

REPRESENTAÇÃO ANIMAL: diálogos e reflexões literárias

Elda Firmo Braga, Evely Libanori e Rita Miranda Diogo (Organizadoras)



REPRESENTAÇÃO ANIMAL: DIÁLOGOS E REFLEXÕES LITERÁRIAS



www.facebook.com/pages/Projeto-Bigodinhos-Carentes/512359202168878?fref=ts



www.facebook.com/gaiuem

Copyright © dos autores que compõem este livro.

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos dos autores dos capítulos presentes neste livro.

Elda Firmo Braga, Evely Vânia Libanori e Rita de Cássia Miranda Diogo (Org.)

Representação animal: diálogos e reflexões literárias. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2015. 238p.

ISBN: 978-85-66224-06-1

1. Animal. 2. Representação. 3. Literatura.

Capa: Projeto gráfico de Caroline Vasquez (caroline_vasquez@hotmail.com e www.behance.net/carolinevasquez), a partir do desenho de Pedro da Costa (pedrodacostaa@hotmail.com e <http://ppedrodacosta.blogspot.com.br>).

ORGANIZAÇÃO

Elda Firmo Braga (UERJ)

Evely Vânia Libanori (UEM)

Rita de Cássia Miranda Diogo (UERJ)

COMITÊ CIENTÍFICO

Ana Cristina dos Santos (UERJ)

Angela Guida (UFMS)

Clarice Zamonaro Cortez (UEM)

Cláudia Heloísa Impellizieri Luna Ferreira (UFRJ)

Diana Araújo Pereira (UNILA)

Elda Firmo Braga (UERJ)

Evely Libanori (UEM)

Heloísa Helena Siqueira Correia (UNIR)

Ivana Teixeira Figueiredo Gund (UNEB)

Maria Aparecida Nogueira Schmit (CESJF; PUC/MG)

Nádia Farage (UNICAMP)

Rita de Cássia Miranda Diogo (UERJ)

Weslei Roberto Candido (UEM)

Zélia Monteiro Bora (UFPB)

A memória de
Lupita Penélope e Paulinha
Angélica Soares e Marciano Lopes

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	7
PREFÁCIO.....	12
MARCUS ALEXANDRE MOTTA: ““Homens e cães, gatos e heróis, pulgas e gênios...””; animal e <i>animal</i> ainda”.....	16
MARIA APARECIDA NOGUEIRA SCHMITT: “Do imaginário poético latino-americano o salto antropomórfico de personagens da esfera zoológica”.....	34
MARIA DO SOCORRO PEREIRA DE ALMEIDA: “Desenredando a relação entre homem e animal em <i>Grande sertão: veredas</i> ”.....	55
MICHELE SAIONARA APARECIDA LOPES DE LIMA ROCHA e MARIA AUGUSTA HERMENGARDA WURTHMANN RIBEIRO: “Vestir à nacional as fábulas”: o animal brasileiro na literatura de Monteiro Lobato”.....	81
MIRIAM LOURDES IMPELLIZIERI LUNA FERREIRA DA SILVA e CLÁUDIA HELOISA IMPELLIZIERI LUNA FERREIRA DA SILVA: “Os livros das bestas: entre o universo medieval e o fantástico contemporâneo”.....	98
NABIL ARAÚJO: “A impossível nudez diante de um animal poético (Benjamin assombra Derrida)”.....	119
NÁDIA FARAGE: “ <i>Antes fora eu</i> : o animal literário em Lima Barreto”.....	146
PATRÍCIA ALEXANDRA GONÇALVES: “Entre o amor e o maldizer: o lobo no imaginário italiano”.....	168
RAQUEL DA SILVA ORTEGA: “A relação homem-animal em <i>Cuentos de la selva</i> : entre a alteridade e o fantástico”.....	186
RAYSA BARBOSA CORRÊA LIMA PACHECO: “Os limites entre o humano e o não humano no conto “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, de Gabriel García Márquez”.....	204
RENATA C. SARTORI e MARIA DA CONCEIÇÃO XAVIER DE ALMEIDA: “Do voo da imaginação à conservação: a avifauna de <i>Iracema</i> , José de Alencar”...	222
BIOGRAFIA DOS AUTORES.....	235



Marrecos da UERJ

Apresentação

Inicialmente, gostaríamos de compartilhar com nossos leitores como se deu a ideia deste livro. Duas professoras, uma da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Elda Firmo Braga, e outra da Universidade Estadual de Maringá (UEM), Evely Vânia Libanori, se conheceram num evento e descobriram afinidades entre seus interesses de trabalho e pesquisas desenvolvidas. Ambas eram protetoras de animais; não comiam nenhum tipo de carne; em suas trajetórias, se preocupavam em mostrar o valor dos animais não humanos e, acima de tudo, queriam dedicar-se mais à representação de animais na Literatura.

Então, da primeira surgiu a ideia de organizar um livro de estudos literários em homenagem aos animais e abraçou-se a proposta. Posteriormente, a professora Rita de Cássia Miranda Diogo (UERJ), entrou na fábula, e se ofereceu para participar desse projeto. Algum tempo depois, surge este livro, fruto de atividades realizadas por inúmeras mãos. Os autores dos artigos que aqui estão se comprometeram a publicar seus textos, alguns até mesmo nos procuraram, animados com a possibilidade de poder contribuir com seus trabalhos.

Por meses, mantivemos contato com pesquisadores de Literatura e áreas afins com o intuito de organizar esse material. Somente neste livro, reunimos onze (11) capítulos. Não imaginávamos que houvesse tantas pessoas trabalhando com esta temática¹, de modo que ler os artigos e compô-lo nos exigiu energia e tempo muito maiores do que havíamos vislumbrado inicialmente, mas é sempre assim, não é? O idealista se move pela ideia, sem medir o esforço no qual esta possa redundar. Ainda bem!

O nosso principal anseio foi o de prestar uma homenagem aos animais e, também, o de encontrar uma forma que pudesse contribuir para desenvolver e ampliar a consciência acerca da concepção de que todos os seres vivos, independente de sua espécie, são merecedores do nosso mais profundo respeito e consideração. No nosso entendimento, na coletânea aqui presente, não há texto algum que defenda a exploração do animal não humano ou os veja apenas com uma visão utilitarista, entendendo-os como meros instrumentos para satisfação humana. Esta publicação, de alguma maneira, colabora para uma reflexão sobre o animal em termos de representações culturais e a maneira como nós, seres humanos, nos relacionamos com ele.

¹ Não podemos deixar de registrar o proeminente trabalho que vem sendo realizado pela professora Maria Ester Maciel de Oliveira Borges, da UFMG, no campo de estudos dos animais na literatura.

Reunimos os artigos e os pesquisadores que, por distintas razões, têm voltado cada vez mais o seu olhar crítico para a contemplação e análise da presença dos animais de diferentes espécies na Literatura. Discutem-se diversos conceitos, como o de animalidade, humanidade, identidade humana e animal, ética animal, simbologia animal, representação cultural dos animais. Sendo vastos os temas, as abordagens teóricas também são amplas e compreendem a Filosofia, Antropologia, Sociologia, Etologia, Ética, entre outros.

O capítulo que abre este livro “*Homens e cães, gatos e heróis, pulgas e gênios...*”; *animal e animal ainda*”, elaborado por Marcus Alexandre Motta, nos oferece múltiplas reflexões a respeito da animalidade no universo artístico, principalmente no que tange ao *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. Neste viés, a *animalidade* na arte desfaz a opressão, possibilita reconciliações e assume as realidades da diversidade. O capítulo de Maria Aparecida Nogueira Schmitt, “*Do imaginário poético latino-americano o salto antropomórfico de personagens da esfera zoológica*”, com base na zooliteratura, nos faz repensar criticamente a relação hierárquica da dominação do humano em detrimento da sensibilização tocante aos seres vivos não humanos, numa aproximação entre Jorge Luis Borges, Graciliano Ramos e Manuel Scorza.

Em “*Desenredando a relação entre homem e animal em “Grande Sertão Veredas”*”, Maria do Socorro Pereira de Almeida procura observar como o protagonista e narrador Riobaldo concebe o vivente não humano e apresenta ao leitor a relação animal humano/ não humano na mencionada obra. “*Vestir à nacional as fábulas*”: *o animal brasileiro na literatura de Monteiro Lobato*” é o capítulo de Michele Saionara Aparecida Lopes de Lima Rocha e Maria Augusta Hermengarda Wurthmann Ribeiro. Neste, as autoras acentuam a relevância do gênero fábula na obra de Lobato e da presença do animal brasileiro como âncora do intenso projeto literário nacionalista.

Miriam Lourdes Impellizieri Luna Ferreira da Silva e Claudia Heloisa Impellizieri Luna Ferreira da Silva nos ofertam “*Os livros das bestas: entre o universo medieval e o fantástico contemporâneo*”. Examinam a presença de cachorros no bestiário medieval, dando relevo ao mito de São Guinefort, e os bestiário platino, em sua associação com os imaginários nacionais plasmados por seus escritores e homens públicos e o conto homônimo de Julio Cortázar, dando atenção aos desdobramentos do tema, segundo à perspectiva ingeniosa do autor. “*A impossível nudez diante de um animal poético... (Benjamin assombra Derrida)*”, de Nabil Araújo, nos apresenta uma leitura aprofundada dos poemas de *Les animaux de tout le monde* [Os animais de todo mundo], de Jacques Roubaud, destacando a “voz animal” tal

como vem a ter lugar na poesia e uma leitura de *L'animal que donc je suis (à suivre)* [O animal que logo sou (A seguir)], de Jacques Derrida, de modo a iluminar a possibilidade daquela nudez originária, “adâmica”, em face de um animal-poema.

