma nesse exercício de revelar, na própria ordem criada, o limite paradoxal dessa. Lembremos mais uma vez, mais *Ulisses* e menos *Os três mosquiteiros*. Levando isso em consideração, os 40 poemas (41 se contarmos com o prólogo “Magias de Laura”) e o único conto não pressupõem, a partir da ordenação, que é também poética, uma leitura única, o caminho a ser traçado aqui é menos aquele das pedras do que um passeio no bosque sem fim, pois, no que diz respeito à literatura, assim como na vida, Drummond nos ensina, há sempre a pedra. Nosso objetivo ao ler essa ordem, que já é ciente da desordem no mundo, é criar uma lembrança, uma vez que o ato crítico, acreditamos, pensado a partir de uma perspectiva benjaminiana da *kritik*, ou seja, estabelecimento de limites, só pode ser isso, fazer crítica é prever o limite do seu olhar no abismo de toda obra.

Antes de partimos para a leitura propriamente dita, é importante estabelecer um *topos* do qual a poeta se vale para realizar a ordem em *Jaula* como ato poético cosmo[a]gônico. Se Adão ao nomear cada ser vivente decretou que esses estavam agora sob seu jugo na qualidade de nomeador e ordenador, Astrid, na obra estudada, realiza o movimento contrário em relação ao nosso ancestral mítico. Enquanto produto de linguagem, a literatura carrega também a dualidade do *phármakon*, a própria literatura latino-americana, principalmente aquela de faces regionalistas, possui o que Assis Brasil (2004, p. 32) chama de “disposição adâmica” de dar o nome, ordenar a realidade a partir de si mesmo. Como o “homem original”, a autoria adâmica autoriza uma representação, que aqui é o mesmo que ordem, que privilegia a antropogênese produzida pela máquina antropológica, a fundação de uma realidade que exclui qualquer possibilidade de aproximação de qualquer outro que não siga os parâmetros cosmogônicos de relação com o mundo.

Em contraponto à disposição adâmica, há o desejo éveo, relativo a Eva, de primeiro ser humano a dar ouvidos a outro animal que não fosse de sua própria espécie, nesse caso, a serpente do mito bíblico. Esse desejo se realiza, sobretudo, a partir da inquietação surgida após o contato com o outro vivente, tal qual no mito bíblico, e se traduz desejo por contágio do já referido eros ecológico presente nos textos de *Jaula*. Enquanto a disposição adâmica nomeia e cria ordem para a partir dela ordenar, o desejo éveo pressupõe um *topos* de enunciação do poético que segue o consumo do fruto mítico — vem depois dele — qual seja, de consciência da sua própria nudez, daquela de que fala Derrida (2011, p. 16), perante os outros viventes e, por isso mesmo, incapaz de prescrever uma ordem que os enjaule, pelo contrário, se a poeta ordena ou nomeia é, como veremos, para “deixar ser”, para libertar toda vivência do jugo adâmico e cosmogônico.

“A autora, dando-se conta da assídua presença dos animais em sua obra, em contraste com a quase absoluta ausência de anjos, decidiu reuni-los nesta antologia” (CABRAL, 2006, p. 4). É este o primeiro trecho de uma nota introdutória de *Jaula* que nos oferece o também primeiro rastro do desejo éveo que pautará a cosmo[a]gonia presente na obra. É antes a consciência da “assídua presença”, que é o mesmo que a constatação da nudez, ou ainda fim da surdez para “o que os pássaros sabem”, que convoca a autora a reunir os viventes “flagrados na realidade objetiva, ou hóspedes do imaginário pessoal”, no bestiário. Atentemos ainda para o contraste sugerido também na nota entre a “assídua presença” dos viventes e “absoluta ausência” de anjos, tal sugestão parece reforçar o peso que a vida tem em contraponto ao divino, inclusive. É a vida que move também o poema/prólogo de *Jaula*, “Magias de Laura” — em que a autora dedica à neta os “bichos de palavra e papel” — um estágio da vida para ser mais específico: o da infância, é nele que parece residir o poder mágico que nos oferece outro rastro para adentrar o bestiário.

Agamben, em *Infância e história* (2005, p. 76-77), ao referir-se à instância mística desse estágio, a infância, que seria “a dimensão original do humano”, aponta nela uma relação com a experiência do mistério, à qual o homem pós-infância já não tem acesso. Segundo o filósofo italiano, na Antiguidade, a essência dessa experiência mística se apresentava como uma antecipação da morte, a partir da qual derivaria inclusive o próprio nome de mistério: mu, que indica um estar de boca fechada, um murmúrio, “o centro da experiência dos mistérios era não um saber, mas um sofrer” (2005, p. 77), um murmurar de boca fechada, cujo peso equivale ao de “uma “teurgia”, ou seja, essencialmente um saber fazer, uma “técnica” para influir sobre os deuses” (2005, p. 77). Nesse sentido, o estágio de infância, essa dimensão original do humano, é um lugar em que o homem pode enfim calar-se, estar fora da linguagem, para ouvir e submeter-se ao caos positivo que o cosmo da linguagem sempre encerra na enunciação do pensamento. É precisamente desse estágio de dimensão original de ausência do homem nele mesmo, em que as ações de Laura, que “roi”, “se arrasta”, “lambisca deixa” e “abre” sobrepõem o valor significativo da linguagem, que a poeta vai se valer para revelar “os cacos e as cinzas de um mundo quebrado”. As “Magias de Laura” são um prólogo do apocalipse, que é o mesmo que revelação de um mistério — do homem para o homem, de Eva para Adão — acessível “não por um não saber, mas pelo sofrer”, e a mudez é para o homem um sofrimento irreparável, sua morte, uma vez que a ordem instauradora de seu poder, sua vida, é produto da linguagem, sua “fala”, conforme Agamben, “o silêncio místico sofrido como feitiço, precipita novamente o homem na pura e muda língua da natureza” (2005, p. 77-78). Partindo desse ponto, a dedicatória de Astrid à neta é ainda um testamento,

de quem, acreditamos, parece entender que crescer é também amputar os ouvidos para as verdadeiras vozes, as dos outros viventes, os ouvidos só renascem no passe de mágica, um instante cosmo[a]gônico de restauro da desordem original, a poesia.

Com o testamento/prólogo em mãos, adentramos o primeiro poema, que em nossa leitura assume as vezes de introdução à taxonomia do nomear presente no bestiário de Astrid:

Vamos dar nome aos bois  
antes de nos perdermos  
pelos currais e pastos  
cerrados, ermos, gerais. (*J*, p. 21)

Dar “nome aos bois” é o que urge o imperativo do primeiro verso, e quer fazê-lo antes que nos percamos pelos “currais e pastos, cerrados, ermos, gerais” que aqui representam o livro, pois sabe que precisamos aprender a sofrer a mudez que alarga a audição, ou melhor, desaprender a nomear segundo a “disposição adâmica” para também fazê-lo na leitura sobre os desígnios do desejo éveo que é, segundo acreditamos, o principio ordenador da taxonomia de *Jaula*. Se o fim do desejo éveo é — e este é, como apontado, seu contraponto em relação à “disposição adâmica” — um ato cosmo[a]gônico de enunciar para deixar lá, permitir ser, “desalfabetizar o mundo”, livrando-o do jugo da ordem como instância imediata de poder, este se realiza porque seu nomear, segundo atestam os versos que seguem, aponta uma lua cheia na face do licantropo nomeador adâmico:

Vamos dar nome aos bois  
e mais: vamos despir  
o lobo hóspede velhaco  
no pelo da ovelha vítima. (*J*, p. 21)

O lobo (animal) em pele de cordeiro (homem) só é despido quando um nomear desordenador como o do poema revela uma espécie de licantropia que rege o contato do nomeador adâmico com a animalidade. Sob o sol, signo de luz e por consequência do *logos*, ele pode conter a animalidade aprisionada vestindo-se com a pele de animal racional (*zoon logon echon*) e exercendo o poder de soberano sobre aqueles que estão nus, os animais, animais, em suma. Já sob a obliquidade do poético, que está muito mais próximo metaforicamente de uma noite de lua cheia, não há espaço para esconder esse hóspede indesejado que o nomeador adâmico julga ser a animalidade, rompe-se a hierarquia, um instante cosmo[a]gônico, o homem não é mais o animal racional, é o animal, animal, vivente, também nomeado. Nesse sentido, a urgência da necessidade de nomeação que apontam os versos de “Nome aos bois” configura-se como desejo de atestar a própria invenção cosmogônica, porque prevê uma ordem, que

inventou não só o nomear/combustível, como os nomes/engrenagens que fazem girar a máquina. A introdução segue para que Astrid nos lance uma pedra de feições drummondianas pronta para impor defeito à máquina: “Mas como nomear ou batizar / os bois que não são bois?” Com nossos ouvidos abertos, os bois já não o são mais, são criaturas viventes cuja multiplicidade excede o vocábulo, não cabe nele, uma vez que

[...] não consentem que a palavra alguma  
lhes capture as patas  
em armadilhas de fonemas  
ou lhes curve os cangotes  
sob o cabresto de letras. (*J*, p. 21-22)

Como nomear o que excede ao nome? A taxonomia apresentada nessa que é a introdução de *Jaula* é a articulação dessa certeza de um impossível possível, o exercício de uma resposta que nomeia na esperança de ser imediatamente contestada, garantindo, desse modo, espaço para a desordem que circunda a vida que é nosso vínculo com os outros viventes. Nomear os bois, nesse sentido, é não nomeá-los, ou ainda nomeá-los com a certeza de que são os nomes “tresmalhadas manadas” no abismo da mudança, assim como o são também os poemas que compõem o livro, sempre à mercê da leitura.

