

# Livros que seu aluno pode ler Literatura para o Ensino Médio

## Abrindo as páginas de *O animal agonizante*

PROF. DR. ANTÔNIO MARCOS VIEIRA SANSEVERINO<sup>1</sup>

**P**rimero, quero agradecer o convite da Luciene e já dar os parabéns pelo evento, pela fala, pela circunstância de sair do ambiente da Letras e vir para cá, na Pinacoteca. Esta circunstância positiva, agregadora, tem a ver com a própria história do PET Letras e deste projeto, *Livros que seu aluno pode ler*. Quando ficou definido, e a Luciene fez o convite, comecei a pensar, em termos de literatura, numa leitura que pudesse ser feita na escola e trouxesse algum tipo de impacto. Pensei em sair dos limites da literatura brasileira, que, mesmo sendo amplos, poderiam

---

<sup>1</sup> Antônio Marcos Vieira Sanseverino é doutor em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. Atualmente é professor adjunto de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

restringir a leitura dos alunos a um universo restrito e, conseqüentemente, levar ao entendimento disciplinar de que, para ser literatura, tem de ser brasileira. O interesse é ampliar o horizonte de problemas e de repertório da experiência de leitura literária.

O que fazer com esse desafio? Aqui vai um agradecimento indireto ao professor Homero Araújo, que pediu para eu dar uma aula para ele sobre *O animal agonizante*, de Philip Roth (2006), no curso de especialização. Fiz isso, mas, dali para frente, continuei relendo o livro. Tanto que vou trazer questões sobre a leitura de *O animal agonizante*, que não pretendo esgotar aqui e continuo organizando. Inclusive, isso não é um roteiro de leitura, são apenas figuras, uma coleção de imagens com representações do corpo e da nudez. O interesse é pensar o impacto da obra literária, como o romance de Philip Roth, que pode ser provocado dentro da escola. Um impacto com um efeito estético capaz de instigar o leitor. Interessa comentar, aqui, duas cenas. Confesso que não vi a peça na semana passada, que saiu de cartaz. Tinha visto, antes, o filme, e agora vi de novo. Ao revê-lo, percebi o quanto ele amenizou e atenuou cenas impactantes do livro. Atenuou de modo similar à forma como nós, professores, atenuamos a força da obra para que seja trabalhada na escola. Esse processo de atenuação é frequente. Aqui nós podemos falar de um livro com cenas fortes, mas não podemos mostrá-lo aos adolescentes na escola. Não podemos? Trago essa questão, não vou fechar esse ponto.

A primeira coisa a ser feita é organizar a sequência de falas. Fiz alguns roteiros para sessões diferentes. Fui tateando tipos de fala a fim de propor uma linha de leitura. Aí vai entrar Philip Roth. O interesse é pensar a leitura de *O animal agonizante* em um movimento dialético de afastamento e de aproximação. Quando nós lemos, acontece um processo de subjetivação que nos retira do mundo. Quer dizer, ao ler um romance, somos sequestrados da realidade e levados ao mundo ficcional. Quando conseguimos esse mergulho, vivemos uma ótima experiência. Se eu abro um livro dentro do ônibus, ponho fones de ouvido, a leitura vai me afastar das pessoas à minha volta (inclusive dos chatos), me isolar da realidade e me levar para a ficção. O livro pode isolar o indivíduo. Um exemplo está em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 2009). Um bibliômano. O personagem tem um exemplar único, raro, em suas mãos. Deita na rede

e não vê a realidade a sua volta. Se passasse Napoleão ou Cromwell indo tomar o poder, ele seria incapaz de ver.

Outro exemplo muito bonito está em Clarice Lispector (1998), *Felicidade clandestina*. Primeiro, o texto foi publicado como crônica, *Tortura e glória*, para depois ser transformado no conto *Felicidade clandestina*. No final da história, a menina com o livro na rede é como uma mulher e seu amante. Ela lia lentamente *Reinações de Narizinho* (LOBATO, 2007), para prolongar seu prazer. Ela se balança, em um embalo, no movimento de fruição, de mergulho dentro da obra. Essa é a aproximação do livro pela atração da narrativa ficcional, que seduz o leitor e faz com que ele mergulhe na obra. Como se lê um livro de poemas? E um romance? Ou um livro de contos? Quer dizer, esse objeto “livro” é uma espécie, para usar um termo de Foucault, de dispositivo que serve para retirar o leitor da realidade imediata. E essa etapa exige atenção e concentração para que possa haver a fruição.

Agora, vamos atentar para esse afastamento da realidade. Não é afastamento no sentido de isolamento, de viver preso à fantasia. Tem um outro lado dessa dialética: a leitura aproxima o sujeito de seu mundo. Eu me volto para o mundo com uma antena a mais, que vai me deixar mais ligado, vai me dar um grau de percepção mais agudo. E o pressuposto existencial para trabalhar com literatura, uma formulação que levei tempo para construir, é que, entre livro ou pessoa, o leitor deve escolher o ser humano. Então, se for necessário queimar um livro para manter a vida de alguém, eu vou queimá-lo e salvarei uma pessoa. Entre a vida, a existência mesmo, e o livro, ganha a existência, dez a zero. É uma escolha existencial e uma questão hierárquica, o livro está embaixo, a existência, em cima. Essa formulação parece autoevidente, mas nem sempre é posta assim. Volto à formulação de que a vida está fora do livro. O livro incorpora o elemento externo para dentro de sua forma. Por isso, há necessidade de se pensar um movimento dialético de afastamento do leitor com o mundo, mas que o leve a uma aproximação da realidade. Quando me afasto, entro no mundo ficcional, em uma subjetivação que a obra literária permite. Quando volto, volto enriquecido, porque a obra traz problemas e questões existenciais. Narrativa ou lírica, a obra literária dá forma para nossa experiência.