Nádia Farage explora em “*Antes fora eu: o animal literário em Lima Barreto*” a leitura de textos de Lima Barreto, com ênfase no conto *Manel Capineiro* (1915) e na crônica *O Estrela* (1921). Seu intuito é apontar a interlocução do escritor com a teoria social anarquista, em particular com as teses naturistas que operam na construção do animal literário em sua obra. Patricia Gonçalves, a partir do capítulo “*Entre o amor e o maldizer: o lobo no imaginário italiano*”, traça pertinentes considerações a respeito da representação do lobo na literatura italiana, refletindo criticamente sobre os conceitos de *mito*. “*A relação homem-animal em Cuentos de la selva: entre a alteridade e o fantástico*” é resultado da contribuição de Raquel da Silva Ortega. A autora assevera que nos contos que conformam o livro *Cuentos de la selva*, a relação homem-animal é, prioritariamente, de respeito, de aproximação e de conhecimento, numa relação de alteridade. O gênero fantástico, neste íterim, favorece um espaço privilegiado para que os personagens humanos e não humanos possam conviver de igual para igual, numa selva que abriga e refugia todos os seres.

Raysa Barbosa Corrêa Lima Pacheco, em “*Os limites entre o humano e o não humano no conto “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, de Gabriel García Márquez*”, analisa a referida narrativa valendo-se do cunho indiciário de Carlo Ginzburg e da noção de desconstrução de Jacques Derrida. Ao fazê-lo, enfatiza a relação entre homens e animais e estabelece uma séria discussão sobre os limites entre o humano e o não humano. “*Do voo da imaginação à conservação: a avifauna de Iracema, José de Alencar*”, de Renata C. Sartori e Maria da Conceição Xavier de Almeida, consiste em percorrer o caminho de uma lenda e revisita-la, valorizando suas múltiplas contribuições reflexivas. Neste capítulo reforça-se que em regiões fronteiriças pensa-se a condição humana e a biodiversidade, de forma a traçar interpretações que se estendem para a conservação das aves que continuam sob ameaças diversas.

Nosso sonho de agrupar, num mesmo espaço, ensaios sobre os animais na Literatura, que integrassem diferentes formas de alteridade, se realizou. Alteridade esta constituída por animais não humanos e humanos. Acreditamos que a temática privilegiada nesse trabalho ganha uma relevância especial nos dias de hoje quando, para que possa ser garantida a vida de todos os seres, urge levar em conta o respeito à biodiversidade. E não podemos deixar de

destacar a importância do mundo virtual responsável por possibilitar o encontro de inúmeros animais e de diversos pesquisadores aqui reunidos.

Queremos deixar registrado o nosso agradecimento a todos os que contribuíram para que o trabalho realizado fosse possível; em especial, aos autores participantes deste livro; aos professores que compuseram o Comitê Científico; aos elaboradores da capa, Pedro da Costa (desenhista e pintor impressionista) e Caroline Vasquez (designer gráfico); a Alexandre Lamego Bento, pelo auxílio imprescindível a esta publicação; e à Sandra Valéria Torquato Mouta, pelo apoio incondicional que nos brindou nos diferentes processos de construção e realização deste projeto.

Élda Firmo Braga
Evely Vânia Libanori
Rita de Cássia Miranda Diogo
Viviane Conceição Antunes



Neco e Maiara

PREFÁCIO

No sentido contrário de alguns pensamentos científicos – cuja compartimentação característica da Modernidade permite separar conceitos como economia, sociedade e qualidade de vida – a ecosofia propõe pensar as questões ecológicas não isoladamente, mas como aspectos de uma práxis amplamente integrada que envolve principalmente três vertentes ecológicas: a ambiental, a social e a mental como uma maneira de combater o desequilíbrio que vem ameaçar a vida como um todo no planeta. Vida que se apresenta nas mais variadas formas e deve ser preservada como testemunho de um compromisso de respeito à biodiversidade e ao direito de cada ser existir do modo que lhe é característico.

Do plâncton ao cachalote, dos micróbios ao magnífico elefante africano, todas as manifestações de existência precisam ter o seu lugar garantido sobre a Terra. Eles estão a nossa volta, em lugares distantes, e, como entes sensíveis ou conceituais, fazem parte da nossa leitura de mundo. Acompanham-nos pela vida e estão, portanto, nas representações profundas de nosso sentimento e imaginário, ora espelho ora projeção, viventes como nós, coabitando neste pequeno corpo celeste azul.

Não é mais possível ignorar o imenso impacto causado ao meio ambiente pelo consumo desenfreado; o avanço dos problemas ligados à violência diretamente relacionados ao descaso com todos os seres; os índices de degradação na qualidade de vida impostos pela fragmentação das relações tradicionais, tanto sociais quanto profissionais; a incapacidade de perceber as implicações e consequências de ações pontuais no desenrolar de um contexto maior. Todas estas problemáticas nos levam a crer ser impossível continuar privilegiando um individualismo canhestro, incapaz de fazer face aos desafios atuais.

Enquanto a ecologia ambiental aborda os problemas vinculados estritamente ao meio ambiente físico e suas populações, a ecologia social procura estratégias para trabalhar na reconstrução das relações humanas em todos os níveis, contribuindo para a mudança de práticas e alteração de padrões de comportamentos no seio da família, no trabalho e demais espaços de convivência social (Guattari, 2001). Neste sentido, a ecosofia sugere uma via de pensamento que propõe um investimento no ambiental, sem deixar de levar em conta o social e o mental – esfera intelectual, afetiva e pragmática. Para tanto, é preciso vencer as representações sociais cristalizadas e descobrir novos modos de conviver, de partilhar sem exceção. Desse modo, toda a comunidade biológica do planeta, em todos os lugares, poderia ter assegurado o seu direito à vida.

Com esse propósito, a ecosofia se pauta numa “Eco-lógica”. Uma lógica diferente da disseminada pela mídia e meios de comunicação, considerados por Guattari (2001) como os principais mecanismos para promover os princípios do capitalismo, que, ao estabelecer como generalidade um individualismo competitivo subjacente, constitui agregados subjetivos maciços, agarrados a conceitos como espécie, raça, gênero, nação, categoria profissional, torneios esportivos, ícones destrutivos e dominadores, personagens capazes de influenciar opiniões. Através dos meios de comunicação, a ótica capitalista se estende aos mais diversos grupos e extratos sociais, tendo com um importante alvo o que possuímos de mais íntimo e profundo: a nossa subjetividade.

O capitalismo figura como o grande responsável pelo incentivo ao consumismo desmedido e que, há algum tempo, volta sua atenção para a geração mais jovem, considerada como mais vulnerável à sua influência. A imposição de modelos estéticos hegemônicos, distantes da realidade, acaba por gerar conflitos de personalidade, distúrbios de conduta e a incapacidade do reconhecimento do valor das formas culturais características dos diversos grupos e da sua adaptação sociocultural ao ambiente físico onde se estabeleceram, ao longo de sua história. Por tudo isso, fica clara a importância de integrar os campos de análise e de construção de conhecimento por uma via ecológica.

Fatores múltiplos precisam ser levados em consideração e, diante desse contexto, a proposta da ecosofia é singularizar/ ressingularizar os indivíduos, sejam eles humanos ou não humanos. Investir na singularização do sujeito é combater uma padronização imposta. Por relevo nos modos de produção de subjetividade, buscando nutrir e forjar novas sensibilidades, ou seja, a produção artístico-cultural – envolvida no conhecimento de mundo, nas trocas afetivas entre indivíduos e suas consequências para o grupo social e no ambiente onde acontecem – é algo de grande importância. Entre os dispositivos de produção de subjetividade, toda linguagem artística, incluindo aqui a literatura, ganha destaque por sua capacidade de intervir em instâncias mais profundas, na esfera psíquica individual e coletiva humana.

Nas esteiras de Guattari (2001), comparamos a “eco-lógica” ou “nova lógica ecosófica” com o processo de produção do artista, o qual pode ser levado a reorganizar sua criação a partir da intrusão de um detalhe acidental ou de uma circunstância que o faz repensar seu projeto inicial, projetando novas configurações, distantes das formas tradicionalmente aceitas e validadas. Assim também o pensamento ecosófico, ao mesmo tempo em que entende a necessidade dos diversos campos de estudo, propõe reunir as mais

variadas áreas de conhecimentos em prol de uma percepção mais rica e ampliada de mundo. Frente à necessidade da preservação da vida contra a pragmática que aliena, necessário é perceber a importância de cada ser nessa comunidade biológica planetária.

A linguagem artística possui a capacidade de permitir um contato com múltiplas possibilidades de existência. Situações que várias vezes não nos são cotidianas, mas passíveis de serem compartilhadas e analisadas subjetivamente, de forma que podemos pensar e sentir sobre temas e conceitos, aproximar e atualizar questões que, se nos pareciam irrelevantes à primeira vista, ganham novos significados e nuances a serem percebidas no contato com a visão do outro.

