

Márcia Neves

ZOOFICÇÕES



Ficha Técnica

© 2016, IELT - FCSH/NOVA

IELT - Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade NOVA de Lisboa

Título

Zooficções

Autora

Márcia Neves

ISBN 978-989-99761-0-8

Comissão editorial

Gustavo Rubim (coordenação)

Anabela Gonçalves

João Rafael Gomes

Pedro Sepúlveda

Sara Graça da Silva

Revisão

Gustavo Rubim e Sara Graça da Silva

Paginação

Paulo A. M. Oliveira

Design da capa

Paulo A. M. Oliveira

Edição

Dezembro de 2016

Índice

Prefácio.....	1
Nota preambular	3
Breve arqueologia da animalidade.....	5
O animal fabular de Aquilino Ribeiro: entre tradição e subversão.....	23
<i>Os Bichos</i> (humanos e não-humanos) de Miguel Torga.....	34
Henrique Galvão e os bichos do mato.....	41
O centauro de Saramago: desmistificação e desencantamento do mundo	48
<i>O Bestiário Lusitano</i> de Alberto Pimenta	64
Para uma leitura de <i>Amar um cão</i> , de Maria Gabriela Llansol.....	76
O encontro com a outridade animal: partilhas e <i>devires</i>	90
Metamorfoses do humano.....	106
Para desvendar o espírito animal do homem: <i>animalescos</i> , de Gonçalo M. Tavares.....	117
Conclusão	130
Proveniência dos ensaios	135

Prefácio

Na apresentação do mais recente número do *Journal of Literary Theory*, consagrado ao impacto do designado *animal turn* na teoria cultural contemporânea, Roland Borgards interroga-se sobre a possibilidade de constituir uma “animalistic theory of literature”. Os ensaios de Márcia Seabra Neves, coligidos no presente volume e resultantes do projeto de pós-doutoramento que desenvolve no ecossistema salutarmente biodiverso do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, podem, segundo creio, considerar-se um esforço pioneiro, pelo menos entre nós, para lançar os alicerces dessa teoria do animal *in fabula*.

Não valerá a pena insistir na oportunidade desta *démarche* analítica, no caso específico da paisagem literária portuguesa, até porque os estudos aqui reunidos documentam, sem margem para dúvidas, a permanente inscrição – não raro silenciosa, mas nem por isso menos significativa – do animal na ficção mais recente. Que nem sempre essa presença assídua tenha concitado a reflexão que mereceria só vem confirmar a persistência injustificada de uma deformante lente especista e a longa fortuna de uma tradição epistemológica de acanhados horizontes antropocêntricos.

Ora, é precisamente a um deslocamento de ângulo crítico ou a uma *desterritorialização do olhar* – desviando-o da norma antropocêntrica para lançar luz sobre o animal por ela lateralizado ou obscurecido – que nos convida cada um dos breves ensaios de *Zooficções*, assumidamente devedores das propostas e postulações dos *Animal Studies*. Em todos eles, a argúcia sensível da autora ajuda-nos a reconhecer no animal literário, para além de mero dispositivo didático ou glosa tropológica do humano, uma ontologia interpe-lante e uma oportunidade de encontro intersubjetivo. Subjugado

ou cúmplice, comunicante ou imperscrutável, humanizado ou irredutivelmente selvagem, os animais ficcionais de Aquilino, Torga ou Saramago, para citar apenas três dos autores canônicos aqui revisitados com inegável originalidade, permitem compreender como o bestiário literariamente transplantado tem, desde sempre, constituído um poderoso ideograma. Talvez por isso, no intertexto cultural convocado para iluminar estas *zooficções*, confluam a mitologia grega e os contos de fadas, as fábulas de Esopo ou de La Fontaine, a *Metamorfose* de Kafka e os retratos de Francis Bacon. Certamente por isso, estas incursões zooliterárias permitem mapear uma trajetória filosófica que, partindo de um ufanismo antropológico confiante na supremacia do *homo sapiens* e escudado no binarismo homem-animal, vai, não sem impasses e retrocessos, abrindo espaço para a simbiose intercomunicante de um *devoir-animal*.

Não espanta que a voz sonogada do animal lhe esteja, enfim, a ser devolvida pelo viés da imaginação literária. Como já lembrou Derrida, só a *epoché* da razão, autorizada pela poesia, nos deixa, com deslumbrada lucidez, abeirar da outridade animal. Afinal, foi a lira de Orfeu, convém lembrá-lo, que primeiro encantou as feras.

Paulo Alexandre Pereira

Nota preambular

A revalorização ético-científica do animal, a que se tem vindo a assistir nas últimas décadas, converteu o debate sobre a questão da animalidade numa espécie de mito contemporâneo, em torno do qual se tem congregado uma multiplicidade de vozes dissonantes, provenientes dos mais diversos quadrantes das ciências e das humanidades. Este crescente interesse teórico e crítico sobre a questão animal não pode dissociar-se da emergência de um novo campo de investigação que, designado como *Animal Studies* ou *Estudos Animais*, se tem vindo a afirmar como um espaço confluyente de diálogo epistemológico (coligando literatura, filosofia, antropologia, etologia, ecocrítica, etc.) e cujo objeto de estudo incide não só sobre o animal, como também sobre as complexas e controversas relações entre o humano e o não-humano.

Ora, os estudos que compõem este livro resultam do trabalho de investigação desenvolvido no âmbito de um projeto de pós-doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BPD/80743/2011) e muito devedor da reflexão crítica produzida no campo dos *Animal Studies*.

Assim, aproveito esta pequena nota preambular para agradecer à Fundação para a Ciência e Tecnologia pela concessão da bolsa que tornou viável a execução deste projeto, bem como à Universidade Nova de Lisboa e, em particular, ao Instituto de Estudos de Literatura e Tradição por me terem acolhido e por todos os meios que colocaram ao meu dispor. Gostaria ainda de agradecer à Dra. Anabela Almeida Gonçalves, gestora executiva e financeira do IELT, pelo seu caloroso e eficaz auxílio. É também com um infinito reconhecimento que agradeço à Professora Doutora Ana Paiva Morais pela confiança que em mim depositou ao aceitar a co-orientação deste projeto

que acompanhou sempre com amigável e generosa disponibilidade. Agradeço-lhe também pela leitura atenta e judicativa de cada um destes textos, bem como pelos seus preciosos conselhos.

Last but not least, gostaria de manifestar a minha profunda gratidão, amizade e admiração ao Professor Doutor Paulo Alexandre Pereira, meu orientador e mentor deste projeto desde a sua génese. Quero agradecer-lhe pela sua constante e inspiradora presença intelectual, pelas suas luminosas sugestões e ensinamentos científicos, mas também, e sobretudo, por toda a atenção, paciência e amizade que me tem prestado ao longo dos últimos anos. Este trabalho é também o dele.

Breve arqueologia da animalidade

Apreendido e conformado, desde as origens, a partir da sua relação com o humano, o animal foi sendo, durante séculos e milênios, objeto de múltiplas projeções e exegeses, configurando sempre para o homem uma outridade paradoxal. Com efeito, se por um lado o animal representa para o humano aquele seu *quase* semelhante, reminiscência nostálgica de um substrato de natureza perdida, por outro, também simboliza a sua parte mais recôndita e instintiva, aquela onde se ocultam as suas pulsões indômitas. As relações entre humanos e não-humanos têm sido, portanto, de natureza ambivalente, obedecendo a um jogo complexo de atração e de repúdio. Em *Le Zoo des Philosophes*, Armelle Le Bras-Chopard distingue as duas doutrinas filosóficas que, ao longo dos tempos, regularam essas relações: as *teorias monistas*, que estabelecem uma continuidade entre o homem e o animal; e as *teorias dualistas*, que instauram uma separação entre eles, atestando a superioridade do gênero humano (Le Bras-Chopard, 2000: 10-11).

Na verdade, a omnipresença do animal na cultura humana reconduz às suas mais remotas origens, tendo homens e animais tecido, desde então, uma variedade surpreendente de relações mistas e interespecíficas, designadas pelo filósofo e etólogo francês Dominique Lestel de *comunidades híbridas*, entendidas como “une association d’hommes et d’animaux dans une culture donnée, qui constitue un espace de vie pour les uns et pour les autres, dans lequel sont partagés des intérêts, des affects et du sens” (Lestel, 2004: 19). No entanto, o pensamento ocidental nem sempre equacionou esta associação, entre ambas as espécies, em termos de reciprocidade unívoca, perspetivando-a antes a partir de um ângulo antropocên-

trico que concedia ao Homem o domínio absoluto sobre as outras espécies.

Esta redutiva visão antropocêntrica dos animais remonta aos princípios da tradição judaico-cristã e é coadjuvada pelo primeiro livro da literatura bíblica, o *Gênesis*, no qual o animal surge com a divina missão de revelar ao homem a sua humanidade. Narra o primeiro relato da Criação¹ que, ao sexto dia, “Deus criou todas as espécies de animais selvagens, de animais domésticos e todos os bichos” (Gn 1, 25) e só depois fez o ser humano (homem e mulher) à sua imagem, concedendo-lhe o poder absoluto sobre “os peixes do mar e as aves do céu; sobre os animais domésticos e selvagens e sobre todos os bichos que andam sobre a terra” (Gn 1, 26). Nestes termos, o animal surge para servir o homem e ser subjugado por ele, estabelecendo-se, desde logo, entre humanos e não-humanos uma relação fundada sobre a inferioridade e submissão destes últimos.

Já no segundo relato da Criação², Deus modelou primeiro o homem “com barro da terra” (Gn 2.7) e, ao aperceber-se da sua solidão, decidiu arranjar-lhe uma companhia apropriada, criando os animais e apresentando-lhos para que ele os nomeasse. O homem assim fez: “deu nome a todos os animais domésticos, às aves e aos animais selvagens, mas nenhum deles era a companhia apropriada para ele” (Gn 2, 20). Foi então que Deus, de uma das costelas do homem, criou a mulher.

A primeira experiência do homem no mundo recém-criado foi, pois, o seu confronto com o animal, ao qual está associado o nascimento da linguagem, dom atribuído exclusivamente ao homem, que o utiliza pela primeira vez para nomear aqueles que, *sem-nome*, são colocados perante ele. A ideia do Criador era fazer do animal uma espécie de companheiro e auxílio vivo do homem, mas este não

reconheceu naquele *Outro* o seu alter-ego completivo. Tal como afirma Frédéric Boyer, “l’animal est bien cet autre nous-même, crée de boue et de poussière comme nous, cette première invention divine, première intention, et première insatisfaction, premier caprice, première déception” (Boyer, 2010: 22).

Desta forma, o homem começa por reivindicar o seu domínio e superioridade sobre o reino animal, estabelecendo-se, desde logo, uma hierarquia entre o humano e o não-humano: “Dieu revêt l’homme d’une dignité royale et les animaux deviennent ses sujets” (Baratay, 1998: 1430). Instaure-se assim uma fronteira nítida entre as duas espécies e, considerado o oposto do humano, o animal surge como uma alteridade radical, em relação à qual o homem se define. Deste modo, o auxílio que os animais vêm trazer ao ser humano não é tanto de ordem material, mas antes existencial, na medida em que o ajudam a conhecer-se a si próprio e a situar-se no mundo. Na verdade, os animais encarnam para o homem uma *alteridade portadora de sentido*, para retomar uma expressão de Dominique Lestel (2011: 41).

No fundo, o animal permite ao homem estabelecer os limites da sua própria condição, impondo-se como o *Outro* da nossa cultura ou, por outras palavras, o nosso “double en nature, une image extérieure qui nous permet de nous identifier à elle; mais cette image est aussi cette part de nous mêmes qui institue la bête à la place même de l’Autre, à cette part ultime de notre intimité” (Hassoun, 1998: 1121).

Todavia, se o cristianismo impôs as bases do antropocentrismo ocidental, foi o pensamento filosófico moderno, com a teoria cartesiana do *animal-machine*, que confirmou o corte radical entre humanos e animais. Com a sua teoria mecanicista do animal,

Descartes veio legitimizar racionalmente a superioridade divina do homem inscrita no livro do Gênesis, consignando, assim, a primeira cesura moderna entre o homem e o animal.

Na quinta parte do seu *Discours de la méthode* (1637), Descartes expõe o seu conceito de “animal-máquina”, absolutamente indissociável do célebre dualismo “penso, logo existo” (Descartes, 1983:128), premissa que coloca o sujeito humano no centro da construção do conhecimento, graças à consciência que ele tem de si próprio. Descartes baseia a sua descrição dos homens e dos animais na distinção entre duas substâncias opostas: o corpo (substância material, que funciona sob a ação de princípios mecânicos) e a alma racional (substância espiritual). Assim, os animais são corpos sem alma, simples mecanismos que, desprovidos de consciência ou pensamento, se movem apenas por impulsos, tal como as máquinas³. Já o homem, dotado de uma alma racional ou intelectual, distingue-se da animalidade pela razão e pela linguagem, ou seja, pela sua capacidade de pensar e de transmitir esse pensamento através da fala.

Esta teoria mecanicista foi o momento inaugural de toda uma linhagem filosófica que irá proclamar a superioridade da espécie humana, centrando-se numa abordagem antropocêntrica e humanista da relação entre humanos e animais⁴.

Em suma, durante largo tempo, o pensamento ocidental definiu os animais, não atendendo à sua própria condição animal, mas sim pela negação das características que se esperam do ser humano, ou seja, partindo do que lhes falta para atingirem a condição humana. Neste sentido, os animais definem-se como seres inferiores, como *não-homens* e a animalidade como uma *não-humanidade*:

[...] les philosophes qui ne parlent que d'animalité, ne nous apprennent rien sur les animaux, puisque l'enjeu de leurs concepts consiste à designer les créatures vivantes qui ne sont pas des hommes: des non-Hommes en quelque sorte... des êtres moins. (...) l'animalité devient la non-humanité, comme la machine se définit par la non-âme et la mort par la non-vie. (Cyrulnik, 1998: 14)

No entanto, a partir do século XVIII, as ciências naturais e a filosofia lançam os fundamentos de uma nova relação com o reino animal, propondo-se (re)pensar a relação entre o humano e não-humano como *continuum* e não como cesura ontológica.

A expressão mais emblemática deste novo *monismo* terá sido a teoria evolucionista de Charles Darwin, expendida na sua monumental obra *A Origem do Homem e a Seleção Sexual* (1871), na qual ele determina a descendência do homem e o seu lugar na complexa cadeia dos seres vivos. Darwin defendia que o homem e os primatas descendem de um antepassado comum, argumentando que, numa linha temporal, o animal é o predecessor do homem, sendo este o último elo de uma linhagem comum.

Esta teoria não podia ter causado maior celeuma, sobretudo entre os defensores de uma ideologia cristã radicada nos dogmas criacionistas, uma vez que a filiação animal do homem vinha colocar em questão a origem divina da humanidade relatada no episódio bíblico da criação. Na verdade, esta teoria implicava não só a dessacralização do homem (criado à imagem de Deus), como também o obrigava a tomar consciência da sua animalidade recalcada, despertando nele um sentimento de repúdio e de medo de degenerescência, ou seja, de retorno ao seu estado primitivo.

Neste sentido, a revelação darwinista da origem animal da humanidade vem lacerar gravemente o egocentrismo do homem ou, nas palavras de Freud, o seu narcisismo ou amor-próprio⁵. Com

efeito, Freud considera que o narcisismo do homem sofreu, ao longo dos tempos e graças aos progressos científicos, três graves humilhações. A primeira foi causada por Copérnico, que arruinou a ilusão do geocentrismo: a terra, habitada e governada pelo homem, deixa de ser o centro do universo – a humilhação é cosmológica. A segunda resultou, como acabámos de ver, das descobertas de Darwin – a humilhação é biológica. Enfim, a terceira ferida narcísica deve-se ao próprio Freud e às suas investigações psicanalíticas sobre o inconsciente, o território mais recôndito e insondável da mente humana, no qual se alojam os instintos e as pulsões mais primitivas do homem – a humilhação é psicológica.

Assim, os avanços da ciência contribuíram fortemente para uma desentronização progressiva do homem, cada vez mais próximo do animal, não só pela genealogia, como também pela persistência dos seus instintos animais e pela inquietante descoberta de que, dentro de cada um de nós, se aloja um animal. Ora, a única forma de lutar contra a nossa própria natureza animal e de contrariar o regresso às origens é o refúgio radical na civilização e na cultura. Lutar contra a sua própria animalidade é a atitude do homem ocidental até meados do século XX. Boris Cyrulnik situa este limite mais precisamente na década de 60, altura em que o homem descobre que o inimigo não é o animal, mas sim ele próprio e a sua ação devastadora sobre a natureza e o meio que o rodeia (Cyrulnik, 1998: 31).

Torna-se, então, inadiável a necessidade de fundar um pensamento em torno do animal emancipado das fronteiras que, desde sempre, o separaram do humano. Assim, nas últimas décadas do século passado, o estatuto do animal foi evoluindo gradualmente, sendo-lhe reconhecida uma ontologia própria. Entre os teóricos que em muito contribuíram para a instituição deste *continuum on-*

tológico e para a desconstrução de um preponderante humanismo logocêntrico, destaca-se o pensamento de Jacques Derrida e a sua ecofilosofia da alteridade.

Num longo ensaio reveladoramente intitulado “O animal que logo sou”, Jacques Derrida, partindo da experiência de se ter encontrado completamente nu perante o olhar de um gato, desenvolve uma longa reflexão sobre o limite abissal do homem e a fronteira que ele terá que transpor para chegar ao animal – não o animal metaforizado e interpretado a partir de uma visão antropocêntrica, mas antes o animal real, aquele *outro* que existe em face de nós e que pode vir ao nosso encontro. O filósofo começa por se questionar acerca da sua própria identidade de animal-humano: “Souvent je me demande, moi, pour voir, *qui je suis* – et qui je suis au moment où, surpris nu, en silence, par le regard d’un animal, par exemple les yeux d’un chat, j’ai du mal, oui, du mal à surmonter une gêne” (Derrida, 1999: 253). Sentir-se observado, em toda a sua nudez e fragilidade, pelo olhar silencioso e perscrutador de um animal confrontou-o com os limites do humano e a possibilidade de aproximação ao animal, “l’animal en soi, à l’animal en moi et à l’animal en mal de lui-même” (*ibidem*).

Esta passagem para a esfera exclusiva do inumano e a tomada de consciência da existência de uma outridade animal são factores axiais numa verdadeira apreensão da animalidade, baseada nos *próprios do animal* e não no catálogo interminável dos *próprios do homem*. Neste sentido, Derrida distingue dois tipos de discurso sobre o animal: aquele dos que nunca cruzaram o olhar de um animal, fazendo dele um teorema, ou seja, uma coisa vista e que não vê, e o daqueles que se fundamentam na troca de olhares com o animal, tendo em conta o seu ponto de vista (*idem*, 264-265). Na primeira

categoria, o filósofo francês inclui todos os filósofos, de Descartes até aos seus dias (Descartes, Kant, Heidegger, Lacan e Lévinas), que se limitaram a observar o animal como um todo genérico, recusando-se a admitir que também ele possa ter um mundo específico, não forçosamente mais pobre do que o do humano. Assim, partindo da afirmação de Heidegger, segundo a qual *o animal é pobre de mundo*, Derrida dissente expressamente de toda esta linhagem de teóricos que se serviram do animal como simples constructo teórico para legitimar a racionalidade e a linguagem humanas, consideradas atributos superiores que colocam o homem acima dos outros seres vivos, reforçando a cisão entre humanidade e animalidade.

O segundo tipo de discurso sobre o animal pertence aos poetas e aos profetas, em situação de poesia ou de profecia. Derrida não conhece representantes desta categoria, mas é aqui que ele próprio se inclui. São aqueles que, consentindo o olhar do animal sobre eles, lhe concedem o estatuto de sujeito, reconhecendo-lhe uma subjetividade própria, mostrando-se recetivos a uma diluição de fronteiras e a uma aproximação entre ambas as espécies. No fundo, são todos aqueles que, como Derrida, reivindicam um *logos* e um *pathos* do animal.

Assim, defendendo uma visão plural e diferenciada dos animais, Derrida critica ainda o uso da palavra “animal” no singular genérico, considerando-a uma categorização antropocêntrica que acantona todos os viventes não-humanos num conceito abstratizante e homogéneo. Para substituir este singular redutor, o filósofo concebe o termo *animot* (*animal* + *mot*), que se pronuncia, em francês, como o plural “animais” e remete para o conceito de *palavra* ou de linguagem verbal, que tem servido para sinalizar o limite indissolúvel entre o homem e o animal. Neste aspeto, o filósofo sublinha que pensar o

animal não significa conceder-lhe o dom da palavra ou outros atributos próprios dos homens, criticando assim a antropomorfização dos animais na fábula tradicional, que considera mais uma forma de exploração e de dominação do animal pelo homem:

Comment accueillir ou libérer tant d'animots chez moi? En moi, pour moi, comme moi? [...] Il fallait surtout éviter la fable. L'affabulation, on en connaît l'histoire, reste un apprivoisement anthropomorphique, un assujettissement moralisateur, une domestication. Toujours un discours *de* l'homme; sur l'homme; voire sur l'animalité de l'homme, mais pour l'homme, et en l'homme. (*idem*, 287)

Em suma, Derrida não nega a existência de um limite entre o Homem e o Animal. O que ele contesta é a abordagem comparativista da relação humanidade/animalidade que tem polarizado o pensamento filosófico ocidental ao longo dos séculos, tanto por parte dos defensores das teses monistas como dos das teses dualistas, pois todos eles abordam a questão do animal em relação ao humano, rasurando as diferenças entre ambos e os traços específicos dos primeiros.

Na perspectiva do teórico francês, pensar a questão do humano e do não-humano não passa pela detecção de semelhanças entre ambas as espécies, mas antes pela reafirmação dos seus limites e pelo reconhecimento das diferenças, atribuindo a cada ser vivente uma identidade e uma subjetividade próprias. Por outras palavras, pensar a animalidade e os limites do humano só é possível por via da *différance* ou do *devenir-animal*, conceito formulado por Deleuze e Guattari para designar um trânsito entre humanidade e animalidade, movimento esse que se processa não por via da imitação ou identificação, mas sim pela simbiose ou fusão entre o humano e

o não-humano (Deleuze & Guattari, 1980: 291). Nestes termos, devir-animal não é imitar o animal, nem procurar nele a sua projeção identitária. Trata-se antes de sair de si próprio, de se desenraizar e de atravessar a misteriosa e enigmática fronteira entre o humano e o animal.

Na linhagem deste desconstrucionismo conciliatório destaca-se, já neste século, o pensamento de Giorgio Agamben que, no ensaio *O aberto: o homem e o animal*, propõe uma fusão reconciliadora entre as duas espécies. Com efeito, partindo da observação de uma iluminura bíblica do século XIII, que reproduz a cena do banquete messiânico do Juízo Final, no qual os justos são representados com corpos de homem e cabeças de animais, o filósofo italiano descreve a transfiguração do homem em animal como imagem da reconciliação final entre o humano e o não-humano (Agamben, 2011: 12).

De acordo com este paradigma de reconciliação, Agamben refere o inevitável deslocamento ou exorbitação da, por ele denominada, “máquina antropológica”, acionada pelos pressupostos especistas e antropocêntricos do pensamento ocidental e responsável pelo separatismo milenar entre o homem e o animal.

Mais recentemente, os estudos de Dominique Lestel vêm iluminar uma nova perspectiva inerente à questão animal, apresentando uma versão atualizada da máquina antropológica do século XXI. O filósofo e etólogo francês argumenta que, face ao progresso e às descobertas científicas (antropológicas, etnológicas e sobretudo etológicas) e filosóficas dos últimos anos, o estatuto do homem necessita de ser revisto e a sua humanidade repensada a partir de uma nova percepção do mundo e de uma redefinição da fronteira que o separa do inumano. Neste contexto, o homem nunca terá vivido um período tão intenso de interrogações e perplexidades relativamente

ao seu estatuto de vivente humano, confrontando-se assim com a mais funda crise de identidade da sua história (Lestel, 2001: 329).

Uma das principais causas desta crise identitária terá sido a re-conceptualização etológica do animal enquanto sujeito e, mais precisamente, enquanto sujeito hermenêutico, isto é, capaz de atuar em função de interpretações sobre si próprio, sobre os outros e o mundo que o rodeia: “un animal est un sujet en ce sens qu’il interprète des significations et qu’il n’est ni une machine behavioriste qui réagit de façon instinctive à des stimuli extérieurs, ni une machine cognitive qui traite de l’information” (Lestel, 2004: 85).

Dominique Lestel considera ainda que certos animais ultrapassam o estatuto de animal-sujeito, para adquirirem o de *indivíduo*, ou seja, “des sujets dotés d’une individualité opérationnelle et des représentations de soi qui en découlent” (*ibidem*). Assim, partindo do conceito de indivíduo enquanto criatura dotada de uma personalidade específica que a distingue das outras e cujas particularidades cognitivas ou comportamentais se mantêm numa linha temporal, o autor de *L’Animal singulier* descreve estes *animais-sujeitos-indivíduos* do seguinte modo: “Ces animaux ont une histoire. Ils ont des caractéristiques comportementales et cognitives qui leur sont propres, qui restent consistantes à travers le temps, et qui diffèrent sensiblement de celles des autres membres du groupe au sein duquel ils vivent” (*idem*, 37).

O homem descobre, deste modo, que deixou de ser o único *sujeito* do Universo, agora habitado por outros sujeitos não-humanos que se podem transformar em indivíduos e até em pessoas. Eis, pois, segundo Dominique Lestel, a quarta ferida narcísica que veio dilacerar o já fragmentado homem do século XXI:

C'est, à mon sens, la véritable révolution scientifique des sciences de l'animal de ces vingt dernières années: *l'humain n'est plus le seul sujet dans l'univers*. Il s'y trouve d'autres sujets non humains qui peuvent devenir de surcroît des individus ou des personnes. Après Copernic (l'homme n'est plus au centre du monde), Darwin (l'homme est une espèce d'animal), Freud (l'homme est le jouet de son inconscient), l'homme rencontre ainsi une quatrième blessure narcissique. (*idem*, 60)

Ora, se a autenticação do sujeito não-humano desfuncionaliza as fronteiras que permitem ao homem pensar-se como tal, esta desconfiguração dos limites ontológicos da relação animal-humano torna-se ainda mais problemática numa sociedade altamente mecanizada, na qual o progresso científico e as novas tecnologias revolucionaram a própria natureza e teoria do sujeito-animal.

Com efeito, a emergência de uma robótica autónoma e das manipulações do ser vivo pela biotecnologia dão origem ao aparecimento de criaturas híbridas (máquinas animalizadas ou animais gerados a partir de manipulações genéticas) que tornam problemática a distinção entre o artificial e o natural, obrigando-nos a repensar o próprio conceito de animalidade, bem como as nossas relações com o animal que, no contexto da hipermodernidade, se encontram cada vez mais sujeitas ao triângulo homem/animal/artefacto (*idem*, 97).

Assim, para Dominique Lestel, o que distingue o humano dos restantes animais é a sua capacidade racional de transformação do ser vivo em geral, do qual se apropria para a formação da sua própria identidade ontológica. Neste sentido, "il [l'humain] n'est pas pour autant l'aboutissement ultime de l'Évolution comme il se complait parfois à le croire, mais celui qui en retourne les mécanismes" (*idem*, 98). Nestes termos, Lestel define o humano como um *vam-*

piro existencial (ibidem) que se nutre da vida dos que o rodeiam:

L'humain ne s'est pas hominisé contre l'animal, comme il l'a longtemps colporté à tort et à travers, mais en arrachant l'animal à la fatalité d'une animalité première pour les faire pénétrer dans les espaces d'une animalité seconde – qui passe par la machine et par la technique. L'essence de cette dernière renvoie à l'objet sur lequel elle porte; non la transformation de la matière, ou pas seulement, mais la transformation du vivant lui-même. (*idem*, 98-99)

Podemos, pois, considerar que esta *segunda animalização* ou segunda fase de *vampirismo existencial*, alimentada pelas biotecnologias, pela robótica e certas tecnologias cognitivas corresponde a uma forma (pós)-moderna de antropocentrismo, já não especista no sentido tradicional do termo, mas antes de natureza epistemológica, tendo em vista o domínio do homem pela ciência e tecnologia num universo cada vez mais materializado, no qual a tese cartesiana dos *animais-máquina* é substituída pela das *máquinas-animais*.

Por outras palavras, a cultura ocidental moderna parece estar a transformar as declinações de antropocentrismo e antropomorfismo, pelas quais se regeu durante milhares de anos, por fenómenos obscuros de *maquinocentrismo* ou *maquinomorfismo*, que Dominique Lestel não deixa de contestar (Lestel, 2010: 76), advertindo para os perigos do racionalismo agressivo e intolerante que uma visão mecanicista e instrumental do mundo pode instigar. Neste contexto de insustível desumanização, o filósofo apela para a necessidade de uma reabilitação da natureza animal, tanto do humano como do não-humano (*idem*, 183).

Em suma, o problema da máquina antropológica ocidental do século XXI já não é tanto o do confronto entre o humano e o não-humano, mas bastante mais o da redefinição ontológica de ambas as

categorias à luz da irrupção de um novo fenômeno: o inumano.