Por que apresentar pinturas? Porque *O animal agonizante*, de Philip Roth (2006), estabelece um diálogo com duas linguagens: a música e a pintura. Vou focar na pintura. Sobre a música, não me sinto competente para comentar, apenas faço a indicação. E qual é o aspecto central? Primeiro, para comentar a pintura, eu uso um texto de Anatol Rosenfeld (1996), *Reflexões sobre o romance moderno*, de *Texto/Contexto*. Rosenfeld traça um paralelo bacana, mas não vou recuperar todas as hipóteses. Ele parte da noção de um *espírito do tempo*, o *Zeitgeist*. Em uma época, obras de diferentes linguagens (pintura, música, teatro, literatura) trazem marcas comuns, elas se comunicam entre si. É um pressuposto idealista, de totalização. Quero tomar a segunda hipótese.

Segundo o autor, a pintura moderna tem um processo de desrealização. É uma coisa bem simples: o processo de representação da realidade reflete a realidade dentro da obra. Então, eu leio a obra e quero ver o tipo de representação da realidade. Para ele, na pintura moderna, isso sofre um processo de “desrealização”. No cubismo, com a abstração da forma pela ênfase nas linhas geométricas, e no expressionismo, por necessidade de expressão, há deformação de linhas; no surrealismo, a realidade se abre e se mistura com a dimensão onírica. Rosenfeld chega a uma figura abstrata que não representa mais o indivíduo, que abdicou de representar a realidade sobre a tela. Pela primeira hipótese, do espírito de época, isso aparece também no romance moderno. Por exemplo, Philip Roth constrói um tipo de narrador que não é mais confiável. Em outros termos, o sujeito não olha mais uma pintura na expectativa de reconhecer a realidade (do homem ou da paisagem). Do mesmo modo, no romance, o leitor tem uma história que passa pela necessária distorção do narrador.

Antes de irmos ao livro, é importante comentar o fundamento narrativo do romance. Ele conta uma história de alguém lutando para se realizar em um mundo adverso. A base do romance, desde o século XIX, é a biografia, a história de uma vida. Agora vale um contraponto. Em um texto famoso do Theodor Adorno (2003), *Posição do narrador no romance contemporâneo*, ele diz algo forte: não há mais o que narrar em um mundo estandardizado! Ou seja, em um mundo em que tudo é muito reproduzível, em que todos são iguais, não há mais a experiência de narrar, não temos mais experiência para compartilhar. Um dia – eu também fui professor

de redação – um aluno me disse: “eu não sei narrar, porque eu não tenho nada de interessante para contar”. A proposta era uma redação sobre uma experiência marcante. Uma das coisas mais tristes, mais patéticas que eu ouvi foi, então, alguém me dizer que não tem nada para contar.

Bourdieu (1998), em *A ilusão biográfica*, diz que, no relato de uma vida, o narrador articula, faz com que uma sucessão de acontecimentos tenha encadeamento. Cabe um parênteses para explicar que a narrativa não precisa ser necessariamente literária. A literatura é que faz uso da narrativa. A narrativa é muito maior do que a literatura. Então, dentro da narrativa, como particularização, temos a história de alguma coisa concreta, de um processo de humanização. Um personagem enfrenta uma série de acontecimentos para solucionar um problema, para enfrentar um conflito, para partir em uma busca ou em uma demanda. Essas ações se dão em um determinado espaço, em um tempo bem circunscrito. O personagem vai indo, as ações vão se encadeando em causa e efeito, o relato ganha unidade. Isso não é a vida propriamente, isso é uma história de vida. A vida tem várias ações simultâneas. Nesta sala, por exemplo, temos várias pessoas, cada uma com sua vida, sua história, suas ações. Seria muito complicado reuni-las num único relato. Há também o acaso e situações imprevistas que escapam de explicação e não seguem um fio de meada. Isso é a vida. Quando se está narrando a história de “uma” vida, o narrador constrói uma linha, um fio que conduz sua seleção de acontecimentos, que estabelece uma hierarquia entre eles para dispô-los em ordem.

Mas isso ainda não é literatura. Pode ser um relato antropológico, pode ser uma notícia de jornal, pode ser um processo judicial. Vai depender da demanda a que o narrador responde, em qual campo social ele está inserido e para qual interlocutor se destina o texto. O que a literatura faz é ficcionalizar histórias de vida de acordo com a circunstância específica que o autor desenhou. Onde quero chegar? A narrativa nos faz lidar com um problema muito complicado, que é a temporalidade, a sucessão de acontecimentos. É muito complicado cada um lidar com a passagem do tempo. E mais: pôr ordem em tudo que se vive. E mais: conseguir lembrar o que se viveu. Escolhemos, para contar, aquilo que tem valor para nós e a que atribuímos um grau de importância. E mais ainda, fazendo com que isso tenha sentido para o outro entender. É uma forma maravilhosa, não?

Volto aos pressupostos. Quando Adorno diz que nós não temos mais a condição de narrar, ele está ecoando Walter Benjamin dizendo que os soldados voltavam das guerras empobrecidos, incapazes de narrar, sem experiência compartilhável. Eles não conseguiam mais narrar. Ou aquilo é tão forte, é uma vivência tão intensa, tão traumática que não se consegue encontrar forma para expressá-la. É um nó complicado. Como é que eu vou narrar a história na contemporaneidade, quando a experiência está em baixa? Nos problemas formais da narrativa, a literatura ecoa a dificuldade de cada indivíduo de se pensar como parte de uma comunidade, de vislumbrar um interlocutor e de pôr forma para suas vivências. Novamente um exemplo de aula de redação, seguindo a linha de Paulo Guedes. Lembro a proposta de um texto de autoapresentação. Havia aqueles alunos que faziam ótimos textos, mas outros não conseguiam. O que acontecia? Eles falavam que gostavam de música, tinham amigos, iam à praia, passeavam etc. Fragmentavam-se em várias facetas. Quando começa a fragmentação, vê-se que o problema não é apenas o texto, o problema é a vida descontínua e fragmentada que os indivíduos levam. E o aluno tem que ter alta elaboração pessoal para conseguir dar unidade para aquilo que é descontínuo, para essa vida fragmentada, para esse movimento pontuado de acasos. E a literatura moderna não faz mais exatamente esse movimento de unificação.