Apesar das expressões artísticas não passarem de ficção, nos apresentam a perspectiva do outro e nos permite uma possibilidade diversa de aproximação. Do mesmo modo, pode a literatura e a arte em geral, em um exercício de imaginação, ir além e mostrar a caça, a pesca, a poluição no mar do ponto de vista dos próprios seres colocados na posição de presas e que lutam por suas vidas. Cada vida desperdiçada é uma perda irreparável, cada espécie em extinção um vazio. A partir de ressignificações das mais variadas existências, cada ser passa a ser visto como uma parte da grande mandala da vida, do mapa de nosso destino.

Essas ressignificações podem contribuir significativamente para alterar determinadas concepções de mundo, (re)educar um olhar, tornando visível o tido antes como imperceptível, e para uma tomada de consciência quanto ao impacto de ações individuais e coletivas, resistentes aos hábitos construídos socialmente, inconscientemente naturalizados, e incapazes de perceber os absurdos das mais variadas práticas de exploração. Na linha de pensamento da mais valia capitalista, toda forma de exploração é justificada, seja a de animais humanos ou a de não humanos. Um esforço para vencê-la se faz, a cada dia, mais urgente... Há, portanto, muitas pegadas a disseminar mundo a fora...

Elida Firmo Braga

Sandra Valéria Torquato Mouta



Nina

“Homens e cães, gatos e heróis, pulgas e gênios...”; animal e *animal* ainda

Marcus Alexandre Motta (UERJ)

Para Juliana Sampaio

A estima que sustenta este texto é a composição de cada coisa que se possa abranger como história, humanamente desorientada: “homens e cães, gatos e heróis, pulgas e gênios...” (PESSOA, 2009, p.180). Por viver essencialmente no ambiente artístico do diálogo entre dois reinos — o animal, propriamente dito, e aquele do reino animal do espírito, arte, como diz Hegel —, o pensamento mora nos giros e nas fugas. Isso diz: evita-se as aparências (não existe prontamente aparência em se tratando de arte, para lembrar Lacoue-Labarthe). No lugar disso, acera-se na determinada aparição, “homens e cães...”, valorando ser o *Livro do Desassossego*, composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa (semi-heterônimo de Fernando Pessoa), um *animal* ainda. E como tal, a cena é muito antiga e inaugural — singular confrontação entre os dois reinos, conforme a plástica figuração da estima.

2

Pronuncia-se o que se declina, no sentido grego do termo, e se alenta, chama-se, contemporaneamente. Intenta-se salvar o confronto em ambiente aceitável, ou diga-se quase irrestrito. Um punhado de ideias pulula ora nas sitias criadas, ora escapam das mesmas. A cada parte se mostra o rastro a seguir da estima que o sustenta. Cada uma delas se detém na proximidade da seguinte e termina sem muita ambição. Até chegar a última e se declarar ensaio de cortes.

A separação numérica entre elas avisa áreas de descanso, como se fossem pensamentos repentinos e que apreciam o quase abandono do tema. E nesse quase, a parte de qualquer dúvida, afirmações do tipo “o homem é um animal... e um adjetivo, ou o homem é um animal que... e diz-se o quê” (PESSOA, 2009, p. 165), parece refutar a noção de animal, sendo, portanto, oportuno pensar que o animal-homem faz parecer desleal o ser-aí do humano — a deslealdade aponta para a evidência de que o humano do homem só se realizará quando ele abdicar das influências das suas finalidades, consubstanciando-se num tipo de soberania que a natureza arquiva, redimindo-a, e que a literatura acossa.

3

Toa-se, aqui, sem muito traduzir, a indistinção inigualável entre o homem e o animal, sendo, portanto, a literatura, L.D. em particular, a imitação estranha e completa da natureza. Por ser completa e estranha imitação, L.D. a repete e já é outra coisa. Se os gregos tinham razão em dizer que a arte imita a natureza, falta dizer, modernamente, e em ato antiaristotélico, que o que ela imita é a indiferença da natureza para com tudo e todos — basta pensar na categoria da beleza da indiferença de Duchamp e na “estética da indiferença” de L.D. Com essa indiferença “imitada”, se pode nesse texto cultivar o que a obra semeia: “a mania do absurdo e do paradoxo é a alegria animal dos tristes. Como o homem normal diz disparates por vitalidade..., os incapazes de entusiasmo... dão cambalhotas na inteligência e, a seu modo, fazem os gestos da vida” (PESSOA, 2009, p. 287).

É na expressão “gestos da vida” que se deve encontrar o ponto da indiferença de L.D. com a natureza, a imane indiferença, cuja propriedade traduz-se na obra como indiferença absoluta, arte. Nesse absurdo artístico encontra-se, ou se camufla, a possibilidade do impossível. Como um refúgio do comportamento mimético, L.D. expõe, em graus mutáveis de sua autonomia, o seu Outro, o animal, dele apartado e radicalmente hodierno no reino ao qual pertence, o reino animal do espírito. Ambos a gestualizar a vida, o animal e o trabalho literário.

4

“Muitos têm definido o homem, e em geral o têm definido em contraste com os animais”. Muitos. Rousseau e seu homem doente. Animal racional, a igreja. Carlyle, animal que usa ferramenta, etc. Todos na parte da verdade. Na parte da verdade todas as definições cabem no: “ ‘o homem é um animal’... e um adjetivo, ou ‘o homem é um animal que...’ e diz-se o quê”. Na outra parte, as definições parecem sempre à margem de algo. À margem de algo, no L.D. está: “...não é fácil distinguir o homem dos animais, não há critério seguro para distinguir o homem dos animais” (PESSOA, 2009, p. 165).

De facilidade satisfaz definir. Faltam critérios seguros. Ausenta-se o que os pode distinguir de fato. O animal salva, aguenta, o homem é um... O qualitativo do humano ajusta-se sobre. Afina-se sobre; eis a questão. Questão elementar. Questão de suporte, tela, página, etc. Há alguma coisa sobre a qual a ideia de homem ganha representação, o animal. Ganha definição e se representa animal ainda.

5

Animal ainda? Mas o que é animal ainda? Apenas a marca que permite ao pensamento

supor que representar o animal, ou definir o homem é..., é a representação de um animal, seja o animal-homem ou o animal. Contudo, no âmbito da arte, pode se tomar o animal ainda como a indubitável crítica das aparências e das formas de projeção e de empatia, num rigor de distanciamento para com qualquer efeito das definições. L.D. como aparição é, aqui, o conjunto de faculdades pelas quais a arte, L.D. como testemunho, faz justiça à natureza e rompe assim o cordão umbilical com a madrastra.

6

O homem é uma definição que necessita da representação do animal para doar sentido a sua própria figura? Se assim for, toda representação do animal já estaria sugerida. Cabe à arte desvelá-la, destruí-la, perante a experiência da natureza como usurpação da ideia de sujeito, degradando-o em simples momento orgânico — no contraponto, muitos artistas modernos, bastaria toda uma literatura, se colocaram a tarefa de fazer de uma narração, de um poema, de um quadro, etc. “um novo ser vivo”, como diz Pessoa.

Um “novo ser vivo” é o que é. Afastamento da esfera humana, se ela alguma vez foi o que diz ser. Uma saída que retoma de longe e olha inquietante. Caminha e não se distingue como animal ou homem. O novo ser vivo está a caminho. A caminho, entre a natureza e a civilização. Ali, risco corre. A agilidade do instrumental aplicado decide a sua morte. Mas ele vem. Caça o outro. Busca-o. Nasceu para a procura. Em meia voz soa gestualmente. Talvez em frágil consciência, ou no alarde da inconsciência perita. Radicaliza o isto, figurando a sua aparição.

7

O animal-homem é alguma coisa que deixa de ser, de algum jeito, o humano propriamente dito e, por isso, precisa de definição e precisa a definição? Mas como há de existir o humano propriamente dito, se o humano também é uma definição? Há algo metafisicamente orientado que possa não ser representado, definido. Estar no lugar de algo, na dicotomia presente e ausente, não é a matriz da representação? O que se representa ao representar? A identidade? Mas como dar identidade ao animal, representá-lo, se quem o representa se confunde e não se confunde com ele? Ou ao avesso, aquele que o representa significa o que ele é também, animal? Nisso mora aquilo que escapa às representações dos animais e nas definições, o homem é...

8

A obra apresenta a natureza na tardia recuperação de todas as distâncias que se fizeram

mestras. No seio da secularização progressiva, L.D. aviva a ideia de que as definições sociais da superioridade humana frente aos animais nada mais são do que o reflexo de uma direção perdida. Não há como censurar esse pecado original, pois a magia indolente de suas peças rompidas (cada trecho composto por Bernardo Soares) parece advertir para o abuso da própria arte em negar de onde brota.

Assim, quando compõe — “... sinto subitamente a opressão imensa de ser um animal que não sabe o que é, sonhando o pensamento e a emoção, encolhido, como num tuguório... contente de um pequeno calor de uma verdade eterna” (PESSOA, 2009, p. 360) — precisa a espontânea aceitação de que, mesmo nas complexidades que o atingem, o seu ato é a mimesis do que é observado em qualquer vivência empírica de um animal.