Se as ciências e a filosofia estudam e pensam o animal/humano numa perspectiva epistemológica, a literatura substantiva esse trabalho ponderativo no campo da criação literária, onde o escritor sente, interage e dá voz aos animais. A literatura abre assim caminho a outros tipos de conhecimento e a outras possibilidades de abordagem e de convívio com a espécie animal, recorrendo à linguagem poética e à imaginação como vias de acesso ao outro lado da fronteira.

Na verdade, o encontro entre o humano e a sua outridade animal só é viável por via da ficção, do fingimento ou da *mentira poética da animalidade*, como diria Georges Bataille, que se refere à poesia como “uma tentação viscosa” que liga o homem ao animal. Se a poesia é o caminho para o desconhecido, sublinha Bataille, só ela nos poderá conduzir, por via da falácia poética, ao mundo enigmático da animalidade. Com efeito, não sendo um *homem* nem uma *coisa*, o animal escapa à nossa consciência e à aparente redução do universo pelas ciências exatas, abrindo-se ao homem pela poesia, como aquele estranho por excelência, tão próximo de nós e ao mesmo tempo tão distante (Bataille, 1976: 294).

É precisamente esta a ideia defendida por Jacques Derrida, em “L’animal que donc je suis”, ao asseverar que o pensamento do animal cabe à poesia. Eis a tese formulada pelo filósofo: “Car la pensée de l’animal, s’il y en a, revient à la poésie, voilà une thèse, et c’est ce dont la philosophie, par essence, a dû se priver” (Derrida, 1999: 258). Para Derrida, o saber filosófico sobre a animalidade escora-se num racionalismo especista e antropocêntrico que apenas contribui para reificar e marginalizar os animais. Já a poesia é, por excelência, o espaço ficcional de compreensão e aproximação da outridade ani-

mal. Através do *fingimento poético*, o escritor emancipa-se provisoriamente da sua natureza humana e exorbita os limites confinantes da sua humanidade, para se alojar num corpo animal, sem passar pelo plano metafórico ou imitativo. Desta forma, escrever o animal não é escrever *sobre* ou *para*, mas sim escrever *como* o animal: é colocar-se no lugar dele, deixando entrar em si o animal no qual o escritor se transfigura. Deste modo, o próprio ato da escrita transforma-se num *devir-animal*, no sentido deleuziano do termo.

A literatura constitui, assim, uma verdadeira arqueologia do saber sobre o animal e as suas relações com o humano, aparecendo aos olhos dos filósofos como um acervo precioso de conhecimento e experiência. Na verdade, a evolução do pensamento filosófico sobre a questão do animal e as conjunções/disjunções entre humanidade e animalidade ao longo dos séculos prolongam-se, de forma evidente, na ficção literária.

Assim, de Aquilino Ribeiro a Gonçalo M. Tavares, pretende-se, com os estudos coligidos neste livro, delinear uma cartografia crítico-analítica das figurações do animal (humano e não-humano) na narrativa portuguesa dos séculos XX e XXI, propondo uma leitura renovada de alguns dos textos mais significativos do panorama literário contemporâneo sob o prisma da animalidade.

Referências bibliográficas:

Agamben, Giorgio (2011), *O Aberto: o homem e o animal*, Lisboa, Edições 70.

Baratay, Éric (1998), “L’anthropocentrisme du Christianisme Occidental”, in Boris Cyrulnik (coord.), *Si les lions pouvaient parler. Essais sur la condition animale*, Paris, Éditions Gallimard, pp. 1429-1449.

Bataille, Georges (1976), *Théorie de la Religion*, in *Oeuvres complètes*, Tome VII, Paris, Gallimard.

Boyer, Frédéric (2010), “Un animal dans la tête”, in Jean Birnbaum (coord.), *Qui sont les animaux*, Paris, Editions Gallimard, pp. 11-25.

Cyrułnik, Boris (1998), “Les Animaux Humanisés”, in *Si les lions pouvaient parler. Essais sur la Condition Animale*, Paris, Éditions Gallimard, pp. 13-55.

__ (1998), *Si les lions pouvaient parler. Essais sur la Condition Animale*, Paris, Éditions Gallimard, pp. 1127-1132.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1980), *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Derrida, Jacques (1999), “L’animal que donc je suis (à suivre)”, in Marie-Louise Mallet (coord.), *L’animal Autobiographique*, Paris, Galilée, pp. 251-301.

Descartes, René (1983), *Discours de la Méthode*, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de Poche.

Freud, Sigmund (1917), “Une difficulté de la psychanalyse”, [em linha] disponível no endereço http://classiques.ugac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appli_quee/08_difficulte_psychanalyse/difficulte_psychanalyse.html [consultado em 02/10/2013].

Hassoun, Jacques (1998), “Une figure de l’autre”, in Boris Cyrulnik (coord.), *Si les lions pouvaient parler. Essais sur la condition animale*, Paris, Éditions Gallimard, pp. 1109-1124.

Le Bras-Chopard, Armelle (2000), *Le zoo des philosophes. De la bestialisation à l’exclusion*, Paris, Plon.

Lestel, Dominique (2001), *Les origines animales de la culture*, Paris, Flammarion.

__ (2004), *L'animal singulier*, Paris, Seuil.

__ (2010), *L'animal est l'avenir de l'homme*, Paris, Fayard.

__ (2011), "A animalidade, o humano e as comunidades híbridas", in Maria Esther Maciel (org.), *Pensar / escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica*, Florianópolis, editora da UFSC, pp. 23-53.

Maciel, Maria Esther (2011), *Pensar / escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica*, Florianópolis, editora da UFSC.

Notas

1 “A primeira semana do mundo”, Gn 1-2, 4..2 “A terra era um jardim”, Gn 2,4-25.

3 “...ceux qui, sachant combien de divers automates, ou machines mouvantes, l’industrie des hommes peut faire, sans y employer que fort peu de pièces, à comparaison de la grande multitude des os, des muscles, des nerfs, des artères, des veines, et de toutes les autres parties qui sont dans le corps de chaque animal, considéreront ce corps comme une machine qui, ayant été faite des mains de Dieu, est incomparablement mieux ordonnée, et a en soi des mouvements plus admirables, qu’aucune de celles qui peuvent être inventées par les hommes”. *ibid.*, p. 155.

4 Referimo-nos a pensadores como Leibniz, Buffon, Kant, Hegel, Heidegger, Lacan ou Lévinas. Para um conspecto da evolução, ao longo dos séculos (dos pré-socráticos à atualidade), do pensamento filosófico e religioso sobre a questão da animalidade, remetemos para a monumental reflexão de Elisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l’épreuve de l’animalité*, Paris, Fayard, 1998.

5 Sigmund Freud, “Une difficulté de la psychanalyse” (1917), in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933. Reimpressão: Paris, Gallimard, NRF, nº 263, 1971, pp. 137-147.

O animal fabular de Aquilino Ribeiro: entre tradição e subversão

Remontando aos inícios do século XX, Aquilino Ribeiro, “excepcional animalista literário” (Saraiva e Lopes, 1996: 974), foi um dos escritores portugueses que melhor cultivaram e recriaram o diálogo com a fábula tradicional, sobretudo através da sua narrativa animalista. Textos como o *Romance da Raposa* (1924), a *Arca de Noé – III Classe* (1936) ou “A pele do Bombo” (1913) reenviam, de forma explícita, para o horizonte temático e processual do género fabular. Nestas “geniais fábulas” (Mourão-Ferreira, 1990: 46), para retomar a ênfase admirativa de David Mourão-Ferreira, os protagonistas são “aqueles numerosos representantes do reino animal, não humano, mas humano tornado em virtude do incessante recurso, por parte de Mestre Aquilino, a essa figura que os retoricistas designam sob o nome de *personificatio*” (*ibidem*). Com efeito, na esteira dos seus predecessores, Aquilino propõe-nos, através de uma visão antropomorfizada do reino animal, uma pintura cáustica e satírica da sociedade humana. Relativamente à função simbólica das suas personagens animais, o autor explica que:

[...] cada bicho representa o papel que lhe está a carácter ou é próprio, fala a nossa língua, reveste a figuração que lhe empresta o espírito de acordo com os hábitos e tendências que observamos neles. É guinhol, sim, mas com boa lógica humana. Os actores, sejam eles quais forem, não se movem por arbitrários cordéis. (Ribeiro, 2000: 157)

No *Romance da Raposa*, Aquilino Ribeiro relata as aventuras e desventuras maravilhosas de uma “raposeta pintalegreta, senhora de muita treta” (Ribeiro, 2011: 7), na sua ardilosa luta pela sobrevivência. O fio condutor da diegese coliga as consecutivas proezas

e peripécias de Salta-Pocinhas, apresentadas numa sucessão articulada de episódios, muitos deles inspirados nas fábulas de Esopo¹.

Assim, recuperando o arquétipo medieval facultado pelo *Roman de Renart* e dialogando com os mestres da tradição fabulística, a narrativa aquiliniana dissecar os jogos de poder e de manigância no seio da miniatural sociedade dos animais. Esta comunidade microcósmica, bem como os diferentes tipos sociais que a habitam, são verdadeiras alegorias do humano: o lobo D. Brutamontes encarna a figura do rei, detentor arbitrário do poder absoluto; o teixugo D. Salamurdo representa a nobreza; os javalis são a força policial; Tio Mariana, o urso sábio, figura a justiça; e os restantes animais, incluindo as raposas, são os representantes emblemáticos do povo. Além disso, as relações entre os animais constituem um decalque das verificáveis entre os humanos: eles são parentes (Salta-Pocinhas tem pais, irmãos, três filhos e um marido que a deixou viúva); amigos (Salta-Pocinhas e o corvo Vicente); senhores e vassalos (o lobo e o teixugo e os restantes animais), entre outros. É de salientar também que estes animais exercem profissões: Salta-Pocinhas é curandeira e depois professora, o gato bravo desempenha o ofício de escrivão, o cavalo finge ser mestre de dança. Enfim, tal como na fábula tradicional, os animais de Aquilino constituem oblíquas representações do humano.

A vivacidade dos diálogos, a proliferação das intrigas, o cómico das situações ou ainda a economia picaresca da narrativa conferem à história uma tonalidade humorística que contribui para destacar a função paródica de que se encontra revestido o reino animal, representativo das misérias, iniquidades e desequilíbrios da sociedade humana.

Salta-Pocinhas encarna a figura do herói pícaro do mundo animal, do protagonista fora-de-lei, sem grandes posses nem cultura letrada, mas pródigo em manhas e ardis. Neste caso, tratando-se de

uma heroína, a picaresca aquiliniana revela matizes de feminilidade lúdica, conferindo ao texto uma singularidade evidente, mas não gratuita. Aquilino narra com truculência as façanhas da raposa, não só para sobreviver à miséria, perigos e hostilidades de uma vida acidentada e espinhosa, como também para desafiar, graças à sua esperteza, a autoridade do lobo D. Brutamontes, “vizo-rei daquelas selvas e penedias” (Ribeiro, 2011: 34). Com efeito, o relato é pausado pelos constantes conflitos entre a astúcia da jocosa raposa e a inaniade do lobo cruel e tirânico, dos quais a primeira sai sempre vencedora. Ora, escrita por um republicano convicto que sofreu as agruras do combate à monarquia, é tentador reconhecer nesta fábula de confronto reiterado entre a raposa e o lobo uma alusão à passagem do Estado Português da monarquia (reinado da tirania e bruteza do lobo) à república (reinado da inteligência e liberdade da raposa). Aliás, esta passagem é mencionada no plano da história, quando se refere que o lobo fizera as pazes com a Salta-Pocinhas “depois que os bichos decidiram proclamar a república” (*idem*, 77).

Na realidade, o verdadeiro herói pícaro de Aquilino é o homem, e uma leitura simbólica da obra permite detetar múltiplas remissões alegóricas para a própria sociedade humana, através das quais o autor denuncia, pela implicatura de natureza simbólica, aspetos político-sociais como a hipocrisia nas relações políticas, o abuso de poder, a corrupção, a prepotência social, a indiferença para com os mais desfavorecidos, entre outros.

Esta dimensão alegórica e a perspetivação antropocêntrica do reino animal é a mesma que subjaz a *Arca de Noé – III Classe*, onde os animais dominam a quase totalidade das seis *fábulas* (designação do autor) ali presentes² protagonizadas pelos passageiros que embarcaram no terceiro compartimento da arca, ou seja, “a bicharada plebeia que aceitou Noé como amo, a saber: o burro, o cavalo, o

elefante, a girafa, o macaco, o cão, o gato, o porco, a vaca, o coelho, a cabra, o galo, ralos, grilos, o compadre José Barnabé Pé de Jacaré e sua consorte Feliciano Lauriana” (Ribeiro, 2000: 8).

Observando a tradição da fábula canônica e o imperativo do recurso a personagens simbólicas, o autor propõe-nos, ao longo destas histórias, uma leitura que exorbita claramente os conflitos nelas patententes. De cada um destes textos ressaltam lições de vida e a apologia de valores morais tais como a justiça, a solidariedade, a partilha, a generosidade, o direito à diferença, o respeito pelo outro, a criatividade, entre outros. Assim, funcionando como dispositivos de ilustração que estimulam o leitor a identificar-se com as personagens, estas narrativas apontam sempre para uma moralidade estribada numa ética do bom senso e de experiências vividas. Com efeito, na senda de Esopo e de La Fontaine, Aquilino não enjeita a função didático-moralizante dos recontos: “Moralizar, sim, mas com arte (...) A liçãozinha de moral tem sempre cabimento, mas com discreta parcimónia” (*idem*, 164). Por outras palavras, a moral aquilini-ana é enunciada com contida subtileza, sem outro propósito que não seja o aperfeiçoamento moral do bicho-homem: “Grande Bicho é o homem! Bate-se e morre de sorriso nos lábios por disparates. Trilha sendas ásperas e espinhosas, atrás de miragens, como se pisasse as mais fofas tapeçarias” (Ribeiro, 1970: 8).

No fundo, o que interessa a Aquilino Ribeiro é o Bicho-Homem, como bem notou Óscar Lopes, ao sublinhar que “a tese da sua obra é sempre a mesma, e simples: a exaltação do belo animal humano” (Lopes, 1972: 317). Neste sentido, as suas narrativas revestem-se de um profundo humanismo e “as várias espécies animais que nelas surgem como que vêm tocadas por visos de humanidade, quando não mesmo surpreendidas em processo de latente hominização” (Mourão-Ferreira, 1990: 46). Assim, à semelhança dos mentores da

fábula tradicional, a prioridade de Aquilino é o Homem, ao qual ele pretende transmitir uma lição sobre a sua pretensa humanidade.

No entanto, a *fábula* aquiliniana dissente dos cânones fabulísticos tradicionais pela forma como é veiculada essa mensagem de irredutível humanidade. Com efeito, a lição não é transmitida ao homem-leitor apenas pelo homem-escritor, mas também pelo animal-personagem enquanto porta-voz do escritor. Neste sentido, Aquilino sublinha o seu distanciamento relativamente ao “mestre Esopo” afirmando que:

Em Harmonia, pois, com as leis da poesia e da ciência natural, não fiz da raposa princesinha. Personagem histórica, para mais, era meu dever não falsificá-la. Representa tal como vem da fábula, no guinhol com os outros bichos, a todos os quais dei voz, com licença de mestre Esopo. E dei-lhes voz para melhor manifestarem o que são, e nunca para com eles aprendermos a distinguir bem e mal, aparências ou estados, pouco importa, atribuídos exclusivamente ao rei dos animais, como nos jactamos de ser. (Ribeiro, 2011: 8)

Neste aviso preambular, Aquilino adverte o leitor de que não utiliza instrumentalmente os animais para ensinar os homens, mas também para os apresentar tais como são, de acordo com a sua própria natureza animal, ou seja, sob uma perspetiva naturalista e não restritivamente antropomórfica. Deste modo, o antropocentrismo de Aquilino Ribeiro parece já admitir um nítido reconhecimento da diferença ontológica do animal.

Se, na fábula tradicional, imperava a visão do homem sobre o animal, a narrativa aquiliniana introduz uma nova forma de pedagogia do humano, expondo também a visão do animal sobre o homem, geralmente retratado a uma luz pejorativa. Deste modo, o animal não se limita a replicar o humano, como também sobre ele se manifesta judicativamente. Com efeito, Aquilino Ribeiro insiste frequentemente na tematização ficcional do olhar perscrutador do

animal sobre o homem, como acontece no *Romance da Raposa*, quando esta, então professora, ministra aos seus alunos uma aula sobre o Bicho-homem, definido nos seguintes termos:

O homem é aquele bicho de duas pernas que parece que não tem medo de nada e tem medo de tudo, que quer saber tudo e não sabe nada, e por isso é mau, cruel e caprichoso. Inferior a nós na corrida, no faro, e no arдил, inventou para nos combater as armas de fogo, as ratoeiras de ferro e os cães ensinados. (*idem*, 159)

Em suma, o homem é um bicho manifestamente inferior ao animal: pretensioso, pouco inteligente, desajeitado, cruel, covarde. É com esta impiedosa objetividade que o animal aquiliniano vê o homem.

Esta expressão narrativa do olhar do animal sobre o humano reflete a capacidade do escritor em adentrar-se na pele do animal de modo a incorporar a sua visão do mundo, escrevendo como se fosse ele e outorgando-lhe uma subjetividade própria. Neste sentido, transitando alternadamente do animal para o homem e do homem para o animal, verifica-se, na narrativa aquiliniana, uma espécie de movimento pendularmente contínuo entre o humano e o não-humano, que se traduz numa constante ambivalência de perspectivas narrativas polarizadas ora no animal-personagem, ora no homem-narrador.

Um dos textos mais expressivos deste reconhecimento e valorização do ponto de vista do animal por parte do escritor é “A pele do Bombo” (Ribeiro, 1961: 211-226), um dos primeiros contos de Aquilino Ribeiro, incluído na sua obra de estreia *Jardim das Tormentas*, redigida e publicada durante o seu exílio em Paris.

A narrativa inicia-se no momento em que o seu herói, o cavalo de Cleto, exaurido por anos e anos gastos a acarretar leite, atinge o termo da sua utilidade como ganha-pão do dono, que o descarta com desprezo. Friamente abandonado à sua condição de animal

imprestável, o cavalo sente-se “transido de pavor e desgostoso com os homens” (*idem*, 216).

Num segundo momento, o foco narrativo desloca-se para a desgraça dos Cleto. Privado do seu instrumento de trabalho e sem dinheiro para comprar outro animal, Cleto perde o emprego, arrastando a sua família para a penúria, de nada valendo Joana entregar-se mais uma vez toda “apetitosa do seu ventre de vaca lasciva” (*idem*, 220) ao dono da fábrica, com quem mantinha uma relação, para que este devolvesse o emprego ao marido. Suspende-se o drama dos Cleto e a diegese centra-se, novamente, no velho cavalo, no momento em que este é levado pelos donos para o monte e cruelmente abatido, atingindo-se aqui o ponto culminante de tensão narrativa. O desfecho da ação incide na descoberta por parte dos donos de uma última utilidade do animal depois de morto – esfolá-lo e aproveitar a pele para fazer um bombo.

A narrativa desenvolve-se, assim, em quatro segmentos distintos que configuram, de forma alternada, dois universos diegéticos: o do humano e o do animal. Nos momentos em que a história se centra no plano do animal, tornando-se este personagem nuclear da cena, o relato passa a ser intermediado pela sua própria consciência, ou seja, o narrador adota o seu ponto de vista. O recurso à focalização interna propicia a emergência do lirismo que emana de uma visão poetizada do cavalo sobre o meio que o rodeia. A expressão narrativa tinge-se, assim, de uma coloração poética que sinaliza a comunhão do animal com a natureza, cujo holismo vitalista só ele pode sentir. Com efeito, descrito como um ser meigo e afetuoso, o animal aqui-liniano parece investido de uma sensibilidade mais apurada do que o humano, tal como se pode deduzir da tocante expressividade com que são reconstituídos os derradeiros momentos do animal:

A chuva lavara o céu e nele os perfumes das giestas e da bela-luz pareciam

andar boiando, não mais voláteis que nimbos brancos, matinais, à flor dum rio. E, trespassado dos eflúvios, com a fome concentrada, aspirou e arfou regaladamente, como nos atalhos quietos, quando as maias despejavam sobre ele seiras de incenso. [...]

De repente sentiu um beliscão desagradável no pescoço e uma queimadura, estreita como chicotada, que lhe apanhava a garupa de lés a lés e se perdia por baixo da pele. E pouco a pouco começou a achar-se leve, leve como se um pé-de-vento fosse capaz de o rebalsar pelo espaço num galão vertiginoso. [...]

Na cernelha a torrente tépida lembrava um afago da mão de Joana que nunca lhe fizera mal. E sentia-se bem, inundado dum gozo desconhecido, quando lhe faleceram as forças e baqueou. Uma vez em terra, através da venda ofereceu-se-lhe um horizonte imprevisito, mais diáfano e arroxeadado que certas púrpuras do Poente para o lado do mar. Tinha vontade de dormir. Oh, como o chão era macio! Qualquer coisa parecida com a asa dum passarinho ou o primeiro arrebol do dia roçava-lhe a pelagem, suave, suavemente.

Joana ergueu-lhe o lenço dos olhos e por hábito novamente beijou as mãos cujas meiguices há pouco vinham temperadas de tristeza. (*idem*, 222-224)

Ora, a esta visão poetizada da realidade contrapõe-se a pragmática insensibilidade do humano. Com efeito, a partir do momento em que a diegese se reorienta para o homem, o tom narrativo altera-se drasticamente. No universo do homem rústico não existe lirismo nem sensualidade, apenas um pragmatismo frio e impassível, instigado por uma necessidade básica de sobrevivência. Assim, as manifestações de ternura e afeto por parte do animal sacrificado contribuem para, em contraponto, magnificar a crueldade do homem, bem como a sua capacidade em instrumentalizar, bestializando-o, o seu próximo quando este deixa de lhe ser útil. A história podia terminar com a morte do cavalo, mas prossegue com a sua exploração mesmo depois de morto: não se contentando em matar o bicho, os Cleto esfolam-no desajeitadamente para lhe aproveitarem a pele. Nesta última cena, o narrador devolve, com violência quase expressionista, a animalidade instintual do homem:

O Cleto puxou-lhe por uma perna e, logo a seguir, pespegou-lhe um pontapé no

bandulho a título piedoso de sondagem. [...]

- Já nem os ciganos lhe pegavam; estava a dar o cadilho! – proferiu Cleto enquanto lhe esticava o pernil para o Zé esfolar. – Se o deitamos à margem, passava o seu mau quarto de hora com os lobos. Tenho coração; foi melhor assim. De resto, a pele sempre rende uns patacos vendida aos samarreiros...

- Já lhe disse! – obtemperou o filho. – A pele é para o bombo. [...]

Ao ver o ventre imundo do cavalo, esfaqueado por mão inexperiente, Joana foi-se dali cheia de nojo e anuviada. (*idem*, 225-226)

Assim, assiste-se, ao longo do texto, a uma progressiva bestialização do homem, que se processa pela interposição do olhar animal, um olhar que Aquilino Ribeiro consegue reconstituir em toda a sua complexidade. É este “dom insuperado de captar o brio e o bafo dos impulsos vitais e de estender a gama da percepção sensorial verbalizada” (Saraiva e Lopes, 1996: 974) que faz de Aquilino Ribeiro “o melhor animalista da literatura portuguesa, e neste ponto mestre de Miguel Torga” (Lopes, 1985: 14).

Referências bibliográficas:

Coelho, Nelly Novaes (1973), *Aquilino Ribeiro: Jardim das Tormentas, Génese da Ficção Aquiliniana*, São Paulo, Quíron.

Lopes, Óscar (1972), “Aquilino Ribeiro: alguns livros, uma panorâmica”, in *Modo de ler: Crítica e interpretação literária / 2*, Porto, Editorial Inova, pp. 316-345.

__ (1985), “Um lugar de nome Aquilino”, *Colóquio/Letras*, nº 85, Maio, pp. 5-14.

Metzeltin, Michael (1981), *Introdução à Leitura do Romance da Raposa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981.

Mourão-Ferreira, David (1990), “Aquilino: espaço-gente”, *Colóquio/Letras*, nº 115/116, Maio, pp. 45-54.

Ribeiro, Aquilino (1961), “A pele do Bombo”, in *Jardim das Tormentas: contos*, Lisboa, Bertrand, pp. 211-226.

__ (1970), *Caminhos Errados*, Amadora, Livraria Bertrand.

__ (2000), *Arca de Noé – III Classe*, Venda Nova, Bertrand Editora.

__ (2011), *Romance da Raposa*, Lisboa, Bertrand Editora.

Saraiva, António José / Lopes, Óscar (1996), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.

Notas

1 Com efeito, podemos encontrar várias fábulas de Esopo interpoladas no texto, como por exemplo “O leão doente, o lobo e a raposa” (pp. 40-45), “A raposa e as uvas” (pp. 71-73), “O lobo e a raposa julgados pelo macaco” (p. 51), ou ainda “O lobo e o cordeiro” (pp. 54-56). Apesar da natureza das personagens da versão aquilina ser distinta das da tradição esópica, os nexos intertextuais tornam-se óbvios. Para uma análise mais aprofundada do assunto, remetemos para o estudo de Michael Metzeltin, intitulado *Introdução à leitura do Romance da Raposa* (Coimbra, Livraria Almedina, 1981), no qual se estabelece um interessante paralelismo entre o *Romance da Raposa* e as fábulas de La Fontaine.

2 Das seis fábulas que compõem o livro, apenas uma não é protagonizada por animais: “O filho de Felícia ou a inocência recompensada”. Todas as outras tratam de animais, referenciados logo nos respetivos títulos: “Mestre Grilo cantava e a gigante dormia”, “História do macaco trocista e do elefante que não era para graças”, “História do coelho pardinho que ficou sem rabo”, “História de Joli, cão francês, que boa caçada fez”, “História do burro com rabo de légua e meia”.

***Os Bichos* (humanos e não-humanos) de Miguel Torga**

Outra obra indissociável do imaginário fabulístico contemporâneo é a coletânea de contos de Miguel Torga, sintomaticamente intitulada *Bichos* e publicada em 1940. Embora designadas de contos, a verdade é que estas narrativas são, em muito, devedoras do género fabulístico, sobretudo no que diz respeito à representação simbólica do animal. Tal como na fábula tradicional, os protagonistas de *Bichos* são animais que falam, sentem e se comportam como humanos, representando, em modalidade alegórica e tipificante, os atributos do homem.

No prefácio a este conjunto de contos, Miguel Torga convida metaforicamente o leitor a entrar no “portaló da [sua] pequena *Arca de Noé*” (Torga, 1995: 7), uma Arca de bichos (humanos e não-humanos) em luta com as forças da natureza, do divino ou do humano pela sua sobrevivência.

Dos catorze contos que compõem o livro, dez são protagonizados por animais¹ e apenas quatro por humanos², dando cada um deles o nome ao título do conto que protagoniza. Além de dar voz, pensamento e consciência aos animais da sua *Arca*, Torga também lhes atribui nomes próprios, reconhecendo-lhes, desde logo, uma dimensão humana. Neste aspeto, o autor/narrador de *Bichos* vai ainda mais longe do que a fábula tradicional no processo de antropomorfização dos animais, literalmente designados ou textualizados como se de homens se tratasse: Nero, perante as adversidades, “batia-se ali como um homem” (*idem*, 22); Morgado constata, relativamente à sua condição de trabalhador, que “bem comido e bebido, um homem trabalha com alegria” (*idem*, 51); já Tenório, confrontado com a sua velhice, exprime uma profunda angústia – “Andava um

homem sabe Deus como, roído por dentro, não lhe apetecia arrastar os dentes” (*idem*, 77).

Na verdade, os bichos de Torga constituem metáforas emblemáticas do homem, ilustrações dinâmicas dos diversos tipos humanos. É, pois, difícil não reconhecer, por exemplo, no gato Mago a figura do homem degenerado que trocou o seu meio social e a sua liberdade pelo comodismo enclausurante. Por sua vez, Morgado, o burro explorado e depois tragicamente abandonado aos lobos por seu dono, é o símbolo da avareza, mesquinhez, cobardia e ingratidão humanas para com o seu próximo³. O cão Nero e o galo Tenório são figuras modelares da resignação do homem em face das leis do determinismo: o primeiro conforma-se com uma vida de obediência e subserviência ao seu dono; o segundo, embora insubmisso, vê-se obrigado a aceitar o inevitável fatalismo da sua curta existência: “Mas um homem não se manda fazer. Natureza desgraçada, a sua!” (*idem*, 76).

Assim, à semelhança do que acontecia na fábula tradicional, Miguel Torga serve-se da figura animal como consubstanciação demonstrativa de determinados comportamentos e ações humanas, no intuito de levar o homem, enquanto indivíduo social, a refletir sobre si próprio e sobre a posição que cada um deve ocupar na sociedade em que vive. Esta intenção moralizadora encontra-se exemplarmente expressa na personagem de Vicente, “símbolo da universal libertação” (*idem*, 128), que enfrentou a fúria do Criador em protesto contra o Seu poder tirânico e arbitrário, fugindo da Arca de Noé para passar a existir como indivíduo. Publicado num tempo marcado pela repressão e por inquietações de ordem social e ideológica, este conto reveste-se de uma forte carga simbólica, representando, sob a máscara do corvo, todos aqueles que têm a coragem de se bater pelos seus ideais e o arrojo de se insurgirem contra situações de opressão

e censura.