Sabendo, pois, que todo nome presente em *Jaula* é transitório, o livro exige que estejamos em trânsito também, seguindo de encontro aos caninos e felinos da primeira parte da obra que compreende os poemas: “Cão Bifronte”, “A fera”, “Cave Canem”, “Onça sem pelo”, “Canto de Cisne”, “Bicho-de-sete-cabeças”, respectivamente. O poema que primeiro nos recebe, é o já analisado “Cão bifronte”, o canino bifacial realça aqui a sua qualidade de irmão, igual do deus romano Jano, uma vez que esse é o deus dos começos, das mudanças e transições, o mesmo papel realizado pelo poema nessa leitura da ordem na obra de Astrid. O poema já revela aqui a necessidade da tomada de um caminho duplo na leitura, um caminho que se manifestará como uma instância familiar e estranha ao mesmo tempo. O familiar fica por conta de nossa disposição em ser sempre a espécie que olhou para o animal, já a estranha em contrapartida é a apocalíptica consciência de ser também observado, e a partir daí já não há mais volta, ficam fincadas também no leitor, mais especificamente em seus “próprios do homem”, as garras, “adagas de marfim”, para fazer aprender não por um saber, mas pelo sofrer. O machucado infligido nos perseguirá por todo o livro e dá a deixa para que os predadores dos poemas da primeira parte que seguem deem o bote derradeiro. Dentre eles segue “A fera”, a eterna adversária da poeta por que é também interna, nasceu com ela, carrega consigo a faceta múltipla de um boi que não é boi. Muito parecida com a morte,

“trocou de nome, cara, peles e trajés”, veste também as vestes íngremes da poesia, para nos lembrar que esquecemos que não seremos nós que “riremos por último”, essa revelação é fatal para o nomeador adâmico, é ela que faz com que “A fera” nos encare “com a bocarra de sangue manchada”, se banquetando na ferida aberta pelo “Cão Bifronte”. A fuga para o poema seguinte, “Cave Canem”, é tão ineficaz para preservar o ferido homem nomeador adâmico quanto a estadia com a esfíngica “Fera”, dada a já mencionada coragem homicida que incita os cães de Astrid a continuar a mastigar a ferida, sem no entanto vitimar quem lê, uma vez que resta ainda outro predador à espreita na página que segue. A “Onça sem pelo”, felino nu amoitado no dentro da poeta, passa ao lambar a chaga aberta também a nos amoitar, em nossa nudez. Na nudez dos “próprios do homem”, que é o mesmo que estar ferido e pelo sofrimento alargar essa consciência apocalíptica da própria animalidade que não cessara de morcegar o sangue da ferida aberta. Não nos distanciando dessa noção de fatalidade seguimos ainda para os poemas: “Canto de Cisne”, “Bicho-de-sete-cabeças”. O “canto de cisne”, como exposto em análise anterior, é o segundo de agonia que antecede o momento final do animal que, segundo crença antiga, só irromperia a mudez em seu segundo derradeiro. Como esse cisne mítico, em seu fim o homem “nomeador adâmico” de quem as garras já se apossaram, pode enfim nesse segundo criado pelo artifício poético cosmo[a]gônico, por que rompe a ordem preestabelecida de mudez, emitir voz (*phone*) em contraponto ao pensar (*logos*). Essa voz conforme atestam as cigarras do poema é uma “ária de metálica”, um réquiem capaz de impor o pânico àqueles cujos ouvidos encontram-se fechados às vozes dos outros viventes, a praça do último verso, inclusive, representa bem o leitor antropocêntrico que a essa altura já se despediu do rastro de leitura da ordem de *Jaula* que persistimos perseguir. Indo adiante, há o “Bicho-de-sete-cabeças”, outro analisado anteriormente. O poema nessa leitura da ordem figura como um reforço ao réquiem das cigarras, no sentido de atuar como uma espécie de elegia conciliatória, de aceitação do fim do “nomeador adâmico”, uma lição hercúlea que só se dá no viver, a partir dele que podemos enfim “perder o medo” pondo o “bicho” no colo. A aceitação anuncia o fim da primeira parte que impõe essa ferida mortal no homem “nomeador adâmico”, a consciência de sua própria morte, já que como recurso cosmogônico ele também foi igualmente inventado como um *topos* de enunciação de poder sobre os outros viventes.

Indo adiante ou se pondo no colo do “bicho” como pressupõem os poemas do primeiro intermezzo: “Cavalos de sonho” e “Três cavalos marinhos”, nos deparamos com versos que surgem como possibilidades originais para percorrer o restante de *Jaula*. Os cavalos oníricos soltos no “hipódromo / deserto e vago” que é o livro, correrão conosco “invisíveis corridas /

com bigas e quadrigas”, referência, acreditamos, ao próprio ato de leitura que é perseguição implacável porém imperceptível ao que nos diz o poema. Vale ressaltar que a busca realiza-se menos pela captura do que pelo próprio ato, posto que sob os desígnios do desejo éveo o que interessa à poesia de *Jaula* é manter a multiplicidade viva de seus animais escritos. E é para fazer florescer essa multiplicidade que “semeiam estrume / na oblonga pista”. Já os “Três cavalos marinhos” carregam consigo uma das principais características dos cavalos marinhos da “realidade objetiva”, o mimetismo, a capacidade de mudar de cor, forma ou comportamento imitando outras espécies ou o ambiente em que vive, a fim de predar ou se defender de predadores. Cada estrofe/cavalo marinho mimetiza a partir de um sentimento ou aspecto “próprio do homem” um elemento da natureza. Na primeira estrofe, quando as mágoas mimetizam a água o que resulta é lágrima na corrente do choro; Na segunda a tentativa dos remorsos em emular o fogo se traduz no machucado, na própria dor chamejante de quem se viu ferido pelas feras na primeira parte; Na terceira e última estrofe os medos, pesadelos mimetizam o ar para traduzir um sentir invisível, porém concreto, que se materializa no corpo, que faz mover como as correntes de vento. O mimetismo das estrofes atua aqui tanto como artifício de defesa contra o pensamento reificador do homem, posto que encobrem-se do mistério resultante das interrogações de um instante cosmo[a]gônico, quanto de ataque, fazendo da dúvida a certeza de uma ponta de lança reflexiva apontada para o pensar antropocêntrico. Tais características serão transportadas pelos cavalos marinhos aos poemas que seguem. Os dois poemas em que figuram os equinos de letras encerram esse intermezzo como possibilidades de transporte a destinos múltiplos: leituras, que além de privilegiarem a cavalgada, o ato em si como elemento essencial para a taxonomia de *Jaula* enquanto bestiário, apontam também para a possibilidade tripla de descoberta: da lágrima, da dor e do medo no encontro com animais escritos de Astrid.

Montados ou não, sigamos à segunda parte do bestiário composta pelos poemas: “Baleia Albina”, “Os búfalos”, “Na pousada dos guarás” e “Parentesco”, animais existentes com os quais a poeta se identifica a partir de uma relação de parentesco, pais e exemplos para uma infância que figurará na parte terceira de *Jaula*. A necessidade desse apadrinhamento surge após o abandono do homem ferido na primeira parte, posto que é um outro vivente que emerge após a queda montado nos cavalos oferecidos pelo intermezzo e, para não cometer os “mesmos erros”, necessita de um norte, nem que seja para apenas segui-lo sem perspectiva de chegada.