9

Se a representação do animal só é derivada na medida de que o “homem é...”, há na representação do animal a representação do animal? Ou, toda representação do animal é homem também? Ou, a representação do animal paga tributo à definição do humano, animal-homem, e o que se representa do animal é a projeção moral que a própria representação carrega?

Nesse sentido, a estranheza sáfara da arte saboreia a realidade exterior a si mesma, guardando a ineficiência como rebeldia artística. O ato de arte em L.D., portanto, é a pura apresentação de uma pura figura, ninguém — bom termo para a natureza do animal e do homem.

10

As diferenças nas representações e nas definições não têm lugar na natureza como naturezas honestas. Nem há satisfação com as definições mesmo efetivas, particulares e de fins próprios. A individualidade de uma definição só conta com a sua universalidade válida — algo cultivado, numa maior ou menor força de representação. Contudo a diversidade das definições vai por terra porque a diferença entre o homem e o animal pode ser sugerida e não comprovada, num dilaceramento completo da consciência como em L.D. Nele, o que é o Outro, o animal, do homem é só o homem mesmo, uma representação do animal. Nisso já está um dos graus da indiferença que a obra faz valer.

Por conseguinte, a distinção é a essência simples indiferenciada em si, e é igual a definição em sua particularidade e posse e domínio sobre o animal. Nessa simplicidade a consciência do homem se dá e se conserva, mesmo na representação do animal, em toda

definição como igual a si mesma, sem o Outro, ou sobre ele.

11

Há o que decidir quando a carência do humano no homem possui a intencionalidade de arrastar a sombra do animal, o ar geral de suas definições (em arte, a sombra é a maldição da técnica). Isso faz prevalecer a reunião como separação, servindo de emblema de que nenhuma reconciliação humana com o humano, sendo isso um paradoxo, realiza-se seguramente sem a presença do animal.

Tudo passa pelo animal? Mas o que significa passar pelo animal? Representá-lo? Ou, se pode denominar essa passagem de literatura? Ou, há de decidir ser a aquisição de uma definição a perda, ou ganho, do humano no homem e, nisso, nada há de literário? Ou, seria a perda, ou ganho, do humano do homem um modo alegórico mais simples, como a representação do inevitável dano do humano no animal? Ou, representar o animal na literatura torna-se a maneira de dar ao homem aquilo que suas definições não arranjam? Então, a perda, ou a veste, no suporte, na página, na tela, etc. encontra o sentido histórico de que, depois de tudo, só se pode abonar toda história pelos “homens e cães, gatos e heróis, pulgas e gênios...”.

E se assim for, L.D. apresenta a síntese máxima de toda história ocidental, na qual há de constatar, ironicamente, literariamente, as indistinções indestrutíveis entre homens e cães (demarcando o ordinário da vida e todos os qualitativos disso etc.), entre gatos e heróis (suspensos nos perigos que teimam em não reconhecer, mais o sono e o sonho), entre pulgas e gênios (picadas que fazem a humanidade se comichar e impacientar-se).

12

Há necessidades de se definir o que é o homem: o animal “vestido”, pintado, narrado, esculpido, etc. — sendo o animal o próprio do suporte. Mas qual é o motivo de tê-lo como suporte? Motiva-se pelos momentos de conteúdo em favor das intenções subjetivas da precária distinção. Ao chamar o animal para mais perto, muito perto, se diz no L.D.: “as vidas humanas decorrem na mesma íntima inconsciência que as vidas dos animais” (PESSOA, 2009, p. 165).

E essa projeção, num sentido cinematográfico, apruma o realmente esquecido, ou o pouco suposto: “as mesmas leis profundas, que regem de fora os instintos dos animais, regem, também, de fora, a inteligência do homem, que parece não ser mais que um instinto em formação, tão inconsciente como todo instinto, menos perfeito porque ainda não formado” (PESSOA, 2009, p. 165).

A inteligência nada mais é que um instinto em formação. Em formação; inigualável transfiguração. Nem a inteligência está acabada. Acabada, ela seria um instinto acabado; naturalmente — portanto, não careceria de representação, nem a sua, ou aquelas do animal. No âmbito maior, inconscientes da vida. Inconsciências na vida.

13

A incorporação do inconsciente, na passagem de L.D., é qualquer coisa menos velada. Esse rasgo na certeza da diferença entre o homem e o animal trai as definições e as torna pouco válidas, ou as dimensiona sem limite. No entanto, a cadência da frase (“as mesmas leis profundas, que regem de fora os instintos dos animais, regem, também,...”), teatraliza o visual e lhe dá a medida gigantesca do audível. A superioridade, que caberia à inteligência humana, ganha a cena de sua correspondência com o instinto, e em formação. Nem mesmo acabada está — findada, sem penúrias representativas, incluindo as definições.

14

O inconsciente está em L.D. como a imitação do modo cego da natureza, cujas lembranças do observado são inalteráveis. Rudimento arcaico que torna a obra inconciliável com a inteligência eficiente. Na medida disso, o inacabamento de L.D., tão próprio ao modo cego da natureza, é a situação literária de andamentos singulares, ao iterar literalmente partes vivas em vez de as interromper, agregando-as na questão do termo do tempo, compondo-as nas diversidades das formas.

15

Facilmente, a frase de L.D. (“as mesmas leis profundas, que regem de fora os instintos dos animais, regem, também,...”) alcança o ímpeto do audível, repetindo rumores de uma situação que bloqueia a superioridade da inteligência e a faz decair na natureza, um instinto em formação; ou, a inteligência formada só pode ser o correspondente mental do instinto do animal; seria, então, a redenção da natureza? No caso da arte, já dizia Pessoa, “...um instinto intelectual...” (PESSOA, 1966, p.12), arte.

A estas alturas, o audível toma força do que fala, do que sugere; como se fosse a improcedência, ou radical procedência, a ganhar espaço. A frase é de uma verdade inconcebível para as normas morais da inteligência humana. Nela, na forma do que é, o primado da identidade consubstancia-se nas definições, já sendo uma mediação entre o homem e a natureza. Esse intermédio é o que se pode chamar de representação. E por ela, não há como pensar que a inteligência artística seja instinto — como requer L.D.

16

Há em todas as definições, do homem é..., a fiança do animal e, se tanto, isso já não é a incerteza do ser-aí do humano? Algo bastante apresentado ao longo da produção literária moderna. Sem identidades, de qualquer jeito — a linguagem é impura perda. E se caso as definições fossem uma maneira de atrair o animal para vesti-lo de homem, haveria o que se deseja sufocar com a vestimenta? A natureza? A representação do homem precisa aniquilar o animal, ou ele sobrevive? Vestido o animal; o homem nu, animal apenas?

E se tanto, é na cegueira da arte que o domínio da natureza, pelos artifícios modernos, recebe o seu correlato, o gesto da arte. O gesto busca desatar a natureza de sua conexão perversa com o natural e da correspondente autoridade moral da subjetividade. Emancipando-se, o gesto retorna a natureza, ela mesma, como figura oposta da pura e simples existência, como um ato literário.

17

As definições (tais como as representações do animal) jogam com a cosmovisão moral consumada. De fato, no conceito da consciência de si moral está posto uma unidade de dois lados, dever de definir e efetividade do definido. E, por isso, um com o outro. Isso vem a ser o que a consciência humana atea como instância superior na natureza, pondo-a representada. Do mesmo modo, a consciência se coloca a si mesma como uma consciência, cuja efetividade é o próprio da moral na definição, ou na representação.

Todavia, para a consciência moral mesma, sua superioridade em relação à natureza não tem significação que não seja suas definições sobre si. A natureza nem é algo como seu objeto, pois não a tem como oposição segundo a sua forma, o homem é..., nem também segundo o conteúdo, adjetivando ou predicando, avançando sobre o animal. Ela só sabe particularizar o suporte, na medida em que o seu dever é definir, representar. Comporta-se, portanto, na efetividade de suas demarcações.

Para ela, a consciência, a sua efetividade própria conta com a liberdade analógica, cativando a natureza como algo romanticamente livre. Nesse sentido, o seu ser é um ser representado pela alienação do próprio ego no animal, retirando dali o suporte que não tem, já que o homem apenas é uma definição de sua consciência moral — de fora, um animal ainda, ou um *animal* ainda, literariamente.

18

Imagina-se, agora, que o animal sussurre no ouvido do homem: “o que é manifesto por suas definições é a fantasia que me faz vestido, pintado, narrado, esculpido, etc., sendo “eu” a pele, a página, a tela... de suas definições e também você. De qualquer jeito, o sentimento erótico de ser atraído para dar fundamento as suas definições não esconde a minha mancha, ou nódoa, ou paradoxo, ou contraste, em cada uma delas”.

A cena fabular do animal toa alegorizar a fuga da natureza que no homem é inegável. Na fuga, animal ainda. Contudo, toda representação do animal não seria a negação da animalidade? Se assim for, representá-lo não é domesticá-lo de algum jeito? Não seria isso, a domesticação, a violência sem nome de tudo que está em nossas eficiências representativas e definidoras? Isso não seria o horror de nossa cultura? O horror de saber fazer? Caberia à arte nutrir-se da mesma animalidade e possuir a contento a sensibilidade, a irritabilidade e a reprodução do animal?