Deste modo, tal como La Fontaine, Torga serve-se dos animais como pedagogia do humano e veículo moralizante. Esta dimensão ético-formativa dos *Bichos*, de Torga, torna-se explícita no conto “Bambo”, que narra a história de um sapo (figuração transparente do poeta) que ensina ao homem (Tio Arruda) a “ciência da vida”, levando-o a contemplar com olhar renovado a natureza, com a qual passa a viver em profunda comunhão.

Neste sentido, os animais de Torga servem de espelho ao homem, porquanto, através deles, toma conhecimento de si próprio e da sua condição humana. Em “Cega-Rega”, as diversas fases de transfiguração da cigarra (“embrião, larva, crisálida...”), assim como a sua ingente caminhada do montouro à crista do castanheiro ou a sua ascensão do rés-do-chão das metamorfoses ao alto miradoiro constituem alegorias explícitas das diferentes etapas de formação e desenvolvimento do homem ao longo da vida, da sua trajetória da escuridão rumo à luz, ou seja, da ignorância à compreensão e (re) conhecimento de si próprio e do Outro: “É difícil. Isto de começar num montouro e só parar na crista dum castanheiro, tem que se lhe diga” (*idem*, 85).

Além de animais, a *arca* de Torga também transporta homens. No entanto, os humanos integrados em *Bichos* não passam disto mesmo – de homens-bichos, através dos quais o autor torna extensiva a condição animalesca do ser humano. O próprio título da obra, que conglutina animais e homens sob a designação de *Bichos*, representa já um sinal da degradação do ser humano, que o autor tentará demonstrar nas suas narrativas através de um discurso e de cenários disfémicos, sendo o disfemismo “a feição mais característica da linguagem de Miguel Torga” (Lopes, 1993: 59), por meio da qual se expõe a realidade “no que ela tem de mais directo, nu e

cru” (idem, 57), nas palavras de Teresa Rita Lopes. Falta, porventura, acrescentar que se trata também do seu mais eficaz instrumento retórico de denúncia do rosto bestial do homem.

Com efeito, o autor recorre a expressões disfemísticas colhidas no campo sémico da animalidade para descrever a anatomia e a fisiologia humanas, aplicando aos homens termos normalmente usados para os animais. Madalena, personagem-título de outra narrativa de *Bichos*, oculta do resto da aldeia uma gravidez indesejada, fruto de um básico impulso sexual, de “um minuto de fraqueza” (Torga, 1995: 43), durante o qual “a tola (...) rolara na palha aos berros” (*ibidem*). Ela ainda esperou que Armindo a viesse pedir em casamento, mas “o cão só pensava na carniça” (*idem*, 44). Sendo assim, “servir-lhe apenas de estrumeira, consentir que se utilizasse dela como de uma reca, não” (*idem*, 41). Temendo ser rejeitada por este desvio à moral tradicional e às convenções sociais, só lhe restava esconder dos olhos do mundo “a nódoa maior que pode sujar uma mulher” (*idem*, 40), a mácula do pecado: “Nove meses como nove novenas! Preferia morrer, a ficar nas bocas do mundo” (*idem*, 41). Decorridos os nove meses de reclusão, ao sentir as primeiras dores, Madalena dirige-se para a montanha “com o maldito do filho dentro da barriga aos coices” (*idem*, 41). Tal como um animal selvagem, a mulher *pare* sozinha em plena natureza, tendo como único amparo e aconchego a terra em brasa e o céu mormacento:

E toda ela era um uivo de bicho crucificado. [...] Abriu de todo os olhos turvos. Entre as pernas, numa poça de sangue, estava caído e morto o filho. Carne sem vida, vermelha e suja. O segredo dela e de Deus!... Exausta, deixou-se ficar prostrada, a saborear o alívio. [...] Com fetos verdes limpou-se. Depois deixou cair aquele pano sujo no charco onde o filho dormia. O pé, sem ela querer, foi escavando e arrastando terra... Aos poucos, o seu segredo ia ficando sepultado... (*idem*, 46-47)

A intensidade dramática com que são relatados os sentimentos de indiferença e alívio de Madalena perante a morte do filho tornam a personagem partícipe de um estatuto inferior ao do animal. O bicho Madalena simboliza a desumanidade do humano, capaz de impropriedades barbaridades para preservar o seu lugar na sociedade.

Na verdade, na *Arca* de Miguel Torga, não existem homens e animais, mas sim *Bichos*: bichos-homens e homens-bichos, ambos representativos da dimensão animal da existência humana. Deste modo, tanto no caso da humanização do animal como no da bestialização do homem, os contos de Torga atestam a superioridade do ser humano relativamente ao animal. Efetivamente, se, no primeiro caso, os animais são explorados metaforicamente e despojados das suas características próprias, o segundo apresenta uma conotação fortemente negativa do animal, símbolo do que há de mais baixo e instintivo no homem. Por outras palavras, quer se trate de animais antropomorfizados ou de homens bestializados, as personagens de *Bichos* configuram arquétipos do humano, tipos psicológicos universais e invariantes. Em ambas as situações, a figuração animal funciona como ensaio pedagógico que visa salvar o Homem. E é esta que parece constituir a verdadeira prioridade torguiana.

Neste sentido, a obra do criador dos *Bichos* reveste-se de um carácter profundamente humanista e existencialista, propondo um questionamento da condição humana através de um retorno às origens e de uma re-ligação com a natureza, um pacto quebrado pela civilização e pela modernidade. Ora, o parentesco entre homens e animais, alegorizado pela (con)fusão entre bichos-homens e homens-bichos, visa reanimar essa fraternidade latente entre os seres naturais e simboliza a busca angustiada do homem moderno da sua natureza perdida.

É, precisamente, esta nebulosa interpenetração das categorias

homem/animal que singulariza o antropocentrismo de *Bichos* do das fábulas tradicionais. O reconhecimento da natureza animal do homem já permite uma certa aproximação entre ambos e, por conseguinte, uma atenuação da fronteira entre o humano e o não-humano. Com efeito, ao atribuir às suas personagens humanas características e comportamentos animais, ainda que com a intenção de expor o lado bestial, e portanto, obscuro do homem, Torga acaba por implicitar uma certa filiação entre o homem e o animal, afastando-se, de certo modo, do pensamento moderno ocidental e do antropocentrismo da fábula tradicional, que postulavam um corte radical entre o humano e o não-humano. No caso das personagens de Ramiro e do Senhor Nicolau, poderíamos quase falar de metamorfose, uma vez que ambos, à força de conviverem com os seus animais – o primeiro com ovelhas e o segundo com insetos – acabam por assimilar os seus traços psicológicos. Contudo, o exemplo mais eloquente deste distanciamento de Torga relativamente ao pensamento antropocêntrico ocidental, alicerçado na tradição judaico-cristã, é “Vicente”, a narrativa que encerra a coletânea, na qual um dos animais da Arca de Noé põe em questão o caráter absoluto de Deus, protestando contra “o arbítrio que divide os seres em eleitos e condenados” (*idem*, 128) e proclamando “a total autonomia da criatura em relação ao criador” (*idem*, 134).

Miguel Torga remata, assim, os seus *Bichos* com uma sintomática dessacralização do mito da Criação, que ergueu, desde as origens da Humanidade, um muro intransponível e uma rígida hierarquia entre o homem e o animal.

Referências bibliográficas:

Lopes, Teresa Rita (1993), *Miguel Torga: Ofícios a “Um Deus da Terra”*, Rio Tinto, Edições Asa.

Torga, Miguel (1995), *Bichos: contos*, Coimbra, Edição do Autor.

Notas:

1 O cão Nero, o gato Mago, o burro Morgado, o sapo Bambo, o galo Tenório, a cigarra Cega-Rega, o pardal Ladino, o melro Farrusco, o touro Miúra e o corvo Vicente.

2 Madalena, Jesus, Ramiro e o Senhor Nicolau.

3 São evidentes os pontos de confluência entre o burro Morgado de Torga e o cavalo de Cleto de Aquilino.

Henrique Galvão e os bichos do mato

É a savana angolana que serve de cenário a *Kurika – romance dos bichos do mato* (1944), de Henrique Galvão, obra que se inscreve na linha da narrativa animalista do século XX, iniciada com o *Romance da Raposa* e continuada com *Bichos*, e na qual já se torna perceptível o reconhecimento de uma ontologia específica do animal, que a distancia dos cânones antropocêntricos do pensamento ocidental.

Trata-se da história de Kurika, um pequeno leão órfão recolhido por um negociante branco (o Conceição) e criado no convívio com os homens, juntamente com um cão (Janota) e uma macaca (Paulina) que logo o adotaram, ele como irmão e ela como filho. Aos 21 meses, movido por uma ânsia instintiva de liberdade, o jovem leão consegue, graças a Paulina, libertar-se da coleira que o prendia à vida doméstica e foge para o mato, atravessando o rio que, simbolicamente, separava a casa do Conceição da vida selvagem. Embora consciente de quanto lhe custará a sua liberdade, Kurika troca o conforto doméstico e a comida abundante por uma vida incerta e de difícil subsistência:

A Paulina explicava-lhe sempre aos saltos: - ... Estás livre, idiota! Podes ir para onde quiseres! Era apenas uma tira de coiro que te impedia de seres livre e feliz. Por esse mato adiante correm agora duendes que te chamam – e outros como tu: uns para alimentarem a vida matando, outros para prolongarem a vida morrendo – mas que, matando ou morrendo, são mais felizes do que um leão amarrado, com uma corrente de ferro, à casa de um homem. (Galvão, 1981: 48).¹

Inserido no seu meio natural, Kurika vai-se transformando num imponente leão de acordo com as leis da natureza, mas nunca se esquecerá do seu passado junto daqueles que o criaram.

Nesta narrativa, cuja ação se desenrola no sertão angolano, os

protagonistas também são animais dotados de atributos que tipificam os homens. Com efeito, os bichos de Galvão falam, pensam, sentem e comportam-se de forma tão complexa como os seres humanos². No entanto, o autor não se limita a um tratamento antropomórfico das suas personagens animais, concentrando-se também nas suas características próprias.

Henrique Galvão oferece-nos uma minuciosa descrição do comportamento e das qualidades físicas e temperamentais das diferentes espécies animais que povoam a savana angolana, chegando o romance a revestir contornos de um verdadeiro tratado naturalista, combinando a ficção com o rigor taxionómico e científico, sobretudo no que diz respeito à classificação da fauna. No prefácio ao livro, o autor sublinha o carácter realista dos factos narrados afirmando que:

Este romance dos bichos do mato é uma fantasia sobre temas reais. Dele não poderá dizer-se o que se diz aliciadoramente no frontispício de alguns filmes americanos: “Os acontecimentos e personagens desta história são pura ficção...”.

As minhas personagens existiram, como o provam os documentos fotográficos juntos³, obtidos nas terras em que viveram e se desenvolve o romance. E os acontecimentos em que intervêm, onde não são verdadeiros são verosímeis – porque a parte da história que foi imaginada apenas cuidou de preencher espaços em branco, abertos entre os factos, sem transpor os limites da História Natural nem as fronteiras de realidades sertanejas. (idem, 5-6)

Este programa de verosimilhança, aliado a um profundo conhecimento zoológico do autor e a uma capacidade literária invulgar de descrever a conduta das feras no seu habitat natural, reflete-se na composição de quadros narrativos cuja precisão parece tributária do realismo cinematográfico, como acontece, por exemplo, na descrição da cena do acasalamento dos leões⁴ ou na lição que a leoa dá ao leão sobre os bichos do mato e a vida da selva, explican-

do-lhe tudo sobre a natureza e os hábitos dos animais selvagens, desde os batráquios até aos rinocerontes, passando pelos antílopes, leões, zebras, gnus, palancas, facocheros, javalis, leopardos, hienas, chacais, elefantes, entre outros. Neste episódio, a leoa leva Kurika para o “alto da penedia, espécie de miradoiro discreto”, de onde se avistava a “vida de todos os horizontes do mato” e se viam desfilar todos os “bichos das redondezas” para, através do seu olhar experiente e filosófico, lhe descrever e revelar todos os segredos da vida selvagem, antes de o ensinar a caçar (*idem*, 166-181). No fundo, é o autor que, através da leoa, nos transmite uma lição sobre a flora e a fauna da savana angolana. Com efeito, são verdadeiras lições naturalistas que o autor nos expõe ao longo de mais de uma dezena de páginas repletas de informações, contidas não só no sintagma narrativo, como também no aparato infrapaginal que vem complementar a narrativa com esclarecimentos científicos, como o que se segue, relativamente aos *bambis*:

Walt Disney, num dos seus maravilhosos filmes, chama a “Bambi” um veado. O *bambi* não é um veado nem a designação se pode aplicar a este animal, que não existe na África, à qual o termo pertence, como vocábulo da língua bantu, para denominar um pequeno antílope do grupo das chamadas “cabras do mato” e que os naturalistas distinguem chamando-lhe “*Cephalophus Sylvicapra grimmii*”. (*idem*, 137)

Estes elementos comprovam, pois, que o olhar do escritor sobre o animal transcende uma figuração antropocêntrica do humano. Aliás, o narrador demonstra alguma hesitação em colocar diretamente as palavras na boca das suas personagens animais, utilizando frequentemente expressões discretamente modalizantes como “parecia dizer” (*idem*, 55, 58, 89), “parecia perguntar” (*idem*, 68, 88), “parecia responder” (*idem*, 101) ou “parecia explicar” (*idem*, 135), em vez dos assertivos *disse*, *perguntou*, *respondeu* ou *expli-*

cou, o que revela um esforço de valorização e reconhecimento da natureza animal.

Na verdade, toda a narrativa de *Kurika* é percorrida por uma constante comparação entre o animal e o homem, que se concretiza não tanto em termos de imitação replicativa, mas antes de oposição simbólica, destacando-se as diferenças de valores entre ambos, numa expressa valorização do primeiro. Henrique Galvão ficcionaliza o olhar dos animais sobre o género humano, apresentando uma visão negativa da humanidade.

Com efeito, o narrador penetra na consciência dos animais para tentar perceber a sua psicologia íntima e a forma como julgam o mundo dos homens. Tal como os bichos de Aquilino ou os de Torga, também os de Galvão comunicam uma visão negativa do Bicho-Homem, manifestando até um sentimento de repúdio pelos “animais da espécie humana” (*idem*, 46), que se julgam mais inteligentes por se terem reservado o “privilégio de pensar conceptualmente” (*idem*, 127), mas que, no fundo, são seres cruéis que “matam por prazer, sem ter fome – e à distância como os demónios” (*idem*, 162). Já os animais, dotados de um “sentido especial que Deus concedeu aos bichos para os compensar de certa superioridade que só concedeu aos homens” (*ibidem*), só matam “para alimentar a vida ou para a defender, na medida em que a vida o exige para se manter” (*idem*, 174).

É difícil não ver nesta descrição do Bicho-Homem uma crítica implícita ao antropocentrismo ocidental, que o autor parece querer problematizar através de um constante confronto entre a nobreza de valores dos animais e a ignomínia moral do homem, descrito pelo olhar inquisitivo da leoa como um ser cruel, insensível, egoísta e avarento:

Mas de repente os olhos encheram-se-lhe de luz e um clarão fulgurante ilumi-

nou-lhe o entendimento. Lembrou-se de todas as coisas estranhas e singulares do feitio do leão – e que ela nunca entendera: a insensibilidade quanto aos direitos dos outros e a noção egoísta que tinha acerca dos seus; a crueldade com que matara os leopardozeiros, só para evitar maçadas e trabalhos; as bravatas irreflectidas e as cobardias sem vergonha; a desordem que armara com os semelhantes para se reservar exclusivamente a posse e o proveito de uma *gunga* que chegava para todos; o desprezo com que considerava a fome dos outros, mesmo depois de ter a sua acalmada; as inconseqüências e desnivelamentos de carácter; e aquela confiança cega, idiota, que tinha nos homens e o levava até à indignidade de se deixar tratar como um cão! (*idem*, 227-228)

A descoberta do relacionamento cordial de Kurika com o Bicho-Homem foi motivo para ser rejeitado, não só pela leoa, que o abandonou levando com ela as crias, como também por todos os outros animais da selva, que o excluíram por ser “bicho enfeitado pelos homens” (*idem*, 230). No entanto, apesar de “banido das sociedades, muito rigorosas, dos leões” (*ibidem*), a lembrança do cadeado e da coleira impede Kurika de voltar para casa do Conceição, mas manter-se-á sempre por perto, aparecendo frequentemente do outro lado do rio para visitar o cão Janota.

É de salientar a funcionalidade simbólica deste rio, metáfora da fronteira entre o mundo do humano (no qual coabitam os animais domésticos) e o mundo animal. Assim, Galvão não nega a existência desta fronteira, salientando a diferença entre estes dois mundos, numa expressa valorização dos traços específicos dos animais. Por outras palavras, reconhece-se o limite entre o humano e o não-humano, mas dissolve-se a hierarquia entre ambos, várias vezes mencionada ao longo da narrativa, nomeadamente através de inúmeras alusões irónicas e satíricas ao antropocentrismo de matriz cristã:

Deus fez os homens e os bichos tão maravilhosamente diferentes – diferentes sobretudo em densidades física, moral e intelectual que não são possíveis ordem e entendimento senão quando cada um está no seu lugar: uns mais em baixo, outros mais em cima. (*idem*, 28-29)

O autor parece querer subverter esta superioridade do homem legitimada pela tradição judaico-cristã, atribuindo ele próprio aos animais qualidades que, na realidade, o Criador apenas concedeu ao ser humano: “Mas Deus concedeu também aos bichos – como a certos homens – depois de lhes ter marcado lugar no grande mundo em que os lançou, como adorno e lubrificante dos seus instintos – os sentimentos” (*idem*, 29).

Henrique Galvão promove, assim, uma certa aproximação entre o homem e o animal, colocando-os num mesmo patamar valorativo. Com efeito, a temática dos laços afetivos e da convivência entre o homem e o animal que percorre todo o romance delinea uma outra abordagem da relação animal/humano, já não de um ponto de vista estritamente hierárquico, mas sim na ótica do compartilhamento de um espaço comum. O escritor distancia-se, assim, da orientação antropocêntrica do pensamento ocidental, questionando o autismo egótico do Homem relativamente ao animal e estabelecendo já uma certa proximidade entre o humano e o não-humano.

Referência bibliográfica:

Galvão, Henrique 1991, *Kurika: romance dos bichos do mato*, Lisboa, Livraria Popular Francisco Franco.

Notas:

1 Podemos ver neste episódio uma alusão explícita à moralidade contida na fábula esópica *O Lobo e o Cão*, na qual o lobo prefere passar fome e dificuldades do que viver amarrado a uma coleira. Esta referência intertextual emerge repetidamente ao longo da narrativa, não só através da descrição das dificuldades vividas pelo leão e pela macaca nos primeiros tempos de selva, como também no final do romance, quando Kurika recusa voltar para casa do Conceição em virtude da coleira: “Se não fora a coleira e a corrente de ferro – quem sabe! – talvez seguisse a tentação do Janota” (*idem*, 231).

2 Tal como na fábula tradicional, os animais de *Kurika* são símbolos do humano, através dos quais se pretende transmitir, de forma alegórica, uma moralidade. Encontramos, ao longo da obra, uma crítica recorrente ao homem e à sociedade humana, feita sob forma de sentenças morais que se vão inserindo na narrativa, como por exemplo: “Como nas sociedades humanas, os carnívoros encontravam-se em volta das postas de carne (...) como um dos meios de provocar o grande conflito da distribuição dos bens – os mais fortes com os direitos da sua força, os mais débeis com o engenho e a paciência próprios das suas debilidades” (*idem*, 110-111); “Ser mais forte é muito pouco quando não se é também o mais manhoso” (*idem*, 157); “É da generosidade dos fortes que se alimentam os fracos. E só é verdadeiramente forte quem é naturalmente generoso” (*idem*, 182); “Os homens, realmente, sofrem da pecha de educar os seus leões para ofícios de cágado – e muitos dos seus cágados para tarefas de leão” (*idem*, 187).

3 O prefácio é precedido por uma fotografia de um leão amarrado a cadeado, um(a) macaco(a) segurado(a) por um negro e um homem branco que os observa (*idem*, 4).

4 “A leoa, dengosa e murmurante, tornava-se mais assídua. E caracolando em volta dele lançou-lhe as patas da frente sobre o pescoço. O Kurika deixou-se vergar ao peso dela – durante uns momentos revolveram-se ambos na areia, rosnando alegremente, brincando como cachorros, sapateando-se, correndo, fugindo, envolvendo-se outra vez, ora deitados em novelo, ora erguidos em braços. [...] Depois ela, ainda arquejante, aproximou-se a rastejar, friccionando o ventre na areia, os olhos quase cerrados – e principiou a mordê-lo nas pernas. [...] De repente, o Kurika soltou um berro vibrante, indescritível, de autoridade, de triunfo, de glória, de felicidade – mas tirânico e dominador, por assim dizer irresistível – ao mesmo tempo que se despedia em salto fulminante sobre o garrote da leoa” (*idem*, 148-149).

O centauro de Saramago: desmistificação e desencantamento do mundo

Narra o mito que, há milhares de anos, viviam nos Montes Pelião e Ossa, na região da Tessália, situada algures na periferia da Grécia, criaturas híbridas, metade homens e metade cavalos. Alimentavam-se de carne crua, sendo perigosamente propensos à embriaguez e ao rapto e violentação de mulheres. Chamavam-lhes centauros. Descendentes de Íxion e Nefele, uma nuvem criada por Zeus com a aparência de Hera, estes seres fabulosos foram-se inscrevendo no imaginário ocidental como símbolos da força bestial, disruptiva e ameaçadora. A outras linhagens pertencem Folo e Quíron, dois centauros que a tradição distingue dos restantes pela benevolência e sabedoria inexcedíveis.

Acrescenta a lenda que Pirítoo, rei dos Lápitias e também filho de Íxion, terá convidado os seus monstruosos meios-irmãos para o seu casamento com Hipodâmia. Embriagados, os centauros terão tentado violentar a noiva, provocando assim a sangrenta luta contra os Lápitias, da qual saíram derrotados, tendo, por conseguinte, sido expulsos da Tessália (Hacquard, 1996: 76). Mais tarde, durante o quarto dos seus doze trabalhos, no qual derrotou o javali de Erimanto, Hércules, de visita ao seu amigo Folo, bebe de uma jarra de vinho sagrado que era propriedade comum dos centauros, provocando a ira destes que, liderados por Nesso, se insurgem contra o herói, que os extermina a todos, inclusive a Folo e Quíron, atingidos acidentalmente pelas flechas de Hércules (Guimarães, 1980: 102).

Assim se extinguiram, pois, quase todos os centauros. Todos menos um. Reencontramo-lo em Saramago, na qualidade de protagonista de um dos seis contos coligidos em *Objecto Quase*. Inscre-

vendo a memória de uma vocalidade ancestral na escrita e mantendo um diálogo crítico e criativo com a tradição, Saramago resgata e reconfigura a figura mitológica e o mito do centauro, deslocando-os extemporaneamente para o teatro do mundo contemporâneo.

1. Dinamizando o universo imaginário da fábula e do mito, o narrador saramaguiano relata a história de um Centauro que resistira ao fim dos tempos míticos, sobrevivendo até aos dias de hoje:

Era o último sobrevivente da grande e antiga espécie dos homens-cavalos. Estivera na guerra contra os Lápitais, sua primeira e dos seus grande derrota. Com eles, vencidos, se refugiara em montanhas de cujo nome já se esquecera. Até que acontecera o dia fatal em que, com a parcial protecção dos deuses, Hércules dizimara os seus irmãos, e ele só escapara porque a demorada batalha de Hércules e Nesso lhe dera tempo para se refugiar na floresta. Tinham acabado então os centauros. Porém, contra o que afirmavam os historiadores e os mitólogos, um ficara ainda. (Saramago, 1978: 117)

Sozinho e forçado a resguardar-se dos homens, este último exemplar da sua espécie percorre incessantemente e durante milhares de anos a terra, até deixar de ter onde viver em segurança. Passa então a dormir durante o dia e a caminhar de noite, longe da vista dos humanos e dirigindo-se sempre para sul, para onde Zeus se retirara. Assim, exilado do seu tempo e espaço, o centauro de Saramago é um ser em permanente errância, que vive em estado de perpétua fuga, fazendo dessa impermanência o seu *modus vivendi*.

Na verdade, o homem-cavalo habita muitos tempos e espaços, mas não está verdadeiramente em nenhum, nem mesmo em si próprio. Corre incessantemente em busca do nada, confrontado com a dilacerante angústia de não poder ser, por inteiro, nem homem nem cavalo. Consciente da sua condição tragicamente anacrónica, o centauro saramaguiano é um ser cindido e em conflito

aberto com a sua natureza dilemática, expressa na violenta colisão entre a sua metade humana e a sua metade animal.

É, pois, na dualidade animal-humano que radica o valor simbólico da narrativa, protagonizada, não por um ser harmoniosamente híbrido – metade homem/metade cavalo –, mas antes por dois seres antagônicos e incombináveis, forçados, não obstante, a coabitar num mesmo corpo físico:

Vencido por uma fadiga de séculos e milénios, o cavalo ajoelhou-se. Encontrar posição para dormir que a ambos conviesse, era sempre uma operação difícil. Em geral, o cavalo deitava-se de lado e o homem repousava também assim. [...] Quanto a dormir de pé, o cavalo podia, mas o homem não. E quando o esconderijo era demasiado estreito, a mudança tornava-se impossível e a exigência dela ansiedade. Não era um corpo cómodo. (*idem*, 116)

Assim, o nó problemático do conto saramaguiano reside, não na história do centauro enquanto ser uno, mas no conflito entre a sua metade animal, movida pelo instinto, e a sua metade humana, impulsionada pela razão. Por outras palavras, a narrativa tematiza o sempiterno conflito entre espírito e corpo, razão e instinto, natureza e cultura. O corpo é o do cavalo que, mesmo não sendo cavalo por inteiro, se comporta como os da sua espécie (corre entre silvados e troncos, cobre éguas, sente sede), patenteando a força física, os instintos obscuros e a impaciência do centauro. Já a faculdade raciocinante é nitidamente a do homem, uma vez que pensa e sente como um humano, encontrando-se, contudo, preso ao corpo equídeo do animal que, além de lhe dificultar os movimentos, o impede de satisfazer os seus desejos mais íntimos, nomeadamente a pulsão sexual, apresentada como fonte de dor dilacerante para o homem desde os tempos míticos: “um dia, alguém que por esse sacrilégio veio a cegar, viu que o centauro cobria a égua como um cavalo e que depois chorava como um homem” (*idem*, 119).

No seu *Dictionnaire des Symboles*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant apresentam a simbologia do centauro nos seguintes termos:

Dans les œuvres d'art, le visage des Centaures est généralement empreint de tristesse. Ils symbolisent la concupiscence charnelle, avec toutes ses violences brutales, qui rend l'homme semblable aux bêtes, quand elle n'est pas équilibrée par la puissance spirituelle. Ils sont l'image frappante de la double nature de l'homme, l'une bestiale, l'autre divine. (Chevalier & Gheerbrant, 1999: 188-189)

Ora, é precisamente esta dupla natureza do homem que será objeto de ilustração metafórica ao longo da narrativa, em função das peripécias resultantes do dissídio irreparável entre a parte humana e bestial do centauro, correlativo objetivo do Homem em contenda com a sua própria animalidade, substantivação imaginária de todos os perigos: “la partie animale de notre être, indissociable de notre existence corporelle a toujours été pointée comme le lieu de tous les dangers” (Le Bras-Chopard, 2000: 15).

Na realidade, a contraposição ao animal tem constituído, ao longo dos tempos, um dos modos mais recorrentes de definição do humano, geralmente forjada através da impugnação da animalidade, ou seja, da rejeição enfática da nossa própria natureza animal, sintomática do temor suscitado pelo retorno do recalcado figurado no animal:

L'ironie veut que nous ayons fait de l'animal l'origine, la raison de notre férocité, de nos instincts (*l'animalitas* des auteurs antiques), mais également, plus cruellement encore dans la subtilité, nous en avons fait le miroir de notre inhumanité que nous avons l'illusion d'appivoiser en la désignant comme animalité. (Boyer, 2010: 15)

Nestes termos, o animal funciona como um espelho paradoxal no qual o homem se interroga em busca da sua humanidade, re-

jeitando a insuportável imagem animal que a natureza lhe projeta e que implicaria não só a sua dessacralização (tendo o homem sido criado à imagem de Deus), como também o obrigaria a tomar consciência da sua temível bestialidade, provocando nele um sentimento de repúdio e de medo de retorno a um estado primitivo do ser. Nas palavras de Boris Cyrulnik, o centauro é o símbolo por excelência desta relação ambígua e conflitual do homem com a parte animal nele alojada, aquela que o despojaria da sua humanidade, reconduzindo-o ao grau zero da sua própria natureza: “Par sa moitié animale, il [le centaure] symbolise nos origines, celles dont on a honte mais qui nous permettent d’échapper à la condition animale. Par sa moitié humaine, il doit rencontrer un autre pour devenir lui-même (Cyrulnik, 1998: 38).

