

A alegoria do matadouro na poesia de Golgona Anghel

The Allegory of the Slaughterhouse in the Poetry of Golgona Anghel

Júlio César de Araújo Cadó*

RESUMO: Este artigo investiga a poética de Golgona Anghel através da análise da imagem do matadouro como uma figuração do mundo contemporâneo. Para isso, são mobilizadas considerações teóricas de matriz biopolítica (Giorgi, 2011; 2016; Maciel, 2016; 2023). Tendo em vista o caráter alegórico da poesia portuguesa contemporânea (Martelo, 2008; 2009) e com base em um levantamento léxico-imagético de termos pertencentes ao campo semântico da produção de carne, depreende-se o espriamento da questão em foco na obra de Anghel. Seja pela construção da paisagem, seja pela representação de figuras humanas, a configuração dos poemas dá a ver a precarização da vida flagrante no horizonte contemporâneo, diluindo as fronteiras entre as zonas de vida e de morte, entre humanos e não humanos.

PALAVRAS-CHAVE: poesia portuguesa contemporânea; alegoria; Golgona Anghel; matadouro.

ABSTRACT: This paper investigates the poetics of Golgona Anghel by the analyzing of the image of the slaughterhouse is used as a figuration of the contemporary world. To this end, theoretical considerations of a biopolitical nature are mobilized (Giorgi, 2011; 2016; Maciel, 2016; 2023). Considering the allegorical nature of contemporary Portuguese poetry (Martelo, 2008; 2009) and based on a lexical-image survey of terms belonging to the semantic field of meat production, it can be inferred that the issue in focus is widespread in Anghel's work. Whether through the construction of the landscape or the representation of human figures, the creation of the poems reveals the precariousness of life that is blatant in the contemporary horizon, blurring the boundaries between the zones of life and death, between humans and non-humans.

KEYWORDS: contemporary Portuguese poetry; allegory; Golgona Anghel; slaughterhouse.

*Só num espelho assim saído há pouco das entranhas
dum ser vivo desenha a nossa verdadeira imagem, ao
invés da frigorífica mentira onde é comum vermos
esboçar-se.
(Luís Miguel Nava)*

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEL/UFRN). É mestre em Estudos da Linguagem (Literatura Comparada) e licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela mesma instituição. E-mail: juliocadado@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3304-8022>.

Talho, ossos, tibia de frango, gordura, gume, degolamos, carne, esventrei, carnívoro, cabeça de porco, carne crua, esfolava, fígado, coração, tripas, frigorífico, sangue, churrasco gourmet, carnicheiro, linguiça, refrigerador, sangrarei, sangrento, entranhas, rebanho, rins, gado, sangrar, decepam, matadouro, vitelos, carrascos, facas elétricas, carcaça, naco de carne. Os vocábulos enumerados apontam, em alguma medida, para o mesmo campo léxico-semântico: os modos de produção da carne.

Sejam verbos (*degolamos, esventrei, esfolava* e *sangrarei*, por exemplo), substantivos (como *talho, gado, tripas* e *carniceiro*) ou ainda adjetivos (a exemplo de *carnívoro* e *sangrento*), com esse insumo linguístico poderíamos traçar um percurso pelo qual antevemos a esteira de processamento da indústria de carne na contemporaneidade – desde o rebanho de gado, enclausurado em cercas reduzidas ou dispersos por áreas desmatadas, até os condicionamentos das peças resultantes do abate em máquinas de conservação.

Todos esses itens lexicais foram retirados de poemas publicados nos livros *Vim porque me pagavam* (2011), *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (2013) e *Nadar na piscina dos pequenos* (2017), da poeta Golgona Anghel. Nascida na Romênia, a autora, que também é professora do Departamento de Estudos Portugueses na Universidade Nova de Lisboa, estreou com a obra *Crematório sentimental: guia de bem querer* (Anghel, 2007), sendo os títulos citados referentes aos quatro livros publicados até então. Apesar de ter uma obra relativamente curta, destaca-se, em Anghel, a enunciação de uma voz poética em tom crítico face às agruras do cenário contemporâneo. De acordo com Lígia Bernardino (2019), “sarcasmo, ironia, disfemismo” são traços marcantes nos textos da autora, atrelados, ainda, à implosão de hierarquias discursivas efetivada pela justaposição de referências intertextuais.

Para o estudo que ora desenvolvemos, interessa-nos, especificamente, investigar os procedimentos de representação do regime de tempo presente na obra da autora a partir da configuração de imagens relativas às práticas produtivas da carne, ou, para dizer com Anne Simon (2021), à “indústria do vivente”, com especial atenção para o signo do matadouro.

De modo preliminar, as palavras elencadas no início deste artigo apontam para a disseminação da questão visada nessa obra poética. Uma vez dispostas em

contiguidade, essas menções se mostram um feixe que, como procuraremos defender, convergem de modo a tornar o espaço do matadouro um ponto de adensamento significativo na composição poética de Anghel. Nesse sentido, elaboramos como hipótese de leitura a compreensão de que, na escrita da poeta, o matadouro funciona como um componente alegórico por meio do qual se procura dar forma à expansão das condições de vulnerabilidade da vida impostas pelo sistema capitalista.