Mas o que seria a animalidade na arte? A força contrária ao que está sobre opressão — o animal, a paisagem, a mulher, a criança, etc. L.D. ao se fazer de imitante da natureza, a segunda natureza, a arte, se compraz numa reconciliação para retomar fôlego e sair de si mesma com grave ânsia — “entre a vida dos homens e a dos animais não há outra diferença que não a maneira como se enganam ou a ignoram” (PESSOA, 2009, p. 360).

19

O animal desaparece no desabrochar das definições do homem. Pode-se dizer que o homem o refuta, ou monta sobre, ou copula com ele; de modo que o homem parece um falso ser-aí do humano — repete-se. De algum jeito, “o homem é...”, garante o incompatível entre si; ou o ajustado, o vestido, pintado, narrado, esculpido, dominado, etc. na fluidez dos momentos da unidade orgânica da natureza que se nega em cada representação.

É esse incompatível entre si que poderia eliminar o contraste, como a frase de L.D. alcança, constituindo unicamente a vida do todo, a natureza, o inconsciente. Mas o contraste resiste. A consciência humana, nas definições, nas representações, rasura a improcedência, ou a radical procedência, toando-a na sensação de liberdade que ela requer para se diferenciar da natureza; daí, toda a ideia de representação retira o seu primado.

Essa tarefa da inteligência, todavia, quando pretende ser mais do que o início do conhecimento, e valer por conhecimento sobre o homem é..., deve ser contada entre as astúcias que servem para dar voltas ao redor daquilo que ela não capta — “não sabem os animais o que fazem: nascem, vivem, morrem sem pensamento, reflexo ou verdadeiramente

futuro. Quantos homens, porém, vivem de modo diferente do dos animais? Dormimos todos...” (PESSOA, 2009, p. 360).

20

L.D., como inteligência outra, é capaz de colocar entre aspas a aparência de seriedade e de esforço que a inteligência, e a sua consciência, efetiva. Com efeito, a inteligência não se esgota na eficiência — o grande horror ocidental — das definições que prepara; nem nos resultados de um todo efetivo de cada uma das representações que elabora. Se o seu vir-a-ser atua pelas definições, no caso constratante, o seu fim, garantir a diferenciação do homem do animal é ainda um geral sem vida, como a tendência da inteligência é o mero impulso de contraste com o animal.

O resultado já se sabe: o animal é a pele, a página, a tela, a sustentar as definições. O limite delas. Ali está o que o animal deixa de ser; ou que ele mesmo não é: vestido, pintado, descrito, etc. Esse dado das definições L.D. são as preocupações com os fins e os resultados delas. Como também, com a apreciação do mesmo, metafisicamente orientado. Com efeito, tal sinal das definições, em vez de se ocupar com humano e com o animal, passa por cima. Pretende encobrir qualquer coisa — “...vivemos animais com mais ou menos complexidade, atravessamos o palco como figurantes que não falam, contentes da solenidade vaidosa do trajeto” (PESSOA, 2009, p.181). Aprimora a técnica representativa e vai deste ou desse ou daquele modo. Não é assim uma definição, ou uma representação, metafisicamente orientada? Em vez de se demorar no problema, saber das suas rasuras e manchas (que no caso da literatura é o que se poderia denominar de impaciência cognitiva), prende-se à demarcação dos limites, gerando as representações cordatas, que na verdade deixam a desejar em cada aprimoramento técnico.

21

Se os homens que definem (Rousseau, Carlyle, os membros das Igrejas, etc.) sentem tal necessidade, é possível que as definições sejam uma resposta ao eco de ser humano. As definições doam, sem assim desejar, a percepção da precariedade disso. Essa precariedade sugere que a definição possa ser perdida — sendo por isso substituída por outras ou retomadas, alicerçando a ideia de que representar já é ter hábeis mapeamentos.

Invadida diria melhor. Invadida constantemente. Invadida pelo seu suporte, página, tela, etc., o animal, a natureza. A percepção de necessitar explicar o que se é prescreve a forma do que não se escapa: “o homem é...” Tal forma assume a restrição da segurança que

uma definição procura; até porque como página, tela, suporte, etc. há o que a técnica não consegue apagar e deixa de contar. Restringida ao que se pode revelar, em razão da forma, pode se dizer que não existe nenhuma maneira acessível de se evitar a particularidade da representação e sua precariedade.

Precariedade demonstrada pela própria noção de representação. A representação do animal na literatura deixa de ser o que é e torna-se, ou retorna, aquilo que passa a existir no imediato de sua apresentação. Esse momento é aquele no qual a arte se afasta quando a consciência tem ainda que se lembrar, expressamente, de que é isso a sua representação.

Não obstante se poderia dizer: “...é só a do animal humano que herdou, sem querer, a cultura grega, a ordem romana, a moral cristã e todas as mais ilusões que formam a civilização em que sinto. Onde estarão os vivos?” (PESSOA, 2009, p. 416).

22

O dilema sobre aquilo que se exterioriza, na tela, na página, etc. esboça um procedimento que segue o que se evita com as definições. Admitindo que a forma vem sugerida pela natureza, inevitavelmente, a fantasia do desaparecimento do homem, ali, cuja performance das representações, em seus traços mais rígidos, as definições, promulga, incluiria certo tipo de projeção empática sem sutura. Isso constitui a reafirmação da ideia de que o problema das definições, ou das representações do animal, é não alcançar o que se volve a contar apenas por dentro, seu fora culminante, a vida.

23

Naquele sentido, e apenas nele, se pode ler em L.D. — “a intriga, a maledicência, a prosápia falada de que não ousou fazer, o comportamento de cada pobre bicho vestido com a consciência inconsciente da própria alma...” (PESSOA, 2009, p. 94). O mais óbvio é que na passagem nada carece de exposição. A qualidade de parentesco entre o reino animal e a vida cotidiana assume a radicalidade da insensatez. Essa, no âmbito da arte de L.D., declina, ou clama, aquilo que uma inteligência eficiente não captura. As instâncias da insensatez da comparação avivam o que os homens deixam saber sobre si. A sua consciência fica na inconsciência, alardeando o que se diz e não se faz, pois o excessivamente declarado deixa de se declarar.

A situação humana está circunscrita nas conjunturas reais do cotidiano, um habitat. Nele o que se vê é: “a sexualidade sem lavagem, as piadas como cócegas de macaco, a horrorosa ignorância da inimportância do que são...” (PESSOA, 2009, p. 94). A vida humana

jaz no mesmo patamar, no qual a indiferença da natureza para com todos se apresenta. Na particularidade da natureza humana, aquela resultante das suas ações, a indiferença da natureza segue sem histórias imaginadas de sua superação.

O assenso da humanização converte-se na monstruosidade que só o homem tem, pois o monstruoso despoja-se do significado quando reservado ao animal. L.D. professa: “tudo isto (o acima citado) me produz a impressão de um animal monstruoso e reles, feito no involuntário do sonho, das côdeas húmidas dos desejos, dos restos intrincados das sensações” (PESSOA, 2009, p. 94).

Cabe esperar. O conhecimento de L.D. aviva. Surge erótico. Na verdade, uma obsessão romântica, uma teatralização que torna, ou faz retornar, a aceção pelo radicalmente Outro, o animal, que nada de próprio tem de romântico. A judiciosa sexualização do artifício toma o teor de teatro da relação entre o homem e o animal, falando das perversões corriqueiras e abarcando consequências epistemológicas de grande passo.

24

L.D. deseja afastamento, ou radical proximidade — em arte eles nada têm de contrário. Expõe a finitude da distinção. Logra sua decepção como satisfação e reciprocidade. Secularizando no mais baixo, em outra maneira de embate, L.D. segue afligido pela ideia das combinações de um mesmo estrato para homens e animais. Calcula, em uma prematura e curiosa premonição, os vínculos indestrutíveis da indistinção.

Na expressividade disso, há o inexpressivo associado ao negativo, como a privacidade deprimida, colidindo com o conceito de esgotamento da diferenciação. No lugar do dizer algo original, L.D. constitui uma representação histórica do estado das definições que parecem desenterradas pela argumentação de uma linguagem privada e irônica. Como se dissesse, e assim o diz — “a ironia é o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente” (PESSOA, 2009, p. 165), um instinto agora, diga-se de passagem, e toda a sua indiferença com as suas declarações sobre si.

25

Eis o animal em L.D., a alegoria de fundo mortal para qualquer cobiça de definição. Como pele, tela, papel, etc. requisita, para a sua salvação, o desastre da distinção e da destruição de suas representações ajuizadas. Ele guarda a diferença que jamais se fez posta, pois ele obedece a sua natureza. Como um proscrito de nossas filosofias, figura a piedade e o terror. Mas nesse empréstimo humano encontra-se o caráter misterioso da motivação — nossa

insistência de encontrar nele o horror de nossa cultura, de nossa natureza, ou no avesso, de encontrar, nele, as qualidades humanas de bravura, nobreza, paciência, determinação, etc.

26

Quando a representação animal restringe-se ao que é, imagem, ou narração, etc. de coisas já dadas, ela não resulta suficientemente fora. Quando está restringida ao que pode revelar sobre “o homem é...”, o inteligível disso atíça a diferença e ela se estatela nele. Ali em L.D.: “uns e outros são lançados inconscientemente através das coisas, uns e outros se entretém com intervalos... percorrem diariamente o mesmo percurso orgânico... não pensam para além do que pensam, nem vivem para além do que vivem” (PESSOA, 2009, p. 165).

