

# PRELÚDIO E TRADUÇÃO DE ARÉVALO

Airton Uchoa Neto<sup>1</sup>

## Esboço à negação de uma biografia

A história completa do livro de contos *El hombre que parecía un caballo y otros contos*<sup>2</sup> (1915, 1920, 1927, 1951, 1958) é tão complexa que daria, por si só, um ensaio; que baste dizer que o autor tornou bastante difícil a vida dos seus editores e dos responsáveis pela estabilização de uma versão definitiva dessa sua obra (Arévalo, com o tempo, tornou o que era originalmente um opúsculo num volume cada vez mais amplo e complexo, amplo na medida em que novos contos iam aparecendo e diversificando a temática original, e complexo no sentido em que determinados textos também acabavam “desaparecendo” em edições específicas, para reaparecerem em novas edições e reedições posteriores). O conturbado contexto em que Rafael Arévalo Martínez (1884-1975) viveu e produziu sua obra, um guatemalteco vanguardista<sup>3</sup> e revolucionário que inicia sua carreira literária durante uma ditadura, os vinte e dois anos de ditadura de Estrada Cabrera, e infelizmente nada parece tão típico da literatura latino-americana, é também um tema que demandaria um bom

---

<sup>1</sup> Leitor, escritor, sobrevivente. Email: [airton.uchoa@gmail.com](mailto:airton.uchoa@gmail.com).

<sup>2</sup> Rafael Arévalo Martínez. *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. Edição crítica. Coordenação: Dante Liano. Madri: Scipione Cultural/ALLCA XX, 1997. Colección Archivos.

<sup>3</sup> Para alguns críticos, a vanguarda guatemalteca da década de 1910 inicia com a desvantagem do atraso histórico (enquanto no Brasil ainda grassavam parnasianos deficitários e tardios). O próprio livro de Arévalo, no seu desafio e na sua maturidade, não deixa de ser uma resposta potente ao tempo que se tinha perdido.

número de merecidas páginas: peço ao leitor que me perdoe a omissão de uma nota de apresentação, mas não faltarão aos interessados enciclopédias eletrônicas e virtuais, ou mesmo físicas, que satisfaçam sua curiosidade. Os dados biográficos e filológicos que forem citados serão os mais estritamente necessários para uma tentativa de interpretação do estranho “O homem que parecia um cavalo”, cuja versão em portuguesa língua apresento creio que em primeira mão.

Não há propriamente uma narrativa com começo, meio e fim tradicionais nessa narrativa, mas se pode falar de uma espécie de evolução, de desenvolvimento dramático, na apresentação do personagem do qual o narrador traça um perfil tão apaixonado como ao mesmo tempo irônico, ao ponto de o leitor não saber ao certo modular o tom de construção dos comentários (o narrador parece mesmo tragado, absorvido pelo seu herói, como ocorre, por exemplo, no *Grande Gatsby*, ou mais precisamente em *Doutor Fausto*, narrativas nas quais o narrador em primeira pessoa não é o personagem principal, mas nesse caso de uma forma ainda mais cruel e demoníaca, porque a repulsa e o horror que a pessoa narrada oferece à pessoa que narra se adivinha mesmo no nível físico). Há fatos, mas o seu encadeamento é posto todo em circunstância do personagem descrito, e mesmo a passagem do tempo se dá ao seu redor e a partir do seu ritmo. O procedimento será comum nas narrativas de Arévalo, mas se dá da forma mais exemplar na sua narrativa mais célebre.