A única forma de lutar contra a nossa própria natureza animal e de evitar o regresso às origens é, deste modo, o refúgio catártico na civilização e na cultura: “Il faut désespérément se civiliser sous peine de revenir à l’animalité” (*idem*, 30). É precisamente esta a atitude dominante do homem ocidental até meados do século XX.

Ora, esta tendência contemporânea de rasura da animalidade e o imperativo de um regresso crítico e não nostálgico às mitologias fundadoras do humano, bem como a denúncia do jugo absoluto e opressivo do homem sobre a natureza, são as problemáticas que Saramago, pelo recurso ao registo oblíquo do símbolo e da alegoria, equaciona neste conto, apropriando-se da figura do centauro e revisitando o perpétuo conflito entre as suas duas partes, como ilustração da tirania antropocêntrica e da obstinada tentativa de obliteração das pulsões animais que habitam no homem:

Com o tempo, e tivera muito e muito tempo para isso, aprendera os modos de moderar a impaciência animal, algumas vezes opondo-se a ela com uma violência que eclodia e prosseguia toda no seu cérebro, ou porventura num

ponto qualquer do corpo onde se entrecrocavam as ordens que do mesmo partiam e os instintos obscuros alimentados talvez entre os flancos onde a pele era negra; outras vezes cedia, desatento, a pensar noutras coisas, coisas que eram sim deste mundo físico em que estava, mas não deste tempo. (Saramago, 1978: 114)

2. Forçado a movimentar-se numa temporalidade à qual não pertence, exilado num mundo que o obriga a viver na clandestinidade e num corpo conflituosamente dividido, é no território do sonho que o homem-cavalo consegue reencontrar o *illud tempus* mítico, a conciliação harmoniosa entre os seus dois corpos, transformando-se, ainda que momentaneamente, num ser uno e pacificado. Aliás, do ponto de vista da diegese, as digressões pelo espaço onírico são os únicos momentos em que se elide a cisão metafórica do protagonista, que deixa de ser homem ou cavalo para passar a ser apenas o centauro:

Nunca sonhava como sonha um homem. Também nunca sonhava como sonharia um cavalo. Nas horas em que estavam acordados, as ocasiões de paz ou de simples conciliação não eram muitas. Mas o sonho de um e o sonho do outro faziam o sonho do centauro. (*idem*, 117)

Não tinha necessidade de comer e podia passar sem beber, mas o sonho era uma necessidade vital, que lhe propiciava o retorno ao tempo primordial e fabuloso dos rituais, cerimónias e superstições, aquele em que podia caminhar livremente à luz do sol e em que era venerado pela sua força e poder fecundador (*idem*, 118).

O sonho do centauro foi o mesmo durante milhares de anos. Todos os dias sonhava com o seu glorioso combate contra Hércules para vingar a morte de Nesso e o extermínio dos restantes centauros, numa tentativa de transfigurar o mito e retificar o seu trágico destino (*ibidem*). A única ocasião em que não sonhou, quase no final da sua viagem milenar e já de regresso à terra onde nascera e onde

morrerá, é ominosamente pressentida como um terrível augúrio: “O homem acordou. Sentia a angústia de não ter sonhado. Pela primeira vez em milhares de anos, não sonhara. Abandonara-o o sonho na hora em que regressara à terra onde nascera? Porquê? Que presságio? Que oráculo diria?” (*idem*, 126).

Na verdade, só o sonho lhe permitia a reintegração num *in illo tempore* e a reatualização desse tempo-espço mítico das origens no qual o centauro era um ser verosímil, escapando assim, ainda que provisoriamente, a um tempo histórico no qual a sua existência já não fazia sentido, a não ser no território da ficção.

Com efeito, se o mundo dos sonhos funciona, para o centauro, como lugar de resgate e revitalização de uma memória identitária extinta, é no terreno do imaginário literário que a sua existência se torna possível e readquire sentido. A ficção torna o sonho real e, a dada altura do seu longo percurso, o centauro saramaguiano cruza-se com o carismático protagonista de Cervantes, numa remissão intertextual para o célebre episódio quixotesco da luta contra os moinhos de vento:

Milhares de anos tinham de ser milhares de aventuras. [...] todas juntas não valeram mais do que aquela, já neste milénio último, quando no meio de um descampado árido viu um homem de lança e armadura, em cima de um mirrado cavalo, investir contra um exército de moinhos de vento. Viu o cavaleiro ser atirado ao ar e depois um outro homem baixo e gordo acorrer, aos gritos, montado num burro. Ouviu que falavam numa língua que não entendia, e depois viu-os afastarem-se, o homem magro maltratado, e o homem gordo carpindo-se, o cavalo magro coxeando, e o burro indiferente. Pensou sair-lhes ao caminho para os ajudar, mas, tornando a olhar os moinhos, foi para eles a galope, e, postado diante do primeiro, decidiu vingar o homem que fora atirado do cavalo abaixo. Na sua língua natal, gritou: “Mesmo que tivesses mais braços do que o gigante Briabeu, a mim haverias de o pagar”. Todos os moinhos ficaram com as asas despedaçadas e o centauro foi perseguido até à fronteira de um outro país. (*idem*, 120)

O Centauro assume, assim, o papel do fracassado cavaleiro da Triste Figura, mas, contrariamente a este, sai triunfante desta luta que, na verdade, não deixa de evocar o paradigma do combate inútil e da distorção precetiva do real. No fundo, o trunfo do centauro para sobreviver à crua realidade na qual se encontra anacronicamente transplantado é o universo da ficção, único espaço-tempo em que se torna congruente com o mundo a que realmente pertence. É também o recurso utilizado pelo autor para denunciar o processo de reificação endémico no contexto histórico da modernidade, onde cada vez mais o indivíduo tende a instrumentalizar-se, a si próprio e ao outro. Com Óscar Lopes e António José Saraiva, concordamos que, com efeito, tanto o “Centauro” como os restantes contos de *Objecto Quase* apontam para “uma transfiguradora percepção do real como pesadelo de coisificação humana, num estilo por vezes ironicamente classicizante” (Saraiva & Lopes, 1996: 1099).

O centauro híbrido de Saramago é-o também, por se encontrar posicionado entre dois mundos: o da literatura e da fantasia onírica, onde se reintegram os tempos míticos, e o da contemporaneidade, onde a sua existência se tornou inverosímil.

3. Na realidade, Saramago traça um diagnóstico da evolução da história e da transformação do mundo sob o olhar do seu centauro, forçado a transitar de um tempo que outrora admitira lobisomens e unicórnios, para um outro em que deixou de haver espaço para o encantamento e a sobrenaturalidade. Assim, ao tempo da mitologia, sucede-se o tempo da recusa do irracional. A perseguição movida ao centauro força-o a fugir da claridade do dia, convertendo-o numa criatura noturna.

O ponto culminante de tensão narrativa, aquele que ditará a tragédia do centauro e o fim da sua trajetória mítica, radica precisa-

mente no momento em que o ser inverosímil ousa caminhar de dia, numa tentativa de viver no mundo real o seu próprio sonho e de se insurgir contra a sua inexorável proscricção. Assim, a determinada altura do seu percurso milenar, o instinto sobrepõe-se à razão e o centauro irrompe à luz do sol, mostrando-se aos homens tal como é, um ser irreal e inaceitável no mundo dos seres com história: “Há muitos anos que não ousa caminhar a descoberto, sem a protecção da noite. Mas hoje sente-se tão excitado como o cavalo. Avança pelo terreno coberto de mato donde se desprendem cheiros fortes de flores bravas” (Saramago, 1978: 122).

Todos souberam da existência do centauro e moveram-lhe uma feroz perseguição, como se se tratasse de um “mortal inimigo” (*idem*, 123), um monstro que semeia o terror, e ameaça a ordem. Aturdido pelos gritos e tiros e acochado pelos homens com as suas matilhas, não lhe resta outro remédio senão fugir, dirigindo-se sempre para sul. Durante a sua fuga, e já na sua terra natal, vê uma mulher emergir toda nua das águas de um rio e, num ato de precipitação erótica, o homem cede aos instintos do animal e o centauro sequestra-a, levando-a para longe. No entanto, a sua frustrante condição de *homem por metade* impede-o de *cobrir* a mulher e afasta-se com a terrível angústia de não poder ser um *homem por inteiro*:

- Cobre-me.

O homem via-a de cima, aberta em cruz. Avançou lentamente. Durante um momento, a sombra do cavalo cobriu a mulher. Nada mais. Então o centauro afastou-se para o lado e lançou-se a galope, enquanto o homem gritava, cerrando os punhos na direcção do céu e da lua. (*idem*, 130)

Entretanto, a existência do centauro é definitivamente revelada ao mundo e os homens perseguem-no com as suas implacáveis

máquinas de guerra. É revelador o pormenor de desejarem capturá-lo vivo, porventura para o transformarem em espectáculo ou cobaia, como se de um simples *objeto* se tratasse:

Enquanto o centauro atravessava esta outra montanha, saía gente das aldeias e das cidades, com redes e cordas, também com armas de fogo, mas só para o assustar. É preciso apanhá-lo vivo, dizia-se. O exército também se pôs em movimento. Aguardava-se o nascer do dia para que os helicópteros levantassem voo e percorressem toda a região. (*ibidem*)

Não será, pois, difícil rastrear nesta cena uma recuperação paródica do famoso episódio do rapto de Dejanira, mulher de Hércules que, segundo a lenda, Nesso terá tentado abduzir após ter-se oferecido para a ajudar a atravessar o rio Evénos. Hércules atinge-o com uma seta envenenada com o sangue da Hidra, mas o centauro ainda consegue dar a Dejanira a poção mágica com que esta, por engano, matará o seu marido, pensando tratar-se apenas de um filtro de amor para pôr termo às suas infidelidades (Guimarães, 1980: 120-121). Deste modo, Saramago transpõe, em declinação subversiva, o universo da mitologia clássica para o horizonte imaginário do século XX, em cujo âmbito Hércules surge figurado no homem contemporâneo empenhando na sua perseguição ao centauro, Dejanira na mulher raptada e Nessos no centauro saramaguiano, que outrora iludira a fúria de Hércules, mas que não conseguirá escapar à do homem moderno desumanizado pela cegueira racionalista que se apoderou de um mundo desabitado de deuses.

Assim, após milhares de anos a observar o modo como as criaturas fantásticas como ele vão sendo aniquiladas pelo homem, chega para o centauro a hora de partir da terra que deixou de lhe pertencer. A sua existência é inviável no mundo contemporâneo, o que permite compreender a sua morte simbólica. Sitiado pelos homens,

o centauro cai de um precipício e é degolado por uma lâmina de rocha que o corta ao meio, desunindo o homem e o animal. O protagonista consegue, enfim, recuperar a sua individualidade humana e libertar-se da sua metade animal, tornando-se somente homem – ou, mais rigorosamente, metade de um. No entanto, a tão ambicionada cisão implica também a morte, o que metaforicamente significa que o homem não pode asfixiar os seus instintos animais, ou seja, a sua natureza animal, sob pena de se transformar num *quase homem* ou num *objeto quase*:

E na borda da escarpa as patas escorregaram, agitaram-se ansiosas à procura de apoio, e os braços do homem, mas o grande corpo resvalou, caiu no vazio. Vinte metros abaixo, uma lâmina de pedra, inclinada no ângulo necessário, polida por milhares de anos de frio e de calor, de sol e de chuva, de vento e neve desbastando, cortou, degolou o centauro naquele preciso sítio em que o tronco do homem se mudava em tronco de cavalo. (Saramago, 1978: 131)

Assim, a extinção do centauro, sinalizando a esterilidade de toda a mitologia na época contemporânea, permite a Saramago lançar um olhar simultaneamente crítico e céptico sobre “a possibilidade de mitologizar num universo em que o conflito básico se dá menos entre o animal e o humano e sim entre o *objetual* e o humano, numa época em que o homem, inconsciente dos seus atributos, antes de explorar a sua animalidade prefere – muito pior – reduzir-se a *coisa*” (Costa, 1997: 341-342).

Podemos, pois, considerar que Saramago se serve do conto, espaço interlocutivo de sedução, para nos apresentar, em registo alegórico, o processo de *desencantamento do mundo*, conceito inicialmente descrito por Max Weber para descrever o irrefreável movimento de racionalização e intelectualização da sociedade moderna ocidental, que se traduz numa dissolução do pensamento mágico ou, nas suas próprias palavras, “na eliminação da magia

como meio de salvação” (Weber, 1996: 101). Na perspectiva do pensador alemão, o aparecimento do cientificismo ateu, coadjuvado por um ascetismo ético, veio fomentar uma concepção utilitarista e manipuladora não só da natureza, como também da condição existencial do homem, criando um mundo excessivamente objetivado e, por conseguinte, destituído de sentido, onde o homem tem a sensação de domínio sobre tudo e todos:

Ainda ninguém sabe quem habitará esta estrutura vazia no futuro e se, ao cabo desse desenvolvimento brutal, haverá novas profecias ou um renascimento vigoroso de antigos pensamentos e ideais. Ou se, não se verificando nenhum desses dois casos, tudo desembocará numa petrificação mecânica, coroada por uma espécie de auto-afirmação convulsiva. Nesse caso, para os últimos homens dessa fase da civilização, tornar-se-ão verdade as seguintes palavras: “Especialistas sem espírito, folgazões sem coração: estes nada pensam ter chegado a um estágio da humanidade nunca antes atingido” (*idem*, 140).

Este conceito será posteriormente retomado por Max Horkheimer e Theodor W. Adorno em *La dialectique de la raison*, ensaio no qual os autores expendem estimulantes reflexões em torno do fenómeno de *autodestruição da razão* e do aspeto destrutivo do progresso, de modo a perceberem “pourquoi l’humanité, au lieu de s’engager dans des conditions vraiment humaines, sombrait dans une nouvelle forme de barbarie” (Horkheimer & Adorno, 1974: 13). Assim, partindo do conceito de *Aufklärung*, entendido como *pensamento ou filosofia do progresso* (*idem*, 16), Horkheimer e Adorno criticam o modelo científico da filosofia iluminista, que se encontra na origem da racionalidade totalizante do mundo moderno e cujo princípio se funda na demolição dos velhos mitos do passado em nome da razão: “Le programme de l’*Aufklärung* avait pour but de libérer le monde de la magie. Elle se proposait de détruire les mythes et d’apporter à l’imagination l’appui du savoir” (*idem*, 21). O espírito iluminista reconhecia na razão a antítese do mito: “la raison

éprouve une terreur mythique à l'égard du mythe" (*idem*, 45).

Na perspectiva dos autores, a crença do homem moderno na técnica e no conhecimento científico veio libertá-lo da visão mágica e dos mitos tradicionais, substituídos pelo mito da razão e do progresso, por via do qual o sujeito pretende emancipar-se das suas temíveis origens e incertezas, refugiando-se na civilização e no saber, no intuito de transformar o mundo num lugar previsível e salvar a humanidade da barbárie:

Le moi qui subit totalement l'emprise de la civilisation se décompose en un élément de cette inhumanité à laquelle la civilisation tentait d'abord d'échapper. L'angoisse du primitif craignant de perdre son propre nom devient une réalité. Pour la civilisation, vivre à l'état naturel pur, animal et végétatif, représentait le danger absolu. Les uns après les autres, les comportements mimétiques, mythiques et métaphysiques furent considérés comme des survivances d'époques révolues, auxquelles on ne pouvait retourner sans risque de voir le moi ramené à l'état de nature dont il avait eu tant de peine à s'éloigner, et qui pour cela lui inspirait une indicible horreur. (*idem*, 47)

Deste modo, instrumentalizada pelo homem, a razão transforma-se num ideal técnico de explicação do cosmos pelo domínio absoluto da natureza, radicalmente disponível para a exploração humana: "Les hommes veulent apprendre de la nature comment l'utiliser, afin de la dominer plus complètement, elle et les hommes" (*idem*, 22). Com efeito, a sujeição da natureza pelo sujeito detentor do saber conduz à subordinação do homem pelo próprio homem, que utiliza a sua capacidade suprema para oprimir os outros, degradando-os como meros *objets* daquela natureza materializada e reduzida a abstração:

Le mythe devient Raison et la nature pure objectivité. Les hommes paient l'accroissement de leur pouvoir en devenant étrangers à ce sur quoi ils l'exercent. La Raison se comporte à l'égard des choses comme un dictateur à l'égard des hommes: il les connaît dans la mesure où il peut les manipuler. [...] La nature

disqualifiée devient la matière chaotique, objet d'une simple classification, et le moi tout-puissant devient simple avoir, identité abstraite. (*idem*, 27)

Deste modo, o homem torna-se vítima do próprio progresso e a razão iluminista, cujo projeto inicial consistia na emancipação da humanidade e na redenção do mundo pelo conhecimento, transformou-se precisamente no seu inverso, alimentando um processo regressivo e autodestrutivo de dominação e desumanização, que se traduz na reificação da natureza e do ser humano:

[...] chaque fois que des peuples ou des classes nouvelles expulsaient fermement le mythe, la crainte que leur inspirait la nature incontrôlée et menaçante – conséquence de sa matérialisation et de sa réification – était rabaissée au niveau d'une superstition animiste, et le but absolu de la vie était la domination de cette nature, – en soi et au-dehors. (*idem*, 48)

É, pois, pelo desencantamento de mundo, ou seja, pela superação do Mito pela Razão, que se arquiteta o projeto da modernidade, representado, no conto de Saramago, através da figura mitológica do centauro, simbolicamente desmistificada pela racionalidade instrumental do ser humano. Com efeito, consciente da sua natureza centáurica, este ser fantástico “não mais encontra espaço em um mundo dominado pelo discurso cientificista, onde as pessoas parecem abdicar dos seus instintos animais mais baixos (...) em favor apenas da sua condição de civilizado, transformando-se em um frio e alienado ser social desprovido de humanidade, porque burocratizado e mecanizado” (Soares, 2011: 27).

Assim, numa narrativa onde se torna inteligível um denso intertexto cultural, Saramago procura denunciar uma certa condição desumana à qual se submete o homem contemporâneo, manietado por circunstâncias que o despojaram da sua humanidade e subjetividade. Compreende-se, então, o alcance hermenêutico da epígrafe com que o autor abre a sua coletânea de contos *Objecto*

Quase, escolhendo retomar uma citação de Karl Marx e Friedrich Engels, extraída de *A Sagrada Família*: “Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente” (*apud* Saramago, 1978).

Na verdade, Saramago serve-se do conto como zona de convergência e interseção de tradição e modernidade, convertendo-o em lugar de dessacralização de uma (contra)mitologia contemporânea, em função da qual o homem tende, cada vez mais, a interrogar a sua própria humanidade.

Referências bibliográficas:

Boyer, Frédéric (2010), “Un Animal dans la Tête”, in Jean Birnbaum (coord.), *Qui Sont les Animaux*, Paris, Editions Gallimard, pp. 11-25.

Chevalier, Jean / Gheerbrant Alain (1999), *Dictionnaire des Symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont.

Costa, Horácio (1997), *José Saramago: o período formativo*, Lisboa, Editorial Caminho.

Cyrulnik, Boris (1998), “Les Animaux Humanisés”, in Boris Cyrulnik (coord.), *Si les lions pouvaient parler. Essais sur la condition animale*, Paris, Éditions Gallimard, pp. 12-55.

Guimarães, Ruth (1980), *Dicionário da Mitologia Grega*, São Paulo, Cultrix.

Hacquard, Georges (1996), *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Porto, Asa.

Horkheimer, Max / Adorno, Théodor W. (1974), *La Dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard.

Le Bras-Chopard, Armelle (2000), *Le Zoo des Philosophes. De la bestialisation à l'exclusion*, Paris.

Saraiva, A. J. / Lopes, Óscar (1996), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.

Saramago, José (1978), "Centauro", in *Objecto Quase*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 113-131.

Soares, Marcelo Pacheco (2011), "Saramago Quase", *Revista Augustus*, ano 16, nº31, pp. 22-31.

Weber, Max (1996), *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, Lisboa, Editorial Presença.

O *Bestiário Lusitano* de Alberto Pimenta

Servindo-se dos animais como tropos do humano e fonte de ensinamentos religiosos e morais, os bestiários medievais estão na origem de uma literatura místico-alegórica, cujos ecos ainda hoje persistem em autores que mantêm um diálogo crítico e criativo com a tradição. Alberto Pimenta faz parte dos escritores contemporâneos que se inspiraram no universo imaginário dos bestiários, compondo obras que, longe de serem meras restaurações replicativas do género, se afirmam como ensaios de disrupção da lógica narrativa e da expectativa axiológica associadas à tradição do bestiário.

Publicado em 1980, *Bestiário Lusitano* de Alberto Pimenta é uma compilação de *bichos*, cuja peculiar natureza o autor nos apresenta, logo na abertura do livro, através de um curioso poema liminar, situado fora da paginação:

Amostragem de bichos amestrados
Seres dados ao bem mas não por mal

Figuras de esmerada concepção
Exemplos como manda a tradição
Retratos de fiel execução – enfim
Amostragem de curiosos e ventos
Soprando pela história destes tempos (Pimenta, 1980)

Estes versos preliminares, sintomáticos da disrupção vanguardista empreendida pelo escritor, preparam desde logo o leitor para a singularidade do *Bestiário Lusitano*, onde tradição e modernidade parecem conjugar-se na desconstrução de um espaço emblemático, povoado por *figuras, exemplos e retratos de bichos amestrados*,

advertindo, desde logo, para o caráter simbólico das suas personagens.

Alberto Pimenta elege para a constituição do seu compêndio de bestas apenas animais existentes, mas insere-os, através da ficção, na realidade absurda do tempo presente identificado com o do exercício da escrita. Assim, embora o título do livro, bem como a própria ideia de *amostragem de bichos*, remetam para o universo do bestiário, a verdade é que o tratamento formal dos textos se desvia radicalmente da lógica enciclopédica dos verbetes medievais. Com efeito, o *Bestiário Lusitano* afirma-se como um mosaico híbrido de textos heteróclitos, através dos quais o escritor, como observou Nuno Júdice, se assume como “autor-orquestra, passando do discurso em prosa ao verso, do diálogo à narrativa, da quadra ao texto erudito, do coloquialismo mais chão à especulação literária e metafísica (ainda que com intenções de a criticar através da ironia)” (Júdice, 1981: 79).

Na realidade, o núcleo narrativo e a arquitetura textual da obra remetem mais para o paradigma da fábula do que do bestiário propriamente dito e o autor demonstra plena consciência dessa contaminação de géneros, ao abrir o seu bestiário com uma epígrafe em latim, não identificada, retirada do prólogo de Aviano às suas próprias *Fábulas*, no qual ele se dirige a Teodósio dizendo:

Habes ergo opus quo animum
Oblectes, ingenium exerceas,
Sollicitudinem leves totumque
Vivendi ordinem exitus eventus
Acutus agnoscas. (Pimenta,
1980)¹

Tens, portanto, uma obra com a
qual poderás encantar o espírito,
exercitar a inteligência, aliviar a in-
quietação e conhecer, de um modo
seguro, todo o plano da vida. (Melo,
2001: 65)²

Ao omitir a referência ao fabulista latino, Alberto Pimenta apodeira-se da sentença como se fosse sua, atribuindo ao seu próprio texto esta dupla função da fábula tradicional que consiste, simultanea-

mente, em divertir e ensinar.

Ora, a dimensão fabulística da obra destaca-se, desde logo, na estrutura dos títulos que apresentam, na sua maioria, um esquema actancial binário, pressupondo a existência de uma personagem-animal que se dirige a um interlocutor suposto através de diferentes situações discursivas, como a exposição ou discurso oficial³, o relato jornalístico⁴, o solilóquio⁵, a oração⁶, o diálogo⁷, entre outros, encenando sempre “uma relação teatral ator-auditório em que a intervenção do Autor visa denunciar o deus *ex machina* deste universo, a mão que maneja os bonifrates postos em cena, a verdadeira voz que se oculta por detrás do discurso ventríloquo dos personagens” (Júdice: 1981: 79). Neste sentido, a retórica dos títulos não só antecipa o carácter subversivo dos textos relativamente ao discurso institucionalizado, como também a utilização dos animais enquanto símbolos do Homem.

Com efeito, se no bestiário medieval o animal existia enquanto realidade física e concreta, de cuja descrição se extraíam as suas *senefiances*, na fábula os animais, submetidos a um processo de antropomorfização, são reificados e despojados da sua própria ontologia e realidade vital, funcionando apenas como arquétipos de conteúdo metafórico e ilustrações dinâmicas dos diversos tipos humanos. Ora, inspirando-se no arquitecsto fabulístico, Alberto Pimenta cria uma taxonomia animal própria, investindo-os de atributos psicológicos representativos do comportamento humano e da sua psicologia complexa. Efetivamente, os habitantes deste *Bestiário Lusitano* falam, sentem e comportam-se como humanos, representando, em desdobramento alegórico os atributos do homem.

Assim, numa intertextualização dissonante do regime narrativo da fábula, Alberto Pimenta propõe-nos, através de uma visão antropomorfizada do reino animal, um retrato satírico e mordaz da

sociedade portuguesa contemporânea, minada pelos vestígios de uma longa e alienante ditadura. Numa recente entrevista ao *Jornal de Letras*, o escritor evoca a sua consciência política e social como um dos elementos catalisadores da sua obra:

Tenho uma consciência muito aguda de que, na sociedade humana, sempre houve dois grupos de pessoas: os poderosos e os outros, aqueles a que se pode chamar escravos ou trabalhadores. (...)

Até há poucos anos, essa consciência social aparecia, na minha poesia e nos actos poéticos, não referida directamente a casos contemporâneos mas transposta para uma espécie de condição humana, social de todos os tempos. (Pimenta, 2013: 8)

Ora, são precisamente estes dois grupos de pessoas que determinam a hierarquia dos animais humanizados constantes de *Bestiário Lusitano*, simbolicamente divididos entre os dominantes, aqueles que manipulam a realidade consoante os seus interesses (a raposa-ditadora, o cão-polícia, o Pelicano, o corvo-juiz, as gralhas da imprensa, o chacal oportunista, o castor do governo), e os dominados (as galinhas, o coelho, a ovelha e os ratos, que geralmente representam o povo oprimido e submisso). Deste modo, o autor serve-se dos animais para criticar virulentamente todo o sistema político e sociocultural cerceador das liberdades individuais e responsável pelo estado caótico de uma sociedade na qual “a glória é toda para os grandes e os pequenos ficam a apitar” (Pimenta, 1980: 27). São, pois, alvos do implacável sarcasmo crítico de Alberto Pimenta: o Estado e a função pública (“A alocução da raposa”, “O requerimento do coelho”, “A conferência de Imprensa do Castor”), a religião (“A oração dos Louva-a-Deus”, “A lição da Borboleta”), o capitalismo contemporâneo (“O tacto do tatu”), o sistema jurídico (“A sentença do corvo”), a cultura de massas (“O show da onça”), o academismo e o saber científico (“O enigma das moscas),

a cultura literária institucionalizada (“O diálogo dos ratos”), entre outros.

Por outras palavras, os animais que desfilam em *Bestiário Lusitano* e as situações por eles protagonizadas obedecem a uma certa intencionalidade pragmática, cujo objetivo final é a sátira, servida por vários dispositivos retóricos, entre os quais se destacam a paródia, a ironia e o cómico. Vejamos, a título de exemplo, uma passagem de “O requerimento do coelho”, uma crítica feroz ao aparelho burocrático do Estado. Tal como o título indica, nele se apresenta um requerimento redigido por um coelho que, pressentindo a sua morte e não tendo outro património para legar aos quinze filhos que ainda viviam com ele, decidira vender uma pequena preciosidade que, desde sempre, lhe fora muito cobiçada: um sinalzinho de pêlo negro que tinha no meio do rabo. Se encontrar um comprador se revelou tarefa fácil, o mesmo não se pode dizer relativamente ao processamento da escritura de venda no notário, cujas peripécias começaram com uma longa fila de espera e se prolongaram durante oito meses a reunir documentação para anexar ao requerimento que passamos a citar:

Excelência:

O requerente dirige a Vossa Excelência solicitando a graça do Vosso interesse para uma situação que passa a minuciar: (...)

52. perguntou ele (*notário*) se ele (*requerente*) trazia consigo a caderneta comprovativa da legítima posse, ou propriedade, do sinalzinho de pêlo negro ou rodopelo (...)