É a “Baleia Albina” que entrega a primeira lição, uma lição de distância a partir da própria distância. Como explorado no capítulo anterior, o corpo arredio da “marítima

mamífera”, acessível apenas pela tela da TV na penumbra da sala, revela as autoimpostas jaulas/redes eletrônicas que são limites paradoxais de contato do homem entre si, sua espécie e todas as outras. Ainda que nos aproxime dos animais e de nós mesmos, os limites impedem um contato profícuo que possa romper com a ordem pressuposta e cosmogônica que se privilegia dessa distância. Um possível norte que o poema faz pensar seria uma reaproximação e reapropriação do próprio corpo como um instrumento de encurtamento das distâncias impostas pela linguagem, que não deixa de ser também, como vimos, um instrumento de alargamento destas entre nós e os outros viventes. A lição do parente seguinte, de algum modo, também faz referência à distância, aqui a distância entre o que se realiza em vida e a expectativa que subjaz a essa realização, ainda que seja a mais ética possível. “Os búfalos” que não só semeiam as “rústicas estradas” de Marajó, mas também estão a postos para assistir “frágeis homens” não são poupados do destino que lhes reserva a ordem do nomeador adâmico, o de serem “reduzidos” a “bifes e sandálias”. Outro norte desponta do nosso contato com os búfalos marajoaras e é a consciência apocalíptica desse “destino” imposto a outros seres que nos convida a exercer a “regra de prata”: cada um não deve tratar os outros da forma que não gostaria que ele próprio fosse tratado. A segunda parte segue com as ararajubas “Na pousada dos guarás”, reduto humano em meio à natureza, a pousada que leva o nome das garças rubras que povoam Marajó e o norte do Maranhão poderia facilmente ter o “guará” invertido para aquele que dá origem ao canino brasileiro lobo-guará, o vocábulo aguará que significa comedor voraz, posto que a humanidade faz por merecer. É no domínio humano, domínio conquistado a custas de séculos de guerra contra os outros viventes, que a ararajuba escrita de Astrid nos entrega uma lição de diplomacia, mesmo em território de um inimigo repleto de armas para saciar a fome: “pires pratos bules / xícaras talheres e guardanapos”, seu vestido de sol antes do meio-dia ajuda a identificar um norte de convivência entre os diferentes seres. Concluindo o movimento de ensinar pelo exemplo, há o poema cujo título faz referência direta ao que chamamos de aspiração familiar presente nessa segunda parte dos ermos gerais de *Jaula*: “Parentesco”. O derradeiro poema arremata o sentimento de aprendizado que se traduz como instante cosmo[a]gônico, pois encerra a ordem de superioridade adâmica que conhece mais e por isso nomeia, subverte o nome. Nos versos, Astrid vai esquecendo da ordem que carrega o vocábulo/boi Tucunaré, qual seja, de ser simples alimento, para aprender seu parentesco com o outro vivente a partir da semelhança. Assim como o tucunaré escrito, a parte que se encerra nos versos de “Parentesco” busca envolver o ser/leitor recém liberto da disposição adâmica pelas feras da primeira parte, por isso infante, num escudo de familiaridade que rege as múltiplas existências dos animais.

Envoltos no escudo criado pela parte anterior, podemos agora nos debruçar sobre a experiência desse infante na sequência dos três poemas, “Papagaios da infância”, “Calango” e “A cabra entre quatro paredes”, que compõem a terceira parte de *Jaula*. Para o infante sob os designios do desejo éveo já é impossível ignorar a existência de um olhar que vem do outro vivente, o mesmo olhar que deixa ver os abismos de onde o homem ousa nomear-se, e essa consciência esbarra na constatação da impossibilidade de uma reintegração ingênua do homem à categoria que ele também nomeou: animal. Conforme aponta Derrida (2011, p. 59),

Imaginar um esquecimento tão estúpido ou incriminar uma ignorância tão ingênua dessa ruptura abissal, seria, mais gravemente ainda, aventurar-se a dizer mais ou menos qualquer besteira pela causa, por uma causa ou interesse qualquer – que não teriam mais nada a ver com o que se diz querer falar.

É para que não cometamos um esquecimento tão estúpido, mas possível, posto que a infância é mesmo o estágio que se realiza no erro — nos sentidos de enganar-se e vagar a esmo, sem rumo, por estar envolta no mistério — que nos aproximamos dos “Papagaios da infância” da poeta. Há no poema um contraponto entre o brinquedo — a pipa é comumente chamada de papagaio, no Amazonas — e o ser vivo, que revela a impossibilidade de redução desse último ao primeiro, um objeto manipulável que obedece o capricho do infante. A “voz” humana mimetizada pelos pássaros faz as vezes de flautista de Hamelin invocando as crianças, encantadas com a reprodução de um aspecto tão característico do homem, a persegui-los nos topos das árvores só para quebrar o mesmo encanto, não permitindo a mesma subjugação que produziu os “cadáveres naufragados nos voos / que a meninada empinava”. As aves expulsam essa que é uma manifestação da disposição adâmica, a vontade de imperar sobre, aos custos do arremesso de caroços e excrementos, matéria orgânica presente no ciclo de vida desses outros viventes. Como posto, ao se rebelarem contra a vontade dominadora presente no infante humano, as aves revelam também a mesma disposição desse para “deixar ser”, abandoná-los ali. Ainda que por vias um pouco mais traumáticas, o respeito prevalece no reconhecimento do erro, os papagaios (aves) não são papagaios (brinquedos). Indo adiante, nos esbarramos, ainda, com outro estraga-prazeres, o réptil onírico que habita os versos de “Calango”, que ao quebrar a “paz do quintal” se converte em rei, deixando a infância à mercê do medo, isto é, o mesmo que consciência do mistério, que circunda a existência desses outros reptilianos. Assim como seus iguais, que, quando ameaçados, procuram se esconder em alguma fenda ou buraco, o calango versado busca se alojar na fenda do sonho, mais especificamente no pesadelo, para causar um efeito semelhante ao dos papagaios. Sentir medo

também pode ser considerado um mecanismo de aprendizagem, visto que a maioria dos seres vivos o desenvolve com o intuito de preservar-se de situações perigosas. A periculosidade registrada nessa terceira parte de *Jaula* seria a ignorância desmedida do pensamento adâmico que desconsidera a existência do ser, imputando-lhe um nome, uma ordem. A “nojenta aversão”, nesse sentido, perseveraria a existência real e servil do calango, evitando o erro, posto que o medo distancia, “deixa ser”. Por último, concluindo essa terceira parte temos os versos de “A cabra entre quatro paredes”. Anteriormente analisado, o poema apresenta a dimensão caprina que a poeta finge para resguardar a ausência de si mesma já adulta no passado da infância. É nesse sentido de guardiã que a cabra figura também na leitura da ordem nessa terceira parte de *Jaula*, como uma manifestação da memória infantil. A cabra rainha-leoa, quimérica, se apresenta como um obstáculo para o retorno daquele que já não possui o poder mágico da “dimensão original do humano”, o adulto é refém no próprio espaço da memória porque não é mais reconhecido por si mesmo como outro vivente, é aqui precisamente que reside o erro, o esquecimento dessa dimensão da animalidade dentro de si mesmo. Brincar e errar só é possível graças à proteção concedida pela parte anterior, a lição fica e a infância, nessa que é a terceira parte, se consolida como uma instância que não só não consegue ignorar a existência da subjetividade do outro vivente dada sua vocação para o mistério, como sente na própria pele a realização desse erro tornando-se também outra grade da *Jaula* para a disposição adâmica.

Antes de seguirmos para a quarta parte do bestiário de Astrid, deparamo-nos, ainda, com mais um intermezzo composto pelos poemas: “O boto no corpo”, “Boiúna” e “Igarapé de saúvas”. Esse surge da necessidade de, assim como aquele que une o cortejo fúnebre do nomeador adâmico e a apresentação dos cavalos para percorrer os versos, realizar uma transição entre ambas as partes que o cercam dando ênfase aos rastros que guiarão a leitura da ordem por vir. O aspecto que entrelaça e permite que os poemas realizem tal tarefa é a presença acentuada do elemento água nos versos dos três. A água, principalmente no terreno amazônico, é um canal essencial de transporte físico e mesmo do imaginário, por ela que circulam as embarcações, a fauna aquática e também sem originam seres míticos como aquele aludido em “O boto no corpo”, primeiro poema do intermezzo. Nele é que reside a nascente de “um rio escuro” que figurará também nos poemas que seguem, oriunda do “chão do corpo”, portanto do interior da poeta; ela manifesta também a persistência do primeiro cavalo marinho que insiste em dar vazão ao desejo éveo de reprodução da desordem, ou seja, do ato poético. Astrid sai das águas de si mesma, animal para converter-se humana, como o lendário boto amazônico, e poder erigir a poesia, que, lembremos, em *Jaula*, parece ser sinônimo da

própria vida. Se a água faz jorrar a poesia/vida em múltiplos rios de versos, em *Jaula* essa possibilidade, fruto da persistência, só se realiza como lágrima, o rio negro que corre no interior da poeta é também um rio de mágoa manifestada pela animalidade presente nesse mesmo interior, cuja existência esteve sempre ligada ao silêncio. A corrente de choro que rompe o silêncio faz valer o que diz Blanchot (2011, p. 74): “A arte é, em primeiro lugar, a consciência da infelicidade, não sua compensação”. É a fim menos de compensar do que realçar essa consciência da infelicidade que percorre também a “Boiuna” pela maré alta desse choro de trevas. Como apontado anteriormente, o réptil escamado de letras é parte constitutiva do interior da poeta, de sua origem como vivente e também veículo de transcendência para este aos custos do bote que se precipita para levar também o leitor a essa instância original do próprio interior, um “inferno feito d’água”. Não à toa, na sequência, em “Igarapé de saúvas”, figura também o mesmo inferno, para o qual é carregada à força também a poeta. Vindas “não se sabia de onde”, ou seja do mistério, as saúvas são conhecidas como os únicos outros viventes que praticam a arte da agricultura além do homem, as folhas que trituram com suas “miúdas lâminas” são levadas aos interiores do formigueiro para servir como canteiro no cultivo de fungos que funcionarão como alimento. Valendo-se desse mesmo processo, as saúvas que formam o “igarapé verdolengo” do poema, longe de alimentarem-se diretamente da outra parte do interior da poeta que não é aquela da animalidade, utilizam-na também como canteiro, fazendo surgir da “panela do formigueiro” uma entrada para o subsolo de tristeza da existência animal alojada nos confins do homem. As lágrimas que jorram da concretização do desejo éveo em “O boto no corpo”, que compõem as escamas da “Boiúna”, desaguando também no “Igarapé de saúvas”, se encerram num soluço que conduzirá o leitor para as margens da quarta parte do bestiário.