O fato de a obra e o autor ainda serem, como a de tantos escritores de língua espanhola, injustamente desconhecida do público brasileiro poderia fazer com que eu, de modo prático e interessado, omitisse uma chave interpretativa que, na minha opinião (ainda que muito interessante, pela narrativa que constrói ao redor da narrativa, e de suma importância para que se compreenda como Arévalo se movia nos meios intelectuais e artísticos da vanguarda hispano-americana ou mesmo o rebuliço cultural da Guatemala da década de 1910), mais limita do que auxilia na construção de uma interpretação ou mesmo de uma, mais importante, apreciação da narrativa: sim, pode se fazer uma leitura considerando a realidade histórica dos seus atores, mesmo que, até onde se saiba, ninguém tenha verdadeira e efetivamente se metamorfoseado em animal. O narrador é o próprio Arévalo no começo da sua carreira, e o sr. de Aretal é o poeta colombiano, verdadeiro, Miguel Ángel Osorio (1883-1942), que chegou mesmo a assinar sob esse pseudônimo, como também Maín Ximénez, Ricardo Arenales e, o mais célebre, Porfirio Barba Jacob, que praticamente passa por seu nome de batismo.

### **Uma ficção, dois prisioneiros**

Consta que Arévalo submetera uma primeira leitura de “El hombre que parecía un caballo” a

Barba Jacob, o qual não podia deixar de se identificar (um dos seus pseudônimos era usado, sem disfarce, na narrativa). Barba sentiu um certo incômodo inicial inevitável. O personagem, afinal, é descrito como um poeta cuja produção grandiloquente e duramente formal e cerebral, *mineralmente cerebral*, não logra o brilho que almeja: “a mí no me conmovieron sus versos, porque eran versos inorgánicos. Eran el alma traslúcida y radiante de los minerales; eran el alma simétrica y dura de los minerales”; mas mais constrangedor do que isso não era a ironia feita à produção poética, uma burla possível entre poetas amigos, é a justamente a estranha lógica de admiração pelo narrador pela criatura narrada. O leitor percebe facilmente a expressão de uma atração magnética e inescapável; o narrador descreve mesmo e antes da metamorfose anunciada um monstro que o atrai e do qual deseja retirar o máximo possível. Aretal, o personagem, é posto como uma criatura humana que muito teria a oferecer dada a radicalidade de uma determinada experiência, no caso o próprio fazer poético não no que tivesse como consequência a construção de uma obra poética, mas na construção do poeta como figura estranha à sociedade comum (o narrador parecia querer assimilar a experiência radical de um santo sem os inconvenientes do asceticismo). A amizade, no conto como na vida real, não é negada, mas que amizade poderia sobreviver a uma redução tão brutal de uma criatura mesmo à genialidade que se lhe atribui?

A princípio, a comparação pode parecer forçada ou pouco produtiva, mas enquanto pensava sobre essa relação estranha e conflituosa não pude deixar de recordar a relação de Jack Kerouac e Neal Cassady. Cassady se aproxima do núcleo duro dos que seriam chamados beats antes que a alcunha nomeasse propriamente o movimento e que os seus componentes começassem mesmo à publicar: Cassady, algo ingênuo, queria que lhe ensinassem a escrever, e em compensação sua existência errante se torna a base mitológica do que viria a se transformar em *On the road*: mais do que um mero escritor, Cassady é transformado num ideal temático e biográfico, no que acabou absorvido como personagem encarnado, mas tão absorvido que mesmo em carne e osso parecia incapaz de fugir à materialidade reprodutível do livro, e o preço a pagar por isso foi alto.<sup>4</sup>

Barba não chegou a romper com o amigo pela escrita do conto, mas fez com que Arévalo promettesse que esperaria sua morte para publicar o conto. Barba, após a publicação, traído, comentou, em a publicação de Arévalo, defendendo, na terceira pessoa, os dotes e os talentos de Aretal, e ressaltando sua biografia trágica.

Barba decide a morte de Aretal, mas se ressentido do seu falecimento, e o defende.

---

<sup>4</sup> A tese se encontra num conto de Charles Bukowski do livro *Notas de um velho safado*. O próprio Bukowski pode ser apontado como um exemplo desse risco, mas o autor, nesse caso, arriscou a si próprio e deliberadamente.