A passagem é o que é. Seja o que seja, na medida em que os habitats se assemelham em L.D., os candidatos ao humano projetam-se sobre a tela, página, pele, etc. Isso significa que não se pode excluir nem o homem e nem o animal do mesmo percurso orgânico. Isso já seria a síntese de um construto artístico que escolhe o que em si mesmo jamais obedece, tomando o orgânico como afirmação, tornando o animal e o homem “domésticos” inconscientes desse destino, dado que nenhuma ação destituirá o orgânico de sua primazia, as perdas definitivas e a morte.

27

Há como supor que em certas definições, talvez todas, o que se deseja é não promover aquilo que a passagem de L.D. apresenta: “o gato espoja-se ao sol e dorme ali. O homem espoja-se à vida, com todas as suas complexidades e dorme ali. Nem um e nem outro escapa da lei fatal de ser como é. Nenhum tenta levantar o peso do ser” (PESSOA, 2009, p. 165).

Ao sol, ou à vida, intrincada máxima sem resposta. Ela enquanto tal, a vida, não se deixa reproduzir. E a arte, só pode ser o aspecto não-literal do seu como. A vida, *sui generis*, sabe dos gestos no animal e na literatura, não aceitando ser destinada. L.D., como um *animal* ainda, acaba, arrefece, e tende a morrer no cada vez de sua leitura (assim também se faz ao atentar para um animal por anos). Vivos, gestualizam à maneira do abandono.

28

Imagine-se que algo possa simular o homem, num tal grau que possa simular o ser humano. Isso presumivelmente significaria que esse algo poderia aparecer em forma humana. Parece que a linhagem humana já teve facilidade de se idear deuses e anjos. Só figurativamente foi aceitável conceber que um animal poderia brotar na forma humana. Isso

se deve à condição de alma que habita um corpo. O corpo, ou a fatalidade orgânica, que anseia por uma distinção do animal encontra repouso na noção de alma.

29

Caso se queira um pouco mais do que isso, seria importante supor que “o homem é...” seja o disfarce de sua humanidade — categoria que se pode entender como “uma revivescência dos cultos antigos, em que animais eram como deuses, ou os deuses tinham cabeças de animais” (PESSOA, 2009, p.40). Se isto for aceito, é possível admitir que os disfarces do humano sejam as definições e as representações do animal.

30

Suponha-se ainda que nisso se encontre a medida do corpo, sendo ele algo tão comum ao homem e uma maneira de assinalar o animal — o sem alma. Então, há de se pensar que no habitar os disfarces, as definições e as representações do animal, esteja a possibilidade de liberação. Do quê? Da natureza, como se nisso estivesse o desabitar do corpo em favor da alma a revolver o rosto para o orgânico.

31

Suponha-se que já o disfarce esteja agarrado de tal forma que não há como desvesti-lo. Nisso se encontra a evidência de que não se pode mais distinguir o disfarce de um ser humano e do animal em suas representações. A situação apregoa o definitivo ajuste — o homem é...

32

Suponha-se um pouco mais que isso de fato aconteça. As definições e representações, portanto, se tornariam a proteção do homem da natureza e, ao mesmo tempo, num imenso estorvo. Pois, as definições, e as representações do animal, se aparentariam à possessão da natureza pelo homem — ou seria o contrário? De qualquer jeito, o que se possui é disfarce. E nele a quantidade de algo — o corpo, ou a carne — que condena o homem a ter analogias indefinidas com o animal e o mesmo fim orgânico.

33

“A nossa inteligência abstrata não serve senão para fazer sistemas, ou ideias meio-sistemas, do que nos animais é estar ao sol. A nossa imaginação do impossível não é por ventura nossa, pois já vi gatos a olhar para a lua, e não sei se não queriam” (PESSOA, 2009, p.372). Ao sol, ao sol das ideias. Só se pode mirar. O gato ali está. Ele mira. Mira numa imprecisa angústia. Angústia que se alarga como L.D. Tanto a imaginação do impossível nos

homens e o correspondente impulso de ver dos gatos desnudam a diferença.

Sempre que se mira, ou se imagina, o corpo dispo “não pensa”, pensa em abstrato. Naturalmente se pode, de vez em quando, ser surpreendido pelo fato do gato. Pode ser também surpreendido por mal fortuna nossa, a evidente indistinção, ou por ironia de certas imbricações da indistinção: “sempre que vejo um gato ao sol lembra-me a humanidade. Sempre que vejo dormir lembro-me que tudo é sono” (PESSOA, 2009, p.362). Contudo, não é o fato humano em si que resulta humano. O fato é compartilhado com o gato. O que resulta tão humano é o que comporta. E o que comporta é que o gato é o Outro radical. Surpreender-se com isso é humano, logo animal.

O estremecimento peculiar com o gesto do bichano faz sorrir. Apesar disso: “senti nele a ternura que se sente pela comum vulgaridade humana... pelo lar humilde e alegre dele... pela inocência de viver sem analisar, pela naturalidade animal daquelas costas vestidas” (PESSOA, 2009, p.100).

34

A fala, até aqui, descreve a possibilidade de questionar a representação animal a partir daquilo que o animal suporta para que haja definições na forma “homem é...”. No entanto, dizer sobre a representação animal está longe de apenas consagrá-la nos exemplos da arte. Não obstante, o que há de valer a pena é o que se pode ainda sugerir com L.D. um *animal* ainda.

Isso também diz que se chega ao vital da estima do texto. Ela, a estima, faz ressaltar o caráter incomparável do evento ímpar da natureza que é L.D. Aceita-se aquilo que no início do texto se posta — “homens e cães, gatos e heróis, pulga e gênio” e, se complementa, “brincamos a existir, sem pensar nisso (que os melhores pensam só em pensar) sob o grande sossego das estrelas.” Aceito, torna-se escandaloso para a lógica da eficiência moral algo configurado em arte e que nesse reino, reino animal do espírito, faça surgir o impensado ainda, ou muito pouco pensado sobre a indiferença da natureza e sua correspondência na arte de L.D.

35

No reino animal do espírito, L.D. é *animal* ainda. A situação parece paradoxal a primeira vista, porém, o homem é um animal... Se há o animal-homem, a arte de L.D. não poderia estar distante disso. Ou seja, estar nessa situação importa duas coisas. Primeiramente, o animal-homem faz arte, sendo assim, o efeito estaria na configuração de uma ação que

dilatária ainda mais o animal-homem. Segundo, se o ato artístico for estimado como algo que não se enleia completamente com o animal-homem, o ato tem mais de natureza do que se pode aceitar.

Em ambos os casos o que a arte de L.D. infunde, como a vida animal indeterminada, é um sopro de vida nos elementos, imergindo em todos esses momentos como organização particular — “viver a vida decorrentemente, exteriormente, como um gato ou um cão – assim fazem os homens gerais, e assim se deve viver a vida para que possa contar a satisfação do gato e do cão. Pensar é destruir” (PESSOA, 2009, p. 199-200).

É dessa natureza originária que resulta o conteúdo imediato. A realidade é o que é penetrado. Penetrado por excitabilidade, irritabilidade e multiplicação. Se atentar para isso, nada pode destituir de sentido ser L.D. um *animal* ainda — mesmo que seja, a primeira vista, um absurdo.

36

A natureza originária, tanto no animal, quanto em L.D., é o singular, posto como um ser aí-animal voltado para fora, exteriorizado. Mas isso não significa uma limitação que ambos precisam superar. Antes afirmam existir para fora, de fora — caso ainda se possa entender a literatura a partir da sensibilidade, da irritabilidade e da reprodução. Sensibilidade contra todos os momentos que reforçam a jaula do sentido. Reprodução daquilo que é produzido e apresentado por L.D., sendo assim mais do que o seu sentido próprio. Irritabilidade com qualquer algo que usufrua de coisas que neguem seu próprio vigor de natureza do reino animal do espírito. Ou seja, quanto mais L.D. se integra à indiferença da natureza, algo de imediatamente oposto e que no seu reino se espiritualiza, mais *animal* ainda.

37

L.D., sendo um *animal* ainda, absorve os sinais do gato em virtude de eles já nada significarem. Avança sobre isso: “nenhum de nós, desde o gato até mim, conduz de fato a vida que lhe é imposta, ou destino que lhe é dado...” (PESSOA, 2009, p. 166). As cifras bichanas são mimetizadas em si mesmas. A penetração delas no âmbito estético forma a reserva literária contra as intenções que obrigam à arte ser uma forma de confissão, ou as obrigações que um gato descarta. Nisso habitam as transformações dissonantes entre o homem e o animal numa literalização. Ou melhor, numa escrita gatafunhada.

38

O arquitectural é L.D. Um poder do volume mimético que ecoa, em outro reino, as teatralizações dos gestos do animal. Algo que se vê por ouvir semelhanças nas costas, quando a capacidade das peças rompidas da obra chama a natureza para o seu reino. Evento de fulgurância, no qual os simulacros encarnam no tipo, na figura, de um quem. Por versar, prosaicamente, abreviaturas da vida, faz valer a catarse da mimeses, situando-a na quebra da grande literatura (esse gesto altivo e solitário de demarcar uma fronteira mais rígida com a natureza, sentindo-se atraído em demasia por ela).