Seguir o rastro dessa margem é se deparar com os poemas “Adeus”, “Anfíbia”, “Tartarugada”, “O dragão domado”, “Vida vencendo ruínas”, “Encontro no jardim” e “Lagartixa”. No decorrer dessa quarta parte é possível identificar a obstinação de ser do outro vivente convergindo em um beco sem saída para a disposição adâmica. O primeiro poema inverte a ordem do encontro já sinalizando uma despedida eterna que não se concretiza, em “Adeus” não há como dizer “a deus para repousar”, frase completa que gerou o diminutivo, o vivente canino enterrado continua vivo no capim, como atesta o último verso, o que aconteceu foi apenas uma mudança na cor da pelagem, passou a ser verde. Astrid, no poema, parece fazer referência à mudança natural que não remove o status de vivente, só o move para outra instância, da carne canina às folhas do capim a vida persiste. O estado da menina “Anfíbia”, ao carregar a dualidade do ciclo desses outros viventes, também reflete a mesma persistência

que vence a mudança, por ter chorado a consciência de ser “irmã de tartarugas / tão inquilina dos igarapés”. A menina dos versos carrega consigo para a “terra firme” a vida que compartilhou com seus irmãos. Já em “Tartarugada”, a mudança ocorre à força do “terçado” humano que quer converter o corpo do quelônio capturado em alimento, o réptil persiste também estendendo a vida para cada pedaço arrancado: “Peito violado carne em pedaços / e contudo o coração a pulsar”, há ainda um último sinal a atestar-lhe o imutável caráter de vivente tal qual o humano, o registro do “grã-fino canibalismo” realizado a garfo e faca. O réptil que segue em “O dragão domado” sofre também o processo de transformação, como posto anteriormente, o dragão parece fingir o processo de amadurecimento da poeta em sua existência que em muito reflete a disposição adâmica, visto a desmedida fome, o “orgulho” pisoteador e o capricho da nomeação que lhe eleva em comparação aos mesmos outros. A transição ocorre quando a poeta divide com ele seu “pranto” e o seu “segredo”, a “ambulante montanha” começa a minguar para enfim caber no dentro da vivente, sua lógica de crescimento é revertida pela quebra da ordem na partilha da dor, é preciso amiudar-se para fazer espaço para esse aspecto inegável que carrega a vida. A transição, nesse sentido, preserva a própria existência do dragão onírico como um estágio no rastro do amadurecimento do ser vivo. Indo adiante, há ainda a serpente de “Vida vencendo ruínas”, cuja chama breve é a única coisa que ilumina o vasto território de ruínas arcaicas sem vida. O poema cria uma dualidade entre as outrora imponentes ruínas criadas pelo homem, que como ruínas que são estão vazias e a simples existência da serpente para sugerir que a vida resiste não só à mudança do tempo como inclusive à história, esse artifício humano utilizado vastamente como testamento de poder. É transformando essa herança monumental em ruínas que o tempo concederá, eventualmente, a vitória à vida. Se “Vida vencendo ruínas” nos apresenta a serpente que se confunde com a vida, é o poema seguinte, o já analisado “Encontro no Jardim”, que se apresenta como possibilidade de um contato mais próximo. O reconhecimento da poeta que se entrega ao já referido saber apocalíptico responde ao chamado da serpente/vida para quebrar a ordem que separou as irmãs no tempo. Assim como Eva, somos convocados por Astrid a também quebrar essa ordem de faces divinas, cosmogônica, e instaurar a ordem natural, que é cosmo[a]gônica, uma ordem sem ordem, reconhecer a nossa nudez. Reconhecimento semelhante também inspira o movimento da infância que mimetiza o equilíbrio da sua irmã “lagartixa” do poema homônimo “na costa do planeta”. Como posto em análise anterior, o exercício de equilíbrio resulta na constatação de nossa pequenez, um ensinamento que transforma reassegurando a persistência da vida em nós sem que para isso precisemos desequilibrar o outro. A continuidade apesar da mudança ou mudança para

assegurar a continuidade da vida aponta para uma possibilidade de resposta para a pergunta que simulou o corpo do segundo cavalo marinho no poema do primeiro intermezzo, qual seja, “caroço, remorsos / vossas arestas / que fogo cresta?”, a vida/poesia. Essa que é a quarta parte do bestiário quer nos mostrar a vida como instrumento propulsor de quebra da ordem que gera o jugo adâmico, ela persiste e por isso sua existência já não pode ser ignorada, não podem ser ignorados também os atos tirânicos do homem sobre os portadores da mesma vida (*zoé*) que ele.

A quinta parte de *Jaula*, composta pelos poemas “Penas”, “Shopping em Copacabana”, “Surdos e cegos”, “Açougue”, “Memória de elefante”, “O peixe” e “Sanduíche pré-histórico” parece ser um contraponto em relação à parte anterior. Enquanto esta apresenta o reconhecimento da vida como um mecanismo cosmo[*a*]gônico, de fim da ordem, os versos da quinta parte, a partir do ato poético, expõem a ordem constitutiva da soberania adâmica em relação aos outros vivos. Em “Penas”, primeiro poema desta parte, há inclusive um atestado de culpa quanto à fome interminável coisificadora do outro vivo, após demonstrar compaixão em relação à miudeza das formigas e da pressa dos colibris, os derradeiros versos nos perguntam: Castanheiras tartarugas / teriam pena de mim? / (eu formiga, eu colibri). A poeta parece sugerir que a compaixão contrária só é possível se, como as formigas e os colibris, tivermos também consciência da efemeridade de nossa própria existência, essa sim digna de pena. Indo adiante, em “Shopping em Copacabana” é possível identificar o apagamento da compaixão incitada no poema anterior, os turistas negligenciam os meios que transformaram as antes vivas borboletas em “múmias”, mortas pelo desejo de preservar sua beleza em vida, não passam de espólios da guerra vencida contra os outros vivos e que justifica o poder que exercemos sem pudor. Esse mesmo pudor é seletivo, conforme apontam os versos de “Surdos e cegos”, em que humanos “distraídos” “comentam o absurdo / da violência ao cubo” realizada por nós contra nós. A cegueira e a surdez são sintomas do especismo de que fala Peter Singer em *Animal Liberation*, para preservar os interesses de sua espécie, o homem não só negligencia qualquer outra vida como busca meios de autorizar tal negligência. Sintomático é ainda que ambas, surdez e cegueira, manifestem-se quando experimentam uma proximidade intensa. Coisa que os versos de “Açougue”, o poema seguinte, tentam de certa forma explicar na revelação da ordem desumana para com a qual reduzimos a vida bovina a “lombo picanha alcatra chã”. O problema aqui reside menos na ingestão de carne e mais na objetificação massiva operada pelos mecanismos de abate, utilizando-nos das palavras de Eliane Brum para ilustrar tal efeito:

O humano é o único predador que tira a dignidade do que é vivo ao matá-lo. A tartaruga morta por um jacaré, ser contra ser, é ainda uma tartaruga. A tartaruga morta por um ribeirinho para matar a fome, ser contra ser, ainda é uma tartaruga. A tartaruga morta por caçadores para o comércio em grande escala é carne de tartaruga. Esvaziada de substância, só tem preço<sup>30</sup>.