El señor de Aretal, protagonista en la hazaña de vivir bellamente y a quien exalta y calumnia con genial arbitrariedad Rafael Arévalo Martínez en su obra, fue un poeta colombiano que iluminó su sensualidad con su talento, y que se consumió al fin como la hierba de los campos en los grandes incendios de estio. Llamábase Ricardo Arenales. Era erguido, ceniceño, ágil, de una prodigiosa elasticidad mental, de un sorprendente poder para la asimilación de las ideas. Pero lo dionisiaco mató en él lo apolíneo, y cuando puso fin a sus días de una manera violenta e imprevista, sobre una página de El Imparcial de Guatemala – empresa que él mismo había creado –, no dejó en pól si otra cosa que un confuso recuerdo y unos cuantos poemas dolorosos. Sus amigos le evocan todavía como pudiesen evocar la visión fugaz de un fantasma ígneo.<sup>5</sup>

Arévalo, por sua vez, terá que lidar com dois incômodos que a escrita do seu conto acabou lhe trazendo: a necessidade incisiva e até algo grosseira de negar que Barba Jacob exercia sobre ele também uma atração sexual e a de que a influência de Barba era tão forte e grande e irresistível que ele seria espiritualmente o autor de “El hombre que parecía un caballo”, se Barba não seria mesmo o seu verdadeiro autor, contra o quê o orgulho de Arévalo se ergueu em termos enérgicos.

Ainda será possível esquecer a carnalidade dos personagens? Disse o mínimo que pude de fatos que, em nome da honestidade, não podia contornar, mas esse mínimo tem um poder de atração mais que magnético, puxa numa determinada direção as águas da leitura e da interpretação como um redemoinho, e todos sabem (Guimarães Rosa alertou como pôde os que não o percebiam) a única coisa que se pode encontrar no meio do redemoinho. Será difícil imaginar que os personagens não são reais ou que, mesmo ficcionais, não devam muito à realidade, mas ainda se pode tentar pensar, num sentido oposto, que sua vida se resume apenas à narrativa do conto, que essa é toda a sua biografia, que foram absorvidos até mesmo fisicamente pelas palavras escritas, e que o verdadeiro senhor de Aretal realmente acabou se transformando em cavalo. Talvez qualquer interpretação fosse redundante a partir desse ponto: a história conta o que conta, diz o que diz, e isso é irredutível, mas o trabalho e a função do crítico e do ensaísta não podem acabar nesse ponto. É depois que tudo é dito, ao contrário do que aconselham Shakespeare e o primeiro Wittgenstein, que o seu ofício tem início.

### **A selvagem razão mística e a triste sexualidade humana**

Em um conto de *Dublinenses*, Joyce apresenta o curioso encontro de um homem e uma mulher, ambos solitários. Ele, leitor compulsivo a princípio de Carlyle (era Carlyle?) e posteriormente de Nietzsche, que parece se conformar da solidão com os livros, e ela, Laura Cinico, uma mulher que parece buscar com certa ânsia a possibilidade de um relacionamento. O compulsivo e monomaniaco

---

<sup>5</sup> Porfirio Barba Jacob. “El hombre que parecía un caballo. Exégesis de la novela de Rafael Arévalo Martínez.” Repertorio americano, vol. 17, nº 11, 15 de setembro de 1928, San José de Costa Rica.

leitor que Joyce apresenta se interessa por essa amizade e a alimenta até perceber que o interesse de sua amiga vai um pouco além da mera possibilidade do encontro e do diálogo. Ele pensa: o que torna impossível a amizade mais próxima entre os homens é que ocorre a interdição sexual; o que torna impossível a amizade mais próxima entre homens e mulheres é que o desejo sexual é uma necessidade (para o que o próprio Nietzsche faz a ressalva, em algum lugar, de que o desprezo sexual de uma determinada mulher por um determinado homem é o que torna viável essa amizade). As razões de o personagem, do qual, afinal, se diz diretamente tão pouco, preferir os livros ao convívio humano pode, agora, ser lida nas entrelinhas. O leitor se afasta de sua amiga e tempos depois vê no jornal a notícia do seu suicídio.