54. ao que ele (*requerente*) disse que não tinha, mas que era certo que o seu sinalzinho de pêlo negro, ou rodopelo, lhe pertencia (a ele, *requerente*) e era sua legítima propriedade

55. ao que o notário disse que o seu ofício (dele, *notário*), a que também se poderia chamar negócio ou indústria, consistia em provar que nada era certo e tudo carecia de prova

56. e que em princípio

57. e até prova em contrário

58. a pele do cidadão era pertença do estado
 59. e que ele (*requerente*) e ele (*aquisidor*) só estavam a fazê-lo (a ele, *notário*) perder tempo
 62. e que ele (*requerente*) tratasse portanto de produzir a prova exigida por lei
 63. e caso isso lhe não fosse possível
 64. poderia ainda, com base na soma dos artigos 24 e 42 da constituição, isto é, no seu (da constituição) artigo 66
 65. dirigir a Vossa Excelência
 66. o presente requerimento (...)
 68. e juntando (...)
 70. documentos que ao longo destes oito meses ele (*requerente*) foi reunindo também
 71. renovando conforme iam caducando
 72. e que aqui junta
 73. respeitosamente pedindo deferimento
- O Coelho do Bestiário Lusitano (*Idem*: 15, 19-21)

Neste impiedoso ataque à burocracia, onde a retórica de autoridade impessoal que predomina no texto concorre para a eficiência perlocutória da mensagem, a paródia, a ironia e o cómico conjugam-se na construção de uma espécie de sátira tragicómica que transcende os limites do mero ludismo complacente. A este propósito, o autor refere, na já citada entrevista ao *Jornal de Letras*, que “não consigo ver as actividades dos poderosos sem uma ponta de farsa. São uma ópera bufa, faz-me rir. Tenho muita consciência dos extremos, do cómico e do trágico” (Pimenta, 2013: 9).

Assim, ao percorrermos as páginas do *Bestiário lusitano*, deparamo-nos com uma espécie de “babelização interdiscursiva” (Nogueira, s.d.: 8), arquitetada por uma multiplicidade de discursos e linguagens pertencentes aos mais variados campos retóricos⁸, unificados pela mesma intencionalidade de subversão provocatória. Deste modo, a ordenação estética dos textos assenta numa desordem enunciativa que parece manifestar, por parte do autor, uma vontade de desconstrução da realidade através de uma rutura com

as formas tradicionais da literatura e respetivos códigos culturais.

Um dos textos mais representativos desta atitude é “As notas da carraça”, no qual o autor procede a uma explícita transgressão das matrizes clássicas, através de uma reescrita subversiva da epopeia camoniana. Trata-se de um poema composto por quinze quadras construídas apenas com as palavras rimadas (situadas em final de verso) das quinze primeiras estâncias do Canto I dos *Lusíadas* e por um insólito aparato infrapaginal, onde se insinua o humor e ironia, no qual o autor, assumindo o papel de crítico literário e parodiando o respetivo jargão, expõe uma interpretação lógica e semântica deste invulgar poema, restituindo-lhe a sua coesão e coerência textuais. No fundo, Alberto Pimenta desmonta, de uma forma provocatória, a epopeia de Camões e reescreve-a a partir do tempo presente, numa prática subversiva de desintegração e desfiguração extensiva a toda a herança cultural que ele se propõe renovar de acordo com os imperativos dos tempos modernos. Assim, a primeira nota de rodapé, referente à primeira quadra (“assinalados Lusitana, / navegados Taprobana, esforçados humana, / edificaram sublimaram”), situa o poema no começo dos anos 80 e, do ponto de vista estético, insere-o no movimento da Arte mínima:

A acreditar nas declarações de Capêlo Telles, este poema, que apesar dalgumas inconsistências, pertence já sem dúvida à 1ª leva da minimal Art, foi publicado no começo dos anos 80 e não 70, como pretendem alguns. De salientar é a conservação da rima (aaaB cccD ... xxxZ), aqui de intenção obviamente estranhante, e a sintaxe totalmente livre: “assinalados Lusitana”. (...) De sublinhar também a utilização da forma Taprobana (nome duma antiga Companhia de Navegação com carreiras para a Índia) em substituição da moderna forma mínima Tap. Trata-se duma compensação dicotómica, com prevalência do estranhamento sobre a ortodoxia estilemática. Pimenta, 1980: 58)

Podemos, assim, sustentar que a recuperação subversiva que Alberto Pimenta faz do género do bestiário de modo a, por seu inter-

médio, poder desenvolver um sofisticado exercício satírico, também se insere nesta linha contestatária de renovação pela desconstrução. O autor desconstrói o passado para reconstruir o futuro, rompendo de forma insurreta com todas as normas rígidas e dogmas preestabelecidos através de uma libertação total da própria escrita.

Com efeito, em *Bestiário Lusitano*, a palavra literária desdobra-se numa constante transgressão, ou seja, num *movimento em potência*⁹ que se esquivava a qualquer forma de poder inibidor, inclusive o crítico. O escritor, que não hesita em afirmar que “a [sua] poesia é uma fala” (*Ibidem*), busca explorar intensivamente os variados recursos expressivos que possam possibilitar a sua intervenção na sociedade, recorrendo a “uma expressão estética não estereotipada pelas grandes ideias ou pelos grandes valores acerca do homem, e que constituem o cenário ideológico dos escritores tradicionais ou daqueles que se *tradicionalizaram* a si mesmos ao abordarem a linguagem e a arte pela exclusividade desse cenário” (Martins, 2000: 226).

O hibridismo textual de *Bestiário Lusitano* reveste-se, assim, de uma materialidade própria, graças à mobilização de arrojados e inovadores procedimentos poético-narrativos: a supressão de pontuação e/ou de maiúsculas¹⁰, a inserção de elementos plásticos no corpo do texto¹¹, as alterações da mancha gráfica¹², as construções libertas de constrangimentos sintáticos e morfológicos¹³, entre muitos outros, que conferem aos seus textos uma configuração gráfica original e um ritmo visual coincidentes com uma expressão radicalmente emancipada de qualquer retórica preestabelecida ou oficializada pela crítica. Neste sentido, a escrita de Alberto Pimenta configura-se como um movimento contestatário e subversivo, movido por uma viva vontade de transformação ou inovação da realidade e do próprio indivíduo, enquanto ser social. Com efeito, em sintonia

com esta ética literária de cunho libertário, o autor “desmonta a complexidade do corpo orgânico social, desventrando e questionando, através de um humor satírico de vocação moralizante (...), as trajectórias desse tecido movente, recosido com fios desordenados” (Nogueira, s.d.: 8).

Na realidade, o que interessa ao autor do *Bestiário Lusitano* é a besta humana, à qual ele pretende transmitir uma lição sobre a sua pretensa humanidade. Assim, retomando, neste aspeto, a vocação didática e moralizante dos bestiários medievais, o autor pretende, através da figura animal, proporcionar a instrução do homem, não a de carácter moral e religioso, mas antes a de cariz social. Por outras palavras, o autor serve-se dos animais como dispositivos de ilustração de determinados comportamentos e ações humanas, no intuito de estimular o homem, enquanto ser gregário em indeclinável diálogo com o Outro, a refletir sobre si próprio e sobre a posição que cada um deve ocupar na sociedade em que vive. Deste modo, Alberto Pimenta, que declara não gostar dos que mandam nem tão pouco dos que obedecem¹⁴, propõe-se levar o papagaio que só diz “o que dizem que se pode dizer” e que “o que se pode dizer apenas é o que já foi dito” a evadir-se da sua gaiola¹⁵; a ovelha a libertar-se das amarras opressivas do *cão-pastor* (Estado) e do *pelicano* (Religião)¹⁶; e aniquilar a alocação do Gorila, baseada numa retórica de obediência cega às ordens¹⁷.

Em suma, os animais assumem, em *Bestiário Lusitano*, uma função de espelho projetivo e simbólico do homem, porquanto, através deles, ele toma conhecimento de si próprio e da sua condição de irreduzível humanidade. No fundo, o que o autor pretende, com os animais do seu bestiário, é levar o homem a olhar para si próprio, projeto que ele próprio já havia intentado na vida real, através da sua lendária performance (*happening*), no Jardim Zoológico de Lisboa,

onde, no verão de 1977, se trancou numa jaula do Palácio dos Chimpanzés, com um letreiro onde se lia *Homo Sapiens*. Questionado, agora, sobre o que pretendia com aquele ato insólito e desconcertante, Alberto Pimenta simplesmente responde: “O ser humano exposto entre outros animais também expostos – e vestido, não nu” (Pimenta, 2013: 9). Na verdade, a resposta a esta questão já se encontrava, num dos seus poemas da época, precisamente intitulado “Jardim Zoológico”, no qual o poeta tematiza claramente esta problemática do olhar animal / humano, através das grades:

dum lado da jaula
os que vêem
do outro
os que são vistos

e vice-versa. (Pimenta, 1977: 87)

Normalmente, os que veem são os homens e os que são vistos, são os animais. O “vice-versa” foi acrescentado pela visão desconstrutivista de Alberto Pimenta que propõe uma troca de olhares, não entre o homem e o animal, mas entre o homem e a sua própria condição humana. Assim, ao inverter os papéis, colocando o homem no lugar do animal, ou seja, na posição passiva do ser-se olhado, o escritor relativiza, pela subversão, a suposta superioridade da espécie humana.

Ora, é precisamente esta desconstrução antropocêntrica que subjaz a *Bestiário Lusitano*, onde o escritor parece interrogar o estatuto do homem enquanto animal superior, racional e soberano, capaz de se sobrepor aos seus semelhantes humanos e não-humanos. Neste sentido, o livro encerra, de forma simbólica, com um lema de Bertolt Brecht que diz “Outros que falem da sua vergonha, eu falo da minha” e, que, inevitavelmente, nos remete para um

outro de Gilles Deleuze, que também parece adaptar-se perfeitamente ao pensamento do autor deste bestiário lusitano: “La honte d’être un homme, y a-t-il une meilleure raison d’écrire?” (Deleuze, 1993: 11)

Referências bibliográficas:

DELEUZE, Gilles, Critique et Clinique, Paris, Les Editions de Minuit, 1993.

JÚDICE, Nuno, “Recensão crítica a Bestiário Lusitano, de Alberto Pimenta”, Colóquio / Letras, nº 60, 1981, p. 79.

MELO, Jorge Manuel de, As Fábulas de Aviano: Introdução, versão do latim e notas, Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, 2001.

NOGUEIRA, Carlos, “Da irreverência como princípio estético ou a poesia de Alberto Pimenta”, disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/nogueira04.rtf> (última consulta: 02/02/2016).

PIMENTA, Alberto, Ascensão de Dez Gostos à Boca, Coimbra, Edição do Autor, 1977.

_____, Bestiário Lusitano. Lisboa, Appia, 1980.

_____, Entrevista. Jornal de Letras, 20 de março a 2 de abril de 2013.

Notas:

1 Alberto Pimenta, *Bestiário Lusitano*, s.p. É curioso notar que a epígrafe se situa logo na folha que abre o livro, antes do poema de apresentação (2ª folha) que, por sua vez, precede a informação editorial. Assim, a própria configuração inicial do livro parece denotar uma desconstrução do próprio conceito de livro.

2 Tradução francesa: “Tu as donc un ouvrage propre à charmer ton esprit, exercer ton intelligence, alléger tes soucis et te faire sagement reconnaître le cours entier de ta vie”. (Avianus, *Fables*, Paris, Société d’Édition «Les Belles Lettres», 1980, p. 77.)

3 “A alocução da raposa”(pp. 8-14), “O requerimento do coelho” (pp. 15-21), As queixas da cegonha” (pp. 22-25), “A sentença do corvo” (pp. 38-39).

4 “Os golpes do alce” (p. 44), “A entrevista com Nessie” (pp. 50-51), “A conferência de imprensa do castor” (pp. 52-53).

5 “As palavras do papagaio” (p. 7), “O solilóquio da Bicha Solitária” (pp. 32-34).

6 “A oração dos Louva-a-Deus” (pp. 68-73).

7 “O consultório do Chacal” (p. 55), “O diálogo dos ratos” (pp. 63-67).

8 Político, burocrático, jurídico, jornalístico, religioso, literário, científico, intimista, coloquial, etc.

9 Retomamos aqui uma expressão utilizada pelo autor para descrever a sua mais recente obra, *De nada*, (Pimenta, 2013: 8).

10 “As palavras do papagaio”, “O sonho da aranha”.

11 “O enigma das moscas”, “O show da onça”.

12 “O salto do cavalo”, “O sirventês da medusa”.

13 “O requerimento do coelho”, “A entrevista com Nessie”.

14 “Porque há sempre um grupo que gosta de mandar e outro que gosta de obedecer. (...) Há de facto uma horda de carneiros que gosta de obedecer. (...) Falei dos que mandam e dos que obedecem: eu não gosto nada, mesmo nada, de mandar, e não gosto nada, mesmo nada, de obedecer”. (Pimenta, 2013: 9).

15 “As palavras do papagaio”, p. 7.

16 “A situação da ovelha”, p. 26.

17 “A alocução do gorila”, p. 80.

Para uma leitura de *Amar um cão*, de Maria Gabriela Llansol

Publicado em 1990, sob forma de livro-carta, *Amar um cão* é um texto breve e denso de Maria Gabriela Llansol, no qual a autora faz uma sentida homenagem a Jade, o seu cão de estimação. No entanto, as memórias de Llansol não se situam num plano ficcional ancorado no real reconhecível, mas antes no do pensamento e do sonho, seguindo o caminho tenso da inverosimilhança e do fulgor, já que “o fulgor é preferível à verosimilhança” (Llansol, 2000: 199).

Com efeito, longe de constituir uma superfície estável com uma articulação interna propiciadora de um encadeamento linear da leitura, o livro organiza-se como um texto-pensamento que começa e recomeça num movimento em tensão e em aberto, que delinea, no espaço indeterminado da escrita, vários começos possíveis, diferentes direções a seguir e retornos constantes. Assim, “nesta ordem de ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas” (Llansol, 1990: 11).

Uma escrita, portanto, ímpar e fragmentária, que nos obriga a uma leitura muito semelhante à daquele bibliófilo francês, apelidado por Antoine Compagnon de “l’homme aux ciseaux”, que lia com uma tesoura na mão, cortando literalmente tudo o que lhe desagradava ou o pudesse ofender: “je lis avec des ciseaux, excusez-moi, et je coupe tout ce qui me déplaît. J’ai ainsi des lectures qui ne m’offensent jamais” (Compagnon, 1979: 27). Nesta perspectiva, considerando o *homem da tesoura* como o único verdadeiro leitor, Compagnon afirma que “l’essentiel de la lecture est ce que je découpe, ce que j’ex-cite; sa vérité est ce qui me plaît, ce qui me sollicite” (*idem*, 28).

Ora, neste jogo de *cortar e colar*, Maria Gabriela Llansol procede

de antemão ao *corde*, deixando ao leitor o trabalho de *colagem* ou junção daquilo a que chama as *cenar fulgor*, que a escritora define como certos *nós construtivos* ou *núcleos cintilantes* que constituem instantes de iluminação do texto, ou seja, momentos em que a emoção se transmite de forma mais intensa por intermédio da *figura*, elemento central da *cena fulgor*¹. Caberá, pois, ao leitor capturar os núcleos simbólicos polarizadores da narrativa e acompanhar o pensamento em movência que desliza na escrita, de modo a poder reagir ao vórtice textual que a unifica.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, considerando que o livro se compõe das mais diversificadas matérias, bem como de tempos e velocidades diferentes, definem-no como um *agenciamento* de diferentes linhas: “lignes d’articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification” (Deleuze e Guattari, 1980: 9-10). Em *Amar um Cão*, mais do que procurar temas ou reconstituir uma linha efabulatória, o leitor deve seguir e observar esses movimentos do livro, essas linhas de fuga e de articulação que imprimem ao texto a sua unidade temática e formal, cujo núcleo centrípeta reside na relação de amor ímpar entre a dona e o seu cão. Só assim o leitor poderá aceder ao espaço transcendental da troca verdadeira entre estas duas personagens, que, na verdade, não passam de *figuras*. Só assim se poderá entender a fulgurante trajetória de Jade, anunciada, desde logo, por um duplo nascimento.

A entrada do leitor no texto é acompanhada por dois traços vazios que marcam a hesitação de alguém que, há muito tempo, transportava um recém-nascido sem saber onde o posar, acabando por deixá-lo suspenso sobre um medronheiro. Esse recém-nascido era Jade, que “acabara de nascer sobre as bagas purpúreas dos medronhos” (Llansol, 1990: 2). Este novo ser, vindo à luz “sem

mãe visível, num berço nem celeste, nem terrestre”, não tinha forma definida, recaindo sobre ele apenas “uma incidência animal alada”, que nem era “verdadeiramente pássaro, nem verdadeiramente quadrúpede” (*idem*, 1). A sua figura híbrida confundia-se com o corpo musical da natureza: um fio de voz que emergia da mata, um choro que se identificava com a chuva, um sentimento ténue ou um ritmo novo (*idem*, 1-2).

No entanto, embora sem forma fixa, Jade já pensava e falava. O seu pensamento era um “pensamento de leite” (*idem*, 2), sem conhecimento prévio de nada, e falava, não com a linguagem da boca, mas com a dos olhos, que já lhe permitiam medir os astros, ler o mundo e olhar para a sua dona, que o amaria incondicionalmente. Este primeiro “porto de nascer” (*idem*, 3), lugar da “pujança arcaica de uma vegetação de princípio de mundo” (Barrento, 2007: 23), revela-se assim o ponto de partida da sua abertura ao *outro* (ao eu-narrativo) e o início de uma íntima cumplicidade.

A esta primeira cena fulgor, segue-se a do segundo nascimento, onde Jade aparece como memória do futuro, no pensamento de infância do eu-narrativo, que retornou a um estádio puro e primordial do ser – o *ser-criança* em busca do seu “eu mais interior” (Llansol, 1990: 5), ou seja, do conhecimento de si própria, projetando-se na imagem ainda não encarnada do seu “cão do futuro” (*ibidem*).

A cena passa-se no Jardim da Estrela, lugar onde a narradora-criança pode pensar livremente sobre “as questões filosóficas” que se lhe apresentam sob dois *planos* (ou caminhos a seguir): “o do jogo e o do poço” (*idem*, 3). O do *jogo* é o lugar onde “as outras crianças brincam entre si, evoluem à volta umas das outras” e no qual Jade não pode existir, surgindo apenas como “uma sombra fora do campo de jogos” (*Idem*: 4). A narradora-criança recusa-se a entrar neste plano, que é o do humano e lhe está predestinado, para se

apagar *no cão que deseja* e que também a quer conhecer: “Eu posso, na realidade, perder-me a brincar com os brinquedos do silêncio, e com o meu cão Jade, que ainda nem sequer encarnou” (*idem*, 3). Este *silêncio* ou linguagem muda constitui, precisamente, o “traço de união” (*idem*, 5) que a ligará ao reino do seu cão-desejo, ao qual ela só poderá aceder através do *poço*, lugar *obsuro e luminoso* de passagem para o outro lado da fronteira que ela tanto deseja transpor.

O *poço* surge, assim, como essa *zona de risco* em que se dá o encontro com o desconhecido, ou seja, a passagem para esse “lugar envolvente e sublime” que se situa “para além da noite” e a que Maria Gabriela Llansol chama de *metanoite* (Llansol, 1994, p. 13), afirmando que “o ser humano é o único que pode arriscar a sua identidade” (*apud* Barrento, 2007: 30). Por outras palavras, a *metanoite* é “o que nos espera do outro lado de uma fronteira que poucos atravessam: uma noite, mas de luz, um lugar de risco que é preciso atravessar para crescer na intensidade” (Barrento, 2007b: s.p.).

Ora, ao isolar-se dos outros humanos e de todas as convenções sociais, a narradora abre-se aos caminhos da *metanoite*, atravessando os perigos do *poço* para penetrar no terreno desconhecido da outridade animal. Esta travessia faz-se, inicialmente, por meio de um diálogo que recorre “às palavras que anunciam a realidade” (Llansol, 1990: 4), ou seja, a uma linguagem livre, primordial e *sem impostura*, imanente da inocência da criança e de um cão que ainda só existe enquanto pensamento-desejo:

- Porque brincas? Por que não brincas? Por que brincas sozinha?
- Por necessidade de conhecer. De conhecer-te – respondo.
- Entraste no reino onde eu sou cão. (*Idem*, 4)

A narradora-criança entra, assim, no reino de Jade, que se tor-

ará para sempre o seu “gémeo animal” (*idem*, 14) e “verdadeiro interlocutor” (*idem*, 5), selando-se entre menina e cão um pacto de amizade que não mais se dissolverá. Estes dois nascimentos-fulgor demonstram, pois, a relação transcendente entre a narradora-autora e Jade, que já era amado antes de existir fisicamente, continuará a sê-lo durante a trajetória de vida que ambos partilharão e sê-lo-á mesmo após a sua morte.

Em *L’animal que donc je suis*, procedendo a uma incisiva desconstrução do humanismo logocêntrico ocidental, Jacques Derrida defende que o verdadeiro encontro com a outridade animal só é possível pela troca de olhares entre o homem e o animal, não o animal metamorfoseado a partir de uma visão antropocêntrica, mas sim o animal real, aquele outro que existe em face de nós e que também nos olha (Derrida, 1999: 253-265).

Ora, é precisamente neste olhar cruzado que se baseia a relação entre Maria Gabriela Llansol e o seu cão Jade, lapidarmente expressa numa breve mas não menos luminosa frase, na qual se condensa toda a força irradiante de sentido do texto:

Através do outro, e em face do outro, sob o seu olhar, um *ser sendo* forja a sua identidade (Llansol, 1990: 5).

Com efeito, a narradora e o cão apresentam-se como dois seres ímpares que se olham mutuamente, e é pelo olhar que se enfrentam num “leal combate corpo a corpo” (*idem*, 9) como dois adversários em situação de igualdade e mútuo reconhecimento, ou seja, como dois seres que se respeitam nos *próprios* de cada um:

ergo para a minha dona os meus olhos frágeis, opondo-me a uma adversária que, de certeza, me ama: faço-lhe pedidos
luta comigo;
dá-me a sensação de ter saído vencido, mas com rebeldia. (*Idem*, 3)

É-me dito, finalmente: - Ou tu me vences a mim, ou eu te venço a ti. (*Idem*, 6)

É nesse combate frente a frente, em que cada um se vê *através de* e *em face* do outro, que se desenham os contornos de uma “fraternidade do ímpar” (Santos, 2007: 36), metaforicamente substantivada na *aliança* que ambos estabelecem com o Sol: “faço uma aliança com o Sol, e a sua grandeza luminosa, só separada deste cão por uma divisão natural” (Llansol, 1990: 6). Deste modo, a união entre cão e dona não se consolida numa relação de poder, mas sim num compromisso livre e não possessivo, baseado na cumplicidade e reciprocidade do afeto. Mina-se, assim, a tradicional hierarquia entre as espécies, cancelando-se a soberania do humano sobre o animal, tal como demonstram as seguintes *palavras pensantes* do cão Jade:

não estou sujeito ao poder da minha dona por temor; não posso
ser bom ser
se não estiver na perpendicular do ceptro. (*Idem*, 7-8)

É, precisamente, por não se sentir subjugado ao poder da sua dona que Jade parte “em três pedaços iguais” (*idem*, 7) a palavra *obe-di-ente* (sujeito à vontade de outrem), para a transformar em *obe-desc-ente*, termo fonética e fonologicamente muito próximo de *descendente*, pressentindo-se a ideia de uma linhagem comum entre cão e dona, ou seja, de uma relação baseada na continuidade, e não na irrevogável separação, entre o animal e o humano.

Da mesma forma que parte a palavra obediente, Jade também quebra a trela que o liga à dona, quando lhe pede que o ensine a ler, pois sabe que “o sopro de vida é leitura” (*idem*, 6) e que, por esse viés, as suas vozes se tornarão ainda mais cúmplices: “pediu-me que eu lhe falasse ininterruptamente para ele aprender a ler” (*ibidem*).

Ao querer aprender a linguagem humana, Jade percorre o caminho inverso do *poço*, aquele que a sua dona já havia percorrido na infância para entrar no seu território. Anulam-se assim as fronteiras entre o mundo do humano e o do não-humano.

Neste sentido, podemos dizer que a *trela*, tal como a *letra* – seu quase perfeito anagrama – na sua relação com a palavra, surge como elemento de ligação, mas também se pode fragmentar para construir novas relações de sentidos. Em *Amar um cão*, a trela, simbolicamente partida por Jade, transforma-se num espaço de passagem e transição que tanto pode unir como separar, permitindo transitar de um lado para o outro e estabelecer um *continuum* entre os dois reinos (animal / humano).

Assim, tanto a *trela* como o *poço* representam um *lugar entre*, ou seja, um lugar de encontro situado fora da *luz comum*, espaço daqueles que se regem por hierarquias e por uma visão mecanicista e antropocêntrica do universo, estribada na racionalidade e na linguagem humana como atributos justificativos do primado do homem sobre o animal. A aliança entre Jade e a dona assenta num princípio “contrário à luz comum” (*idem*, 9), transgredindo a velha “lei do hábito de servir” (*idem*, 10). Jade e a narradora penetram no reino um do outro, transpondo a barreira das desigualdades e a tópica distinção entre o humano e o não-humano. Cão e dona são dois seres de espécies diferentes que compartilham o mesmo espaço físico e emocional, construindo mutuamente as suas identidades pela permuta de pensamentos, afetos e experiências.

Assim, percebendo que “a vida não é essencialmente nem principalmente humana” (Llansol, 2000: 190), a narradora procura “outro lugar à mesa, o lugar ao lado do outro” (Llansol, 1990: 9), ou seja, o lugar onde pela presença do *outro* o sujeito se altera, num constante processo de mutação.

Na verdade, como bem sublinhou Pedro Eiras, o “sujeito llansoliano não se deixa definir numa identidade fixa” (Eiras, 2005: 561), descobrindo-se progressivamente “pela experiência da existência e da metamorfose no outro” (*idem*, 554). Esta construção do sujeito pode ser entendida à luz de uma das premissas de Levinas, quando observa que

Ser eu é (...) possuir a identidade como conteúdo. O eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece. (*apud* Santos, 2007: 40)

Ora, na obra de Maria Gabriela Llansol “não há o sujeito nem *um* sujeito mas uma subjectividade difusa que por vezes se concretiza, por traços instáveis, numa figura” (Eiras, 2005: 561). Assim, em vez de personagens, o texto de Llansol exhibe *figuras* situadas num mesmo nível ontológico, ou seja, imagens em movimento, cuja identidade se vai configurando pela leitura activa do leitor *em devir de legente*². Com efeito, o cão não tem forma, é um cruzamento de imagens e impressões que surge no texto como aparição e sombra, atravessa-o como um *ser sendo* (metamorfoseando-se sucessivamente em *adversário*, *interlocutor*, *alma gémea* ou *anjo sublime*) e sai dele num sonho, para voltar a renascer. A própria narradora-sujeito é também uma figura transtemporal, que surge ora como memória de um passado de infância, ora como dona, no presente, de um cão que se perpetuará no futuro.

Jade e a narradora são, em suma, duas figuras que se vão construindo mutuamente, numa relação de puro *devir* no sentido deleuziano do termo, ou seja, numa intertroca entre humanidade e animalidade, que se traduz pela simbiose entre o humano e o não humano e se processa por meio de uma *desterritorialização* do

indivíduo (humano ou não humano) que, só saindo de si próprio, poderá verdadeiramente *sentir* e *pensar* a alteridade (Deleuze e Guattari, 1980: 291).

É precisamente a este fenómeno de desterritorialização que assistimos em *Amar um cão*, onde cão e dona se adentram no território um do outro, através de um combate que desejam sem fim (Llansol, 1990: 9). Sobre esta permutabilidade de naturezas, dir-nos-á a autora, dez anos mais tarde, voltando a lembrar o seu cão Jade, que:

(...) aprendemos a trocar de presença,
em mim é humana,
nele sou cão, (...)
uma parte da minha humanidade movimentar-se-á, veloz, em Jade,
uma parte do seu ser-cão ficará retida na minha sensibilidade (Llansol, 2000: 299)

Neste processo de *tornar-se outro*, animal e humano deixam de ser entidades homogêneas, emergindo da fusão entre ambas uma *zona de vizinhança e de indiscernibilidade* (Deleuze e Guattari, 1980: 335), na qual o sujeito se descentraliza do *eu* para descobrir outros *eus* e admitir ser metamorfoseado por eles, construindo assim a sua identidade *sui generis*, ou melhor, a sua *ipseidade*, conceito formulado por Paul Ricoeur para designar o sujeito como um *ser em relação* que passa de uma *identidade-idem* (o mesmo) a uma *identidade-ipse* (si-mesmo) pela sua abertura radical à alteridade, transformando-se num *si-mesmo como um outro*: “*Soi-même comme un autre* suggère d’entrée de jeu que l’ipséité du soi-même implique l’altérité à un degré si intime que l’une ne se laisse pas penser sans l’autre, que l’une passe plutôt dans l’autre” (Ricoeur, 1990: 14). Assim, considerando que “l’Autre n’est pas seulement la contrepartie du Même, mais appartient à la constitution intime de son

sens” (*idem*, 380), Ricoeur sustenta que a identidade do sujeito (o si-mesmo) se constrói pela sua ação de reciprocidade com o *outro*, defendendo o primado da dialética entre *ipseidade* e *alteridade* como fundamento para a definição de uma *hermenêutica do si*:

Que l’altérité ne s’ajoute pas du dehors à l’ipséité, comme pour en prévenir la derive solipsiste, mais qu’elle appartienne à la teneur de sens et à la constitution ontologique de l’ipséité, ce trait distingue fortement cette troisième dialectique de celle de l’ipséité et de la mêmété, dont le caractère disjunctif restait dominant. (*Idem*, 367)

Ora, são precisamente estes conceitos de *devir* e de *ipseidade* que regulam a construção e evolução das figuras llansolianas, bem como a relação que entre elas se vai consolidando. Jade e a narradora são dois *seres sendo* que vão forjando as suas singulares identidades em face um do outro. O cão adquire traços de humanidade (pensa, sente, fala e aprende a ler), a dona projeta-se intimamente no terreno da animalidade (afasta-se dos outros humanos, fala e pensa com o cão, ensina-o a ler e partilha com ele a sua dor) e as fronteiras que os separam vão-se indeterminando, tornando-se indiscernível o estatuto do próprio sujeito, que deixa de ter uma identidade categoricamente definida.