A carne bovina mastigada no poema anterior ou exibida nos versos de “Açougue” só tem preço na ordem adâmica e é esse seu limite revelado no caleidoscópio do ato poético com faces cosmo[a]gônicas. Astrid quer que nos lembremos que pagamos um preço alto, talvez até impagável, pela brutalidade que ignoramos no consumo dos outros viventes como alimento, uma vez que tal tratamento parece se estender para outras relações. Não por acaso, o poema seguinte chama-se “Memória de elefante”. Nele, a autora expõe o jugo adâmico que submete o maior mamífero terrestre às vezes de “pacíficos tanques”, “tronos de andores”, “brinquedos gigantes”. Como atenta a poeta, os elefantes são também vítimas do descaso que não os deixa existir para que possam ser sujeitados sem maiores problemas, mas a memória persiste e resiste sobretudo na infância no sentido de dimensão original do humano que, a par do sofrimento, abre os ouvidos para o vazio que emitem as “bocas banguelas”. Vazio presente também nas “pupilas cegas” capturadas na rede dos versos de “O peixe”, ele também ao seu modo expõe a ordem silenciadora do próprio silêncio imposto ao vivente das águas. A captura, que em muito lembra a mesma realizada pelo desinibidor heideggeriano, remove-lhe a realização de sua existência inacessível enquanto “arcaico submarino” navegando por líquidos destinos, prendendo-lhe imóvel no “exílio da travessa”. Destino do qual escapa somente o derradeiro animal escrito dessa quinta parte, em “Sanduíche pré-histórico”. Pressionado entre as eras, ele é intocável, nenhuma fome lhe alcança por já ser um objeto, pedaço que registra a passagem do tempo. Astrid parece sugerir no último poema dessa parte que o único meio de inibir a “fome feroz” do nomeador adâmico são as pedras seculares que se impõem como um cofre para assegurar o repouso da vida já removida, o tempo eventualmente fossilizam também a ordem sustentadora da objetificação do outro vivente. Enquanto esse tempo não chega, a poeta busca, nessa quinta parte, revelar no instante cosmo[a]gônico do poema, a ordem adâmica submersa na banalização da violência especista cometida contra os outros viventes. O contraponto causado pela transformação que realiza a vida presente na parte anterior e a transformação que realiza o homem aqui, respectivamente nessa ordem, gera o espanto: como pode? Como podemos? A resposta se ensaia na hierarquia constituída a partir dessa ordem que pressupõe o homem, posto que ela ignora, desconsidera

---

<sup>30</sup> *Gumerinda e Alice querem viver*. Disponível em: < <http://amazoniareal.com.br/gumerinda-e-alice-querem-viver/>>. Acesso em 02/06/18.

outras existências ditas “menores”. O instante cosmo[a]gônico estende ainda mais a percepção do outro vivente porque não há justificativa para desigualdade, é preciso desfazê-la, menos no sentido de desconsiderar as diferenças do que considerá-las, como aponta Peter Singer: “O princípio básico de equidade não exige um tratamento igual ou idêntico; ele exige consideração. Consideração equivalente para seres diferentes talvez leve a tratamentos e direitos diferentes” (2002, p. 2, tradução nossa)<sup>31</sup>.

Última antes do encerramento do livro, a sexta parte se converte em gaiola provisória para os poemas “O beija-flor de Nazca”, “Gaivotas de Nahuel Huapi”, “Arapuca em Rochester”, “Pássaro Morto”, “Miami Metromover” e “Passarês”. Gaiolas provisórias, pois, utilizando o mistério que envolve a existência dos outros viventes como isca, buscam esfingicamente encerrar por completo o nomeador adâmico. Primeiro poema, “O beija-flor de Nazca” é alusão mais certa a esse caráter de mistério, silêncio presente na animalidade que avança no ar a presente parte. “Silente, sereno” o beija-flor de Nazca é um animal escrito que faz referência ao animal desenhado no deserto peruano pelo povo Nazca. Tema de incontáveis hipóteses de especialistas, as linhas de Nazca, como são chamadas as composições de mais de 70 animais, só são observáveis por via aérea. Não por acaso, todos os poemas figuram aves. As linhas/versos que delimitam o poema de Astrid, a exemplo do beija-flor na realidade objetiva, polinizam os campos para os poemas que seguem com o ar de um saber ancestral, “refratário a erosões”, indicativo de um conhecimento anterior à noção de história e contemporânea de um passado ausente de nome, por isso inacessível. Tão inalcançável quanto é o céu das “Gaivotas de Nahuel Huapi”, que refletidas no espelho do lago argentino são o mesmo que ele, representações da natureza. Graças à distância do “voo”, conseguem a natureza e as gaivotas resistirem à existência humana sinalizada no poema pelos indígenas mapuches e conquistadores espanhóis. Expondo uma tentativa de encurtar as distâncias e capturar o inacessível da existência do outro vivente, surge o poema seguinte, “Arapuca em Rochester”. O “absurdo jardim de espelho”, referência aos arranha-céus da cidade americana que são construções dignas da razão antropogênica: imponente e imóvel, pode ser lido como equivalente à torre de babel, posto que seu fim parece ser alcançar o mesmo céu das aves/poemas anteriores. Tarefa em que não só falha miseravelmente, tal é o peso do concreto cartesiano, como também vítima o pássaro, figuração do inalcançável, convertendo-se num intruso sol de iluminada razão a queimar-lhe as penas de Ícaro. Ironicamente, essa mesma tentativa racional de alcançar, capturar as alturas em que flutua a

---

<sup>31</sup> The basic principle of equality does not require equal or identical treatment; it requires equal consideration. Equal consideration for different beings may lead to different treatment and different rights.

“não-racionalidade” do outro vivente, resulta numa arapuca para o próprio portador da disposição adâmica, que isolado dos outros seres edifica saberes cuja finalidade é reafirmar a si mesmo e sua superioridade. Astrid sabe que uma aproximação exclusivamente racional (o sol) da animalidade é fatal para a última, assim como uma aproximação radical da animalidade (o mar) para nós resulta também apenas inteligível, e aqui reside a acertada referência ao filho de Dédalo, no poema. As asas que vestem pai e filho são frutos de uma técnica (*téchne*) que valoriza os elementos orgânicos, (re)integrando-os ao humano para gerar a aderência a um saber animal, nesse caso o voo, que em muito se confunde com a própria poesia de *Jaula*. Esse instante cosmo[a]gônico vestido de asas que hibridiza as vivências homem e pássaro permitindo o voo é suscetível à polarização entre humanidade e animalidade criada pela própria existência labiríntica do homem, de seu nome criado por ele mesmo. A queda resulta irremediavelmente na morte do equilíbrio (*métron*) registrada no poema que sucede a arapuca solar, “Pássaro morto”. Esfinge, ser também alado, o poema propõe um enigma insolucionável em vida: “que invisível ar” suporta a existência fora de si mesma? O vivo não pode responder, seu limite é a vida. Falar sobre a morte só é possível numa estância de quasidade (informação verbal)<sup>32</sup>, quando ela quase acontece, posto que quando acontece o som que emite é tão invisível quanto o ar em que voa o “Pássaro morto”. Se a “Arapuca em Rochester” registra o trágico encontro das asas de Ícaro com a racionalidade insolar, o pássaro que segue a corrente de ar no ermo geral do bestiário faz o mesmo com o mar profundo e inacessível da animalidade, um exercício de aproximação dessa instância através da linguagem só se realiza também como quasidade, quase humano e animal na mesma intensidade, ao mesmo tempo os dois e nenhum. A referida dualidade ícariana se estende ainda para os dois poemas restantes: “Miami Metromover” e “Passarês”, a razão insular no primeiro se veste de um mecanismo de transporte conterrâneo dos arranha-céus de Rochester. Tão súbito quanto a queda do pássaro ao chocar-se com a torre de babel, é o atropelamento das pombas pelo transporte invasor dos céus, vale ressaltar que a invasão territorial nesse caso é ainda mais violenta, dado que não só se executa a ação que levará ao fim das aves do poema, como também o faz “estraçalhando” a existência delas. A constatação dessa violência surge no espanto de ver nos vidros do “Pégaso de aço” os “pingos sangue” das aves ignoradas pelo avanço. O espanto pós-morte só se traduz enquanto *thaumázein*, o conhecimento pleno do desconhecimento, nesse sentido, o imponente trem revela a boçalidade humana,

---

<sup>32</sup> Neologismo forjado por Eduardo Viveiros de Castro em palestra intitulada *A morte como quase acontecimento* realizada em 16/10/2009. Disponível em: <<http://www.institutocpfl.org.br/2009/10/16/integra-a-morte-como-quase-acontecimento-eduardo-viveiros-de-castro/>>. Acesso em 07/02/2018.