Como *animal* ainda versa o absoluto essencial em suas peças rompidas. Seu Outro, o animal, é tudo aquilo que evoca a adesão, de uma forma ou de outra, a mesura da emergência. Essa emergência expõe a amnesia da origem. L.D. reconhece ser a tradição aquilo que apaga o princípio da imitação da natureza como origem da arte. Sabedor, dispara contra a superioridade humana frente ao instinto do animal. Prestigia o ato literário para qual tenderiam todos os esforços humanos, se os humanos desejassem ser um animal ainda — peça literária. Mas o resultado, a obra literária, é o transplante do reino animal para o reino animal do espírito, *animal* ainda. Outra vez, escrita gatafunhada.

39

A indiferença é o que há. Ao longo do século do seu nascimento, L.D. irá se situar nos encontros das distâncias entre ele e o animal. O último, a viver o pouco tempo que lhe resta sobre a terra. O outro, L.D., com o sangue dele no espírito, vai pelo mesmo caminho e teima em vir. Talvez se disponham ainda a fazer disso uma indiferença absoluta. Mas poderiam os saberes eficientes aceitar a recuperação de ambos pelo modo do já se vai e vem? Certamente os saberes continuam, como desde o princípio, a exigir o desterro da literatura e com certeza dos animais. Talvez pudessem fazer o contrário convertendo-se em *animais* ainda. Mas pode um saber eficiente contar com o absurdo da indiferença com a qual a natureza cria e L.D. consagra como estética? Pouco importa a porta, indiferentemente.

Caso contrário, apenas a vastidão disso: “talvez o meu destino seja eternamente ser guarda-livros, e a poesia ou a literatura uma borboleta que, pousando-me na cabeça, me torne tanto mais ridículo quanto maior for a sua própria beleza” (PESSOA, 2009, p. 54).

Referências

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2011.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966.



Nina

Do imaginário poético latino-americano o salto antropomórfico de personagens da esfera zoológica

Maria Aparecida Nogueira Schmitt (CES/JF- SMC)

Perpassando a linha do tempo da historiografia literária, pode-se constatar a reincidência dos animais no imaginário poético dos trabalhadores com palavras representativas. Desde a Antiguidade Clássica, as fábulas e epopeias apresentavam a atuação dos animais como jogo de alteridade diante das diferenças e como complemento das orientações exemplares de conduta ética. Esopo, na Grécia Antiga, com suas cigarras, formigas, raposas, lebres, tartarugas, ovelhas, seus leões, lobos, enfim, com suas metáforas animais, aspergia moralidades no inconsciente popular da época. Tão consistentes foram que até os tempos atuais têm-se mantido signos como o exemplar “uvas verdes” para a representação da máscara do sentimento do humano diante da perda. Na epopeia clássica Homero atribui a Argos a fidelidade incondicional do cão ao seu dono, no caso, ao herói Ulisses. O cão, após o ato do reconhecimento do dono, morre como o último e mais significativo ato de dedicação a Ulisses, uma vez que, se permanecesse com vida, as festivas manifestações caninas de boas-vindas teriam despertado nos pretendentes de Penélope a percepção da presença do herói e o seu plano de disfarce fracassaria.

Velejando mares, já em tempos das conquistas ultramarinas, os relatos dos cronistas europeus, sob o impacto do exótico do Novo Mundo, pontilhavam-se de visões da fauna das novas terras, detentora de seres prodigiosos, estabelecendo por esses caminhos o fantástico como manancial do subgênero maravilhoso para os leitores da época.

Avançando na rota do tempo, a partir do século XX, a zooliteratura passa a assumir o caráter de desencadeadora de reflexão crítica na relação hierárquica da dominação do humano em detrimento da sensibilização tocante aos seres vivos não humanos.

A proposta lúdica de Borges no prólogo de **O livro dos seres imaginários** indicia a percepção de um escritor que convida o leitor ao registro das peculiaridades dos relatos locais sobre um mundo lendário coabitado por criaturas que povoam o território sem governos ou mapas do pensamento coletivo. Dentre eles, animais se multiplicam em formas e funções fantásticas que conduzem o leitor para o labirinto das mitologias e dos sonhos, onde o compartimento da reflexão é resguardado pelos guardiães da fantasia dos homens.

Conhecedor da inesgotável fonte das tradições locais, Borges, no prólogo de **O livro dos seres imaginários** assinala para o aspecto da incompletude da obra no que diz respeito à possibilidade de infinitos acréscimos de novos relatos para novas futuras edições:

Um livro desta índole é necessariamente incompleto; cada nova edição é o núcleo de edições futuras, que podem se multiplicar ao infinito.

Convidamos o eventual leitor da Colômbia ou do Paraguai a nos remeter os nomes, a fidedigna descrição e os hábitos mais conspícuos dos monstros locais.

Como todas as miscelâneas, como os inesgotáveis volumes de Robert Burton, de Fraser ou de Plínio, **O livro dos seres imaginários** não foi escrito para uma leitura ininterrupta. Desejamos que os curiosos o frequentassem como quem brinca com as formas variáveis que revela um caleidoscópio.

Múltiplas são as fontes desta *silva de varia lección*; nós as registramos em cada artigo. Que alguma omissão involuntária nos seja perdoada. (BORGES, 1967, prólogo)

Em um dos contos de **O livro dos seres imaginários** que tem por título “Animais dos espelhos”, a ficção borgiana pode induzir o leitor às alamedas psicanalíticas, onde o homem e o animal são apresentados como parentes que, em determinado momento da evolução das espécies, por motivos ainda indesvendáveis, tomam rumos distintos. No conto, segundo Herbert Allen Giles, a crença no peixe é um mito que se refere à época do Imperador Amarelo, líder dos lendários Cinco Imperadores Chineses, tidos como sábios e moralmente perfeitos:

Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não estavam, como agora, comunicáveis. Eram, além disso, muito diferentes; não coincidiam nem os seres nem as cores nem as formas. Ambos os reinos, o especular e o humano, viviam em paz; entrava-se e saía-se pelos espelhos. Uma noite, a gente do espelho invadiu a Terra. Sua força era grande, porém ao cabo de sangrentas batalhas as artes mágicas do Imperador Amarelo prevaleceram. Este rechaçou os invasores, encarcerou-os nos espelhos e lhes impôs a tarefa de repetir, como numa espécie de sonho, todos os atos dos homens. Privou-os de sua força e de sua figura e reduziu-os a meros reflexos servis. Um dia, entretanto, livrar-se-ão dessa mágica letargia.

O primeiro a despertar será o Peixe. No fundo do espelho perceberemos uma linha muito tênue e a cor dessa linha não se parecerá com nenhuma outra. (BORGES, 1985, p. 6-7)

Da leitura deste enfoque textual pode-se estabelecer um elo de cunho psicanalítico quando se atenta para o instinto agressivo do homem. Segundo Freud a tendência à agressão constitui uma disposição instintiva o que ocasiona um impedimento à civilização. Ratifica esse conceito quando considera que a civilização constitui um processo a serviço de Eros, cujo propósito é juntar seres humanos isolados, depois famílias, raças, povos e nações até

alcançar a unidade da humanidade. O instinto agressivo do homem, a hostilidade de cada um contra todos e de todos contra cada um, constitui entrave a esse programa da civilização. Thanatos, representante do instinto de morte, segue lado a lado de Eros. O significado da civilização para Freud representa a luta entre Eros e a Morte, entre o instinto de vida e o de destruição.

Decorre dessas considerações a interrogação freudiana com certa intenção retórica, já com uma hipotética resposta do próprio emissor:

Por que nossos parentes, os animais, não apresentam uma luta cultural desse tipo? Não sabemos. Provavelmente alguns deles – as abelhas, as formigas, as térmitas – batalharam durante milhares de anos antes de chegarem às instituições estatais, à distribuição de funções e a restrições ao indivíduo pelas quais hoje os admiramos. Constitui um sinal de nossa condição atual o fato de sabermos, por nossos próprios sentimentos, que não nos sentiríamos felizes em quaisquer desses estados animais ou em qualquer dos papéis neles atribuídos ao indivíduo. No caso das outras espécies animais, pode ser que um equilíbrio temporário tenha sido alcançado entre as influências de seu meio ambiente e os instintos mutuamente conflitantes dentro delas, havendo ocorrido assim uma cessação de desenvolvimento. (FREUD, 1996, p. 127)

Já no pensamento filosófico de desconstrução, Derrida situa o animal como outridade, cedendo, segundo ele, ao instinto do animal autobiográfico. Em 1997, no III Colóquio de Cerisy, que tinha como eixo sua obra, nas palavras de reverência à comuna francesa, Derrida deixa registrado seu conceito:

Ao passar as fronteiras ou os fins do homem, chego ao animal: ao animal em si, ao animal em mim, e ao animal em faltas de si-mesmo, a esse homem de que Nietzsche dizia, aproximadamente, não sei mais exatamente onde, ser um animal ainda indeterminado, um animal em falta de si-mesmo. (DERRIDA, 2002, p. 14-15)

Maria Esther Maciel elabora um estudo com alto teor reflexivo ao apresentar seu olhar sobre algumas produções da zooliteratura contemporânea. Enfoca, entre outros escritos, a obra **Jardim zoológico**, de Wilson Bueno, em que, segundo a escritora, foge aos sistemas classificatórios dos animais, dissecados pelos anatomistas, para inseri-los no registro poético, literário.