Vem agora o próximo passo, *O animal agonizante*, de Philip Roth (2006). Eu não vou entrar em outras obras anteriores com o mesmo personagem. Em termos de sequência, há duas anteriores: *O seio* (ROTH, 1974) e *O professor de desejo* (ROTH, 2003). Vou me focar apenas em *O animal agonizante*, que se centra na história de um crítico literário e professor. Vou pegar alguns pontos da história para comentarmos, algumas passagens. A história começa quando David Kepesh tem 62 anos e vai terminar dez anos depois. Ele está aos 72 anos contando a história. Pois bem, qual é a história dele? Ele é um professor de crítica literária, da prática crítica. Ele tem um hábito de, ao final do curso, promover um encontro com todos os alunos em sua casa. Desde que passaram a colocar “cuidado com o assédio sexual”, “disque denúncia de assédio sexual”, Kepesh começou a fazer sua festinha ao final do curso de quatorze semanas.

Ele sabia com qual das alunas ficaria. Kepesh faz crítica literária na televisão para se projetar, gesto de medalhão. David Kepesh, um crítico literário *pop* em Nova York. Essa estrutura está estável até que ele conhece Consuela, filha de imigrantes cubanos. Ela tem feição conservadora. Quando começa a relação, diz: “olha, não posso me envolver contigo porque não posso casar contigo”.

Vamos ver algumas questões desse livro. Primeiro, David Kepesh, o narrador. A sua formação aparece diluída no relato, pois há forte unidade, praticamente uma novela, um conto expandido. Tem uma questão central que dá o fio da meada da narrativa: a festa, a preparação e o encontro com Consuela. Com ela, David Kepesh vai até o ponto de entrega, da máxima entrega, que leva ao fim da relação. Ela vai embora. Depois ele preenche seu vazio com a música – vai tocar todas as trinta e duas sonatas do Beethoven. Para conseguir isso, faz aula de piano. Ao final, ela retorna transformada pelo câncer. Então, há uma unidade bem amarrada.

Vamos abrir essa forma ao atentar para alguns elementos. Kepesh conta a história para alguém que não se revela. É uma estrutura que, aqui no Brasil, nós conhecemos bem desde Simões Lopes Neto (2011), *Contos gauchescos*, em que Blau fala para um interlocutor letrado que não aparece no relato. Em *O animal agonizante*, Kepesh intercala a narrativa com o caráter reflexivo, próprio dos comentários. Por exemplo, ele nega todos os pontos de cerceamento da liberdade. Seu conceito de liberdade é próprio dos anos 60, das revoltas que percorreram o mundo. O personagem diz que foi um período que contribuiu para se realizar e que acabou com o casamento. O filho é uma espécie de resíduo desse casamento que cobra uma postura de responsabilidade que Kepesh não tem e não quer ter. Ele comenta ensaística e reflexivamente essa virada dos anos 60 e o reflexo sobre sua vida pessoal.

Por esse prisma, Kepesh relê a história dos Estados Unidos. Para o leitor não familiarizado com os Estados Unidos, essa é uma janela para uma cultura diferente da brasileira. Ele relê a história dos peregrinos, *pilgrims*. Pega a figura de Thomas Morton, que realmente existiu, e mostra uma outra história possível para os Estados Unidos, de integração com os índios e com abertura para uma sexualidade que escapa da repressão puritana. Uma outra história possível.

“O corpo contém a história da vida tanto quanto o cérebro.” (EDNA O'BRIEN)<sup>2</sup>

Essa epígrafe do livro antecipa uma questão do romance: os homens lidam com o próprio corpo e como ele é representado na arte. Por aí que eu gostaria de começar a ler a representação do indivíduo proposta por David Kepesh, a partir de dois conceitos de liberdade, de duas formas de lidar com o corpo.

Uma outra questão deriva dessa. Qual impacto o texto provoca? Que impacto a imagem pode provocar? Como ela é construída? Dentro disso, farei um trabalho de citação. A experiência de leitura é insubstituível, e, ao comentar o livro, incorporo o impacto que provocou. Não tenho intenção de substituir a leitura de vocês pela minha, mas de trazer o modo como li esse romance. O que é o trabalho de citação? É o trabalho do leitor que recorta e depois cola. É uma imagem material. Compagnon diz que começou a fazer trabalho de citação em criança, cortando e colando. Esse processo de leitura, de sedimentação na memória parte desse processo produtivo do leitor que se apropria da obra, recorta, para depois fazer colagem em outro contexto, com outras obras. Muitas vezes nós gravamos uma imagem, uma frase, um trecho, e, às vezes, essa é uma espécie de abertura, de entrada para o texto.

É essa abertura que faremos agora, a partir de algumas cenas de impacto que, depois, o filme subtraiu. Vejamos a cena crucial, a cena de entrega a Consuela. Kepesh se envolve com uma moça que é o contrário das figuras com quem se relacionava. Consuela é católica, de origem hispânica, conservadora, que quer casar, e não o apresenta na festa posterior como namorado, tem uma série de preconceitos entranhados. E Kepesh vai se entregando. Vai ficando dependente, frágil, ciumento, inseguro. Ou seja, aquela liberdade que tinha se desfaz em dependência de um outro. Ele perdeu a própria autonomia e liberdade que prezava tanto.