responsável pela sua criação, para com tudo, especialmente a existência alheia, que a cerca. Se só a agonia das duas pombas consegue resgatar o homem de um estado de agnóia é porque o princípio homogêneo de articulação de linguagem no mundo moderno é insuficiente, renegamos a existência de outras linguagens e por isso não conhecemos o “Passarês”, como implica o derradeiro poema desta que também é a última parte do bestiário. No referido poema, Astrid trata de fechar a *Jaula* e jogar a chave<sup>33</sup> fora, para um fora do reconhecimento da linguagem humana como único sistema comunicativo válido, posto que tal preposição reafirma o poder do nomeador adâmico: em terra de mudos quem tem voz é rei, exerce poder. A consciência “da cegueira humana ao que os pássaros sabem”, ou seja, constatação da possibilidade infinita de articulação da voz dos outros viventes, gera um instante cosmo[a]gônico que rompe o poder do nomeador, posto que ele não é mais solitário no mundo das vozes. A referência à dualidade ícariana fica por conta da palavra “margem”, o mar profundo e por isso inacessível da animalidade que afogou o filho de Dédalo “sempre nos deixa à margem”, único ponto seguro de contato com as águas profundas para quem não tem asas ou sabe o passarês. A sexta parte encerra, como posto, o nomeador adâmico forjando a derradeira peça das grades de *Jaula* a partir da constatação de sua incapacidade de lidar com o próprio animal-estar e, por consequência, com os outros viventes, tal é o poder de silenciar da linguagem humana quando utilizada para esse fim. Vale apontar ainda que o ar, elemento que entrelaça os pássaros de verso de Astrid, tenta de algum modo responder à pergunta do terceiro cavalo marinho do primeiro intermezzo: “Medos, pesadelos / que alavanca / no ar vos levanta?”. O que alavanca o momento de terror que sucede o instante como[a]gônico parece ser a impossibilidade comunicável de uma voz que, apesar de fazer uso do mesmo ar dos pássaros para se manifestar através das cordas vocais, não consegue alcançá-los. Neste sentido, *Jaula* incita que o substitutivo da mudez humana no mundo animal é o alargamento de sua audição “para o que os pássaros sabem”, a consideração desse saber.

Encerradas as partes do bestiário, deparamo-nos ainda com um epílogo composto pelo poema “Reordenação do mundo” e pelo único conto do livro, “À sombra da papoureira”. Ambos oferecem ao leitor, que acompanhou o rasto restaurador da desordem do desejo éveo, um saber apocalíptico que se confunde com o abandono do nomeador adâmico na *Jaula*. Astrid parece saber que revelar é dar permissão ao apocalipse, no sentido de que toda revelação, a poética essencialmente, gera o espanto (*thaumázein*) e esse saber que nada sabe,

---

<sup>33</sup> Há aqui uma relação muito próxima como o verso drummondiano de *A procura da Poesia*: “Trouxeste a chave?”. A chave como elemento decisivo a ser buscado para tentativa de compreensão, um abrir de portas para o pensamento sobre o mundo.

por sua vez, tem o poder de pôr em cheque a ordem pressuposta das coisas formadoras de mundos. É o caso do já citado “Açougue”, em que a perspectiva de um mundo que consome animais sem a menor empatia para como são mortos ou expostos se revela no poema. Se o fim do mundo também cabe no poema, ou pelo menos o olho do furacão que desaguará eventualmente no leitor, “Reordenação do mundo” sugere também haver espaço para seu eventual restauro a partir do fim, a partir da perspectiva de que o encerramento do mundo é uma possibilidade de retorno à sua origem, pressuposta pelo menos. Não por acaso, a autora convoca as traças a habitarem ou, mais precisamente, reabitarem as páginas do livro, posto que os referidos insetos residem a milhões de anos no planeta, fato que os aproxima mais em termos de existência da pressuposta origem e faz com que figurem no poema como registro vivo do tempo. A persistência de tais seres que eventualmente “reduzirão a pó o poema” mimetiza a vida aos custos dela própria, segundo faz sugerir a primeira parte composta pelos primeiros seis versos. A vida não deixa de ser “cúmplice da ruína” levando em conta que a existência de um ser vivo eventualmente resultará em morte para outro, nesse caso sua presa. Nessa perspectiva, Astrid estaria estendendo para nós a própria consciência do apocalipse a partir do processo de autofagia que é parte do ciclo dos viventes, ou seja, a persistência da vida, ainda que aos custos dela mesma, tratará de providenciar um fim para aqueles que vivem, para que, assim, possam viver outros. No plano da leitura do fazer poético como ato cosmo[a]gônico, essa consciência nos revela não só a fragilidade da própria poesia que se propõe a capturar um rastro da vida como entidade ontológica, posto que ela não resistirá à tentativa, como também a possibilidade do fim da disposição adâmica que criou o homem resultar na libertação de outros modos de viver, coisa que converteria o anseio do pós-humanismo (*posthumanism*) presente no poema em algo como um composto-humanista<sup>34</sup> (*composthumanism*). O revés da morte, em certa medida, é a própria vida no apocalipse das traças, elas são também “cúmplices da vida” reconduzindo o produto à sua forma de matéria prima como fazem sugerir os derradeiros seis versos que encerram o poema. O destino final, ou inicial, dependendo da perspectiva, dessa recondução sintetiza todo o movimento realizado pelo bestiário até aqui, que é o de restauração da vida (ou mundo) enquanto ponto de saída e de chegada de todas as existências, sejam elas humanas ou não, em contraponto ao antropocentrismo. Quando a poeta suplica que as traças realizem o inevitável retorno das

---

<sup>34</sup> Tradução livre nossa do termo *composthumanism* resultado de uma reflexão de Donna Haraway presente no artigo *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*. Ao contrapor sua perspectiva em relação a do pós-humanismo, qual seja, a de uma superação crítica do humanismo, a autora utiliza a palavra *compost* (adubo) como prefixo para sintetizar uma perspectiva que a partir das s ruínas do humanismo de faces adâmicas e construídas por ele visualiza a germinação de pensamentos múltiplos.

“páginas” “às folhas primárias” está também fazendo o mesmo conosco, quer que reconduzamos os saberes adquiridos “pelo sofrer” no bosque desgarrado de *Jaula* que conjugam vivências múltiplas a partir da literatura, para nossas vidas, ou melhor, nossas próprias “folhas primárias”.

Completando o epílogo, a prosa de “À sombra da papoureira” também acolhe as folhas, mais precisamente as personagens Folha-Verde e Folha-Seca. Original de *Alameda* (1998), única coletânea de contos da autora, o conto não perdeu sua ordem no deslocamento entre livros, em ambos figura como o último texto. Tal ponto atesta, segundo acreditamos, seu caráter apocalíptico, ou seja, a capacidade de revelar o fim de um mundo ou mundos resultantes do percurso que os dois livros apreendem. De algum modo completando o caminho do fim iniciado por “Reordenação do mundo”, o conto narra o trágico abandono da sombra de uma papoureira habitante do jardim, que em muito se assemelha àquele de “Encontro no Jardim”, pelos dois gafanhotos. A justificativa para o fim da sombra não poderia ser outra que não humana: “assuntos de jardinagem”, que em microcosmo simulariam o poder que o homem exerce sobre a natureza em geral, removendo, realocando, plantando a vida a bel prazer. O trágico resulta justamente da revelação, ou apocalipse, desse poder desmedido, divino, de autoridade sobre a vida, que não cabe nas mãos daquele que removerá a já entregue papoureira de seu lugar, sua vida, lembra a narrativa: “a vontade do outro é que manda”. Se esse outro definidor de outros que é o homem excede o metrón pressuposto pela própria vida, o contrário também é verdadeiro. Os “insetos vestidos de verde”, a partir da complexa cadeia de vida descrita na narrativa, surpreendem a previsão de uma existência simplória e sem valor realizada pela medida (*métron*) humana. “Filhos” ou “consumidores” de folhas que lhes proveram o agasalho natural, Folha-Verde e Folha-Seca, não só manifestam sua opinião em relação ao ambiente que os cerca, como possuem uma estreita ligação simbiótica com este. Vale apontar que se aos gafanhotos é conferida a fala e acessamos seus pensamentos que lhes comprovam a complexidade por vias antropomórficas, tal fazer só é válido como um “se”, no sentido de responder à pergunta para a qual urgem os ouvidos abertos, provas de nossa nudez, herdadas durante o percurso do livro: o que os animais diriam se...?<sup>35</sup> A continuidade pós “se” que Astrid buscou criar em *Jaula* é a própria literatura: o que os animais diriam se a literatura emprestasse a linguagem? Astrid não fala pelos gafanhotos e

---

<sup>35</sup> Título da conferência da filósofa belga Vinciane Despret publicada no Brasil no *Caderno de Leituras n. 45* (2006). Ao se dedicar a essa questão, a autora aponta que não é possível uma resposta sem que dois pontos sejam devidamente solucionados: o primeiro deles é a pergunta, essa precisa ser cuidadosamente formulada para atrair o interesse do outro vivente; o segundo, os meios, esses precisam reunir condições que permitam o outro vivente estar apto a responder.

sim pela ausência de linguagem deles até que voltem e executem sua vingança. Eis uma chave, na releitura os gafanhotos sempre voltam, pois se converteram em nós, são nossos olhos para (re)ver o apocalipse efetuado pelo poético como ato cosmo[a]gônico. A narrativa encerra e completa o epílogo a partir da compreensão da fuga dos gafanhotos do jardim, uma vez privados da sombra da papouleira, como o próprio ato de encerramento da leitura do livro, sem a literatura de *Jaula* para oferecer-lhes sombra, os outros viventes de letras que habitam o bestiário uma vez mais se distanciam de nós, posto que a literatura, assim como a papouleira, oferece um meio de coexistência que só o desejo éveo quer acolher.