Ao lado das elucidações referenciais, propomos observar, detidamente, os recursos composicionais que servem como formantes, nos poemas, para as relações estrutural e semântica apreendidas. Para isso, consideramos pertinente compreender o matadouro em termos alegóricos, na esteira da interpretação mais ampla proposta por Rosa Maria Martelo (2008; 2009) acerca da poesia portuguesa contemporânea.

Apesar da pluralidade de vozes e de tratamentos estéticos, a ensaísta enxerga algumas linhas de força que norteiam a produção poética na contemporaneidade, afinadas ao processo de questionamento do caráter reconciliador que, sob o prisma da modernidade, caracterizou o vínculo entre a criação poética e o mundo. Em contraponto, efetua-se a dessublimação do ato poético, ou, dizendo com um verso de Anghel (2011, p. 25): “Mas a poesia, *mes chers*, não salva, não brilha, só caça”.

Para Martelo (2008), o aterramento histórico do poema, a valorização da concretude tangível e o estreitamento entre as figuras do escritor e do enunciador são alguns dos traços proeminentes no recorte histórico realizado, dos quais se depreende uma visão de “escrita pautada pela recusa de um mundo em que o ser humano é mercantilizável, descartável, ao qual a poesia responde assumindo um tom menor” (Martelo, 2008, p. 295). Dos elementos postos em destaque, talvez aquele que mais se distancie dos procedimentos evidenciados na poética de Anghel seja o estreitamento das identidades dos sujeitos, visto que, nessa obra, avultam experiências de dramatização de subjetividades alheias, como bem apontado por Ida Alves (2024), construindo um coral de vozes – por vezes, representativas de sujeitos postos à margem da sociedade – na sucessão dos poemas. Empregados domésticos, doentes, prostitutas e trabalhadores imigrados são alguns dos tipos sociais trazidos na escrita de Golgona Anghel, a exemplo da

voz poética que toma o turno de fala neste poema, que também dá título ao livro
Vim porque me pagavam:

Vim porque me pagavam,
e eu queria comprar o futuro a prestações.

Vim porque me falaram de apanhar cerejas
ou de armas de destruição em massa.
Mas só encontrei cucos e mexericos de feira,
metralhadoras de plástico, coelhinhos de Páscoa e pulseiras
de lata.
[...]
Alguém se atreve ainda a falar de posteridade?
Eu só penso em como regressar a casa;
e que bonito me fica a esperança
enquanto apresento em directo
autópsia da minha glória. (Anghel, 2011, p. 59, destaque da autora.)

Acerca da função social da poesia, também se vislumbra a maneira
problematizada como ela se expressa na poética de Golgona Anghel, nos versos
exemplares deste texto do mesmo livro de poemas:

À mesa,
adornada apenas por compoteiras de doce de figo
em torno de uma travessa de aletria,
mato a personagem principal,
mas evito formular uma lição social ou moral.
Quero apenas escrever uma hipótese
e adopto o realismo,
porque tem mais leitores.
Não me peçam certificados de qualidade.
Exerço a patologia, não a terapêutica.

Perdi a fé num ataque de riso.
Exijo agora silêncio
e um copo de tinto.
Deixo o poema a meio.
Não me serve,
se os gritos da morte
se confundem com os anúncios da PT.
Não me serve,
se o jovem suado de cargas e descargas
vale mais do que a obra completa
(em versão *ne varieteur*)
de Lobo Antunes. (Anghel, 2011, p. 76, destaque da autora.)

Na primeira estrofe da passagem citada a composição põe em tela uma
cena de escrita inserida numa dinâmica desmistificada, “adornada apenas por
compoteiras de doce de figo”. Percebemos que é predominante a suspensão de
uma crença redentora no poético. A literatura é vista, desse modo, como
permeada de lacunas, fadada à incompletude no que diz respeito à intervenção

efetiva sobre a sociedade – por isso, seu valor é posto em aparente suspensão: “Não me serve”.

Nesse sentido, corroboramos a interpretação de Paulo Alberto Sales (2021), que encontra, em Anghel, certo tom de descrença da poesia, o qual, no entanto, não impede que ela erija uma dicção em que prevalecem “[a] crítica às forças mercadológicas e [a] ironia contra o cenário das exigências da sociedade pós-moderna” (Sales, 2021, p. 109). Essa dimensão falhada coaduna-se com a orientação alegórica trilhada por alguns poetas contemporâneos, ainda segundo a leitura de Martelo. Para a professora:

Objecto de progressiva desvalorização, o poema tornou-se ele próprio manifestação de uma descontinuidade irredimível [...]. A alegoria sempre surge articulada com a experiência de uma temporalidade que o texto não consegue reverter em experiência crônica pura, unitiva, mas que antes se mantém essencialmente cronológica e em falha; e não devemos esquecer que sua emergência, como expressão, decorre, aqui, do enfraquecimento ontológico do poema, absorvido, ele também, num mundo do qual desapareceram as grandes razões. (Martelo, 2008, p. 297-298.)