Assim, as suas naturezas fundem-se e desta fusão surge uma espécie de *terceiro* “qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je” (Deleuze, 1993: 13). Um torna-se a extensão do outro: ele deixa de ser apenas cão, ela deixa de ser apenas menina / mulher e ambos se transformam numa “alma crescendo” que vai evoluindo textualmente:

Pela primeira vez, alimentei Jade (que adoeceu repentinamente) (...); à medida que, neste trabalho, o aproximava de mim, e eu o sabia construção viva da natureza, principiei a sentir uma alma incipiente insuflada nele, e que duraria até ao fim do mundo, perguntando sempre “o que é a luz comum? Eu sou da luz comum, ou uma primeira alteração dessa luz clara?”. Chamo: - Vem, Jade -, mas

com um prazer muito maior, designá-lo-ia por *alma crescendo*.

É esta relação de *alma crescendo* que se estabeleceu entre nós; é esta relação, fora da luz comum, que estabelece as diferenças que desempenham o papel de elementos perturbadores nos *hábitos de servir os afectos*. (Llansol, 1990: 10-11).

Podemos, pois, considerar que a única verdade destas figuras é que elas nunca *são*, estão sempre *sendo*, seguindo o decurso informe e impermanente da escrita, que se vai desenvolvendo como *efeito* e *reação* desse encontro entre o animal e o humano, surgindo como texto-pensamento em contínua construção, ou melhor, em constante *devir*. A este propósito, afirmando o carácter de *devir* inerente ao processo da escrita, Deleuze considera a literatura e o acto de escrever como uma passagem de *Vida* que atravessa o *vivível* e o *vivido*, num movimento infinito e inacabado:

Écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement (...). Ecrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable du devenir : en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu'à devenir-imperceptible. (Deleuze, 1993 : 11)

Em *Amar um Cão*, Jade e a narradora-sujeito surgem, assim, como dois seres da escrita que evoluem num texto que também *vai sendo*, num movimento aberto e infinito que nunca acaba, porque são inesgotáveis as suas possibilidades de transmutação. Por isso mesmo, o texto começa, mas não tem fim. Jade nasce, mas não morre. Embora um dia tenha partido, seguindo “o itinerário da geografia do seu corpo” (Llansol, 1990: 15), o *cão do futuro* renasce para a escrita “no centro de uma cena fulgor” (*Ibidem*) e sai do texto através do sonho que o traz de volta para o Jardim da Estrela,

onde, pela primeira vez, ele e a dona se *adentraram* no campo um do outro:

(...) sonhei esta noite que Jade tinha deixado a casa. Só eu fui à sua procura (...). Jade veio, e deitou-se, dando à cauda, num enorme prato de leite. Felizmente, havia a trela, e trouxe-o para o Coreto do Jardim da Estrela, para o lugar de onde havíamos partido. (*Idem*, 16)

Na verdade, consciente de que “a morte é dar como verdadeiro o que é” (*idem*, 14), Maria Gabriela Llansol opta pelo espaço sublime da inverosimilhança, onde poderá perpetuar e reviver o seu cão por meio de escrita-fulgor e da memória.

Pensar e escrever o animal deste modo é ensaiar, pelos poderes da ficção, uma nova ética das relações entre o humano e o não-humano, que permite suprir o corte ontológico que, desde sempre, os separou e fundar novas relações intersubjetivas em que o *si-mesmo* (animal ou humano) se possa sentir como o *outro*.

Referências bibliográficas:

BARRENTO, João, “Um berço de perguntas: Amar um cão I”, in *Livro de Asas para Maria Gabriela Llansol*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007a, pp. 19-34.

_____. [2007b]. “*Metanoite* – Uma música sem mancha de ruído”. Disponível em http://espacollansol.blogspot.pt/2007_07_01_archive.html. Consultado a 11 de Dezembro de 2013.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

DERRIDA, Jacques, “L’animal que donc je suis (à suivre)”, in *L’Animal autobiographique*, Paris, Galilée, 1999, pp. 251-301.

EIRAS, Pedro, *Esquecer Fausto : A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo de Letras, 2005.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Amar um Cão*, Colares/Sintra, Colares Editora, 1990.

_____, *Lisboaleipzig 2 – O ensaio de música*, Lisboa, Edições Rolim. 1994.

_____, *Um Falcão no Punho*, Lisboa, Relógio D’Água, 1998.

_____, *Onde vais, drama-poesia?*, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2000.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

SANTOS, Maria Etelvina, “A fraternidade do ímpar: Amar um cão II”, in *Livro de Asas para Maria Gabriela Llansol*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007, pp. 35-52.

Notas:

¹ “(...) identifiquei progressivamente ‘nós construtivos’ do texto a que chamo figuras (...). O que mais tarde chamei cenas fulgor. Na verdade, os contornos a que me refiro envolvem um núcleo cintilante. O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afetivo, um diálogo. Acontece, contudo, que há entre estes núcleos uma identidade formal (...) e que eu identifico pelo vórtice que provocam em mim. Quando o leitor reage da mesma maneira, esse vórtice confirma-se, e o nó construtivo adensa-se”. (Llansol, 1998: 130-131).

² Trata-se de um conceito formulado por Maria Gabriela Llansol e que se diferencia do leitor pela sua intervenção ativa na obra, completando o seu sentido a partir das marcas deixadas pelo escritor. No caso de Llansol, estas marcas seriam, por exemplo, os espaços vazios e os traços.

O encontro com a outridade animal: partilhas e *devires*

Possuir um animal de estimação, no seio familiar, não é de todo um fenómeno recente, tratando-se antes de uma prática profundamente enraizada na espécie humana. No entanto, nas últimas décadas, o animal transformou-se num signo vivo de afetividade enquanto valor cultural de uma sociedade altamente tecnocrática, capitalista e industrializada, onde a vida humana foi absorvida pela tecnologia e os animais reais pelas máquinas. Com efeito, numa comunidade cada vez mais individualista e segregadora, no seio da qual o indivíduo desaprendeu a olhar o *outro*, o animal de companhia passou a fazer parte integrante do imaginário individual e familiar, convertendo-se numa *quase-pessoa*.

O homem moderno parece procurar no convívio com o animal um lugar de afetos e de partilhas, um amigo, um companheiro, um familiar, ou, por assim dizer, um *outro* substitutivo do ser humano. Os animais assumem, deste modo, uma função de *ersatz*, que Alain Montandon define como “la focalisation de toutes les frustrations, de tous les manques et de toutes les déceptions pour être investi des restes de l’amour et de la libido” (Montandon, 2006 : 25-26).

Ora, esta aproximação entre o homem e o animal vem reconfigurar as narrativas centradas nas relações entre o humano e o não-humano, nas quais se tem vindo a delinear uma espécie de compromisso ou laço afetivo entre o escritor e os animais. Assim, na ficção contemporânea, homens e animais dividem o mesmo nível de protagonismo, criando-se entre ambos espaços de mútua cooperação, amizade e comunicação emocional. Dominique Lestel fala mesmo de “compartilhamento de interesses e compartilhamento de sentidos” (Lestel, 2011: 44), para designar as leis que regem as chamadas “co-

munidades híbridas” (*idem*, 36), concertadas na interação entre o homem e o animal.

Na narrativa portuguesa contemporânea, são abundantes os textos que sinalizam essa tomada de consciência de uma *outridade* animal, com a qual cada vez mais se equacionam novas formas de interação, seja pela via do *compartilhamento* ou até do *devir-animal*.

1. Num conto intitulado “Homenagem ao Papagaio Verde”, um texto de matriz autobiográfica, Jorge de Sena evoca, em comovido relato elegíaco, o seu melhor e único amigo de infância, um papagaio rebelde e feroz, com um carácter exuberante e “uma altivez senhorial” (Sena, 1989: 37) que, acorrentado a uma gaiola e privado do dom de voar, não se conformava com a sua triste reclusão. Ora, vivendo também ele num cenário de repressão paterna e clausura doméstica, o narrador-menino identifica-se projetivamente com o papagaio, vislumbrando no animal insubordinado uma fantasia desiderativa de si próprio, do seu próprio ser encarcerado. Por outro lado, o carácter insubmisso e indómito do bicho converte-se no reflexo do seu temperamento recalcado e da sua reprimida ânsia de liberdade. Assim, num ambiente marcado pelo emparedamento físico e emocional, a figura do papagaio torna-se para o rapaz um símbolo de libertação que, em alargamento alegórico contextual, tem sido lido como sátira da máquina repressiva do Estado Novo.

Vivendo ambos dominados e contrariados no confinamento daquela “casa triste e soturna” (*idem*, 30), nutrindo ambos “um crescente pessimismo em relação ao género humano” (*idem*, 28), estabelece-se entre o menino e o papagaio uma funda relação de amizade e cumplicidade que não encontra correspondente em qualquer relação humana:

No mundo hostil dos adultos que me cercavam de solicitude e clausura, o Papagaio Verde, afinal, não me revelou apenas o que era carácter: ensinou-me também o que a amizade é. (*Idem*, 28-29)

Na verdade, o narrador polariza no animal todas as suas falhas afetivas, decepções e angústias, mas também alegrias e esperanças, passando ambos a “comungar numa idêntica solidão acorrentada” (*idem*, 36). No fundo, o papagaio vem preencher o enorme vazio que é a vida sitiada do menino e a sua morte, descrita de forma sentida e dilacerante, mergulha-o num vazio ainda mais profundo e irremissível: “A minha solidão tornara-se total” (*idem*, 49).

Assim, além de uma função de *ersatz*, o animal institui-se como uma *alteridade portadora de sentido*, na medida em que permite ao narrador repensar a sua relação com os outros homens e a sua posicionalidade na comunidade humana:

É importante voltar ao interesse que os animais representam para a comunidade humana, não somente de modo utilitário, mas também e sobretudo como geradores de sentido. A animalidade à qual esses animais remetem provém de uma “alteridade servil”. O animal doméstico remete tanto à solidariedade da comunidade quanto à abertura do outro. O animal de estimação (...) ajuda o homem a pensar o seu próprio lugar na comunidade e marca a fronteira com a alteridade radical, com uma exterioridade ameaçadora extremamente difícil de conceituar enquanto tal, mas que pode ser essencialmente sentida. (Lestel, 2011: 45)

A aproximação entre ambos foi gradual. Começou com um silencioso e penetrante diálogo do olhar, que absorvia “os dois numa contemplação embebida” (*idem*, 29), firmou-se “sem hesitações nem reservas” (*idem*, 38) com o contacto físico (“Ele deixou que o agarrasse, instalou-se num meu dedo, e pesava. Que dia triunfal”, *idem*, 39) e foi-se fortalecendo, cada vez mais, através da música,

que franqueia o acesso a uma sala proibida, onde o menino toca piano para o papagaio que, pousado “na borda extrema do teclado” (*idem*, 45), acompanhava e participava nas melodias, demonstrando uma inesperada sensibilidade musical:

... o piano era triplô e delicioso pretexto para fazer o contrário do que queria a maioria numerosa dos meus tutores honorários, para penetrar na sala obscura e proibida onde o nosso piano estava aguitarrando-se na solidão húmida, e para ficar sonhadoramente compondô, curvado sobre as teclas amareladas, as sinfonias que me tornariam livre, célebre, distante de tudo e todos. (*Idem*, 39)

A sala do piano torna-se um refúgio para ambos, um microcosmos privilegiado de fuga e de libertação. Assim, apresentados como dois semelhantes que partilham o mesmo espaço físico e emocional, a relação entre o menino e o papagaio constrói-se sobre o plano da convivência e do *compartilhamento*. Assiste-se, pois, ao longo de toda a narrativa, à descrição de uma “região comum e compartilhada entre o animal e o humano”, para retomar uma expressão de Florença Garramuño (2011: 105), que recorre ao termo de *coetaneidade* para definir esta coexistência entre o animal e o humano “no tempo e no espaço, num mútuo reconhecimento e memória” (*ibidem*). Seguindo a autora, a “configuração do animal em comunidade com o humano” (*ibidem*) não só contribui para diluir as fronteiras entre ambas as espécies, como representa também um passo fundamental para a definição do animal ou do humano *enquanto tal* e já não em contraposição um ao outro:

... a figuração conjunta e aproximada do animal e do humano esboça fronteiras de passagem que fazem da convivência entre eles um modo de exploração do vivente, para além de toda distinção, fronteira, identidade ou subjectividade. (...) Postular a coetaneidade do animal e do humano implica não apenas abandonar o caminho da contraposição ao animal para definir o humano, como também discutir a própria possibilidade de definir o humano – ou o animal

– “enquanto tal”, com uma especificidade definida, uma identidade que o diferencie não apenas do outro, mas de si mesmo “enquanto tal”. (*Idem*, 107)

Com efeito, esta figuração conjuntiva do animal e do humano colide com a conceituação do animal como arquétipo ou símbolo do Homem, perspetivando-os simplesmente como animais, ou seja, seres vivos que não têm acesso à palavra, mas que também não precisam dela para se enunciarem do ponto de vista comunicativo, possuindo outros meios de comunicação, como os gestos, o olhar e até o silêncio.

2. É precisamente o que nos revela Manuel Alegre em *Cão como nós*, um testemunho autobiográfico em que o escritor homenageia, consagrando-a ficcionalmente, a memória do seu cão Kurika¹, um *épagneul-breton* que, durante largos anos, fez parte da sua família, acabando por se tornar num *cão como eles*. O sonho de Kurika “era o de ser o primeiro cão a pronunciar uma palavra” (Alegre, 2002: 31) e, embora não conseguisse conquistar a ambicionada enunciação, a verdade é que “compreendia a fala humana” (*idem*, 103) e também se fazia compreender tão bem como se falasse:

A fala é muito complicada. Está antes da palavra, como a poesia. E aquele cão falava. Falava com os seus vários modos de silêncio, falava com os olhos, falava, até, com o rabo, falava com o andar, com as inclinações da cabeça, com o levantar ou baixar as orelhas.” (*Idem*, 89)

No fundo, o vínculo afectivo que unia cão e donos dispensava qualquer tipo de loquacidade: “Não eram precisas palavras para entendermos o essencial: que tudo é uma breve passagem e que não há outra eternidade senão a da solidão partilhada” (*idem*, 100). Ora, esta é efetivamente uma narrativa que tematiza a comunhão tran-

sitiva entre um cão e o seu dono, expressa na partilha de sentimentos, estados anímicos e emoções, tal como o próprio escritor confirma em nostálgica evocação: “sempre partilhou as nossas alegrias e as nossas tristezas” (*idem*, 69).

Assim, o narrador investe o animal de uma espécie de *pensamento sem palavras*, impugnando, deste modo, a tradição filosófica que atribuía ao homem o monopólio da razão, à qual o animal nunca poderia aceder por não possuir o dom da palavra articulada, linha de corte radical entre o humano e o não-humano.

Tal como Jorge de Sena, também o texto de Manuel Alegre relata uma relação entre o humano e o não-humano fundada na *coetaneidade* e no *compartilhamento* de um mesmo espaço físico e psicológico. Uma relação entre um homem que tentava convencer-se de que “cão é cão” (*idem*, 39) e que, por isso, deve ser tratado como tal e um cão que tinha a mania de que não era cão, que “não queria ser cão” (*idem*, 30) e que se comportava como uma pessoa da família, um filho, um irmão, um *cão como nós* os humanos.

Se, inicialmente, o narrador ainda fazia questão de sublinhar os limites e a hierarquia existentes entre o humano e o animal, asseverando que “entre humanos e cães há uma diferença e que essa diferença é favorável aos primeiros” (*idem*, 22), essa postulação vai sendo fragilizada pelo decurso da narrativa. O convívio diário com o animal, as suas constantes demonstrações de afeto, amizade e lealdade, bem como os seus gestos e atitudes *quase humanos*, contribuíram para a dissolução dessa fronteira apriorística e, conseqüentemente, para uma aproximação entre o narrador e aquele “quase alguém” (*idem*, 35) que, não sendo humano, também não se convencia de que era apenas um cão. As relações entre ambos foram-se tornando “algo híbridas” (*idem*, 39), não “de pessoa a pessoa” (*ibidem*), mas “entre humanos e um cão que tendia a deixar de o ser sem todavia

lograr ser mais que cão” (*ibidem*).

Um dia, sentindo-se observado pelo cão – num curioso paralelo com o que acontecera com Derrida e o seu gato – o narrador viu-se obrigado a repensar o seu posicionamento perante aquele *outro* não-humano, bem como o seu próprio conceito de animalidade: “É isto normal num cão? Olhar para o dono com desdém e abanar a cabeça em sinal de reprovação?” (*Idem*, 40). O dono acaba, assim, por admitir que o cão não era apenas um cão, desfuncionalizando a barreira que inicialmente tinha colocado entre ambos:

... seguia-nos pela casa toda, estava, como nós, à espera, como nós, digo bem, como se fosse um de nós. E tenho de reconhecer que era. Um grande chato, sim, um cão rebelde, caprichoso, desobediente, mas um de nós, o nosso cão, ou mais que o nosso cão, um cão que não queria ser cão e era cão como nós. (*Idem*, 78)

Contudo, o verdadeiro encontro com a outridade animal dá-se com o movimento recíproco do olhar, ou seja, quando o homem lança sobre o seu cão um olhar destituído de qualquer narcisismo antropocêntrico. A união efetiva entre ambos só ocorre quando o narrador penetra verdadeiramente nos olhos do animal e percebe que neles não há vazio; o vazio está nos daqueles que, não sabendo olhar o animal, também não se deixam olhar por ele:

Alguém falou da tristeza e do vazio do olhar dos animais. Vi a tristeza, em certos momentos, no olhar do cão. A tristeza de quem quer chegar à palavra e não consegue. Mas não vi o vazio. O vazio está talvez nos nossos olhos. (*Idem*, 85)

Em suma, reconhecendo ao seu cão uma capacidade de comunicação e individualidade própria, o escritor estabelece as correspondências entre o humano e o não-humano defluentes de um olhar cruzado entre as duas espécies e não de uma projecção iden-

titária do homem no animal.

3. Outros escritores contemporâneos intuem a aproximação íntima entre o humano e o não-humano com maior intensidade, abrindo-se a uma relação de *devir: devir-animal* do homem e *devir-humano* do animal.

Um dos exemplos mais paradigmáticos desta abordagem inédita da animalidade é, porventura, o romance de Maria Velho da Costa, intitulado *Myra*, que narra a relação de amor e de amizade entre uma menina e um cão.

Myra, uma menina russa “proibida de existir” e “roubada de poder ser” (Costa, 2008: 55), evade-se de um semi-bordel da Caparica, onde era sujeita a sevícias e vítima de abusos. Durante a sua desamparada errância, encontra um cão gravemente ferido e tão ou mais infeliz e estropiado do que ela. Pareciam ter sido feitos um para o outro. Chamava-se Rambo e era um Pit Bull Terrier, um daqueles “cães de luta, os cães de matar cães, o pior cão do mundo” (*idem*, 13), mas que, nas mãos de Myra, se transforma no mais humano dos humanos. A empatia fora imediata, estabelecendo-se entre cão e menina um pacto de sangue que não mais se irá dissolver:

Foi então que Myra pensou que se tinha urinado de medo. As pernas estavam pegajosas, molhadas por dentro. Apalpou-se e viu pela mancha escura nos dedos que era sangue vivo. Logo havia de ser hoje, a primeira vez, Rambo, disse sem medo para o cão. O sangue puxa o sangue.

Myra pousou a água em frente do cão. Arquejando como um boi de morte ele levantou-se e deixou-a chegar-se. Bebeu, a cauda claramente grata. O rabo começou a saber sorrir. Depois começou a lamber-lhe um dos pés nus, o artelho encardido, o sangue seco escorrido. Myra pousou-lhe a mão no grande cachaço com muita doçura e determinação. Fomos feitos um para o outro, Rambo. Manha e força, manha e força. (*Idem*, 14)

Assim, unidos em idêntico trajetório agónico, Myra e Rambo

tornam-se companheiros de infortúnio, irmãos de sangue, almas gêmeas. Ele segue-a no seu percurso errante para Sul, na sua íngreme caminhada de regresso a casa, à mãe Rússia, onde tinha deixado os seus sonhos de infância.

É então que a fábula começa. Na intimidade, ela passa simbolicamente a chamar-lhe Rambô (Rimbaud), mas, sempre que se cruzam com outros humanos, vão adotando novos nomes e nacionalidades, num desconcertante jogo de alterização: Sónia / Sophia e César; Mutti e Fritz; Maria Flor e Piloto; Elena e Douro; Kate e Ivan.

Ágil no disfarce, Myra consegue enganar a todos, representando gestos e atitudes, forjando sotaques e efabulando histórias de vida. Por detrás da criança indefesa e ingénuo com o “fácies de tolinha” (*idem*, 71), esconde-se uma menina de inesgotáveis ardis, perita na arte da manha, ou não fosse *manha e força* o seu lema na luta quotidiana pela sobrevivência. Assim, motivos como a fome, o medo, a mentira, as falsas identidades ou a marginalidade, que ecoam ao longo de toda a narrativa, colocam o leitor perante um certo registo pícaro no feminino tentadoramente evocativo do da raposa Salta-Pocinhas de Aquilino Ribeiro. Trata-se, no entanto, de um picaresco sem humor, onde apenas prevalece o horror de dois seres em trágica deriva.

Após vários meses de deambulação, Myra encontra Gabriel Rolando, o seu príncipe encantado, que, tal como nas fábulas ou contos de fadas, a leva no seu Land Rover branco para uma magnífica mansão também ela branca, tal e qual um palácio. Aí, Myra e Rambo encontram provisoriamente o amor, a felicidade e um lar, suspendendo a sua errante trajetória: “Rambô, Rambô, pode ser. Pode ser que, desta vez, não tenhamos mais que andar a sós e a monte, sem mentir. Perdi *força e manha*, mas ganhei esperança” (*idem*, 177).

No entanto, a instância narrativa vai indiciando ao leitor o epílo-

go disfórico, prefigurando o carácter paródico e subversivo deste factício conto de fadas: “todos, criados, bichos, plantas e noivos, viveram felizes para sempre naquela casa, durante muito pouco tempo” (*idem*, 172). Com efeito, a Myra, Rambo e Gabriel não lhes é concedido o típico final reparador. Ao dirigirem-se os três para a casa de Lisboa, são intercetados por três marginais, dois dos quais eram os antigos donos de Rambo. Gabriel é friamente assassinado; Myra e Rambo são sequestrados e levados para o Porto, ela para uma casa de prostituição e ele para voltar aos combates. Assim, prostrados pela dor, aniquilada toda a força, manha e esperança, só lhes restava a morte: suicidaram-se juntos, abraçados um ao outro. No fundo, invertendo parodicamente as convenções e ideologias subjacentes à fábula tradicional, Maria Velho da Costa constrói uma (contra)fábula contemporânea, retratando uma sociedade vulnerabilizada pela marginalidade e pela degradação das relações humanas.

A subversão da fábula tradicional concretiza-se, não só pela eleição do desfecho funesto da narrativa, como pelo tratamento das personagens animais. Com efeito, o núcleo da história é constituído pela relação de amizade entre a menina e o cão, que se vai consolidando no decurso do sintagma narrativo. A proximidade entre ambos permite-lhes comunicar, não só através da fala, como também dos pensamentos. Por pensamento ou palavras, menina e cão conversam, desabafam, trocam conselhos e confidências, mas também se desafiam e se contrariam, estabelecendo-se entre ambos um diálogo, a duas vozes, entre humano e animal, no qual o animal nem sempre aquiesce aos pensamentos do humano, enunciando com veemência contestatária a sua própria opinião².

Além da capacidade de comunicação, de julgamento e de expressão sentimental, Rambo também manifesta uma apurada

consciência de si próprio e dos seus atos, perceptível na sua cumplicidade nos disfarces e mentiras de Myra, respondendo aos nomes que ela lhe atribui e adaptando-se às situações consoante os interlocutores que vão encontrando pelo caminho³.

Deste modo, a narradora reconhece no animal uma determinada capacidade de pensar, sentir e interagir, sem contudo elidir ou deslocar a sua verdadeira natureza animal. Rambo é tratado como o animal que é, e não como um mero sucedâneo imitativo do humano. Estamos, pois, longe da função alegórica e simbólica dos animais antropomorfizados que vigoravam nas fábulas tradicionais. Aliás, presente-se ao longo de toda a narrativa, um esforço de distinção entre o animal e o humano, explícito no discurso dos próprios animais, sobretudo no de Rambo, que só se sente humano no “medo da perda e [no] ciúme”. Só nesse particular ele se revela “cão como eles” (*idem*, 172). De resto, reconhece os limites que o separam do homem:

Enquanto Myra aprendia a dançar, o que não se aprende, e a nadar, o que também não, na memória da espécie, Rambo aprendia, duramente, que mesmo um cão dominante tem limites, não necessariamente humanos. (*Idem*, 107)

Expressões como “cão é cão” (*idem*, 109, 112), “gato é gato” (*idem*, 172) ou “sou cão” (*idem*, 108) servem para corroborar a convicção de que os animais são seres dotados de características próprias à sua espécie. Assim, nos passos de Derrida, a instância narrativa tenta apresentar-nos os animais tais como são, de acordo com a sua própria natureza, prescindindo de qualquer fantasia sublimatória. É o que se deduz, por exemplo, do diálogo entre Myra e Alonso, cuja reiterada convicção segundo a qual “os cães são melhores que gente” (*idem*, 78) é negada pelo pensamento da rapariga: “Não era verdade, pensou Myra. Cães treinados matam o que se lhes man-

dar” (*idem*, 79). Pressente-se, pois, uma requalificação ontológica do animal, por via da sua inderrogável *différance*.

No fundo, Myra e Rambo são dois seres de espécies diferentes, mas que compartilham o mesmo espaço e o mesmo destino vital. Ambos sentem dor, ambos sofrem. Ora, este foi precisamente um dos argumentos de que se serviu a façção heterodoxa do pensamento filosófico moderno para restabelecer a aproximação entre o homem e o animal, colocando em questão o humanismo logocêntrico que se estribava na racionalidade e na linguagem humana como atributos justificativos do primado do homem sobre o reino animal⁴.

Por outro lado, nota-se, em várias passagens do romance, uma crítica implícita à arrogância egocêntrica do homem em querer transformar o animal à sua imagem. É o caso, por exemplo, da reação de Rambo ao banho:

Retiraram-me o meu sebo natural, que é a minha defesa contra o frio e as intempéries e o mau olhar, e põem-me a cheirar a criança de fraldas. Enfim, seja por amor dos deuses que eles são. (*idem*, 183)

Dissolve-se, pois, a tradicional hierarquia entre a espécie humana e a espécie animal, que relegava os viventes não-humanos para a base da pirâmide, assistindo-se a uma radical inversão de valores. Expressões como “cão é cão, mas sabe reconhecer o amor quando lhe cabe em sorte” (*idem*, 112) ou “não sei nadar mas sei morrer de amor” (*idem*, 142), proferidas pelo cão, atestam a nobreza de sentimentos do animal, mais humano do que os humanos, colocando-o num patamar valorativo superior ao do homem.

Assim, no universo de *Myra*, não é perpetuada a clássica distinção entre o humano e o não-humano. O cão ocupa um estatuto semelhante ao da menina e a aproximação entre ambos transcende

os laços de companheirismo ou compartilhamento, delineando-se antes, no decurso da fábula narrativa, uma relação de *devoir*, que Deleuze e Guattari definem como um trânsito entre humanidade e animalidade que se manifesta, não por via da *analogia*, *filiação*, *imitação* ou *identificação*, mas se traduz pela *simbiose* ou mesclagem de naturezas entre o humano e o não humano (Deleuze e Guattari, 1980: 291). Trata-se, pois, de uma travessia da fronteira animal/humano pela experiência do *outrar-se*, ou seja, pela intertroca entre o *devoir animal do homem* e o *devoir homem do animal* (sem antropomorfismos), que exige uma *desterritorialização* (*idem*, 285) do indivíduo (humano ou não humano) que, só saindo de si próprio, poderá verdadeiramente *sentir* e *pensar* a alteridade. Este processo de *tornar-se outro* não implica diluição de identidades, mas animal e humano deixam de ser entidades homogêneas, emergindo da fusão entre ambas um espaço de indistinção, ou seja, “une zone objective d’indétermination ou d’incertitude, quelque chose de commun ou d’indiscernable, un voisinage qui fait qu’il est impossible de dire où passe la frontière de l’animal et de l’humain” (*idem*, 335). Por outras palavras, “il s’agit de faire corps avec l’animal, un corps sans organes défini par des zones d’intensité ou de voisinage” (*ibidem*). Assim, o *devoir* não é o humano, não é o animal, nem tão pouco a relação entre os dois, mas mais propriamente “o deslize, o terceiro que se desprende do agenciamento entre os dois entes” (Andermann, 2011: 265). Neste sentido, verifica-se a erosão da dicotomia homem/animal, na medida em que um desterritorializa o outro sem qualquer vestígio de especismo. O *eu* descentraliza-se e desloca-se para se aproximar do *outro*.