Essa acolhida privilegia a taxonomia degenerada dos bestiários modernos dos quais *Jaula* é espécime único, no sentido de ao seu próprio modo buscar articular o espaço da escrita para que se torne um instante tangível de contato entre espécies, ou ainda uma fonte de conhecimento sobre as mais variadas formas de vida (ou poesia) ensinadas pela própria, para quem, como a autora, não quer ser alheio. Astrid oferece ainda àqueles presos no egoísmo especista, que é o mesmo que surdez para a própria vida, o fruto do espanto (*thaumázein*) a partir do seu nomear éveo. A didática dos “nomes dos bois que não são bois” (os poemas) revela a ignorância que reside no ato nomeador adâmico, que é o mesmo que encarcerar a possibilidade de leituras várias na caixa cartesiana do nome, ou seja, reduzir a plural existência dos outros viventes ao lugar comum de palavras no singular como: animal, boi, cobra, cão. Como consequência desse aprendizado, toda ordem só pode gerar desordem, tão vasta e inclassificável é a vida. Na qualidade de ato cosmo[a]gônico, a articulação da ordem sob o signo de Eva, outro nome para Astrid, reaproxima o leitor da ordem original do mundo dito “real”, isto é, a natural desordem autorizadora do apocalipse. O mundo reordenado parece clamar pelo fim do mundo, mais precisamente do mundo antropoceno<sup>36</sup>. O futuro do fim do mundo é a restauração do passado pré-humano que passaria a ser também pós-humano num sentido não messiânico e sim biológico/ontológico de composto-humanista, ou seja, não se trata de restaurar o pressuposto equilíbrio da natureza e sim deixá-la como está, “deixar ser”, com o perdão da simplicidade quase ingênua: começar a partir daí e viver com esse problema (*stay with the trouble*), como propõe Harraway<sup>37</sup> (2016, p.1), conscientes de que ele ignora passado, presente e futuro, unicamente humanos.

---

<sup>36</sup> Termo utilizado para registrar a atual era geológica do planeta Terra, cujas alterações no clima e biodiversidade resultam da ação humana.

<sup>37</sup> Segundo a filósofa americana, viver com o problema (*stay with the trouble*) é ter consciência da própria mortalidade ao lidar com os vários passados, sejam eles horríveis ou edênicos, e também futuros, apocalípticos ou salvíficos.

Ao fim, o desejo éveo, da mesma maneira que o pecado original, cria para nós a consciência da vida breve (culpa de uma falta, a falta da divindade em nós), ela, a vida, passa a ter fim, separando-nos da infinidade da divindade que não se importa com a vida, que “pratica jardinagem”, posto que para tal ela não tem fim, não há possibilidade de fim, nada que aconteça pode extinguir a existência e, portanto, nada pode acontecer. No instante tangível da literatura em que Astrid, ou Eva, nomeia e ordena, assim como na vida, tudo é possível, inclusive a impossibilidade. Eis o nosso limite, o acontecimento do qual a escrita se encarregará de tornar inesquecivelmente esquecível para a visão de “retinas tão fatigadas”.

### **Últimas considerações ou das possibilidades do impossível**

[...] eu tropeço no possível e não desisto de fazer a descoberta do que tem dentro da casca do impossível.

Carlos Drummond de Andrade em “Procurar o quê”

Por serem últimas, essas considerações incorporam o espírito apocalíptico da ordem recém exposta da *Jaula* de Astrid. No sentido de menos refazer o acidentado percurso das leituras dos três capítulos — tarefa que acreditamos ser, a esse ponto, não só pouco frutífera como enfadonha — e mais nos deter nos machucados adquiridos durante este, peço licença ao leitor para enunciar agora em primeira pessoa o sentimento de uma dor que se manifesta no paradoxo das possibilidades do impossível encobertos nas respostas que colhi de *Jaula*.

Se me refiro à dor, o faço no sentido de aludir diretamente não só à disposição de “aprender pelo sofrer”, que ensinam os outros viventes escritos de Astrid, como também uma questão cuja extensão é dolorosa, uma experiência de incômodo constante, do ponto de vista do exercício da linguagem: leitura e escrita. Nossa relação com os outros viventes está inegavelmente vinculada ao modo pelo qual construímos o mundo, precisamos nomear para reconhecer, este é o fado do nosso ser, lembra Agamben no já citado *O fim do pensamento*, “o único sem voz no coro infinito das vozes animais”. Há uma questão latente em *Jaula*: como tornar os animais audíveis? Mais, como tornar a própria animalidade do humano audível para si, se não há em nós ouvidos para essa voz outra e ao mesmo tempo nossa, dentro e fora de nosso mundo forjado?

Mudos de voz temos só a linguagem, um monstro, no sentido lato, uma criação humana cuja habilidade, de algum modo, excede sua necessidade. Ela é sem dúvida o mecanismo que nos propiciou uma experiência de aproximação enorme e ao mesmo tempo curtíssima, alcança apenas aqueles da nossa espécie e nos isolou irremediavelmente de todas as outras. Resta, e Astrid sabe, um exercício de linguagem que possa viver com esse problema (*stay with the trouble*), essa dor de ser inalcançável e ainda assim tentar ser uma ponte ínfima a abraçar os dois inexistentes lastros do infinito: a literatura. Eis o horizonte das possibilidades do impossível.

Se não é possível falar por eles e pela nossa animalidade, Astrid nos ensina que há na ausência deles na linguagem, e, por extensão, nosso mundo, um vazio que faz eco em nós, um chamamento: “convoco-te, sem medo do silêncio, por que bem sei, sabemos, essa pode ser a tua voz”. O silêncio humano, sabemos, configura-se como a possibilidade única e real de manifestação de ruído, seja ele qual for, onde for, será ouvido quando não existe outro som para competir. Ele nos coloca no abismo entre as categorias forjadas do mundo forjado esperando ouvir de um lado ou de outro da fronteira um trilo que seja. Todavia, quando eventualmente chegar, esse trilo de esperança será audível e ao mesmo tempo indecifrável, esse é o preço da linguagem para nós. A possibilidade de ouvir ocasionada pelo silêncio esbarra na impossibilidade do entender. A literatura, mais especificamente, o ato poético, não

pode traduzir o inacessível da animalidade, esse é o seu limite, entretanto, pode se deixar contaminar por ele (o inacessível), essa é a sua redenção. Redimir a linguagem exige um terceiro caminho, uma terceira margem, a imaginação, o ato criativo, nessa estância: o poético. Invertendo a lógica presente no título do texto de Agamben, considerando o fazer poético que se conforma com sua surdez “para o que os pássaros sabem”, o *fim da voz* é o *início do pensamento*. Um pensamento cuja origem menos produz a existência forjada do homem, tal qual o cogito cartesiano, do que reafirma a inexistência de nossa voz. Pensar é possível porque a voz é impossível. *Jaula* ensina ainda que essa existência pautada pela ausência remove os outros viventes do pedestal para o qual se precipitam todos os olhares humanos, isto é, seus modos de produzir narrativas, mundos: a ciência, a religião, a própria literatura, para assegurar uma dúvida: onde se aloja esse outro que sei existir mas que não aparece? A resposta reforça a dúvida, eles estão a nos encarar das sombras do mundo pós-apocalíptico inalcançável para os mesmos olhares. O possível nesse impossível é prever a dor de um ataque, permanecer atento para captar o mínimo e transformar em máximo, reduzindo o perigo entre as existências, como prevê Despret.

Levando em consideração esse risco, *Jaula* me ensinou um mundo de espelhos em que Narciso se converte em Pã para que se possa enfim ouvir os ecos com os olhos. A consciência de um mundo forjado a partir da linguagem autoriza essa estância a ser também real porque forjada. Fingir a audição para ouvir os outros viventes e a nós mesmos a partir das figurações e desfigurações emitidas pelo jogo de espelhos do poético autoriza mais uma possibilidade no impossível. No inóspito vazio da linguagem em que a apropriação do animal pelo homem em seus termos resulta quase sempre em representações antropocêntricas, que por sua vez se caracterizam como impossibilidade de contato, o país dos espelhos flerta com a possibilidades de múltiplas imagens imitarem, no revés da razão dos olhos, proximidades viáveis de se ver idêntico, irmão, tão deformado quanto a percepção inicial de existências outras.