Enquanto procedimento composicional, a alegoria remonta aos tratados de Retórica Clássica, inserida entre os recursos de ornamentação do discurso. A princípio, de acordo com estudo de João Adolfo Hansen (2006), pode-se distinguir duas tipologias de alegorias: uma, a “alegoria dos poetas”, corresponde às construções linguísticas que almejam a figuração; a outra, também chamada “alegoria dos teólogos”, compunha o cabedal da hermenêutica de base cristã, visando à interpretação das escrituras bíblicas.

Tal acepção dupla do caráter alegórico, no entanto, foi, em alguns momentos, suplantada, dando origem a uma visão única da alegoria. Esta, por sua vez, sofreu críticas a depender do período estético considerado. Ainda segundo Hansen (2006), em comparação com o símbolo – tido como um produto orgânico da engenhosidade subjetiva –, a alegoria foi identificada como um procedimento menor e mecanizado entre os românticos. Para o autor, “romanticamente o símbolo é o universal no particular; a alegoria, o particular para o universal” (Hansen, 2006, p. 17). Enquanto o primeiro produz um efeito de equivalência imediata entre as categorias postas em contato, o segundo reconhece uma dimensão processual, pautada no encadeamento lacunar das

partes que o compõem. Portanto, na alegoria, o efeito expressivo advém com o tempo, no somatório dos fragmentos indiciários dispersos no texto.

Com relação à poesia contemporânea, é na dimensão intervalar que se vislumbra o trabalho do poeta ao procurar articular uma representação figurativa da atmosfera que o circunda. Trata-se, assim, de um “trabalho sobre a fissura” (Martelo, 2009, p. 18), que, conseqüentemente, resulta em modos de sutura linguística que não deixam de reconhecer, como parte inescapável, o espaço entre os fios que ligam o poético à realidade.

Tendo em vista essa postura de reabilitação do alegórico no bojo do discurso literário, compreendemos que a dispersão de signos relativos à carne entre os poemas de Golgona Anghel funciona de maneira afim a linhas que, uma vez concatenadas, dão sustentação a um dispositivo formante para o contexto do capitalismo tardio: a alegoria do matadouro. Com efeito, um poema de *Nadar na piscina dos pequenos* é paradigmático para a proposição dessa leitura:

Desde a varanda que dá para o jardim das glicínias,

vêm-se muitas coisas
e as traseiras de um matadouro.
De tempos a tempos,
há movimentos de máquinas,
ruídos abafados.
Atrás dos muros brancos, pintados de frescos,
vitelos e carrascos
formam um coro incerto de bocas encerradas.
Quase como em *Madame Butterfly*,
mas com menos Puccini e mais facas elétricas.

Imagino o batucar das canelas,
o fedor quente dos bichos
encarquilhados na própria carcaça
como num antro.

Lembro-me de *Le boucher* de Chabrol:
“le sang des hommes et le sang des bêtes
ont la même odeur”.

Vejo-me a mim, na fila das finanças,
um naco de carne agarrado a um recibo verde.
Estado: fora do prazo.
Origem: descontrolada. (Anghel, 2017, p. 46-47, destaque da autora.)

O poema, que não traz título – como é regra nos livros da autora –, opera pela aproximação entre duas dimensões de aparência opositiva. Logo no primeiro verso, depreende-se a assunção do ponto de vista a partir do qual se coloca um sujeito poético conformado, a princípio, com certa objetividade no texto e que se

lança à descrição do espaço apreendido. Mais próximo do ponto de observação, está disposto um jardim com flores (glicínias), signo, assim, de espaço aprazível propício para a contemplação. Os limites desse reduto são bem demarcados por “muros brancos, pintados de fresco”, elemento que corrobora a visão higienizante que dá forma à ambientação.

No entanto, ao transpassar esse limite de fundo, o olhar se abre para uma região cuja caracterização rasura a aparência de tranquilidade anterior. Além dos muros caiados, está localizado um matadouro, local destinado ao abate de animais que põe em funcionamento a indústria da carne. Ainda que a apreensão visual seja contingente (delimitada às “traseiras” do matadouro), ao mobilizar outros sentidos, o sujeito se torna apto a transpor as barreiras físicas que impedem a visualização. Afinal, é pela audição, sobretudo, que chegam as informações da coreografia de morte efetuada no matadouro, onde se misturam, em um só “coro incerto de bocas encerradas”, o animal – humano e não humano – e a máquina.