Porfirio Barba Jacob, figura central da vanguarda hispano-americana, era uma espécie de dandi tropical em que sempre se lê uma lembrança torta de Paris e dos caminhos de Oscar Wilde: poeta, Barba Jacob, que dedica, e sacrifica, a própria vida à construção da obra e ao cultivo dos vícios (distante dos núcleos duros da vanguarda mundial e da sua urbanidade). Nada mais natural que sua figura atrair para si o convívio de outros escritores, sobretudo em meios mais provincianos. A Quetzaltenango de Arévalo, uma espécie de entreposto comercial que consegue certo destaque devido à produção local de café, seria provavelmente o mais inusitado e o mais inóspito dos lugares para que se iniciasse um movimento poético de vanguarda, caso nós mesmos também não compreendêssemos a angústia que pode causar a vivência num lugar provinciano.<sup>6</sup>

Barba Jacob, que toma seu nome de um herege do século XVI, já simbolizava esse espírito de desafio e escândalo, e é natural que sua presença provoque, na Guatemala da década de 1910, uma mistura de atração e repulsa. Sim. Aproximar-se daquela figura, fisicamente tão angulosa, era uma necessidade inescapável. Por outro lado, os demais literatos e intelectuais que orbitassem ao redor do seu astro tinham que lidar com um fato escandaloso não apenas para a construção de uma imagem de artista, sobretudo na Colômbia, no México e na Guatemala da década de 1910: Porfirio Barba Jacob era homossexual, e a crônica da época parece eventualmente se interessar mais por esse fato do que pela obra poética de Barba Jacob, já dedicada à solidão, ao trabalho e a prazeres

---

6 Apesar da rápida evolução econômica, também por causa do café, a cidade de São Paulo das primeiras décadas do século XX também preservava certo pensamento conservador e até certo ponto tacanho, mais ou menos o contrário do que ocorria com o Rio de Janeiro, que embora não mantivesse a primazia econômica ainda era a capital federal e se concretizava como capital cultural do Brasil. Mário de Andrade defende mesmo que foi essa uma das ocasiões que tornou possível e viável que a vanguarda surgisse em São Paulo e não no Rio: o surgimento da vanguarda exigiria um escândalo praticamente impossível numa cidade já tão cínica e malandra. — Ainda assim, mesmo o Rio de Janeiro viveu as duas primeiras décadas do século XX sob certa bruma de ingenuidade e provincianismo (que não se leia a constatação como uma crítica negativa). Veja-se o exemplo da obra de João do Rio, ansioso por uma vida profundamente urbana, mas que em determinada crônica começa falando dos passarinhos que cantam pelas manhãs do subúrbio.

que, embora deles não fale diretamente, todos comentam.

Nada a las fuerzas providas demandando,  
pues mi propia virtud he comprendido.  
Me basta oír el perennal ruido  
que en la concha marina está sonando.

Y un lecho duro y un ensueño blando;  
y ante la luz, en vela mi sentido  
para advertir la sombra al olvido  
el ser impulsa y no sabemos cuándo...

Fijar las lonas de mi móvil tenda  
junto a los calcinados precipicios  
de donde un soplo de misterio ascienda;

y el amparo de númenes propicios,  
en dilatada soledad tremenda  
bruñir mi obra y cultivar mis vicios.

Curioso o quanto o soneto "Sabiduría", de Barba Jacob, acaba transformando o próprio dandismo numa obsessão poética que mais comunica com o asceticismo do que propriamente com o hedonismo. Esse asceticismo poético não fará com que os hábitos e inclinações sexuais do poeta sejam esquecidos, mas, de certo modo, tornarão as amizades mais ou menos viáveis: na medida do possível, mas sempre com a impressão de que brincavam com fogo, a obsessão poética dava uma desculpa para que dele se aproximassem, e a sexualidade do poeta se mostra como um traço exótico.