É essa cena de entrega que quero ler para vocês, para ver que tipo de impacto que pode ter. Kepesh ficou com muita inveja de um namorado

---

<sup>2</sup> Todas as referências ao livro são feitas a partir da seguinte edição: ROTH, Philip. *O animal agonizante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 7.



que Consuela teve, um namorado cubano que tinha o seguinte fetiche: cada vez que ela menstruava, ele pedia: “vem pra cá”, pedia para ela avisar, e ele ficava olhando. E ele, com ciúme dos outros namorados, ficava dizendo: “eu também quero isso”, e aí vem a cena: “Então veio a noite” – falou de liberação, falou da Carrie, daquele grupo das escrachadas anos 60, que ele reencontrou.

Então veio a noite em que Consuela tirou o tampão e ficou de pé, em pé no meu banheiro, um joelho inclinado em direção ao outro, sangrando, como São Sebastião de Mantegna, um fio de sangue escorrendo pelas coxas enquanto eu olhava. Foi emocionante? Fiquei deliciado? Mesmerizado? Sem dúvida, porém senti-me menino outra vez. Eu havia decidido exigir o máximo dela e quando ela cedeu, desavergonhadamente, acabei intimidando a mim mesmo. Tinha impressão que não restava nada a fazer – para não ser totalmente humilhado por aquela naturalidade exótica dela – senão ajoelhar e lamber suas coxas até deixá-las limpas. O que ela permitiu que acontecesse sem fazer nenhum comentário. Infantilizando-me mais ainda. A personalidade absurda de quem se é. A estupidez de ser você mesmo. A comédia inevitável de ser alguém. Cada novo excesso me enfraquece mais ainda – mas o que pode fazer um homem insaciável? A expressão no rosto dela? Eu estava a seus pés. Eu estava no chão. Meu rosto estava apertado contra a sua carne [...]. (ROTH, 2006, p. 63)

Essa é a cena máxima de fusão e de entrega. Kepesh lambe. Essa cena foi tirada do filme. Quando a palavra vira imagem cinematográfica, a cena parece ganhar força. Seria por isso que foi tirada do filme? A explicação dá-se em termos de diluição. Que tipo de impacto tem isso? A cena foi forte, mas mais impacto tem uma cena de Apollinaire (2000), em *Les onze mille verges*, em que ele faz um trocadilho da ascensão, acho que da Santa Úrsula, no título. Eram as onze mil virgens que, no título, ficam onze mil varas. Há um personagem que, sangrando, apanhando, mexe com fezes, urina e sangue e chega ao máximo de excitação. Com Kepesh, temos um ritual em que o amante se funde e se entrega a sua amada. Há um tipo de erotização, um poder de corpo, uma espécie de comunhão, um ritual que se alimenta do outro. Quem é católico come o corpo, não toma o sangue de Cristo. Essa dimensão ritual é forte na entrega de si ao outro. Na religião, essa prática simbólica é sublimada, mas em Kepesh esse aspecto

ritual volta a uma raiz corporal. “Eu estou no chão, estava a seus pés.” E aqui a imagem tem força. Uma força que é difícil de lidar em termos de escola. Em termos de limite, de Ensino Médio.

Como se lida com a representação do corpo? Como se lida com o tipo de posição que o corpo ocupa em nossa sociedade? Esse aspecto é crucial, pois a liberdade defendida por Kepesh passa pelo modo não repressivo de lidar com o corpo e de escapar ao casamento. E, na cena vista, ele abdica de sua liberdade para se entregar ao poder de Consuela.

A cena final, aparentemente, é uma libertação dele em relação a isso. Consuela volta com câncer. Perdeu o cabelo por causa da quimioterapia, usa touca. Ela aparece na casa de Kepesh justamente na passagem para o ano 2000. No ano-novo, depois de quase oito anos de ausência, depois de um largo período de ausência. Ele já está com 72 anos, sofrendo com o envelhecimento. Kepesh não apresenta nenhuma outra mulher com quem tenha ficado depois de Consuela. Na sua ausência, ele passa por um processo de sublimação, próprio da arte. Sublima, eleva o amor (enquanto desejo erótico por Consuela) dedicando-se às sonatas de Beethoven. Com Consuela, tinha um ritual de excitação, com a música, com o piano. A alteração é substancial, ela desaparece, ele fica com a música e a lembrança. Quando ela volta, a parte do corpo que mais o fascinava, os seios, vão se perder, pois ela tem câncer. Nessa virada de ano, ele pede para apalpar seus seios pela última vez.

Voltamos agora para a citação do título do romance *O animal agonizante* (ROTH, 2006), que foi retirado de um poema de Yeats, *Viagem a Bizâncio*. Caminhos de leitura muitas vezes se abrem nessas bifurcações, como neste momento, em que buscamos a fonte da leitura do escritor. Ele também recortou um trecho diletto e colou em novo contexto. Há uma tradução maravilhosa desse poema, de Augusto de Campos. Em *O animal agonizante*, Kepesh diz assim: “mas nesse momento atinjo o orgasmo, a fantasia pedagógica termina e pelo menos um momento não estou febril de desejo”. É Yeats, não é? “Consome meu coração febril de desejo e acorrentado ao animal agonizante já não sabe o que é. Isso mesmo, aprisionado pela música sensual.” E por aí vai. Eu tocava Beethoven, me masturbava...” Toda questão de lidar com o corpo, com a sexualidade, que tipo de impacto tem isso, enfim. Voltemos à imagem do *animal agonizante*.

Essa viagem para Bizâncio tem uma peculiaridade, é uma viagem para uma terra. Vou ler o poema, a terra desenhada pelo eu poético:

Viajando para Bizâncio (Yeats)

Tradução: Augusto de Campos

Aquela não é terra para velhos. Gente  
jovem, de braços dados, pássaros nas ramas  
– gerações de mortais – cantando alegremente,  
salmão no salto, atum no mar, brilho de escamas,  
peixe, ave ou carne glorificam ao sol quente  
tudo o que nasce e morre, sêmen ou semente.  
Ao som da música sensual, o mundo esquece  
as obras do intelecto que nunca envelhece.