Conforme estudo de Antônio Bosi (2014), é possível acompanhar as nuances nos valores que cercam os espaços do matadouro e as figuras do açougueiro no decurso da história do ocidente. Para o pesquisador, foi a partir da Europa do século XVIII que esses dois aspectos passaram por mudanças significativas quanto às posições ocupadas na sociedade. Ao passo que o ambiente dos matadouros foi transplantado para regiões mais distantes do convívio diário, deslocamento acompanhado pelo aumento considerável do quantitativo dos rebanhos, a imagem do açougueiro também sofreu modificações, passando do exímio profissionalismo técnico – capaz de manejar com destreza seu instrumento de trabalho – para um exemplo de profissão escatológica, pois vinculada a elementos como carcaças e restos orgânicos. Ademais, a própria prática da morte do animal foi redimensionada, pois, como afirma Bosi (2014, p. 94), “[...] àquela altura o abate passava a ser abordado como um ato cruel e violento, tornando-se uma questão moral”.

Nesse sentido, é de se destacar o modo como a tríade humano, animal e máquina se inscreve no tratamento da questão da produção de carne na contemporaneidade. No que diz respeito às relações entre os viventes, entende-se que, anteriormente, elas estavam matizadas por um contato intenso,

principalmente no que diz respeito ao alimento. O animal de criação, objeto familiar de afeto, poderia se transformar, no momento oportuno, em fonte para a alimentação. Segundo a perspectiva de John Berger (2021), com a modernização, o convívio entre humanos e não humanos foi se tornando cada vez mais rarefeito, estabelecendo uma cisão entre o ser vivo e aquilo que se come.

Desde meados do século XX, observa-se, ainda, a inclusão do componente maquínico, incorporado, em definitivo, no cotidiano e na indústria de alimentos. Como nos lembra Maria Esther Maciel (2023), assistimos ao acirramento do eclipse do animal, o qual vem sendo redimensionado na atualidade:

Hoje, poderíamos acrescentar, essa marginalização atingiu dimensões impensáveis, com a excessiva mercantilização da vida e as práticas cada vez mais sofisticadas de “produção” animal em cativeiro, fazendas e granjas industriais do mundo contemporâneo, além do tráfico de animais silvestres e da destruição de inúmeras espécies ocasionada pela devastação descontrolada das florestas, entre outras práticas nefastas, o que tem comprometido a sobrevivência da própria humanidade, que corre o risco de se tornar também uma espécie em extinção. (Maciel, 2023, p. 15.)

Voltando à leitura da forma do texto, é interessante notar o modo como o trabalho de citação – comum na obra de Golgona Anghel, conforme nos mostra Marlon Barbosa (2022) – se efetua no poema lido. A menção aos sons que se escutam vindo do matadouro chega ao texto pela comparação com a obra *Madame Butterfly*, ópera de Giacomo Puccini. No entanto, essa referência não se amalgama à urdidura do poema como simples projeção; trata-se, na verdade, de uma construção que suspende a hierarquia de valores atribuídos às obras, uma vez que traz um elemento da alta cultura, caso da ópera, para a figuração de uma cena abjeta. Como lemos, é uma peça musical “com menos Puccini e mais facas elétricas”, substituindo os melismas do encanto musical pelo barulho do instrumento de matar – mais um índice das inovações tecnológicas utilizadas na indústria da carne.

Esse feixe de inquietações se espalha por outras dimensões do texto. Devido ao enquadramento justaposto de realidades tão distintas, entendemos que o poema realiza uma dupla rasura, tanto ao considerarmos concepções caras ao lirismo quanto aos modos de figuração do mundo. Com relação ao primeiro aspecto, é de destacar a dessublimação da paisagem poética empreendida no

texto de Anghel, haja vista a dessacralização de signos como jardim e flor a favor da emergência do matadouro. Esse traço formante é refletido, igualmente, em outros estratos do poema, como na predominância de versos heterogêneos quanto ao ritmo. Isso é importante ao pensarmos a transição de imagens na composição, a exemplo da passagem entre os versos “Atrás dos muros brancos, pintados de frescos,/ vitelos e carrascos”, que reencena o ruído enunciado no fraseado do verso.

Já com relação ao segundo aspecto, isto é, uma configuração do mundo, percebemos o avanço de pontos de coordenadas eminentes da morte em direção a espaços de convívio. Sobre esse aspecto, Gabriel Giorgi (2011), atento ao sistema literário argentino, percebe, na contemporaneidade, a tendência à expansão das fronteiras do matadouro:

Se, em princípio, um matadouro é uma zona separada, alheia, demarcada em relação à comunidade – onde a morte dos animais para produzir carne se coloca à distância da vida social –, a “série dos matadouros” se organiza em torno do fracasso dessa demarcação e dessa “zona”: os matadouros da cultura são contagiosos, expansivos, difusos, atravessados por linhas de fuga [...]. (Giorgi, 2011, p. 203.)

Embora focalize o que se configura como uma linha da tradição da literatura argentina – qual seja, a referida “série dos matadouros” –, reconhecendo modalizações desse filão no tempo, as noções de contágio e expansão indicadas pelo autor podem ser aplicadas, também, à interpelação do signo do matadouro em outros espaços literários e, de forma patente, no poema em análise.