O trato entre Barba e Arévalo era de que o conto "El hombre que parecía un caballo" não fosse publicado enquanto ele, Barba, ainda estivesse vivo. Barba perdoara a escrita, mas Arévalo (compreensivelmente) não resistiu à tentação da publicação. As duas razões pelas quais o poeta colombiano poderia se sentir ofendido parecem bastante óbvias: sua poesia é, injustamente, se fizermos uma equação bruta que torne o personagem da ficção rigorosamente o mesmo homem da vida real que a inspirou, reduzida a um formalismo rigoroso e estéril, como de um parnasianismo a que sobrasse técnica e faltasse assunto, embora não se fale diretamente em parnasianismo; e, além disso, o curiosíssimo perfil do personagem perde toda a sua aura inicial quando sua atração pelo

mundanismo revela seus instintos mais baixos e o aproxima tanto do animal que o único modo de manter a crença na sua nobreza original é torná-la mais que análoga igual e mesma que a de um cavalo. A profissão de fé de Porfirio Jacob Barba (“bruñir mi obra y cultivar mis vicios”) se encontrava reduzida a pó, ridicularizada, ou exposta à piedade poética, como se se tratasse de um grande objetivo artístico equivocadamente ou muito além das forças e do alcance daquele que a idealizou. Mas há algo mais estranho, subjacente, e que nem necessariamente deveria ofender à honra de Jacob Barba, tanto que para parte da crítica fora ele o autor, ou ao menos uma sombra tão densa sobre a obra que Arévalo teve que se defender inclusive da acusação de falta de independência artística e intelectual.

Falei do *Grande Gatsby* e do *Dr. Fausto* como exemplos de narrador em primeira pessoa que demonstram a admiração de um hipnotizado diante do personagem narrado, mas o exemplo do romance de Scott Fitzgerald é menos perfeito e adequado que o de Thomas Mann. Em ambos os casos, como também ocorre no conto de Arévalo, está presente o profundo interesse por uma figura que diz muito sobre o momento histórico (cada uma, ao seu modo, é uma metáfora do espírito do tempo): em Fitzgerald o otimismo exagerado e meio suicida da geração que vinha logo depois da Primeira Guerra e antes da Grande Depressão de 1929, em Mann a Alemanha que acompanhava a ascensão do Terceiro Reich, em Arévalo o próprio florescimento de uma vanguarda artística num ambiente provinciano, subdesenvolvido, conservador e opressor. Em Fitzgerald, porém, o narrador mantém certa distância cética em relação à tragédia do personagem principal: seu destino, a poeira sobre a estrada dos seus sonhos, é a maior lição (excluída qualquer moral) que se pode extrair da narrativa (*Gatsby* é um Ícaro fora da lei); em Mann a admiração do narrador chega mais perto de um patético amoroso, ainda que platônico, e a piedade, diante do ato final, quase torna difícil que se enxergue com maior objetividade (*Adrian Leverkühn* é um Ícaro ensandecido); em Arévalo surge a mesma admiração, mas pejada por certa sensação de horror, contra a qual o narrador investe com as armas da ironia: ele, como os outros, joga um jogo de aproximação e distanciamento, atração e repulsa, sendo que não se distancia para poder ver melhor (o desejo de melhor ver será o que o fará constantemente retornar às proximidades do círculo gravitacional do señor de Aretal), mas para se preservar, embora não saiba dizer ao certo por que se distancia e por que se reaproxima: sua exatidão mira terrenos brumosos que não podem ser explicados em termos simples; sua ironia mesma não é clara, e na medida mesma em que o sr. de Aretal é criticado pela sua mundanidade a mesma mundanidade parece uma tomada de decisão radical diante do mundo: Aretal será tão transgressor que romperá até mesmo com a transgressão típica do artista, do pensador e do poeta,

pois negará os laços comuns da sociabilidade e não preservará nem sequer a aura aristocrática do poeta que abraça a própria tragédia (o sr. de Aretal é um Ícaro pesado demais para conseguir voar, e ainda tão pesado que precisa se sustentar com pés e mãos sobre o solo).