Um homem velho é apenas uma ninharia,  
trapos numa bengala à espera do final,  
a menos que a alma aplauda, cante e ainda ria  
sobre os farrapos do seu hábito mortal;  
nem há escola de canto, ali, que não estude  
monumentos de sua própria magnitude.  
Por isso eu vim, vencendo as ondas e a distância,  
em busca da cidade santa de Bizâncio.

Ó sábios, junto a Deus, sob o fogo sagrado,  
como se num mosaico de ouro a resplender,  
vinde do fogo santo, em giro espiralado,

e vos tornai mestres-cantores do meu ser.  
 Rompei meu coração, que a febre faz doente  
 e, acorrentado a um mísero animal morrente,  
 já não sabe o que é; arrancai-me da idade  
 para o labor sem fim da longa eternidade.

Livre da natureza não hei de assumir  
 conformação de coisa alguma natural,  
 mas a que o ourives grego soube urdir  
 de ouro forjado e esmalte de ouro em tramas,  
 para acordar do ócio o sono imperial;  
 ou cantarei aos nobres de Bizâncio e às damas,  
 pousado em ramo de ouro, como um pássaro,  
 o que passou e passará e sempre passa.

(CAMPOS, 2006, p. 189)

Nós temos um ponto de vista de narração que é do velho, e o velho é uma ninharia. E livre da natureza, livre do corpo, o que ele vai pedir? Vai pedir para ser que nem uma taça de ourives grego. E aí a tradução do trecho final do poema é muito bonita, diz assim: “ou cantarei aos nobres de Bizâncio e às damas, pousado em ramo de ouro, como um pássaro, o que passou e passará e sempre passa” (CAMPOS, 2006, p. 189). Ele está preso, esse coração, como *animal agonizante (morrente)*, está preso ao desejo. Vejamos a expressão: ele pede “arrancai-me esse desejo, arrancai-me da natureza”, pois está preso e submisso. Então, se eu faço esse tipo leitura, a partir da imagem desse animal agonizante, tenho uma referência que pode ser envelhecimento de Kepesh, ou pode ser a doença de Consuela. O câncer é a doença invisível, corrói por dentro até se revelar com violência. *O animal agonizante* tem a dimensão da velhice ou da doença. Expressa essa agonia.

Vamos à representação, para não alongar, da pintura. Mas antes de mostrar a obra a vocês, vou ler um trecho. A pintura que nos interessa, de Stanley Spencer, está bem no final do livro. Por que trazer essa pintura? Porque este paralelo também abre possibilidades de leitura do romance. Primeiro, vejamos algumas imagens da nudez feminina na pintura.

Esta é a *Vênus de Botticelli, O nascimento de Vênus*. O xale que vai sendo levado pelo vento está saindo da concha. Na composição equilibrada, ela está no centro, para onde converge o movimento dos outros personagens. O corpo está no centro da pintura, ganha legitimidade, simbolização, ao mesmo tempo em que tem de esconder as partes sexuais.

Neste outro *slide*, já temos uma alteração. São dois planos na composição. A *Vênus de Urbino* está na frente, o que dá um peculiar prosaísmo ao contexto em que está inserido. A partir de Anatol Rosenfeld, podemos ver o modo como a pintura renascentista inventou a perspectiva, a profundidade. A bidimensionalidade da tela vira uma janela que dá profundidade ao mundo em que *Vênus* se coloca. Essa profundidade baseia-se na noção do indivíduo inserido em um tipo de contexto. É um ponto de vista relativo, mas que coloca o ser humano no centro. O homem é a medida de todas as coisas, inclusive da beleza; o homem é a referência para essa organização. Quando isso entra em crise, a própria concepção de ser humano entra em crise. Essa nudez que exalta o corpo humano, nudez tranquila, está no primeiro plano. Há outro plano, o do olhar da *Vênus*.

Em *Vênus olhando-se ao espelho*, de Velázquez, há outros jogos de olhar, há um certo humor. Quem fala disso é Octavio Paz. O rosto se sobrepõe à bunda, então, a *cara* e o *cu*, as duas imagens aparecem juntas pelo efeito do espelho em que a *Vênus* se olha. Aquilo que é visível, que dá identidade, é o *rosto*, e a outra parte, o *cu*, fica escondida, não pode ser revelado. O que, em verdade, Octavio Paz coloca sobre a pintura do Polifemo é que ele se olha no espelho d'água e não sabe o que vê, se é a cara ou o cu. Quantos olhos tem Polifemo?

Tem algo muito interessante nesta pintura de Courbet – isso aqui se aproxima ao modo naturalista. Vejam o título: *A origem do mundo*. Quando olhei a pintura de relance, fui vendo e analisando a representação do corpo nu da mulher, as pernas abertas, a vagina, essa representação que esconde

o rosto da mulher. Quando vi o título *A origem do mundo*, achei fascinante. Há uma relação entre matéria e título, relação de certa arbitrariedade, que supõe uma interpretação do corpo pelo pintor, que sai fora da mitologia e desce a materialidade prosaica do corpo humano. E a crueza com o que é feito, o foco do corpo. Vocês se lembram da Vênus de Botticelli, o cabelo cobrindo sua vagina, a mão que esconde os seios. Aqui não, aqui está tudo descoberto, aberto aos olhos do outro.