Ao abdicar da distância, o matadouro adentra o convívio mais íntimo da vida e, por consequência, do imaginário humano. No poema, os sinais sonoros que chegam ao sujeito são utilizados para dar forma a imagens do que ocorre no espaço vedado aos olhos. Essa inflexão orientada para a fabulação é nítida na segunda estrofe, aberta pelo verbo “Imagino”, que expressa a impressão do sujeito poético na superfície linguística do poema. Entre “o batucar das canelas” e “o fedor quente dos bichos”, desvela-se a experiência da morte em um espaço legitimado. Sublinhamos que o conjunto de elementos sensoriais elencados se alinha a uma dimensão escatológica resgatada pelas escolhas lexicais que apontam para a desarticulação na audição (“batucar”) e no olfato (“fedor”).

Detendo-se na produção de língua francesa, Simon (2021) alude ao delineamento de uma linha da produção literária contemporânea dedicada à produção de alimentos, principalmente ao considerar aqueles relacionados à agropecuária e suas implicações socioambientais. Ao passo que, no passado, as comunidades humanas, cada vez mais industrializadas e urbanizadas, relegaram as zonas dos matadouros para regiões mais distantes do contorno habitacional, dissociando o alimento sobre a mesa e dentro das geladeiras dos espécimes viventes, escritores e poetas não deixaram de reelaborar as marcas desse processo para além dos limites das “zonas apropriadas” (Simon, 2021, p. 264).

O procedimento citacional retorna, de modo explícito, na terceira estrofe do poema, na qual Anghel recupera o filme de Claude Chabrol, *Le Boucher* (*O Açougueiro*, em tradução para o português). Diferentemente do operado com Puccini, a poeta reordena, em verso, uma fala do roteiro: “le sang des hommes et le sang des bêtes/ ont la même odeur”.¹ No poema, a citação ratifica a zona de indiscernibilidade entre o humano e o não humano que vinha se delineando. Na contenção do matadouro, essas formas de vida se imiscuem em um todo amorfo, o qual, por sua vez, deflagra, na estrofe final, o reconhecimento do sujeito poético como mais uma peça inserida na mesma lógica de morte (“um naco de carne”).

É por meio da sondagem sensorial suscitada pelos sinais emitidos pela quimera do matadouro que se chega, na última estrofe, à equivalência dolorosa de que, na lógica capitalista, o humano fenece sob a rubrica monetária. Nesse sentido, as fronteiras delimitadoras do humano e do não humano são postas em suspenso (Maciel, 2016), sendo borradas em decorrência da mercantilização e da fragilização da vida – sem importar a espécie. Dos quatro versos dessa instância do poema, os dois primeiros, unidos pelo enjambement, são trocados pela sintaxe mais contida dos dois últimos, demarcados, cada um, pela explicitação caracterizadora após os dois pontos – “Estado: fora do prazo./ Origem: descontrolada” –, dispondo o corpo humano como mais um produto à disposição do mercado, devidamente rotulado e etiquetado. No cenário proposto por Anghel, os corpos se equivalem: quer de um animal de rebanho, quer de um ser humano. Conforme nos indica Daniel Gomes (2020, p. 160),

¹ “o sangue dos homens e o sangue das bestas/ têm o mesmo odor” (tradução minha).

Bem ou mal “amanhados”, como ela definirá, boas ou más as intenções, a vida é matadouro do mesmo modo, crescemos enquanto carne tal como qualquer bicho, sistemicamente, como qualquer vaca de rebanho. Poetas são animais do fora, bestas desaforadas, descontroladas, que bebem da mesma sangria de todas as mulheres e homens, as mesmas burocracias [...].

Essa mesma toada é lida em poema de livro anterior. Em *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (2013), cujo título já evoca um segmento primordial da indústria da carne, o “talho”, espaço de venda desse produto (equivalente ao “açougue”, no português brasileiro), evoca o caráter artificial em detrimento do natural (a flor é de plástico):

Olhe, preciso de dinheiro.

Preciso de muito dinheiro. Quero abrir um negócio.
Algo meu, sabe como é. Estou farto de patrões.
Não posso passar a minha vida atrás de um balcão.
A levar todas as noites com a baba dos perdidos nas trombas.
Já não tenho paciência.
Com esta idade, já viu o que é.
Sujeitar-se a todos os labregues.
Já tentei noutros bancos, sim.
Pedi também aos meus pais, é verdade;
disse-lhes que era para casar.
Não, não tenho casa, nem automóvel.
Mas, olhe, posso garantir com o meu corpo.
O meu fígado, senhor, tem que ver o meu fígado.
É fígado de motard. Isto parece encolhido e tal,
mas anda a mil.
E adiantado, não pode pagar nada como entrada?
Entrada, não sei.
Só se for o coração. (Anghel, 2013, p. 38, destaque da autora.)