O incômodo da convivência entre o narrador e o narrado também faz lembrar as relações perigosas ocorridas em *A confissão de Lúcio*, talvez de um modo ainda mais perfeito do que em relação às obras anteriores. Ainda que aqui não ocorra nenhum jogo erótico substituto que ponha os personagens em risco direto, o risco de realizarem o desejo secreto que os atormenta, desejo cuja realização, aliás, eliminaria toda a tensão da narrativa. Mas aqui também ocorre um sentimento sublimado de atração, um sentimento tão furiosamente sublimado que nem mesmo a satisfação sexual direta já poderia satisfazê-lo; nada, aliás, pode causar a satisfação: o sentimento se nutre angustiosamente da própria carência que provoca, e que curiosamente se encontra mais no narrador, que é aquele que vê e fala, do que naquele que é narrado, o personagem cuja sexualidade transgressora na vida real pesava sobre ele como a marca de uma maldição, de um modo tal que mesmo os seus companheiros de vanguarda, ao falar sobre ele, antes de dizer qualquer coisa, precisavam ressaltar: Porfirio Barba Jacob era homossexual.

Curiosamente também na Guatemala o homossexual como figura exótica também foi tornado um dos mártires maiores das vanguardas artísticas.<sup>7</sup>

Ainda se imaginou que Porfirio Barba Jacob tinha sido de uma ironia tão radical que teria se ironizado a si mesmo sem o mínimo de piedade (como o próprio Mário de Sá-Carneiro na novela citada); mas aqueles que assim viram enxergaram a obra no ápice da sua genialidade. Quem seria tão genialmente impiedoso consigo mesmo e ao mesmo tempo tão supinamente orgulhoso a esse ponto?

Essa falsa atribuição poderia servir para Barba como uma vingança contra Arévalo pela sua impertinência, mas havia ainda um travo amargo: depois de tudo Barba ainda teria que se recordar de que, em verdade, não fora ele que escrevera a narrativa.

Arévalo, acima disso tudo, em nome da preservação da própria identidade, fora duas vezes cruel, e supinamente cruel, com o antigo amigo, já não com a escrita da sua narrativa nem com a sua irresistível publicação traiçoeira, que correspondem a um único canto inicial do galo, mas com os dois golpes que lhe dera em nome da preservação da sua obra e da sua própria identidade ameaçada:

---

<sup>7</sup> O outro mártir da vanguarda é o judeu (vide o *Ulisses, Em busca do tempo perdido*, sobretudo *No caminho de Guermantes*, e a própria obra de Kafka). Mártires do velho mundo aos quais se somam, nas antigas colônias da América, o negro desterrado, o índio (a nobre genealogia de Barba Jacob, denunciada na austeridade dos traços angulosos do seu rosto), e, por fim, a invisível figura do mestiço, o pardo das estatísticas.

declara verdadeira ojeriza e repulsa a Porfirio Barba Jacob, e, depois, declara que a narrativa é tão radicalmente sua que não caberia nenhuma sombra do verdadeiro señor de Aretal.

### **A psicologia animal do poeta**

A animalidade do ser humano – a afirmação de que, biologicamente, ele é um animal – seria apenas uma certeza acadêmica, não fossem dois detalhes incômodos (tão incômodos quanto a limitação acadêmica das certezas acadêmicas): o conceito de animal fere em muito a pobre dignidade humana, sobretudo a daqueles que aprenderam a ter alguma autoestima e confiança na raça quando leram em algum lugar que Deus a tinha entronado e lhe dado o domínio do mundo (os outros animais se tornavam animais a partir de uma imposição que, sem voz, não podiam questionar, e nós, que não perdemos o dom da fala e desde então, nós tornamos o que somos porque éramos a cópia em escala reduzida do criador de todas as coisas); o segundo detalhe é que, ao contrário dos outros animais, precisamos acreditar ou duvidar que somos alguma coisa, que fazemos parte de uma categoria, e mesmo a indiferença a isso não é uma atitude passiva, ou seja, quanto mais distante estiverem, pela própria fisiologia ou pela mínima preservação do seu espaço, da palavra humana e da sua compreensão, menos os pobres animais terão que se posicionar em relação a nós, que precisamos pensar e definir o que somos (e, também a partir de nós, o que não somos), e criamos categorias e conceitos que mais tiram o sono do que tranquilizam. Efetivamente, em termos estritamente biológicos, pouco nos separa dos demais animais, e menos ainda dos mamíferos e ainda um pouco menos dos outros primatas, e para quem não precisa lidar com dogmas religiosos, ou para quem mesmo assim tem a humanidade em tão pouco crédito que imagina que, com isso, estaria tudo explicado, o problema está resolvido; o problema é que, por outro lado, não é assim tão fácil restabelecer essa identidade, e já não digo por questões de orgulho e de autoestima, mas por causa dos vários caminhos sem volta que traçamos para nos tornamos quem somos como raça e espécie, das origens que já não podemos saber em que ponto se encontram, ou seja, embora pouco nos separe dos restantes animais o fato é que também pouco nos une a eles, da inocência e da integridade que lhes atribuímos e com que sonhamos, porque não podemos deixar nada em paz.