Agora começamos a ver um tipo de distorção que vai desde a cor e chega aos traços. É o *Nu*, de Modigliani. Já não há mais a pintura como representação da realidade. Não é possível ver na obra uma janela para o mundo ou um retrato de uma pessoa. A fotografia passou a cumprir esse papel, e a pintura redefine sua função e redimensiona sua linguagem, a cor e a posição do rosto, mas não perde a sensualidade. Há um grau de erotismo que *A origem do mundo* não tem, pois Courbet não fez pintura erótica, fez exposição, grande exposição, com tudo exposto. Na obra de Modigliani não, há erotismo, sensualidade. Essa distorção não tira o traço erótico. Ao contrário, é a expressão do erotismo que está na cor e na posição. A cabeça levemente reclinada parece uma máscara. Reparem que o traço do desenho aparece, sem ficar escondido pela tinta.

Agora nós vamos avançar um pouco para o Egon Schiele, com grande distorção e intensidade dramática. Vejamos *Female Nude 2*.

Depois dessas várias pinturas de corpos femininos, pinturas de nudez, voltemos ao romance. O que acontece? Lá pelas tantas, Philip Roth põe na voz de David Kepesh uma representação. Ele interpreta uma imagem, que marca o fim do erotismo de Consuela e a presença da doença (“Mas o poder erótico do corpo de Consuela, bom, isso acabou”). Comenta uma pintura. Vou ler o comentário dele, depois nós vemos a pintura.

O mesmo cara que deitou, ficou a seus pés lambendo, enfim:

Bom, isso acabou, é verdade. Naquela noite tive uma ereção, mas eu não conseguiria mantê-la. Sou um sujeito de sorte. Por ainda ter ereções. Mas se ela tivesse me pedido para ir para cama com ela naquela noite, eu teria ficado numa enrascada. Vai ser uma enrascada para mim quando ela me ligar depois que se recuperar da cirurgia. O que vai acontecer? Porque ela vai ligar, não vai? (ROTH, 2006, p. 117)

Uma breve interrupção. Kepesh vai contando sua história e para repentinamente para atender ao telefone. Ele vai, atende: “puxa, é só o meu filho”, não é quem ele estava esperando, então segue narrando. Agora vamos à pintura. Era o fim do poder erótico. E olhem a associação com a pintura:

Tem um quadro de Stanley Spencer lá na Tate Gallery, um retrato em que aparecem o próprio pintor e a esposa, os dois nus, já na faixa dos quarenta. O quadro exprime da maneira mais direta a quintessência da vida a dois, da convivência dos sexos ao longo do tempo. Eu tenho esse quadro num dos meus livros de Spencer, lá embaixo. Depois eu pego pra lhe mostrar. Spencer está sentado meio de cócoras, ao lado da mulher deitada. Ele olha pra baixo, para ela, pensativo, bem de perto, pelos óculos de aro de metal. Nós, por outro lado, estamos olhando para eles de perto: dois corpos nus bem na nossa cara, que é para vermos claramente que eles não são mais jovens, nem belos. Nenhum dos dois está alegre. (ROTH, 2006, p. 117)

Eu vou pular para o próximo trecho:

Na beira de uma mesa, no primeiro plano do quadro, há dois pedaços de carne, uma coxa de carneiro grande e uma pequena costeleta. A carne crua é representada por uma precisão fisiológica. O mesmo realismo cruel com que são retratados os peitos caídos e o pênis pendente, flácido, apenas uns poucos centímetros atrás da comida crua. É como se você estivesse olhando pela vitrine de um açougue e visse não apenas a carne, mas também a anatomia sexual do casal. Toda vez que penso em Consuela, me lembro daquela coxa de carneiro crua, que parece um porrete primitivo, ao lado dos corpos deste marido e desta mulher exibidos do modo mais escancarado. (ROTH, 2006, p. 118)

Ele vê isso como realismo cruel, essa ideia da convivência dos dois, ele e ela, uma esposa na faixa dos quarenta, lá pelos anos 1930, essa crueza com que se expõem. Mais: “Toda vez que penso em Consuela, me lembro daquela coxa de carneiro crua”. É o que Kepesh prioriza.

Vejamos a pintura com nossos próprios olhos. Esta é a primeira. E, agora, a segunda que ele descreve. É interessante ver os movimentos de

leitura que o autor faz. Que existe uma relação com a nudez. Ele insiste nessa representação do corpo. É central para todo o livro. Ele diz que o corpo, principalmente, guarda toda história. A epígrafe do livro, que estava lá reproduzida: "O corpo contém a história da vida tanto quanto o cérebro." Aqui há uma história de vida que está posta e uma naturalidade que os dois estão convivendo. A leitura de Kepesh põe esse realismo como algo cruel. A coxa de carneiro é o que lembra, para ele, a doença. Não me parece que seja necessariamente realismo cruel, mas a angústia do narrador envelhecido e a dor da doença de Consuela o levam a ler essa pintura pela chave do realismo cruel. Doença e envelhecimento aparecem como se fossem expressão do mesmo processo.

Outro caminho é a questão de identidade, a identidade de Kepesh, que se projeta na imagem que descreve. Ele se objetivou como um sujeito que vivia sexualmente liberado, que teve realizações, as mais diversas, e que tirou da família o espaço, realizando-se como indivíduo mesmo. Também dá a ideia, inclusive, da literatura como um instrumento, assim como deu dimensão instrumental do piano, não para tocar uma música, mas para conquistar uma mulher. O que faz o envelhecimento em um sujeito que diz "eu não consigo manter ereção, eu olho para minha mulher e ela perdeu o poder de sedução", e ao mesmo tempo tem um vínculo afetivo. É uma situação crítica. É desse ponto de vista que ele lê este corpo aqui. Vocês têm a impressão de realismo cruel? Isso é leitura dele, de David Kepesh, desde a condição em que ele está.

Qual é a condição que ele está? Final: "Pronto! O telefone! Pode ser...! Que horas são? São duas da madrugada. Com licença! Era mesmo. Era ela. Ela me telefonando." E aí a outra voz diz: "Não", "O quê?", "Não vá". E Kepesh diz: "Ela vai encontrar alguém", "Pensa, pensa bem. Porque se você for, pra você é o fim" (ROTH, 2006, p. 127). Então, aqui, fica em aberto, não diz se ele vai ou não vai ao encontro de Consuela. O relato se encerra, mas a narrativa não se fecha. Essa urgência de alguém que perdeu o poder do corpo, mas ao mesmo tempo não perdeu o vínculo com Consuela.