A deformação é tanta que me pergunto se não somos nós a única criatura cuja existência justificaria a criação de um bestiário que a abrigue longe de si mesma: em distância. Em certa medida, e isso é uma hipótese, um desaprendizado<sup>38</sup>, mais um dos tantos, que *Jaula* me ofereceu, todo bestiário é, essencialmente, um bestiário de humanidades, no sentido de que cristaliza, ou, pelo menos, concretiza uma perspectiva humana sobre a animalidade. Previsivelmente longe, acidentalmente próxima, a animalidade inicialmente capturada se alojou nos espaços do gênero zoopoético. Antes mecanismo de poder, isto é,

---

<sup>38</sup> O neologismo forjado quer alcançar um significado próximo da desconstrução (déconstruction) derridiana.

arquivo de saberes sobre os animais, o bestiário teve seu espaço subvertido ao ritmo do tempo que tratou de convertê-lo em criatura também, que envelhece, perdeu as forças para lutar e resolveu aceitar que lhe invadissem as ruínas as trepadeiras, ervas daninhas do poético. Vivo porque cheio de vida, o bestiário serpenteou do solo das certezas e incertezas quanto à fisiologia, comportamento e demais aspectos dos outros viventes, para a árvore do apocalipse da qual se precipitou sobre Eva a voz da serpente. Presumidamente escutada, a venenosa voz promove a expulsão de um paraíso, o fim de um mundo, mais precisamente o de faces unicamente adâmicas, ao permitir que se infiltre na ordem reificadora o prejuízo da consciência da desordem original. Ao emprestar sua casca para que habitem formas de desordenar a ordem pressuposta do outro vivente nos mundos humanos, o bestiário se converteu em possibilidade de contato profícuo com a impossibilidade de entender toda a extensão da desordem da vida. Árvores e mais árvores crias das sementes do fruto do pecado original que outros como Eva, ou Astrid, oferecem-nos, sem pudor, a promessa de nomes transitórios salvos na impossibilidade de continuarem assim, à mercê contínua de um novo apocalipse.

Entretanto, eu sei, e me pesa a dor desse saber, que Eva também ganhou seu nome: “e o homem chamou à mulher Eva” (Genesis 3:20), que é o mesmo que vivente, e ser nomeado é ser convidado à morte de si mesmo, conforme aponta Derrida (2011, p. 42-43), como estar morrendo por saber-se agora nomeado no mundo do homem, forjado a partir da linguagem do homem, que é um deus fingido. Que pode então uma linguagem antirreificadora erigida sobre as incontáveis ruínas de silêncio imposto? Ou melhor, pode aquilo que é acorrentado libertar correntes que não as suas mesmo estando preso? A resposta é ressonante, sem rodeios: não, não pode e por isso mesmo também pode. O mergulho vertiginoso nesse paradoxo, a insistência no vazio, é sempre um convite para *ver-ouvindo* o outro, dividir o peso do nome.

Pensar na articulação desse compartilhamento doloroso e necessário, e que por si só instaura uma ética da vida no seio do poético: uma [zoo]po[ética], aproxima-nos por contágio da noção de simpoiese, de Harraway, presente em *Staying with the Trouble* (2016). Definida em contraponto a outra noção, a de autopoiese — termo que designa a capacidade de alguns seres vivos produzirem ou reproduzirem a si próprios e que, transplantado para pensar a realização humana cetersiano-narcísica que desagua agora no antropoceno, parece fazer todo sentido — a simpoiese (fazendo o uso do mesmo prefixo da palavra simbiose) aponta para produção ou reprodução conjunta, em compartilhamento, de vivências, que só é possível

graças a esse mesmo compartilhamento, um “tornar-se-com” (*becoming-with*)<sup>39</sup>, nas palavras da filósofa americana. Astrid articula sua simpoiese no texto literário ao jamais negar a possibilidade do impossível, isto é, o saber doloroso da presença ainda que na ausência dos outros viventes. O bestiário da autora amazonense se vale disso, ou melhor, se perde nisso, da sua construção à nossa leitura, a exigência que se considerem viventes todos, de letras ou não, oníricos ou não, é constante, inegável.

Antes que eu ceda à tentação da minha própria melancolia, semelhante à que se refere Derrida em *O animal que logo sou* (2011, p. 40), que impele a um engajamento<sup>40</sup> para escutar, sobreinterpretar, o que o vivente de *Jaula* pode, ao seu modo, me dizer, prefiro me encerrar no silêncio, aquele da espera muda, ansioso e receoso, praticando o “deixar ser” que a obra de Astrid me ensinou ao me permitir “ser” também na leitura. Estendo esse privilégio raro em tempos de extinção a quem por ventura esbarrar na existência deste trabalho.

Por fim, resta ainda assumir, se possível for, mais uma inegável impossibilidade, pelo menos por enquanto: o poético, e por extensão a literatura, não podem interessar aos outros viventes, no sentido de que pouco importam – eis mais uma hipótese caduca – para os pássaros os versos de “Passâres”, esse é o seu provável limite. Mas seu efeito em um vivente específico, o humano, pode. Um exemplo claro deste efeito é a própria realização deste estudo. *Jaula* no seu limite, sua impossibilidade, ensinou o meu, uma possibilidade de estar mais próximo das animalidades outras e da minha também. Encerro consciente dessa espécie de revés limítrofe cativo deste trabalho que segue a já frágil tentativa do ato poético como cosmo[a]gonia. Tanto Astrid como nós, nos instantes que sucedem à conclusão desse texto, corremos aqui o risco de ouvir o canário machadiano trilando entediado: “literatura, mas há mesmo literatura?”.

---

<sup>39</sup> Um verbo utilizado pela autora e que tenta capturar a realização de uma existência a partir de sua relação com outras próximas, reconhecendo-as igualmente capazes.

<sup>40</sup> Acresço à palavra da qual também se vale o filósofo um sentido mais bélico de alistamento para fazer guerra contra o outro vivente.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *The Open: man and animal*. Translated by Kevin Attell. California: Stanford Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do pensamento. In: *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, ano VIII, número 11, 2004. Tradução de Alberto Pucheu. p. 157-159.

ARISTÓTELES. *Sobre a alma*. Tradução de Ana Maria Lóio. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

\_\_\_\_\_. *História dos animais*. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Entre a universalidade e o paticular: a literatura ante as identidades regionais. In: *Cultura e Identidade Regional*. SCHÜLER, Luís Fernando; BORDINI, Maria da Glória (Orgs.) Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

ASSIS, Machado de. Ideias de Canário. In: *Páginas recolhidas*. Edição eletrônica. Disponível em <[www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net)>. Acesso em 21/09/2018.

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

\_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119.

\_\_\_\_\_. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

BERGER, John. Animais como metáfora. Trad. Ricardo Maciel dos Anjos. In: \_\_\_\_\_. MACIEL, Maria Esther (Org). *Suplemento Literário de Minas Gerais: Mundo Zoo*. Belo Horizonte, Setembro–Outubro/2010. Nº 1.332. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. p.7-9.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*, vol. I. Vozes: Petrópolis, 1994

CABRAL, Astrid. *Jaula*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2006.

\_\_\_\_\_. *Sobre escritos: rastros de leituras*. Manaus: EDUA, 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Minas Gerais: Editora UFMG, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4, 2. ed. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Animal que logo sou: a seguir*. Tradução de Fábio Landa. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DESPRET, Vinciane. *Caderno de Leitura n.45: O que os animais diriam se...* Tradução de Cícero Oliveira. Belo Horizonte: Chão da feira, 2016.

DONOHUE, Mark. Classification and Language. In: *Theory, Culture and Science*, vol. 23, n. 2-3, maio de 2006, p. 40-42.

FAGUNDES, Igor. Do espanto às indagações: a zoopoética de Astrid Cabral. In: CABRAL, Astrid. *Jaula*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2006.

HARRAWAY, Donna J. *When species meet*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2008.

\_\_\_\_\_. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

GIORGI, Gabriel. *Formas Comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Tradução de Carlos Nougué Carlos. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 96-103.

- LEÃO, Allison. *Amazonas: natureza e ficção*. 1 ed. São Paulo: Editora Annablume, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 3. ed. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.
- MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da USFC, 2011.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario medieval*. 4. ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. Edições Loyola: São Paulo, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Para uma crítica da compaixão*. São Paulo: Lumme Editor, 2009.
- SINGER, Peter. *Animal Liberation*. New York: Haper Collins Publishers Inc., 2002.
- TREVIZAM, Matheus. Maravilhas zoológicas na enciclopédia de Plínio, o velho, a partir de duas sugestões de Ítalo Calvino. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 20, n. especial 1, p. 143-155, 2015.
- UEXKÜLL, Jakob Von. *Dos animais e dos homens: digressões pelos seus mundos próprios*. Doutrina do Significado, trad. Alberto Candeias e Anibal Garcia Pereira, Lisboa: Livros do Brasil, 1959.
- VALENTIM, Marco Antonio. Fora do mundo: lugar e sentido da não-humanidade na ontologia fundamental. *Revista Discurso*, São Paulo, v. 46, n. 2, p. 287-333, 2016.
- VARANDAS, Angélica. A Idade Média e o Bestiário. In: *Medievalista*. ano 2, n. 2, 2006, 1-53, 2006.
- VATTIMO, Gianni. *A Sociedade Transparente*. Tradução de Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1989.