O cada vez menos distante devir da máquina – mais um desejo do que um medo – faz que se repense, mais através da máquina do que contra ela, por mais que se simule, como salvaguarda, a ojeriza, o que é o ser humano. Trata-se, de fato, da mais cansativa das perguntas, a qual espera não tanto uma resposta quanto uma solução, ou ainda mais radicalmente, o olvido: precisamos que de tão autoevidente a consciência (meio inventada e inevitavelmente inventada) de que se é humano

acabe sendo uma das coisas nas quais não é preciso pensar: seu valor e o seu significado devem ser coisas absolutas. Era fácil pensar assim quando, quase sem controvérsias, ou à custa de alguns autos de fé e sacrifícios em fogueiras (seria ingênuo esperar que a tranquilidade geral pudesse ser conquistada sem nenhum tipo de esforço). Pode se buscar, na história, mais de um ponto de partida do que poderíamos chamar de “o fim da paz”, e responsabilizar por isso várias senhoras e vários senhores desagradáveis, mas o mais comum dos lugares concentra essa vanguarda de revoltosos no século XVIII. É curioso como um deles, pais daquilo que hoje chamam de ciência, ainda salva a pobre humanidade de um princípio animal que parecia tão incômodo: não se podia escapar de dizer, do ser humano, que era um animal, se o que se queria era fazer dele uma descrição minimamente científica. Mas, e se, mesmo assim, ainda se tratasse de um animal especialmente memorioso, intuitivo, e tão à vontade na sua relação com coisas tão abstratas quanto o tempo e o espaço?<sup>8</sup>

No *Bestiário* de Juan José Arreola, como numa estranha visita a um zoológico, vemos a descrição de uma série de animais a partir de suas características mais essenciais e entranhadas, mas sempre vistas de um ponto de vista algo humano. A estrutura é semelhante ao das fábulas e ao seu objetivo moral, com a vantagem de que se exclui da obra o moralismo propriamente dito: Arreola meramente traça o perfil dos animais a partir de características que podem fazer lembrar o humano, mas sem perder de vista que se tratam de animais e que não podem ser julgados como se julgam aos seres humanos, o que, num raciocínio torto, leva à conclusão de que também os seres humanos não deveriam ser julgados com tanto rigor:

Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre./Saluda con todo tu corazón al esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro./Ama al prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal./Y ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado, y con piyama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica.<sup>9</sup>

O indivíduo (humano) não é apenas o maior inimigo da civilização, além de intrinsecamente seu inimigo, como é mesmo seu único inimigo possível. Para lidar com isso, pode eventualmente recorrer a um mergulho profundo naquilo que mais do que desconhecido já lhe é inacessível. O animal é uma salvaguarda do humano (também necessária na medida em que nenhum indivíduo humano comporta o ideal humano) que empurra o humano para cada vez mais adiante.<sup>10</sup> Em

8 George-Louis Leclerc. (Conde de Buffon.) *Histoire naturelle*. Tomo V. Histoire des animaux. Paris: Librairie Générale de France, 1859.