Ora, é precisamente este fenómeno de *devoir* que regula a relação entre Myra e Rambo. Pressente-se, ao longo de toda a narrativa, uma animalidade difusa na menina (essencialmente expressa na sua

manha e instintos) e uma certa humanidade no cão (pela sua nobreza de sentimentos) tornando fluidas as fronteiras entre o humano e o não-humano. A partir do momento em que se encontram, Myra e Rambo deixam de revelar identidades categoricamente definidas, o que aliás se reflete nas suas constantes permutas de nomes e nacionalidades. As suas naturezas fundem-se: para ele, ela torna-se “o amor da sua vida” (Costa, 2008: 156), onde “*o mundo acaba e o mar começa*” (p. 108); para ela, ele torna-se “carne da [sua] carne” (p. 119), “[seu] pai, [seu] filho e [seu] espírito santo” (*idem*, 91).

Assim, ela deixa de ser apenas uma menina; ele deixa de ser apenas um animal e *ambos os dois* (ênfase pleonástico dado pelo texto) tornam-se uma espécie de prolongamento um do outro – ela a *manha*, ele a *força*. Ora, este prolongamento é efectivamente o *terceiro* que dimana da fusão entre ambos. Nestes termos, a polarização narrativa deixa de se situar no plano do humano ou do animal e passa a radicar numa terceira dimensão, a do *devir*: o *devir-animal* de Myra e o *devir-humano* de Rambo.

Assim, quer seja pela via do *compartilhamento*, quer seja pela do *devir-animal*, tanto Jorge de Sena e Manuel Alegre, como a protagonista do romance de Maria Velho da Costa viveram, na relação com os seus animais de companhia, a experiência do encontro com a outridade animal, irmanando-se a eles num espaço comum de partilha de sentidos e afetos, na qual o animal é dotado de um estatuto semelhante ao do homem. Os três textos analisados são, pois, o reflexo de uma renovada percepção do animal que, na ficção contemporânea, se traduz por um crescente sentimento de indistinção entre o animal e o humano, afastando-se cada vez mais daquela visão especista e antropocêntrica cartesiana que instituíra um corte radical entre humanidade e animalidade.

Referências bibliográficas:

ALEGRE, Manuel, *Cão como nós*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.

ANDERMANN, Jens, “Pulsão animal: zooliteratura e transculturação em W. H. Hudson”, in *Pensar / escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica*, Florianópolis, editora da UFSC, 2011, pp. 255-272.

COETZEE, J. M., *As vidas dos animais*, Lisboa, Temas e Debates, 2000.

COSTA, Maria Velho da, *Myra*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

FLOQUET, Daniel Damasceno, *A pulverização das dicotomias em Myra, de Maria Velho da Costa*, Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2010.

GARRAMUÑO, Florencia, “Região compartilhada: dobras do animal-humano”, in *Pensar / escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica*, Florianópolis, editora da UFSC, 2011, pp. 105-116.

LESTEL, Dominique, “A animalidade, o humano e as comunidades híbridadas”, in Maria Esther Maciel (org.), *Pensar / escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica*, Florianópolis, editora da UFSC, 2011, pp. 23-53.

MONTANDON, Alain, “Que nous dit l’animal de nous et de la société? À propos de Boudjedra, Murakami et Carver”, in *Écrire l’animal aujourd’hui*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CR-LMC, 2006, pp. 15-37.

SENA, Jorge de, “Homenagem ao Papagaio Verde”, in *Os Grão-Capitães: uma sequência de contos*, Lisboa, Edições 70, 1989, pp. 27-50.

Notas:

1 O nome é expressamente inspirado no protagonista do romance de Henrique Galvão, *Kurika*.

2 Não são raras as vezes em que Rambo critica ou discorda das atitudes de Myra: “Estás parva, ou quê?, diz Rambo que nem bule da cauda a ouvir o batimento do coração dela” (*Idem*: 90); “Chega, disse-lhe Rambo. Estás-te a espalhar para nada. O cio estupidifica-te” (*Idem*: 93); “Mas resmungava. Qualquer dia crescem-me membranas nas patas, como àqueles caniches de pesca. Não fui feito para isto. Myra ralhava, rindo. Se eu aprendo, tu também aprendes, Rambô. Um dia podemos ter de atravessar o Mar do Bósforo, a nado” (*idem*, 142).

3 E Myra afagou o que não seria mais Rambo. Vais bem César? E o cão agitou a cauda. Bom, bom, também sabia mentir. (*Idem*, 34)

4 Entre os teóricos que tentaram desmistificar este preconceituoso especismo ocidental destaca-se Jeremy Bentham (1748-1832), filósofo inglês do século XVIII, que demonstrou que, tal como o homem, o animal também está sujeito à dor, sendo nessa capacidade de sofrimento que reside o nó problemático da questão da relação animal/humano: “A questão não é saber se eles têm capacidade de raciocinar. A questão não é sequer saber se eles são capazes de falar. A questão é se eles têm capacidade de sofrer” (*apud* Floquet: 2010: 61). Já em finais do século XX, seguindo a mesma linha de pensamento, J. M. Coetzee afirmou, no seu romance-ensaio *As Vidas dos Animais* (1999) e através da personagem Elizabeth Costello, que: “Quem afirma que a vida importa menos aos animais do que a nós nunca teve nas suas mãos um animal a lutar pela vida. Todo o ser do animal se lança nessa luta, sem reservas. Quando diz que à luta falta uma dimensão intelectual ou horror imaginativo, concordo consigo. Não faz parte do modo de ser dos animais a possessão de um horror intelectual: todo o seu ser se encontra na sua carne viva” (Coetzee, 2000: 72).

Metamorfoses do humano

Nos inícios dos século XX, surge *A Metamorfose* (1915) de Franz Kafka, uma novela que veio revolucionar a zooliteratura ocidental, revelando uma nova forma de apreensão da animalidade e suas manifestações no humano. O escritor austríaco impõe-se, deste modo, no horizonte da literatura moderna e contemporânea como o precursor de uma linhagem literária centrada no exame dos processos de interseção entre o humano e o não-humano, problematizando de uma perspectiva crítica as fronteiras que separam o homem do animal e, por conseguinte, as bases do logocentrismo antropocêntrico. Assim, na senda de Kafka, muitos autores modernos levarão os processos de identificação ou entrecruzamento entre humanidade e animalidade ao mais alto nível de confluência possível, optando também pela metamorfose, ou seja, pela transformação radical do homem em animal.

Nestas narrativas, deixa de verificar-se a coexistência de dois protagonistas (humano e animal) que partilham o mesmo espaço, nelas comparecendo um único protagonista humano que se metamorfoseia em animal, passando ambos a partilhar o mesmo corpo. Transita-se assim da (con) fusão à fusão total de naturezas entre o humano e o não-humano. Esta passagem da forma humana à forma animal efetua-se num movimento em sentido único, provocando uma perda total de identidade do ser metamorfoseado. A propósito desta mutação unilateral de identidades, Pierre Brunel afirma que: “si elle [la métamorphose de l’homme en animal] est à sens unique, sans possibilité de retour, elle peut aboutir soit à une dégradation (...), soit à une apothéose” (Brunel, 2004 : 11).

Ora, dois textos que emblematicamente representam este modo de apreensão da alteridade animal no universo da narrativa por-

tuguesa do século XXI são “O porco de Erimanto ou Os perigos da especialização”, de A. M. Pires Cabral e “Um casaco de raposa vermelha”, de Teolinda Gersão.

Em ambos os contos, os protagonistas vivem a experiência radical do *outrar-se* no corpo do *outro-animal*, sofrendo metamorfoses irreversíveis que os conduzem a uma *desterritorialização* absoluta das suas existências humanas. No entanto, o sentido e alcance da metamorfose assume contornos diferentes nos dois relatos, que textualizam formas distintas de *pensar*, *sentir* e *viver* a animalidade.

A *fábula* de Pires Cabral narra a história de um autodidata que granjeou fama de conceituado historiador, reconhecido nos mais prestigiados meios científicos e académicos. Este prestígio permitiu-lhe abandonar o seu lugar na função pública para se dedicar exclusivamente ao estudo da História Universal, até que um dia foi possuído pelo “demónio da especialização” (Cabral, 2010: 93), impondo-lhe uma irreprimível necessidade de circunscrever e aprofundar o seu saber. Assim, movido por uma inesgotável ânsia de conhecimento, foi-se sucessivamente especializando em Civilização Grega, Mitologia Grega, animais mitológicos derrotados por Hércules e, finalmente, hesitante entre a Hidra de Lerna e o Javali de Erimanto¹, decidiu fixar-se neste último.

A passagem por cada uma destas especializações oscilava entre o entusiasmo inicial e o decetivo ponto de chegada, provocado por um acúmulo indigesto de erudição que impelia e ditava a temática seguinte. Curiosamente, quando chegou ao javali de Erimanto, o protagonista rejubilava por saber absolutamente tudo sobre o mitológico animal, sem contudo manifestar a acostumada insatisfação ou sede de aprofundamento. O demónio da especialização parecia controlado, mas a verdade é que deixara sequelas irreversíveis no

historiador: “a especialização levada àqueles extremos perturbara psiquicamente o Pai” (*idem*, 96). Na realidade, a obsessão compulsiva do protagonista tinha apenas mudado de dimensão, transitando do domínio intelectual para o da sintomatologia física:

Ele, que se apoderara intelectualmente do javali, ansiava agora por consumir fisicamente essa posse, deglutindo-o. Um dia queria chispe do Javali de Erimanto, outro dia focinho frio do Javali de Erimanto, outro dia sarrabulho do Javali de Erimanto, outro dia febras, fígado, mioleira, toucinho, presunto do Javali de Erimanto. A situação tornou-se insustentável. (*idem*, 97).

Começando pelo desejo incontrolável de devorar o seu objeto de estudo, o protagonista acaba por nele se transformar, entregando-se a um degradante processo *de suinificação* que o faz passar por todos os horrores a que a experiência de um corpo em insustível metamorfose pode proporcionar:

O Pai estava no fundo do quarto, dobrado sobre si (...), exactamente como um porco estaria na sua pocilga. Tinha o tronco nu e, como engordara bastante, o seu dorso assemelhava-se cada vez mais ao lombo lustroso de um Large White. (...) Reparei: os seus caninos tinham sofrido uma notável hipertrofia e, a manter-se aquele ritmo de crescimento, decorridos mais alguns meses acabariam sem dúvida por se assemelhar às navalhas de um javali. (*idem*, 87-88)

A metamorfose do protagonista não se limita à sua transformação física, manifestando-se também nos domínios psicológico e comportamental, nomeadamente no que diz respeito às suas atitudes e desejos:

O Pai reagiu à abóbora. Aproximou-se com mil cautelas, cheio de perfídia, e tirou-ma da mão com um golpe súbito. Depois retirou-se furtivamente para o seu canto e pôs-se a comê-la. Desviei os olhos incomodado. O Pai arrancava directamente da abóbora, com os dentes, grandes bocados que mastigava com sofreguidão. Incapaz de suportar a cena, relanceei os olhos pelo aposento. E

então vi, no canto oposto ao do Pai, um montículo de dejectos. (*Idem*, 89)

Se, na novela matriz de Kafka, a metamorfose nos é descrita a partir do ponto de vista do protagonista Gregor Samsa que, apesar da aparência animal, mantém intacta a consciência humana², na fábula de Pires Cabral o processo de suinificação é-nos apresentado a partir da angulação narrativa do filho do protagonista, o que parece implicar uma rasura total da identidade do homem, ou seja, uma *desterritorialização* radical do humano para a esfera animal. Aliás, os primeiros sinais desta passagem para o território exclusivo da animalidade foram a perda da linguagem articulada³ e da razão⁴, dois factores que, desde sempre, estabeleceram a fronteira incontestada entre o humano e o não-humano. Ora, no que diz respeito ao protagonista desta narrativa, os limites entre humanidade e animalidade dissolvem-se totalmente. O narrador não consegue vislumbrar qualquer resquício de humanidade por detrás do olhar vazio do seu pai:

Mas o pai pareceu indiferente à comoção na minha voz. Mantinha-se acuado no seu canto, os olhos baixos e inexpressivos – e agora mais miudinhos do que nunca, umas pequenas contas reluzentes como os olhos de um porco – postos em mim. (*Idem*: 89)

É como se o homem tivesse deixado de existir, dele sobrando apenas uma carcaça despojada de humanidade. É precisamente este momento em que o homem se transforma no seu próprio *resto*, atingindo o grau zero da sua natureza, que Kafka designa de metamorfose. Ao resultado desta metamorfose, chama Michel Surya *humanimalidade*:

Kafka a appelé “métamorphose” ce moment où l’homme ancien est devenu son propre reste, son propre rebut. Et c’est ce qui a résulté d’une telle méta-

morphose que j'appelle ici "humanimalité". Humanimalité pour désigner cette figure humiliée et malade dans laquelle *de l'homme* – et peut-être *tout l'homme* – demeure encore, quoiqu'il n'y demeure plus qu'à l'état de déchet, de rebut. C'est dans Kafka qu'est née cette figure défigurée. Hybride. Moitié homme, moitié bête. (Surya, 2004 : 11-12)

O processo de suinificação da personagem de Pires Cabral assume, assim, um alcance nitidamente desqualificante, podendo ser interpretado como "un appauvrissement de l'être humain, privé de liberté, de parole, éventuellement menacé dans sa virilité, voué à une vie plus courte" (Brunel, 2004 : 139).

É curioso notar que o homem não se transforma exatamente no seu objeto de estudo, o javali, cuja ressonância simbólica é essencialmente positiva no mundo indo-europeu, conotando até uma certa nobreza, mas sim num porco, geralmente figurado como símbolo da imundice, da glotonaria e da voracidade: "Autant est noble le symbolisme du sanglier, autant est vil celui du porc" (Chevalier e Gheerbrant, 1974: 146).

Assiste-se, assim, a uma espécie de trivialização carnalizada da metáfora, que, de certo modo, vem banalizar o esforço intelectual e a erudição estéril do homem, despromovendo-o ao mais baixo nível de desumanidade. A desvalorização do homem e da sua atividade humana tornam-se ainda mais acentuadas quando, no final do romance, se revela ter sido em vão toda a sua "patética *via crucis*" (Cabral, 2010: 98):

...Já viu como o seu Pai se está rapidamente suinificando. Ora, suínos, sabemos nós perfeitamente como são, não precisávamos deste sacrifício do seu Pai para os conhecer por dentro e por fora. Agora hidras... Como era uma hidra? (...) Ora se o senhor tivesse sugerido ao seu Pai que se especializasse sobre a Hidra de Lerna, é bem provável que hoje o tivéssemos transformado, não em porco (desculpe a rudeza), mas em hidra. Isto é: hidrificado. E então sim, o mundo saberia finalmente que espécie de animal era a hidra. (*Idem*: 98-99)

Esta diatribe desqualificante do conhecimento humano pode ser interpretada como uma crítica ao antropocentrismo epistemológico, que sustenta que “todo o conhecimento será inevitavelmente determinado pela natureza humana do conhecedor, e que qualquer tentativa de explicar a experiência, o entendimento ou conhecimento (...) começa a partir de uma perspectiva humana” (Tyler, 2011: 66-67). Deste modo, “o ser humano chega ou aparece antes de todos os outros” (*idem*, 67).

Assim, em “O porco de Erimanto ou Os perigos da especialização”, a metamorfose pode ser interpretada como uma metáfora da degradação da natureza humana, através da qual se pretende ironizar as insatisfações e complexidades que permeiam da sua ontologia. Neste sentido, e retomando o pensamento de Pierre Brunel, o processo metafórico surge associado a um *châtiment* (Brunel, 2004: 142) ou castigo, infligido ao Homem pela sua desmesurada ambição e insaciável descontentamento.

No entanto, se autores como A. M. Pires Cabral encaram a metamorfose animal do homem como um processo degradador do ser humano, outros, como Teolinda Gersão, atribuem-lhe um poder nobilitante, em consonância com a urgência de um retorno às origens e de uma re-ligação com as forças da natureza.

Em “Um casaco de raposa vermelha”, descreve-se a experiência do *sentir-se radicalmente outro* como uma forma de experienciar intensamente a vida em toda a sua essência e plenitude. A heroína da história é uma modesta empregada bancária que, ao passar por uma loja de peles, fica magneticamente fascinada por um casaco de pele de raposa vermelha exposto na vitrine e cuja visão, desde logo, lhe causara “um calafrio de prazer e de desejo” (Gersão, 2007: 117). No dia seguinte, movida por um impulso inelutável, dirigiu-se à loja

e experimentou o casaco, que lhe parecia destinado. Decide, então, comprá-lo às prestações, sob condição de o levar apenas após ter efetuado a terceira prestação. Entretanto, todas as noites vinha admirar o casaco através do vidro e, a cada dia que passava, intensificava-se a sua “satisfação interior” e uma “sensação de harmonia consigo própria” (*idem*, 119), que, pouco a pouco, se foram somatizando através de pequenas alterações físicas. Inicia-se, assim, o processo de metamorfose da mulher em raposa.

A heroína deixa de se sentir cansada e o seu corpo parece mover-se com mais ligeireza e agilidade, tornando-se “toda ela mais leve, rápida, com movimentos fáceis do dorso, dos ombros, dos membros” (*idem*, 119). Durante as suas habituais corridas pela orla da floresta, começou a sentir “o contacto perfeito, íntimo, direto, com a terra” (*idem*, 119) e todos os seus sentidos se tornaram mais vivos e apurados, tornando-se subitamente consciente de um misto de sensações até então desconhecidas ou ignoradas:

A sua capacidade de perceção crescia, notou, mesmo à distância ouvia ruídos diminutos, que antes lhe passariam despercebidos (...); presentia também, muito antes de elas terem lugar as mudanças atmosféricas, o virar do vento, o subir da humidade, o avolumar-se no ar da tensão que descarregaria em chuva. (...) E os cheiros, um mundo de cheiros, sentiu, como uma dimensão ignorada das coisas a que agora se tornara sensível, poderia descobrir caminhos, trilhos, pelo olfacto, era estranho como nunca tinha dado conta de como as coisas cheiravam, a terra, a casca das árvores, as ervas, as folhas, e também cada animal se distinguia pelo seu odor peculiar, cheiros que vinham no ar desdobrados em ondas, em leque... (*Idem*, 119-120).

Certa noite, ao preparar-se para uma festa, olhou-se ao espelho e reparou com satisfação que a sua fisionomia tinha adquirido traços felinos, que davam ao seu rosto “uma certa orientação triangular que lhe agradou e sublinhou ainda mais com maquilhagem” (*idem*, 121).

Paralelamente à metamorfose do seu corpo, as atitudes da personagem também começam a denunciar instintos e vontades animais. Numa festa, entra em êxtase com um rosbife mal passado, deliciando-se com “o gosto da carne, quase crua, o gesto de cravar os dentes, de fazer saltar o sangue, o sabor do sangue na língua, na boca” (*idem*, 121). Depois desatou a rir e a dançar euforicamente, “sentindo subir o seu próprio sangue, como se uma tempestuosa força interior se desencadeasse” (*idem*, 122). Assim, as sensações de prazer e felicidade interior vão aumentando à medida que a protagonista se vai afastando da sua condição humana. No fundo, o seu encontro progressivo com a animalidade impulsiona um despertar para a vida e um contacto não aculturado com emoções que a natureza humana não lhe podia proporcionar.

A verdadeira apoteose ocorre quando, finalmente, a empregada bancária vai buscar o casaco e o veste, nele se fundindo, “a pele ajustada à sua, a ponto de não se distinguir dela” (*idem*, 122). É então que plenamente se concretiza a metamorfose, numa aliança definitiva entre o humano e o animal. Sentindo-se mais livre e feliz do que nunca, a *mulher-raposa* abandona a comunidade humana à qual já não pertence e foge para a floresta, diluindo-se na plenitude da natureza:

...de repente era demasiado forte o impulso de pôr as mãos no chão e correr à desfilada, reencarnando o seu corpo, reencontrando o seu corpo animal e fugindo, deixando a cidade para trás e fugindo – a assim foi com esforço quase sobre-humano que conseguiu entrar no carro e rodar até à orla da floresta, segurando o seu corpo, segurando ainda um minuto mais o seu corpo trémulo – antes do bater da porta e do verdadeiro salto sobre as patas livres, sacudindo o dorso e a cauda, farejando o ar, o chão, o vento, uivando de prazer e de alegria e desaparecendo, embrenhando-se rapidamente na profundidade da floresta. (*Idem*, 122-123)

Deste modo, contrariamente ao que acontece na fábula de A. M.

Pires Cabral, a metamorfose adquire um valor positivo, sendo perspectivada como uma *recompensa*, que se traduz, neste caso, numa reconquista vitalista do instinto. Nas palavras de Pierre Brunel, “devenir animal quand tout autour de soi est animal, quand on vit au rythme de la nature, ce n’est plus un châtement, c’est le moyen de participer plus intensément à la vie” (Brunel, 2004 : 142).

A transformação da empregada bancária em raposa surge, assim, como uma alegoria da libertação do ser humano das amarras sociais inibitórias que o confinam a uma vida de anódina conformação, regulada por normas, padrões e valores morais estatuídos pela sociedade. Neste sentido, descrevendo o homem como uma *prisão de aparência burocrática*, Georges Bataille define a metamorfose nos seguintes termos:

On peut définir l’obsession de la *métamorphose* comme un besoin violent, *se confondant d’ailleurs avec chacun de nos besoins animaux*, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigées par la nature humaine: par exemple un homme au milieu des autres, dans un appartement, se jette à plat ventre et va manger la pâtée du chien. Il y a ainsi, dans chaque homme, un animal enfermé dans une prison, comme un forçat, et il y a une porte, et si on entrouvre la porte, l’animal se rue dehors comme le forçat trouvant l’issue; alors, provisoirement, l’homme tombe mort et la bête, sans aucun souci de provoquer l’admiration poétique du mort. C’est dans ce sens qu’on regarde un homme comme une prison d’apparence bureaucratique. (Bataille, 1970 : 208-209)

Seguindo a argumentação de Bataille, podemos dizer que a metamorfose do homem em animal responde a uma necessidade premente de libertação do animal que há dentro de cada um de nós humanos. Ora, tendo em conta que “la bête que l’on devient, chacun la porte en soi” (*idem*, 151), o encontro do humano com a sua própria alteridade animal desempenha uma função de autognose, na medida em que permite ao homem descobrir-se a si próprio e à sua verdadeira natureza.

Assim, em tempos de fratura do humano e de demanda da humanidade do homem, a ficção contemporânea do século XXI parece assombrada por uma renovada percepção da animalidade, baseada numa aproximação entre o humano e o não humano, investindo numa dissolução total das fronteiras entre ambas as espécies. O *modus scribendi* da fábula tradicional inverte-se, passando-se da humanização do animal à animalização do humano.

Referências bibliográficas:

BATAILLE, Georges, “*Métamorphose*”, in *Oeuvres Complètes I – Premiers Écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970.

BRUNEL, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Librairie José Corti, 2004.

CABRAL, A. M. Pires, “O porco de Erimanto ou Os perigos da especialização”, in *O porco de Erimanto e outras fábulas*, Lisboa, Edições Cotovia, 2010, pp. 87-99.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974.

GERSÃO, Teolinda, “Um casaco de raposa vermelha”, in *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*, Lisboa, Sudoeste Editora, 2007, pp. 117-123.

HACQUARD, Georges, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Porto, Edições Asa, 1996.

KAFKA, Franz, *A Metamorfose*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1975.

SURYA, Michel, *Humanimalités : matériologies 3*, Paris, Léo Scheer, 2004.

TYLER, Tom, “Como a água na água”, in Maria Esther Maciel (org.), *Pensar / escrever o animal. Ensaio de zoopoética e biopolítica*, Florianópolis, editora da UFSC, 2011, pp. 55-73.

Notas:

1 Na mitologia grega, a captura do javali de Erimanto, um monstro terrível e feroz que todos os dias descia do monte de Erimanto para assolar violentamente tudo e todos com que se deparasse, foi um dos doze trabalhos de Hércules para o rei Euristeu (Hacquard, 1996: 149-150).

2 Embora não seja o herói a narrar em nome do “eu”, toda a metamorfose do protagonista em inseto nos é apresentada a partir da sua própria perspectiva narrativa, através de um processo de focalização interna. Gregor Samsa mantém toda a sua subjetividade, mas perde a sua forma humana e a sua capacidade de comunicação: “Uma manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco insecto. (...) ‘Que me aconteceu?’, pensou. Não era nenhum sonho” (Kafka, 1975: 7).

3 Deixou de falar e passou a roncar: “Já quase não fala. Ronca, apenas. Dificílimo de entender. De resto não tem a mínima intenção de comunicar seja com quem for” (Cabral, 2010: 87).

4 Deixou de reconhecer o seu próprio filho: “Quando o visitei pela primeira vez, chamou-me Hércules e mostrou uma inopinada hostilidade.” (*Idem*, 97).

Para desvendar o espírito animal do homem: *animalescos*, de Gonçalo M. Tavares

Numa entrevista concedida a Maria João Cantinho, a propósito do volume *Um Homem: Klaus Klump* (2003), Gonçalo M. Tavares afirma, com lapidar desassombro, que “a Humanidade é como uma camisola de lã: pode ser despida”, pois, na realidade, “não pertence ao essencial do homem”, constituindo apenas uma invenção da sua linguagem e dos seus atos – não raras vezes, mais animalescos do que os dos próprios animais – para justificar a arrogante superioridade do humano sobre as outras espécies:

A ideia de que o Homem é mais moral do que um animal, uma planta ou uma pedra parece-me precipitada. E além do mais vinda dos próprios homens torna-se suspeita. É parte interessada. Em suma: o Homem pode pôr, perfeitamente, a alma e o chapéu no bengaleiro. E assim entrar numa sala mais livre, e aqui mais livre pode significar: mais disponível para a bondade ou então: mais disponível para a maldade. (*apud* Cantinho, 2004: s.p.)

É precisamente esta disponibilidade do homem para a maldade e o seu retorno arracional a um estado livre e primitivo do ser que Gonçalo M. Tavares nos vai relatando no decurso das 39 vertiginosas micronarrativas que compõem *animalescos*, concitando o leitor a acompanhá-lo nessa prospeção visceral do ser humano.

O aparato paratextual que antecede as narrativas é revelador do carácter angustiante e enigmático da obra, pressagiando um universo textual sinuoso e movediço, no qual humanidade e animalidade se confundem e diluem. Esta ambiguidade comunica-se, desde logo, ao título – *animalescos* – que tanto pode revestir um valor adjetival como nominal. Na sua valência adjetival, a palavra remete para características relativas ou próprias ao animal, antecipando um

conjunto de narrativas centradas no comportamento animalesco do homem. Por outro lado, o termo, por sugestão paronímica, reenvia para a forma nominal *arabescos*, ornamento de origem árabe, desenhado a partir de um entrecruzamento complexo de linhas curvas e emaranhadas. Sabendo que os arabescos islâmicos não admitem a representação de figuras humanas ou animais, a amálgama, ainda que implícita, dos termos *animal* e (arab)escos é cataforicamente indicial de uma escrita pictural da transgressão e do informe, em que o objeto não é animal nem humano, mas antes *animalesco*.

Ora, esta dissolução de fronteiras entre o homem e o animal encontra-se simbolicamente representada na capa do livro, através de uma ilustração (“Retrato de Henrietta Moraes”, 1969) do pintor inglês Francis Bacon, conhecido pela sua obsessão pela representação do corpo e pelo traço macabro e pulsional com que (des)constrói as formas anatómicas, através das quais procura problematizar os limites do humano. Convicto de que, ao conquistar e usufruir da sua própria liberdade, o ser humano liberta também a besta que se aloja em si, Bacon pinta a realidade viva do ser humano e a sua misteriosa animalidade, criando uma arte transgressiva e perturbante, esteada no efeito de colisão entre o belo e o horror.

É, pois, em sintonia com este intuito realista que Bacon questiona a pintura enquanto trabalho de *mimesis*, propondo, em alternativa, a noção de *figura*, conceito aprofundado por Gilles Deleuze no seu estudo sobre o pintor inglês, intitulado *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Deleuze explica que, para romper com a pulsão imitativa, Bacon isola a figura, libertando-a do caráter representativo, ilustrativo ou narrativo que assumiria, necessariamente, na sua relação com outras imagens ou objetos. As figuras de Bacon são, pois, imagens isoladas e autónomas que não contam nenhuma história, porquanto a narração é o corolário da ilustração e, por conseguinte, da

representação (Deleuze, 2002: 12).