Há uma situação de tensão, de conflito em que o personagem está enraizado. O filme dá uma saída tenebrosa, patética, que é botar ele no hospital com ela ao lado, resolvendo o problema. Tira a cena da menstruação e resolve o final com ela dizendo que o apresentaria como



namorado. Resolve todos os problemas e apara as arestas, tira o que há de mais interessante nesse texto de Philip Roth. Observem que o desejo do narrador, que sonha com Bizâncio, é alcançar a eternidade e escapar do corpo morrente (agonizante). Essa tensão está na relação entre o velho Kepesh e a bela Consuela.

### Comentários finais<sup>3</sup>

Uma primeira questão que suscita reflexão sobre um livro provocativo como *O animal agonizante* é saber a faixa etária para a qual poderíamos indicá-lo. Vejamos, primeiro, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 2009), porque lá tem aquele diálogo de Adão e Eva que é cheio de reticências. A relação sexual e o corpo não são representáveis para Machado de Assis, não podem ser diretamente expostos. Mas eu achei interessante o tipo de desafio, de afrontar um pouco mais. Eu acho que tem, por exemplo, a questão do escândalo. Várias vezes ele até pontua a questão de surpresa, de impacto. Esse é o tipo de coisa que eu acho interessante. Eu falei de Brás Cubas, e não é casual, porque o narrador, o tempo inteiro, diz: “olha, isso aqui pode assustar o leitor, tem uma alma sensível que vai se questionar”. Aquilo que o Brás Cubas diz que provoca choque não provoca mais hoje em dia. Aquela cena cruel, preconceituosa, aquela da “Vênus” coxa, “por que bela se coxa, por que coxa se bela”, e que tem uma crueldade social, inclusive, porque ele vai embora e fica com medo de se apaixonar, etc. Retomo a interrogação que Auerbach lança para Baudelaire: aquilo que chocou as pessoas na época em que Baudelaire escreveu não choca mais, é aquela ideia de comparar o céu com uma tampa, pode ser tampa de caixão ou de panela. O eu poético crava uma bandeira no cérebro. Para nós, isso já é poesia aceitável.

*O animal agonizante* ainda provoca choque. Eu acho que provoca mais choque do que, por exemplo, *Feliz ano novo* (FONSECA, 2012), que

---

<sup>3</sup> Esses comentários foram feitos a partir da conversa depois da fala sobre *O animal agonizante*. Creio que é um interessante complemento, que surgiu do diálogo com a Luciene Simões e as demais pessoas presentes, a quem devo agradecer as observações e questões pertinentes.

apresenta, no início, uma violência marcada pela estética do exagero, usada para provocar impacto no leitor. A ideia é trabalhar um pouco disso em sala de aula. Penso que é necessário trabalhar com cuidado, para mostrar o impacto que a linguagem pode ter. E que esse impacto talvez seja maior do que eles dizerem palavrão no jogo de futebol, por exemplo, ou para o colega ao lado. Enfim, esse tipo de trabalho mostra o efeito estético. Interessa levar um modo de pensar o corpo pela representação que é dada no romance e na pintura, pensando que o lugar do corpo na sociedade é parte de uma construção ideológica.

Voltando ao ponto, a quem seria indicada a leitura de Roth? Provavelmente para o final do Ensino Médio, segundo ou terceiro ano, para pegar uma gurizada mais madura. Segundo ou terceiro ano. Mas o que às vezes eu questiono são as provas de literatura que reduzem a obra ao reconhecimento do enredo, pressupondo uma leitura simplista. Acho muito bacana uma questão que cruze Bandeira e Machado, Dias Gomes e Suassuna, Graciliano e Portinari. Pensar leitura e o trabalho com a obra de um modo que leve a pessoa a não só reconhecer o enredo, mas a fazer processos relacionais, fazer movimento comparativo com o que ela já conhece. Eu até comentei com a Luciene, esses tempos, a máxima comum de que quem lê mais escreve melhor. É possível inverter a situação: quem escreve mais, lê melhor. E isso é uma coisa que nós, da literatura, não prestamos muita atenção. Qual tipo de escrita o aluno vai fazer a partir do que lê?

Quando pensei a fala, escolhi um fio da meada. O nexo do livro de Roth com as pinturas é uma abordagem possível que leva para o nexo entre palavra e imagem, literatura e pintura. Por isso que eu disse que ia dar fios diferentes. Por exemplo, a ideia de trabalho “recorta e cola”, essa ideia de recorte de situações. Você tem essa ideia de encontrar o que provoca impacto, de recortar, e isso abre vários caminhos, por exemplo, a questão musical, a questão do ensaio histórico, a questão do puritanismo, das pinturas, essa ideia da sexualidade como um projeto existencial e ideológico que nós tínhamos nos anos 1960 e que Kepesh, na velhice, põe em xeque, põe em crise. As citações de outras obras literárias, como *Viagem a Bizâncio*, que tem a questão da sexualidade, do impedimento e da busca de liberdade como negação do corpo (animal morrente), leva à recriação invertida de Bandeira, em *Vou-me embora pra Pasárgada*, que

exalta o corpo. Então, esse tipo de abertura pode se dar através de um dos fios que a obra tem.