9 Juan José Arreola. *Bestiario*. México/DF: Editorial Planeta Mexicana, 2014.

10 A máquina, por outro lado, é um devir humano completamente descarnado que concentra todos os adjetivos que distanciam o ser humano do animal comum (o homem é um animal adjetivado, porque não suporta ser apenas animal). Quando a máquina, enfim,

compensação, o próprio animal, por sua vez, é mais propriamente um tabu às avessas do que um totem: ele não mais comunica com uma divindade ancestral que torna todas as formas de vida irmanadas, mas oferece uma primeira imagem de alteridade absoluta (para o monoteísta), ou seja, abraça-la é uma tentativa desesperada de negar a humanidade, a qual só o que consegue é adestrar ou destruir o animal. A mitologia subjacente de Arévalo é uma tentativa de resgatar, no ser humano, essa raiz totêmica animal, o que é explicado num outro conto do mesmo livro, “La signatura de la esfinge”.

— Se llama signatura a la primaria división en cuatro grandes grupos de la raza humana. El tipo de la primera signatura es el buey: las gentes instintivas y en las que predomina el aspecto pasivo de la naturaleza; el tipo de la segunda signatura es el león: las gentes violentas, de presa, en las que predomina la pasión; el tipo de la tercera es el águila: las gentes intelectuales, artistas, en las que predomina la mente; el cuarto y último es el hombre: las gentes superiores, en las que predomina la voluntad.

É tão curioso que o próprio ser humano apareça como signo definidor do humano quanto o fato de Arévalo, ao que tudo indica, não ter reconhecido nenhum personagem a partir dele (o homem como animal, sem mais adjetivos, seria a síntese de toda essa busca, mas acaba se tornando o ponto perdido de um círculo vicioso). Outra questão curiosa diz respeito ao lugar em que se encontraria o cavalo, a primeira experiência de Arévalo nesse sentido.

Uma linguagem articulada do animal assim como uma vida psíquica simbólica do animal que pudesse ser comunicada através dessa linguagem ou frustraria o ser humano ou seria inútil (suas partículas básicas poderiam ser identificadas, mas nunca a sua articulação). Por razões bastante distintas o que poderiam dizer ao ser humano o boi e o leão não é de se esperar que fosse agradável. Por outro lado, desde que fossem capazes de tal linguagem, seriam necessariamente capazes da ficção e da mentira. O que é menos grave do que a palavra na boca me afastar um pouco da carne que devoro? Isso se resolve nos paradoxos de Deus e da sabedoria: uma experiência radical de afasia é o que se espera insanamente que torne a experiência poética de novo viável (a afasia, como a morte, dos quais a rigor seria impossível voltar, pois a própria memória se baseia inevitavelmente em linguagem, seriam as duas últimas grandes experiências limites do poeta, nas quais a própria linguagem retornaria à sua pureza, a daquele que vê pela primeira vez todas as coisas, o fundador da cultura que teve que abrir mão de sua cultura prévia). Essa radicalidade, inclusive, destrói a tentativa de Arévalo de tornar classificável essa simbologia (e essa quebra conceitual é necessária

---

concretizar-se como devir humano sua crise será que acumulará todos os adjetivos, mas terá perdido o substantivo básico, o animal, e eis que o próprio animal, depois de tudo, será um devir interdito.

para que se mantenha a obra). O próprio señor de Aretal, ao fim da narrativa, se evade, como um animal, de certo modo de toda a classificação possível. Se se trata de uma metáfora ou de uma verdadeira transformação do ser humano em animal é o que menos importa.

### **Só os poetas e os animais têm a graça de Deus em vida**

Um cavalo estaria tão bem em Quetzaltenango como em Paris, e eventualmente melhor, e sem saudades da capital francesa, na segunda maior cidade da Guatemala, na década de 1910 um entreposto comercial que vive da negociação do café. Os poetas, quando sábios, seguem exemplos semelhantes.