O filósofo francês argumenta ainda que a figura é o corpo e que “c’est dans le corps que quelque chose se passe: il est source de mouvement” (*Idem*: 23). Na realidade, os corpos-figuras de Bacon são apresentados como corpos espasmódicos em desordenada convulsão, que tentam fugir deles próprios por um dos seus órgãos.

Deste modo, a figura não é apenas isolada, mas também des-figurada, isto é, deformada como uma substância informe que tanto se concentra e contrai, como se prolonga e dilata, delineando corpos que derrogam qualquer lógica anatômica (*Idem*: 25). Nestes moldes, o corpo é figura e não estrutura e, por isso, não possui rosto, mas somente cabeça, podendo até reduzir-se a ela.

Ora, Bacon é um pintor de cabeças sem rosto e o seu projeto enquanto retratista consiste, precisamente, em decompor o rosto para revelar a cabeça que sob ele se oculta, tornando ostensivo o espírito animal do homem:

Ce n’est pas qu’elle [la tête] manque d’esprit, mais c’est un esprit qui est corps, souffle corporel et vital, un esprit animal, c’est l’esprit animal de l’homme : un esprit-porc, un esprit-buffle, un esprit Chien, un esprit-chauve-souris... (*Idem*: 27)

Assim, Bacon limpa, apaga, rasura e esbate a imagem, desconstruindo e desorganizando o rosto até fazer surgir aquilo a que Deleuze chama “*les traits animaux de la tête*” (*Ibidem*), que não correspondem a formas animais concretas, mas antes a espíritos que assombram essas zonas de opacidade e conferem à cabeça a sua singular individualidade. Por outras palavras, os *traços* de animalidade descobertos não equivalem a uma correspondência formal entre o animal e o humano, mas antes a uma zona comum de indiscernibilidade entre o homem e o animal:

... ce que la peinture de Bacon constitue, c'est une zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité, entre l'homme et l'animal. L'homme devient animal, mais il ne le devient pas sans que l'animal en même temps ne devienne esprit, esprit de l'homme, esprit physique de l'homme présenté dans le miroir comme Euménide ou Destin. Ce n'est jamais une combinaison de formes, c'est plutôt le fait commun : le fait commun de l'homme et de l'animal. (*Idem*, 28)

Neste sentido, o homem é substituído pelo animal como *traço-feição*, ou seja, homem e animal confundem-se, não por um processo de mutação, mas sim pela deformação do corpo pelo espírito, o espírito animal. É, pois, difícil não reconhecer nesta fusão ou indistinção uma metáfora da animalidade latente no ser humano.

Segundo Deleuze, esta *zona objetiva de indiscernibilidade* é representada pelo corpo enquanto carne viva em confronto com os ossos: “on dirait que la chair descend des os, tandis que les os s'élevèrent de la chair” (*idem*, 29). Entende-se, assim, a importância da queda na obra de Bacon, que apresenta as figuras como blocos de carne dilacerada que deslizam das suas armaduras orgânicas, num constante movimento de luta, resultando num amontoado de matéria orgânica ferida e tensa, onde não é possível a diferenciação dos corpos. Neste sentido, Deleuze afirma que a carne é a zona de aproximação entre o homem e o animal, pois ambos são carne: “La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce 'fait', cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion” (*idem*, 30). A esta luz deverá ser lida a obsessão de Bacon pela carne:

J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion... C'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal... (*apud Idem* : 30)

Assim, para Bacon, a cabeça é carne e não osso, pertencendo este ao rosto: “La tête est de la chaire et le masque lui-même n’est pas mortuaire, c’est un bloc de chair ferme qui se sépare des os” (*idem*, 31). É, deste modo, na relação *cabeça-carne* que se encontra a *zona de indecisão objetiva* do homem e do animal. Segundo Deleuze, todas as *séries* de cabeças de Bacon afirmam a sua identidade com a carne. Bacon submete os seus retratos a uma convulsionada reconfiguração facial, designadamente por meio do tratamento da figura como palimpsesto. Na realidade, o pintor apaga, raspa e risca de novo com traços intensos o rosto original, para dele desentranhar uma nova fisiologia, onde a carne em desintegração se reconstrói como corpo, numa angustiante tomada de consciência da sua verdadeira essência, reconduzível, em qualquer caso, ao espírito animal.

Ora, para que o corpo se possa moldar a todos estes movimentos da figura é necessário desorganizá-lo e desapossá-lo da sua organicidade, tornando dissonante a orquestração de partes a que chamamos organismo. Deleuze desenvolve, assim, o conceito de *Corpo-sem-Órgãos* (CsO) para designar esse corpo anárquico, composto de órgãos temporários e transitórios (*idem*, 50), figurado na obra plástica de Bacon:

La Figure, c’est précisément le corps sans organes (défaire l’organisme au profit du corps, le visage au profit de la tête); le corps sans organes est chair et nerf; une onde le parcourt qui trace en lui des niveaux; la sensation est comme la rencontre de l’onde avec des Forces agissant sur le corps (...). Les parties nettoyées ou brossées, chez Bacon, sont des parties d’organisme neutralisées, rendues à leur état de zones ou de niveaux: ‘le visage humain n’a pas encore trouvé sa face...’ ” (*Idem*, 48).

Por outras palavras, a figura é um *corpo-sem-órgãos*, composto de carne e nervos, que produz e distribui intensidades pulsionais.

Essas forças em contacto com a onda nervosa ou emoção vital que atravessa o corpo produzem sensações que, por sua vez, determinam os instintos. Daí a (des)organização caótica das figuras de Bacon, que não se inscrevem tanto num plano mental, regulado por uma lógica racional, mas antes num plano psiconervoso, que nos posiciona no terreno do pulsional. Neste sentido, Deleuze aponta para uma certa histeria patente nas obras de Bacon, referindo-se a esta imagem fragmentada e irracional do *corpo-sem-órgãos* como a uma “réalité hystérique du corps” (*idem*, 51).

Assim, emancipado da territorialidade da figura humana, o mundo dos homens abre-se ao devir-animal. Para isso, “il s’agit de faire corps avec l’animal, un corps sans organes défini par des zones d’intensité ou de voisinage” (Deleuze e Guattari, 1980 : 335).

Ora, é precisamente nesta *zona de vizinhança ou de indiscernibilidade* entre o homem e o animal que se situa a *quarta pessoa do singular* que endossa a enunciação no texto de Gonçalo M. Tavares e que é, desde logo, anunciada em epígrafe pela voz de Gilles Deleuze: “quarta pessoa do singular; é ela que se pode tentar fazer com que fale” (*apud* Tavares, 2013: s.p.). Numa entrevista em que discorre sobre a vocação e os limites da filosofia¹, Deleuze explica que toda a pessoa que escreve faz com que outro fale, situando esse outro num fundo anónimo e indiferenciado que não se reduz a indivíduos ou a pessoas, mas a singularidades pré-individuais e impessoais (Deleuze, 2008: 185).

Gonçalo M. Tavares revela-nos, no seu livro, esta quarta pessoa do singular, corporizada por seres desterritorializados que não são nem indivíduos, nem pessoas e nem tão pouco animais, mas sim *figuras animalescas*, tão isoladas e deformadas quanto as de Francis Bacon.

A deformação patente em *animalescos* é, antes de mais, textual

– e, mais especificamente, genológica –, visto que o escritor rompe com todos os modelos e convenções literárias, numa transgressão intencional dos padrões da narratividade. Na realidade, o autor projeta a sua própria arquitetura literária como quem desenha arabescos em torno do absurdo e do *nonsense* e ordena-os numa vertiginosa sucessão de fragmentos isolados de uma “negrura compacta, sem falhas”, onde “o desvio [se] torna norma” (Tavares, 2013: 99).

Seguindo um processo de composição análogo ao da montagem fotográfica, cada fragmento capta e transcreve situações sinistras e insólitas de seres, também eles isolados e fragmentados, em luta consigo próprios e com a sua animalidade intrínseca. Desfilam assim, ao longo das páginas de *animalescos*, figuras animalescas como a daquele louco que queria cozinhar outro louco “como se faz com os animais” (*idem*, 11), ou daquele outro que arranca a própria cabeça “pois é nela que está o inimigo que a psicanálise conseguiu colocar lá dentro” (*idem*, 17), ou ainda a daquela maluca que “engole moedas em vez de comprimidos e ri-se” (*idem*, 24). Encontramos também filhos submissos que se metamorfoseiam em porcos (*idem*, 43) e outros que curam a esquizofrenia do velho pai enterrando-o vivo (*idem*, 96), velhos que disparam com as suas espingardas para o solo a fim de acelerarem as colheitas (*idem*, 45), loucos que querem “abrir à força com a cabeça um buraco no solo” (*idem*, 72), homens que se suicidam contra uma imagem do seu pensamento (*idem*, 107-108), psiquiatras que endireitam os olhos dos pacientes com martelos (*idem*, 121), etc.

Todas estas criaturas são seres dilacerados e sem história, que lutam pela sua sobrevivência ou simplesmente por uma “questão animalesca do território” (*idem*, 41), numa queda constante que os projeta para zonas-limite do humano. Todos são ou se transformam em bestas, todos são animalescos e é esse traço de união que

permite aglutinar coesivamente as várias ficções reunidas no livro. Nelas estas personagens são dissecadas à exaustão, recebendo um tratamento pictórico reminiscente daquele de que são objeto nas figuras de Bacon.

Na verdade, cada um dos fragmentos de Gonçalo M. Tavares corresponde a uma espécie de expressão narrativa da pintura de Bacon. Tal como se observa nos quadros do pintor inglês, as ficções de *animalescos* acusam uma preterição do impulso efabulatório, com a conseqüente rarefação da diegese, investindo-se antes no recorte e cristalização da figura-personagem. O interesse dos textos não reside, assim, na sua estrutura narrativa, mas antes numa ideia de *pose* fotográfica que possibilita a imobilização das formas e a configuração de um teatro anatómico de figuras deformadas. Neste sentido, a estética tipologicamente indeterminada do fragmento revela-se o meio mais adequado para essa anatomização da figura e para a representação do corpo em entranhas e carne viva, uma das isotopias obsidianas de Gonçalo M. Tavares.

A noção do corpo como matéria movente de desordens físicas percorre todas as narrativas de *animalescos*, onde as figuras-personagens desafivelam a sua máscara humana e são apresentadas como corpos fragmentados, muitas vezes reduzidos a um único órgão, vestígio sinedóquico da humanidade perdida. Geralmente, esse órgão é a cabeça sem rosto, composta apenas de carne e sangue, relembrando “o procedimento levado a cabo nos auto-retratos de Francis Bacon e em outros retratos executados pelo pintor; um processo que parte, por exemplo, do trabalho feito ‘em cima’ da fotografia tipo passe a qual devém na pintura um retrato deformado, uma ‘cara só de carne’” (Sousa, 1999: 349).

À semelhança de Bacon, Tavares desconstrói a cara para mostrar os traços animais da cabeça, ou seja, vai limpando e rasurando a fi-

sionomia humana das suas personagens até encontrar o irreduzível espírito animal que nelas se abriga e que se manifesta nos seus comportamentos instintivos e irracionais. Este processo de dissecação da figura encontra-se explícito logo no primeiro fragmento da obra, enunciado por um narrador heterodiegético que apresenta e descreve “um homem na rua a andar sem calças” (Tavares, 2013: 9). De repente, “batem-lhe com o pau na cabeça, a cabeça abre, começa a sangrar” (*idem*, 9). A partir desse momento, o homem passa a existir apenas como cabeça e esta transforma-se no espaço da narrativa, assumida depois por uma voz autodiegética. Pelo recurso concomitante à focalização interna, o narrador acede à cabeça e, depois, ao cérebro da personagem, numa incisiva auscultação da sua psicologia animal:

estou no meio da minha cabeça e mesmo assim começo a gritar, mesmo no centro e estás perdido, fui atirado da janela e dentro da cabeça nem tudo é claro, (...) peço que me cortem o cabelo, (...) eis o tabuleiro perfeito: a minha cabeça, a tua cabeça, dois crânios sem um único pelo (...), o que se passa lá fora não é entendido cá dentro, o cérebro une pontos, (...) mas não consigo olhar para o que está em cima de mim, em qualquer posição da cabeça a própria cabeça não se vê... (*Idem*, 9-10)

Na realidade, a deformação do corpo comparece como *leitmotiv* em praticamente todas as narrativas de *animalescos*. Num traço macabro e intuitivo, Gonçalo M. Tavares expõe a flagrante realidade das suas anatomias tumultuosas, contorcendo e esquartejando os corpos até às vísceras, numa expressão de fúria e horror. Com efeito, o leitor é surpreendido, ao longo do livro, por um amontoado de corpos violentamente mutilados, como o do médico cujo corpo é aberto a meio, retalhado e cortado “sem jeito nenhum” e “a sangue-frio” pelas suas alunas (*idem*, 22), ou o do louco que se auto mutila “à custa de sangue e dor” para viver com a cabeça debaixo

do solo como as avestruzes: “a cabeça sangra e falha; e o louco bate uma vez e com uma força tremenda contra o solo de madeira e a madeira não se mexe, (...) a sua cabeça que já está a sangrar e mesmo assim (e a doer) e mesmo assim ela não para e vem uma segunda cabeçada e uma terceira (*idem*, 73).

Cada uma destas figuras, nas quais se encena a brutal irrupção do espírito animal, mantém-se tragicamente humana, mas de uma humanidade que se vai progressivamente dissipando sob o efeito de forças incontroláveis que instigam uma desorganização total da estrutura orgânica do corpo incapaz de harmonizar a vontade caprichosa dos seus órgãos. Entende-se, assim, que, na sua *Biblioteca*, Gonçalo M. Tavares sublinhe que “o corpo não é exclusivamente um sistema de líquidos, mas também não é exclusivamente um sistema organizado de órgãos sólidos que se abraçam e combatem” (Tavares, 2004: 118).

O autor parece, pois, subscrever as reflexões expendidas por Gilles Deleuze a propósito do seu conceito de *corpo sem órgãos*, subliminarmente evocado nas páginas de *animalescos*, onde não faltam corpos em movimento, cujos órgãos se dissolvem em massas informes que tornam fluida a fronteira que separa o humano do animal:

um animal louco é capaz de se pôr a morder e certos maluquinhos do hospício fazem o mesmo e portanto isto é assim: os animais copiam os homens malucos, depois os homens saudáveis entram no zoológico e copiam os gestos dos animais que copiaram os gestos das pessoas malucas e tudo, no fim, fica a quatro patas, os humanos mordem-se uns aos outros e roem a perna das mesas, está tudo baixo, tudo curvado, tudo a quatro patas, todos os animais, incluindo as gentes de qualquer língua, são obrigados às quatro patas e há no mundo como que uma descida geral, todos passam debaixo das mesas, que deixam de ser sítios para pousar objectos e passam a ser abrigos. (Tavares, 2013: 115)

Este excerto, semelhante a tantos outros de *animalescos*, permite deduzir que Gonçalo M. Tavares expõe a *realidade histórica* dos *corpos sem órgãos* como metáfora da degradação do humano em animalidade, imposta pela loucura que desterra o homem para essa *zona comum de indecisão, vizinhança ou indiscernibilidade* entre o animal e o humano, fazendo com que a humanidade regreda a um estado primitivo e bestial do ser. Assim, a fragmentação física dos corpos coincide com o desmembramento do pensamento e da personalidade dessas figuras de loucos que povoam o universo de *animalescos* e que se vão cindindo até ao paroxismo, despojando-se inteiramente da sua humanidade:

Um homem ataca na parte da frente do seu corpo, sofre na parte de trás, e esta divisão em dois assusta, torna o homem esquizofrénico, a dividir por dois, retalhado, uma folha em dois, depois em quatro, em 8, em 16, assim vai o teu mundo, estás tão dobrado que queres falar e não se percebe. (*Idem*, 85)

Assim, despojados da alma racional e intelectual que os distinguia dos animais, todos estes seres animalescos se aproximam de um estado de *não-ser* (o eu que não pensa não existe), designado por Michel Foucault de *grau zero* da natureza humana: “L’animalité qui fait rage dans la folie dépossède l’homme de ce qu’il peut y avoir d’humain en lui ; mais non pour se livrer à d’autres puissances, pour l’établir seulement au degré zéro de sa propre nature” (Foucault, 1972 : 166). Para o filósofo francês, a loucura é uma doença que resulta de um movimento dos espíritos animais e se manifesta como um transtorno dinâmico do corpo que resulta da ascensão e do movimento desordenado dos espíritos animais, por muito tempo reprimidos pelo sujeito, no espaço corporal, que deixa de constituir um conjunto sólido e contínuo de órgãos para se converter numa extensão incoerente e desorganizada de massas disformes e con-

trárias a toda a lei orgânica (*idem*, 305-306).

Na realidade, o que não falta em *animalescos* são mentes históricas conduzidas ao mundo cruel da loucura e da desumanização pela libertação desvairada dos seus espíritos animais. Despir o humano da sua humanidade, como se de uma *camisola de lã* se tratasse, parece ser o que pretende Gonçalo M. Tavares neste seu livro. Por isso, os homens regridem a um estado primário e instintivo do ser, numa angustiante tomada de consciência da finitude das suas cargas humanas. O autor expõe-nos, assim, o humano em toda a sua nudez e fragilidade, procedendo a uma penetrante sondagem do psiquismo animal do homem e dos limites da sua humanidade.

Referências bibliográficas:

CANTINHO, Maria João [2004]. *Gonçalo M. Tavares*. Disponível em: <http://www.storm-magazine.com/novodb/index.htm>. Consultado a 6 janeiro 2014.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles, *A Ilha Deserta e Outros Textos: textos e entrevistas (1953-1974)*, São Paulo, Editora Iluminuras, 2008.

_____, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Gallimard, 1972.

SOSA, Carlos Mendes de, *Clarice Lispector: figuras da escrita*, Tese de doutoramento em Ciências da Literatura – Universidade do Minho, Braga, 1999.

TAVARES, Gonçalo M., *animalescos*, Lisboa, Relógio d'Água, 2013.

_____, *Biblioteca*, Porto, Campo das letras, 2004.

Notas:

1 Entrevista concedida a Jeannette Colombel e publicada na revista *La Quinzaine Littéraire* (nº 68, março de 1969, pp. 18-19), sob o título “Gilles Deleuze parle de la philosophie”. O texto foi republicado numa compilação de textos e entrevistas de Deleuze, sob o título *L’île déserte et d’autres textes: textes et entretiens 1953-1974* (Les éditions de Minuit, 2002), numa edição preparada por David Lapoujade. No nosso texto, citamos a tradução brasileira desta obra, organizada por Luiz B. L. Orlandi e publicada pela Editora Iluminuras.

Conclusão

Como surge a animalidade ficcionalizada na narrativa portuguesa dos séculos XX e XXI? A partir de que regimes simbólico-ideológicos se rege essa gramática da representação animal? De que modo é que a figuração do animal na literatura animalista atual revigora ou subverte os códigos simbólicos e representativos estabelecidos pelos seus antecedentes edificantes (fabulários e bestiários) e pela tradição antropocêntrica do pensamento ocidental?

Eis algumas das questões que nortearam a reflexão expendida ao longo dos estudos reunidos nesta pequena coletânea, centrada em torno da inquirição crítico-interpretativa do animal literário, entendido como construção multimodal, resultante do diálogo epistemológico entre a literatura e as mais variadas ciências sociais e humanas.

Longe de constituir um rastreio exaustivo da presença animal na literatura portuguesa contemporânea, o *corpus* textual selecionado permitiu pelo menos, delinear uma provisória semiologia da animalidade e suas modulações literárias, não apenas ao longo do último século, como também relativamente aos séculos anteriores. Com efeito, se no século de Descartes, época de reabilitação e reflorescimento da fábula (com Jean de La Fontaine), os animais funcionavam como arquétipos simbólicos, isto é, tropos do humano, numa linha declaradamente especista e antropocêntrica, a ficção contemporânea acolhe uma nova abordagem da alteridade animal.

Tal como se pode comprovar a partir desta muito breve incursão pelo vasto panorama da ficção portuguesa, o século XX e a primeira década do século XXI foram palco de uma profunda mutação nas relações entre o humano e o não-humano, repercutindo-se com indistigáveis ressonâncias no plano da criação literária, onde os escri-

tores procuraram ensaiar ficcionalmente novas formas de interação com a outridade animal. Uns seguiram a via da antropomorfização (ainda que matizada) do universo zoológico, outros optaram pela do *compartilhamento*, encontramos também aqueles que se aventuraram pelos caminhos dos *devires* e das *metamorfoses* ou, de forma mais radical, pela indagação introspectiva da própria animalidade que nos constitui.

Assim, um olhar sobre a literatura animalista da primeira metade do século passado permite-nos confirmar que não são raros os textos nos quais ainda se rastreia a herança da fábula tradicional, nomeadamente no que diz respeito à utilização dos animais como metáforas ou alegorias do humano. No entanto, o diálogo com a temática da animalidade, por via da alegorização antropocêntrica do animal, vai cedendo lugar a uma nova representação do não-humano. O animal fabular e sua figuração simbólica vão adquirindo um novo estatuto no contexto da ficção contemporânea.

Neste sentido, Aquilino Ribeiro, Miguel Torga e Henrique Galvão são autores que, não deixando de acolher a fábula tradicional, postulam já uma visão ficcional matizada da figuração antropomórfica do animal enquanto símbolo do humano. Com efeito, embora muito devedores do género fabulístico, sobretudo no que diz respeito ao tratamento antropomórfico dos seus protagonistas, tanto os textos de Aquilino como os de Torga e Galvão se distanciam da orientação antropocêntrica da fábula tradicional, questionando o autismo egótico do Homem relativamente ao animal e estabelecendo já uma certa proximidade entre o humano e o não-humano.

Assim, se na fábula tradicional as personagens animais eram focalizadas externamente, estes três autores veem-nas a partir do interior, valorizando o ponto de vista do animal e o seu olhar interrogante e judicativo sobre as ações do homem. É, pois, o animal

que passa a olhar para os homens de forma dissociada e certamente impiedosa, salientando-se, cada vez mais, o lado bestial do *bicho-homem*, um ser cruel e perverso capaz de maltratar apenas por prazer, contrariamente aos animais que atacam por instinto de sobrevivência.

Esta movência do escritor em direção ao terreno da animalidade, ou seja, a intrusão do narrador na consciência dos animais é reveladora do esforço tendente à sua autenticação ontológica, concedendo-lhe o estatuto de sujeito e uma subjetividade própria, de acordo com uma apreensão da animalidade baseada nos *quid* do animal e não nos *quid* do humano. Ora, será precisamente esta a tendência que redefinirá as relações entre o humano e o não-humano, bem como o próprio conceito de animalidade, no contexto da pós-modernidade, onde o homem vê no convívio com o animal um lugar de autoconhecimento e cumplicidade.

Tal aproximação reflete-se, de forma evidente, nas narrativas centradas nas relações entre ambos, como é o caso de textos como os de Jorge de Sena ou de Manuel Alegre, que sinalizam uma verdadeira tomada de consciência da alteridade animal. Nessas ficções, onde o animal é apresentado como o nosso *outro* mais próximo, inscreve-se uma espécie de compromisso ou solidariedade afetiva entre o escritor e seu animal de companhia, que parecem compartilhar o mesmo nível de protagonismo, instituindo-se entre eles espaços de recíproca cooperação, amizade e comunicação emocional.

Outras ficções contemporâneas, como as de Maria Velho da Costa ou Maria Gabriela Llansol, narram a relação simbólica entre o humano e o não-humano de forma mais intensa, ficcionalizando o encontro entre o humano e não humano por via da noção de *devir*: *devir-animal* do homem e *devir-humano* do animal. Nestes textos, o protagonista desenraíza-se do seu próprio ser para penetrar no ter-

ritório do *outro*. Trata-se de *sentir e pensar a alteridade* pela intertroca ou entrecruzamento de identidades, num movimento recíproco de travessia de fronteiras entre o homem e o animal.

Contudo, a erosão da dicotomia homem/animal torna-se ainda mais radical em autores que textualizam a imbricação entre humanidade e animalidade, recorrendo aos poderes ficcionais da metamorfose, que implica uma fusão total de naturezas entre o humano e o não-humano. Em textos como os de Pires Cabral e Teolinda Gersão, assiste-se a uma transformação radical do homem em animal, num movimento irreversível de absoluta desterritorialização da sua pertença humana.

Aliás, já em pleno século XXI, a bestialização do homem parece ser um dos tópicos essenciais da literatura centrada nas relações entre humanidade e animalidade. Com efeito, em tempos de derrocada metafísica e de crescente decepção antropológica, a ficção animalista da hipermodernidade parece instigar o retorno da / à animalidade. Se Saramago já denunciava a irremediável desumanização do homem moderno, movido por um racionalismo mecanicista e uma visão desencantada do mundo, a verdade é que esse olhar interrogativo do humano sobre a sua animalidade perdida ou recalçada tem adquirido uma força renovada na literatura dos últimos anos. Com efeito, são cada vez mais os escritores que, como Gonçalo M. Tavares, se interrogam e refletem sobre a essência animalesca do ser humano.

Assim, podemos dizer que, embora longe de se pretender exaustivo, o conjunto de textos que serviu de *corpus* de análise aos nove estudos que compõem este livro já permite mapear a complexidade das relações entre humanos e não humanos que, no decorrer do último século até à atualidade, foram evoluindo de acordo com um cada vez mais insistente apagamento dos limites que desde sem-

pre os separaram, passando-se da clássica humanização do animal à bestialização do homem. Um homem que, cada vez mais, tende a interrogar, entre perplexo e deslumbrado, a sua própria animalidade.

Proveniência dos ensaios

Alguns dos estudos que compõem esta coletânea são inéditos e outros são adaptados de ensaios mais amplos, já apresentados em encontros científicos ou dispersos por várias publicações, cujas referências a seguir indicamos:

NEVES, Márcia, “O animal fabular: elementos para uma genealogia conceptual”, in *História Crítica da Fábula na Literatura Portuguesa* (capítulo 6), Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, FCSH-UNL, 2013, disponível em

<http://www.memoriamedia.net/fabula/index.php/historia-critica>

_____, “Fabulistas do século XX: especularidades e deslocamentos”, in *História Crítica da Fábula na Literatura Portuguesa* (capítulo 8), Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, FCSH-UNL, 2013, disponível em <http://www.memoriamedia.net/fabula/index.php/historia-critica>

_____, “Humanimalidades: figurações da animalidade na narrativa fabulística do século XXI”, in *História Crítica da Fábula na Literatura Portuguesa* (capítulo 11), Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, FCSH-UNL, 2013, disponível em

<http://www.memoriamedia.net/fabula/index.php/historia-critica>

NEVES, Márcia, “Eu próprio e o Outro: memórias de um encontro singular”, *Revista Forma Breve - A novela*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas / Universidade de Aveiro, nº 10, 2013, pp. 319-335.

NEVES, Márcia, “Natura das animalhas: El libro de los seres imaginários, de J. L. Borges e Bestiário Lusitano, de Alberto Pimenta”, Colóquio Act 29 – Literaturas e culturas em Portugal e na América Hispânica: novas perspectivas em diálogo, Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa, 11 e 12 de Abril de 2013.

NEVES, Márcia, “Contemporaneidade e desumanização: o último ‘Centauro’, um objecto quase de Saramago”, Colóquio internacional - Mutações do Conto nas Sociedades Contemporâneas, Universidade do Minho, Braga, 5 e 6 de setembro de 2013.

NEVES, Márcia, “Animal/humano: para uma desconstrução da *máquina antropológica ocidental*”, XV Colóquio de Outono do CEHUM – Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho: *As Humanidades e as Ciências - disjunções e confluências*, 21-23 de Novembro 2013.

Márcia Neves

Doutorada em Cultura pela Universidade de Aveiro, é bolsista no IELT, onde desenvolve um projeto de investigação subordinado ao tema “Zooficções: figuras da animalidade nas narrativas portuguesa e brasileira contemporâneas”. É autora do livro *Da Francofilia no Imaginário Presencista: da NRF à presença* (FCG, 2013).

ZOOFIÇÕES

O encontro entre o humano e a sua outridade animal só é viável por via da ficção, do fingimento ou da *mentira poética da animalidade*, como diria Georges Bataille, que se refere à poesia como "uma tentação viscosa" que liga o homem ao animal. Se a poesia é o caminho para o desconhecido, sublinha Bataille, só ela nos poderá conduzir, por via da falácia poética, ao mundo enigmático da animalidade. Com efeito, não sendo um homem nem uma coisa, o animal escapa à nossa consciência e à aparente redução do universo pelas ciências exatas, abrindo-se ao homem pela poesia (...).

De Aquilino Ribeiro a Gonçalo M. Tavares, pretende-se, com este livro, delinear uma cartografia crítico-analítica das figurações do animal (humano e não-humano) na narrativa portuguesa dos séculos XX e XXI.

Márcia Neves (da "Introdução")

O Instituto de Estudos de Literatura e Tradição é uma unidade de investigação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa consagrada aos Estudos Literários na pluralidade das suas expressões temporais, estéticas e formais. O IELT acolhe ainda formas diversas de estudo teórico e arquivístico das tradições culturais.