Outra questão é a do impacto mesmo, de botar em xeque a sensibilidade embotada. Outro fio, um dos pontos para pensar Consuela, é o câncer. Susan Sontag (2002), em *A doença como metáfora*, fala da tuberculose e do câncer, como doença que corrói por dentro a beleza, o próprio seio, etc. É a doença que não aparece, mas que, quando aparece, tem, muitas vezes, o efeito catastrófico, ao contrário da tuberculose, que é aparente, autoevidente, tem os calores e frios, etc. Esse é o tipo de coisa que dá para pensar e enfrentar. Em outros termos, creio que seja importante pensar que a palavra, a imagem e as narrativas literárias provocam um efeito sobre o leitor que não é inócuo. Não se pode ter medo de falar das coisas como os irmãos Grimm instituíram. Agora, claro, entra aí a tarefa do professor de como lidar, como enfrentar, como colocar isso, que obra vai selecionar, que movimento faz para se aproximar do livro? Largar um livro assim é pedir para ser demitido em uma escola particular religiosa. Às vezes larga o livro, e aí... Eu já vi gente reclamar do *Fogo morto* (REGO, 2007). Até hoje eu procuro o que tem para reclamar ali dentro.

Vale resgatar um debate importante sobre o impacto de uma indicação de leitura na escola. Pode haver confrontação com a instituição, mas a confrontação com os alunos não leva nem para frente, nem para trás. Uma orientanda do Homero Araújo, Profa. Carla Viana, contou que foi trabalhar, em aula, o Caio Fernando Abreu (2005, 2006), e uma mãe foi reclamar. Eu imaginei que ela estivesse lendo *Morangos mofados* (ABREU, 2005), mas ela me disse: “pois é, fui dar o *Pequenas epifanias* e a crônica do cara que tinha Aids”. Pô, essa mãe queria proibir isso! Uma das crônicas mais líricas, mais bonitas, de uma coragem tremenda. Nesse caso, não é questão de agressividade, mas de preconceito. É só o nome, só o fato de ser Caio Fernando Abreu. É esse tipo de enfrentamento que a Luciene tocou.

Tem um texto que eu acho muito bom de ler, que é um texto do Adorno sobre a profissão de ensinar. Fala sobre as relações de poder dentro da sala, principalmente no Ensino Fundamental e no Médio. Porque é uma relação totalmente desigual que nós temos, não é uma relação de poder que se institui socialmente, imposta de fora. Então, muitas vezes, ser professor é estar se colocando acima de quem legalmente não tem poder. Não é

maior de idade, é dependente, uma série de coisas. Por exemplo, essa fala “Minha mãe vai te processar caso ela leia”, ele está delegando o poder, ele não tem a liberdade de escolha. São situações sempre tensas. Esse ponto exige pensar uma lógica de formação mesmo. Se eu não tenho coragem de enfrentar isso, como é que eu quero que meu aluno vá enfrentar a realidade também? Eu acho que esse tipo de relação é importante.

Mas tem uma questão que eu acredito que fecha essa questão do poder ler, que é a esterilização. Uma das coisas interessantes quando se tem filho é que tu vais acompanhando e estudando junto. E como é patético tu veres, por exemplo, os livros de História, que eu gosto muito de ler. E os livros didáticos esterilizam, homogeneizam, e, agora pensando no que a Luciene falou, vira matéria. E é uma abstração, que deixa de ser concreta. Perde a corporeidade e perde a autoria. E perde, inclusive, a marcação de estilo, tem uma série de perdas muito graves, como de posição ideológica, posição social, etc. Qualquer livro pode ser lido e pode ser esterilizado também, anatomicamente esterilizado. Até hoje lembro quando eu comecei a dar aula numa universidade particular. Eu caí na Literatura Brasileira, estava acabando o mestrado. Aí pedi um trabalho aos alunos. Recebi deles trabalhos que diziam: David Kepesh é um personagem redondo, é narrador protagonista. Consuela é uma personagem redonda. A outra é uma personagem plana, e assim por diante. E, então, uma conclusão, “toda essa análise me ajudou a entender a obra literária”. Eu olhava para aquilo e era um horror, porque vinha aquela velha coisa de anatomia, em vez de ensinar a vida no início do curso, ensina a dissecar cadáver – no caso, os personagens perdem o nexos com a experiência humana, são reduzidos a uma função simplificada. O importante é que possa haver concatenação entre paixão individual e interesse dos professores e alunos. Quando a pessoa consegue isso, é fantástico. Quanto nós não fazemos isso em aula? Nós criamos uma tarefa mecânica que suprime o interesse, e resta a presença física de alunos e professores. Não se trata, no entanto, de algo grandioso, mas de pequenas tarefas pertinentes de um projeto maior, em que a leitura de uma obra esteja inserida e que demande uma resposta dos alunos, que os engaje em atitude responsiva, de tal modo que o dito por eles seja realmente levado em consideração.

Nós temos que aprender a lidar com isso para não trucidar, com a experiência da leitura, com a experiência de formação do currículo, com a

dimensão humana e o respeito ao outro. Tende a ser desastrosa uma aula sobre poesia romântica que fale apenas sobre gerações, autores, estilo, que não parta da experiência de ler a literatura. O interesse é lidar com a experiência de leitura do poema romântico e discutir como ainda pode ser atual, em que ainda pode nos interpelar na atualidade.

## Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Agir, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias: crônicas (1986-1995)*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: 34, 2003. p. 55-63.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Les onze mille verges*. Paris: J'ai lu, 2000.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 29. ed. São Paulo: Ática, 2009.
- BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 183-191.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FONSECA, Ruben. Feliz ano novo. In: GONZAGA, Pedro Dutra; GONZAGA, Sergius Antônio Marsicano. *Obras obrigatórias 2013*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2012. p. 100-123.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Globo, 2007.
- LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos*. Porto Alegre: Pradense, 2011.
- REGO, José Lins do. *Fogo morto*. 66. ed. Rio de Janeiro: J. Olympo, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno I. In: *Texto/Contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-96.
- ROTH, Philip. *O animal agonizante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O professor do desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O seio*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. São Paulo: Graal, 2002.