Uma constatação, em tom dialogal, abre o poema. A flexão do verbo “olhar” aponta para a constituição de uma cena enunciativa na qual o sujeito poético interpela um outro acerca de seus problemas, que orbitam, sobremaneira, a ordem econômica: “[...] preciso de dinheiro” – e não só, pois, mais à frente, retoma-se a sentença com a adição do advérbio de intensidade (“Preciso de muito dinheiro”). Com isso, ele expressa o desejo de abrir um negócio e sair da condição de empregado para a de dono do próprio sustento, na utopia da independência financeira: “Não posso passar minha vida atrás do balcão”. De início, não se leem, no poema, referências a imagens que nos interessam, porém, o verso citado aponta, de certa forma, para pontos de contato com o espaço do matadouro, ao

levarmos em conta o cerceamento do animal para o abate e do trabalhador na posição enrijecida de seu emprego.

Seguindo o poema, sucedem-se as várias etapas que configuram o itinerário fadado ao fracasso pelo qual o sujeito passou. Verso a verso, somos apresentados a possibilidades e tentativas empreendidas. A família e os bancos estão entre as estratégias cogitadas para solucionar os problemas. Para o primeiro grupo, o argumento se baseia numa mentira, de um casamento que não pretendia se cumprir, para o segundo grupo, por sua vez, é necessário o componente fiador. Sem nada (“Não, não tenho casa, nem automóvel”), resta ao sujeito seu próprio corpo – como ao proletário na lógica capitalista, o qual dispõe apenas de seu corpo e de seu tempo como instrumentos de troca no mundo do trabalhador.

A princípio, seria possível vislumbrar a inclinação para o corpo em chave sexual, indo ao encontro, por exemplo, da prostituição; porém, ao avançar na leitura, o leitor enxerga a dimensão mais carnal desse elemento e, nesse sentido, torna-se um ponto de encontro com as operações de corte efetuadas nos animais de criação dentro dos matadouros. Não se reveste o corpo de outros valores para além de sua condição material. Por isso, no poema, é-nos apresentado o corpo do sujeito poético retalhado, que oferece um órgão, seu fígado, como garantia da negociação. Uma vez exposto na montra de negociação, é necessário construir um discurso de persuasão ao redor dessa parte em oferta, aumentando, assim, o apetite sobre ela. Nesse caso, apesar da aparência pouco aprazível (“encolhido e tal”), tenta-se convencer o interlocutor de que ele ainda está em plena potencialidade de funcionamento (“anda a mil”).

Assim como o jardim e a flor, já comentados neste artigo, Golgona Anghel põe em questão outro signo repertoriado, com frequência, na poesia lírica: o coração. Embora ainda possamos ensaiar a leitura do coração em chave lírica, assinalamos que esta deve ser modalizada ao demonstrar o decréscimo no valor dos afetos, em vertigem. Contudo, no poema em análise, destacamos a premência da ação de despir o signo, pois este entra no texto como mais um pedaço de carne que, uma vez inserido num sistema orgânico, coloca o corpo para funcionar, pondo a vida em movimentação e, na cena construída no poema, pode vir a se tornar moeda de troca nos trâmites do mercado.

Tal compreensão vai ao encontro da leitura de Giorgi (2016) acerca do substrato biopolítico da animalidade no cenário contemporâneo. Segundo o autor, percebe-se o redimensionamento desse aspecto em certa literatura produzida na contemporaneidade, caracterizada pela desfiguração da “forma-animal”, tal como fora concebida no passado. Ao invés de desempenhar papel simbólico nos textos, os animais que emergem dessa produção resultam do tratamento estético e político, colocando em confronto definições cristalizadas do humano e do não humano. Nesse sentido, “o animal perde forma, torna-se um contorno indeterminado, mutante, aberto; ilumina, corpos irreconhecíveis, potências corporais e forças sem nome, no limite mesmo da espécie humana, em zonas de indeterminação entre espécies e entre corpos” (Giorgi, 2016, p. 37).

Como vimos traçando, é patente na obra de Anghel a abordagem de questões que tangenciam aspectos biopolíticos inscritos no horizonte de nossa sociedade. Ironicamente, sob o mascaramento de um eu lírico dado ao ofício de escritor, ela pondera acerca dos caminhos estéticos trilhados:

Devia escrever coisas mais divertidas,
entreter as massas.

Evitar, ao menos, cenas tristes,
mudar de roupa uma vez por mês.

Podia, decerto, afastar-me, sair do corpo,
dos seus humores.

Entrar na biopolítica, usar seus métodos. (Anghel, 2017, p. 18, negrito da autora; itálicos meus).

Em sentido amplo, considerações biopolíticas compreendem a interseção entre aspectos de ordem natural e de ordem histórica, vistos, assim, não como vetores irredutíveis, mas como linhas que se entrecruzam continuamente. A delimitação entre vidas por preservar e vidas por abandonar se configura como um ponto de embate primordial dentro dessa perspectiva, estabelecendo categorias cuja delimitação se efetiva, na sociedade, através de diferentes mecanismos de intervenção de ordem ética e política (Giorgi, 2016). No contexto contemporâneo, tanto político quanto estético, o animal emerge como um fator que condensa, de maneira paradigmática, essas discussões, haja vista que se situa no limiar das vidas matáveis, como lemos neste outro poema da autora:

Foi como naquele filme de Lucrecia Martel,
“O pântano”. De regresso a casa,

na auto-estrada, bati contra algo.
Era quase de madrugada. Estava cansado.
Não parei.
Pensei que tivesse atropelado uma pessoa.
O embate pareceu-me muito forte.
Estava escuro. Ninguém à volta.
Apenas um corpo como um seixo
e tiquetaque da dúvida.
Tinha caído da cama. (Anghel, 2017, p. 45, destaque da autora.)

Novamente, Anghel se vale de diálogos e de citações no engendramento da composição. Dessa vez, de uma narrativa fílmica da cineasta argentina Lucrécia Martel. Todavia, o que nos interessa evidenciar é a cena de atropelamento descrita pelo sujeito poético. A ambientação apresentada, “Era madrugada. Estava cansado”, funciona como um fator mitigador da culpabilização do motorista, afinal, depreende-se dela que as condições não eram as melhores para se colocar ao volante. A isso, soma-se, ainda, a opacidade com relação a quem pertenceria o corpo atropelado, se humano ou não humano. Percebemos que, ao final, não importa, trata-se simplesmente de um corpo, despido, completamente, de qualquer traço de subjetividade, a ponto de ser comparado a uma pedra: “Apenas um corpo como um seixo”. Por fim, o leitor descobre que o poema em tom narrativo é a verbalização de um pesadelo inquietante.

A displicência com que se cogita a natureza do corpo evidencia as implicações do especismo impressas no poema, isto é, a variação no tratamento dispensado ao vivente a depender da espécie – algumas extremamente valorizadas a ponto de serem incorporada às famílias, outras, simultaneamente, mortas em situações degradantes para o deleite gastronômico. No poema, essa relação é complexificada, haja vista que, apesar de se tratar de uma pessoa humana, esta é reduzida, como apontamos, a sua contingência material, corporal.

Como propomos com esta leitura, há marcas explícitas que delineiam os regimes de violência aos quais são impostos corpos humanos e não humanos sob a égide do capitalismo. De forma sintética, versos de *Nadar na piscina dos pequenos* apontam para esse aspecto: “[...] um dia, alguém chamará por nós/ e nos marcará no peito/ o número da sorte/ com o ferro quente/ com que se conta,/ na Primavera,/ o gado” (Anghel, 2017, p. 23). Semelhante aos corpos dos animais conduzidos para servir como insumo para um moedor de carne, os corpos dos trabalhadores são submetidos às mesmas condições, se não com ferro, com

etiquetas codificadas e fincadas nos corredores dos hospitais ou nas geladeiras dos necrotérios.

Como última instância, é se destacar, também, a utilização desses gestos de violência em procedimentos que configuram práticas concernentes à circulação literária. Entre os poemas de Anghel, a atividade poética é radicalmente destituída de qualquer componente transcendental que ainda lhe restava. Por vezes, a poeta traduz o processo da escrita através do esvaziamento do caráter sublimante ainda vinculado a essa prática de criação. Como lemos nos versos da citação a seguir, também o leitor se assemelha mais à figura de um açougueiro, dotado da técnica e do instrumental necessários para retalhar a carne:

Avanço na leitura como
um carnicheiro desliza na carne,
afastando os corpos com a ponta metálica
das botas, apoiando a minha bengala
em umbigos e bocas abertas. (Anghel, 2013, p. 62.)

Com a precisão necessária para manejar o cutelo, o leitor-açougueiro deslinda as fibras do pedaço de carne de que dispõe sobre a mesa. No poema, assinalamos o procedimento que emula o fio de corte nos versos e nos quais se põe em evidência o caráter contínuo dos segmentos fricativos, a exemplo das palavras centrais para esse sentido: “avanço”, “desliza” e “afastando”. Desse modo, as entradas propiciadas pela aliteração das consoantes repercutem as incisões da lâmina na carne. Essa postura não deixa de se tornar afim àquela decantada pela própria poeta, haja vista a marcante postura dialogante, e citacional, de muitos de seus poemas, como sublinhamos em alguns momentos desta leitura.

Com este artigo, buscamos percorrer alguns poemas de Golgona Anghel, sem nos determos, com exclusividade, na análise apurada de um livro, mas valorizando momentos dentro da obra dessa voz poética no cenário da literatura portuguesa contemporânea. Empreendemos a análise dessa poética com base na imagem do matadouro e da indústria da carne, entendendo essa configuração imagética como representativa do nosso tempo presente. De início, realizamos o mapeamento de itens lexicais que orbitam esse campo semântico. Quer na atenção depurada lançada sobre um poema, quer na observação mais ampliada

dos livros da autora, identificamos a distribuição de palavras relativas a esse campo semântico no percurso pela poesia de Anghel.

Devido a essa abrangência, visto em conjunto, defendemos a interpretação desse procedimento por um viés alegórico, isto é, compreendemos a configuração de uma alegoria na obra da autora, para a qual convergem os vários elementos linguísticos e imagéticos que estruturam uma representação do mundo contemporâneo como um grande matadouro. Além disso, durante a leitura, pinçamos certos textos da poeta que permitem a visualização de questões caras ao cenário político da nossa contemporaneidade, como o questionamento do regime de valores estéticos – incluindo o espaço do poético – e a emergência de vozes sociais marginalizadas – alçadas, na lírica de Anghel, à condição de sujeitos da enunciação.

Na sequência, sublinhamos alguns poemas em que essa relação proposta é evidenciada. Nesses textos, percebemos o redimensionamento dos limites do matadouro, que se espraia por diferentes aspectos do mundo contemporâneo, demonstrando a precarização da vida engendrada na contemporaneidade, tornando-nos “menos forma-de-vida/ e mais pão-de-forma” (Anghel, 2017, p. 51). A formalização desse processo se dá, nos poemas, principalmente pela dissolução de fronteiras anteriormente cristalizadas, a exemplo da separação entre espaços de vida e de morte, dos limites entre humanidade e animalidade, ou ainda, em termos estéticos, da justaposição entre o sublime e o abjeto.

Assim, ao final desta leitura, retomamos a epígrafe de Luís Miguel Nava (2024, p. 171): “Só num espelho assim saído há pouco das entranhas dum ser vivo desenha a nossa verdadeira imagem, ao invés da frigorífica mentira onde é comum vermos esboçar-se”. Como observamos no excerto do poema em prosa, assim como nos poemas de Golgona Anghel analisados, ao invés do paradigma de representações higienizadas, é numa poça de líquido espesso e coagulado – registro de uma vida que se esvai – onde podemos vislumbrar o reflexo mais fiel do que nos cabe.

Referências

ALVES, Ida. A política da poesia: que po-ética em quatro poetas portugueses contemporâneos?. *E-escrita*, Nilópolis, v. 15, n. 1, p. 5-24, 2024. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/4794>. Acesso em: 10 dez. 2024.

ANGHEL, Golgona. *Como uma flor de plástico na montra de um talho*. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

ANGHEL, Golgona. *Crematório sentimental*: guia de bem-querer. Vida Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2007.

ANGHEL, Golgona. *Nadar na piscina dos pequenos*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

ANGHEL, Golgona. *Vim porque me pagavam*. Lisboa: Mariposa Azul, 2011.

BARBOSA, Marlon Augusto. A biblioteca de Anghel. *Alea*: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 24, n. 3, p. 271-290, dez. 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/55878>. Acesso em: 15 dez. 2024.

BERGER, John. *Porque olhar para os animais?*. Tradução: Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Fósforo, 2021.

BERNARDINO, Lígia. *Golgona Anghel*. 2019. Disponível em: <https://aeuropafaceaeuropa.ilcml.com/pt/verbete/golgona-anghel/>. Acesso em: 15 dez. 2024.

BOSI, Antônio de Pádua. Dos Açougues aos Frigoríficos: uma história social do trabalho na produção de carne, 1750 a 2010. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v. 19, n. 1, p. 83-73, 2014. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/5441>. Acesso em: 17 dez. 2024.

GIORGI, Gabriel. A vida imprópria: história de matadouros. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/Escriver o animal*: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 199-220.

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

GOMES, Daniel de Oliveira. Ruídos clássicos ou a sangria antiga em ‘Nadar na Piscina dos Pequenos’. *eLyra*: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, Porto, n. 15, p. 153-172, 2020. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/332>. Acesso em: 16 dez. 2024.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

MACIEL, Maria Esther. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*. São Paulo: Editora Instante, 2023.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MARTELO, Rosa Maria. Alegoria e autenticidade (a propósito de alguma poesia portuguesa recente). In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 291-303.

MARTELO, Rosa Maria. O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea. *Portuguese Cultural Studies: electronic journal*, Utrecht, v. 2, p. 11-22, 2009. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/39383>. Acesso em: 15 dez. 2024.

NAVA, Luís Miguel. *Poesia*. São Paulo: Assírio & Alvim, 2024.

SALES, Paulo Alberto da Silva. Cenas da escrita distópica em Golgona Anghel. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 13, n. 25, p. 97-111, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/185806>. Acesso em: 15 dez. 2024.

SIMON, Anne. *Une bête entre les lignes: essai de zoopoétique*. Marselha: Wildproject, 2021.

[Artigo recebido em 17 de dezembro de 2024 e aceito em 30 de abril de 2025.]