São palavras de Maciel:

E é nesse sentido que podemos afirmar que onde falha a classificação advém a imaginação, como o **Jardim Zoológico** de Wilson Bueno comprova, ao abrigar animais feitos da montagem de fragmentos de outros – existentes e fictícios, atuais e ancestrais, locais e transnacionais – e que resistem às categorias conhecidas. (MACIEL, 2008, p. 39)

A partir dessa percepção, o escritor resgata, reatualizando, os bestiários antigos, fugindo da racionalidade científica que já não se mantém, em relação aos paradigmas do mundo contemporâneo e nem dá conta da heterogeneidade e da pluralidade das culturas não canônicas do Ocidente.

Essa desconstrução do instituído pelo escritor brasileiro, Wilson Bueno, acena para o respeito à heterogeneidade e à multiplicidade, retratada por outros escritores inseridos na comarca intelectual latino-americana. Na atualidade, o processo de inclusão das diversidades no propósito de buscar um sistema crítico de abordagem que dê conta das peculiaridades do Continente, proposto por Mariátegui, a respeito das diferenças, promove a confluência da realidade e da ficção, da natureza e da cultura, do homem e do animal.

Segundo Maciel:

Esse movimento, também presente em outros autores latino-americanos, leva-nos a cogitar que os bestiários de nosso tempo realizam também, por vias alegóricas, uma discussão de caráter heterogêneo e inclassificável da tão buscada – e cada vez mais impossível de ser definida – “Identidade latino-americana”. (MACIEL, 2008, p. 40)

Ao deixar registrado em sua obra o empenho dos escritores para inserir em seus textos a outridade animal, Maria Esther reconhece os inúmeros caminhos que se abrem em meio à selva das palavras pelas viagens da imaginação. Estejam os animais nos zoológicos, no ambiente doméstico, nos laboratórios para experiências científicas, sobre a mesa como alimentos, ao serem inseridos no imaginário poético, vão muito além do circunscrito em relação a eles.

Quanto à última ambiência referida, a do animal sobre a mesa como alimento, vale registrar o conto de Clarice Lispector, “Uma história de tanto amor” em que galinhas de estimação de uma menina serviram-lhe de crescimento rumo ao epifânico. Quando uma das galinhas, a Petronilha, foi comida pela família, que se aproveitou da ausência da dona, a pequena passou a odiar todos da casa, com exceção da mãe, que não gostava de galinha, e dos empregados, a quem só era servido outro tipo de carne. A mãe buscou em sua sensibilidade criativa um meio de convencimento da filha: “- Quando a gente come bichos, os bichos ficam mais parecidos com a gente, estando assim dentro de nós. Daqui de casa só nós duas é que não temos Petronilha dentro de nós. É uma pena.” (LISPECTOR, 1998, p. 142)

As convincentes palavras maternas caíram no solo fértil do coração desarmado da criança. Assim, quando chegou a vez da próxima galinha, a Eponina, que a menina teve

quando estava um pouco maior, o amor da dona do animal já não era tão romântico, estava tingido de realismo:

Mas a menina não esquecera o que sua mãe dissera a respeito de comer bichos amados: comeu Eponina mais do que todo o resto da família, comeu sem fome, mas com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida. Tinham feito Eponina ao molho pardo. De modo que a menina, num ritual pagão que lhe foi transmitido de corpo a corpo através dos séculos, comeu-lhe a carne e bebeu-lhe o sangue. Nessa refeição tinha ciúmes de quem também comia Eponina. (LISPECTOR, 1998, p. 143)

Quanto aos animais e zoológicos, habitando o imaginário poético do escritor, em Guimarães Rosa, frutifica a obra **Ave Palavra** e nela o texto “História de fadas” que se reveste da leveza tremeluzente dos colibris brasileiros sendo comprados por um vendedor de animais silvestres e transportados ao Jardim Zoológico da Copenhague por Paul Ludvigsen. Retirados de seu *habitat* natural, da natureza morna e luxuriante da tropicalidade, os “diamantes do ar”, os *luftensdiamanter*, como eram codinominados pelos dinamarqueses, no transporte aéreo os beija-flores começaram a sofrer com a frialdade das alturas dos Pirineus. O que fica marcante no texto é o contraponto da luta pela vida dos animais por toda a tripulação do voo e a real intenção por trás dessa luta que fica a cargo da recepção textual do leitor:

Grande consternação entre os aeronautas. O piloto inclinou a cabeça; o sota-piloto arregalou lentos olhos azuis; o radioperador preparou os dedos para uma comunicação fúnebre; e Ludovigsen extraiu o lenço de bolso, prevendo-se apto a lágrimas. E eis que, nisso, todos quase a um tempo, teve-se a ideia salvadora. É que os aeroplanos desses são providos de fortíssima aparelhagem de superaquecimento, usada no sobrevoo de glaciais lapônias, para além do Círculo Polar. A emergência autorizava o seu emprego. Sem discussão, num átimo puseram-na a funcionar. (ROSA, 1978, p. 41)

Com a alquimia da poética rosiana, o autor subverte a expectativa criada que, nessa parte do relato, se faz fúnebre e entra com um humor fino, de medida exata para a catarse do leitor e preâmbulo para a ironia contumaz do protesto contra a venda de animais silvestres:

Um calor foi nascendo, se encostando. Os colibris espiaram para trás, da beiradinha da morte. O calorão ficou de África; a cabine de comando sufocava os homens – coitados homens alvos, gente de bruma e demorados gelos –, que se molhavam e tiveram de ir tirando paletós e camisas. Mais foi nova primavera para os beija-flores, que retiniram de verdes, à glória do trópico. Afora um, que talvez estimasse mesmo falecer, com saudades de Pernambuco. (ROSA, 1978, p. 41)

Quanto à intensão mercadológica do episódio o autor oferece a algum leitor, ainda não convicto, com sutileza no propósito, a chave de leitura no trecho que se segue:

Suecos, noruegos e dânios não fossem sujeitos profundos, amigos de jogar só no certo, e contentar-se-iam com esse sacrifício. Mas, creia-se e veja-se, continuaram a tirar roupas, e a deliberar. O avião trazia tripulação dupla, com turno de revezamento, e eram assim não sei quantos, com navegadores e engenheiros a bordo; mas pelo menos uns dez. Dez moços, no momento em cuecas, fatigados de altitudes e motores, semi-assados, suados, e,... voando para Paris. (ROSA, 1978, p. 41)

A saga para o salvamento redundou até em supressão de escala da nave para atalho de caminho. No aeródromo de Kastrupp uma multidão aguardava os pequenos hóspedes sul-americanos. Palmas soaram quando surgiram as gaiolas. O diretor do zoológico, Reventlow, adiantou-se e, ao ver um colibrizinho já morto, colocou-o no bolso tentando ver se o calor de seu corpo poderia ainda salvá-lo. No dia seguinte, nas primeiras páginas, os jornais exibiam fotografias do evento. A afluência ao zoológico foi enorme, apesar do outono avançado.

No fechamento magistral do texto ecoa o brado do escritor antenado à outridade:

Ainda agora, em abril, tivemos notícias dos onze: o time está lá, vivos e sãos, almas alegres, nas estufas do zoo de Frederiksberg Bakke, que se gaba de ser o único no mundo a possuir tais joias. E, com isto, se encerra a Saga dos Beija-flores. Porque agora o Direktor Reventlow escreve pedindo araras, tucanos e gaturamos. (ROSA, 1978, p. 42)

Na última frase fica o registro do vai e vem das ondas dos mares da ambição humana que, de funestas, continuam borrifando os céus no transporte de mortalhas da escravidão.

A zooliteratura de Graciliano Ramos

Em *Vidas Secas*, romance de Graciliano Ramos, realidade e ficção convergem na tessitura de uma narrativa elaborada com palavras envolvidas na poeira do tempo memorialista do autor.

No coração áspero, gretado na segura da miséria provocada pela falta de tudo, pulsa o homem que, para se sentir inteiro, repete em busca do próprio convencimento:

-Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim, senhor, um bicho capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha – e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

-Um bicho, Fabiano. (RAMOS, 1983, p. 18)

Na obra, ser um bicho para Fabiano é de tal honorabilidade que lhe soa como um prêmio, uma recompensa pelas agruras da vida. Ainda com o espírito nutrido de orgulho de si, o vaqueiro estala os dedos, na passagem seguinte, para chamar a cachorra Baleia, que o atende prontamente. Ao receber as carícias do animal que lhe lambe as mãos, Fabiano articula as palavras que demonstram a simpatia do homem pelo outro, o que, no caso, registra como força organizadora da forma estética classificada por Bakhtin como “categoria axiológica do outro”.

É assim definida essa relação do autor com a personagem:

O autor se torna próximo da personagem apenas onde não há pureza de autoconsciência axiológica, onde, sob o poder da consciência do outro, ele toma consciência de si no outro dotado de autoridade (tanto no amor quanto no interesse dele) e onde o excedente (o conjunto de elementos transgredientes) é reduzido ao mínimo e não tem caráter essencial e intenso. (BAKHTIN, 2010, p. 175)

Na outridade Fabiano projeta em Baleia seu senso de retidão de caráter, de determinação nos propósitos, num processo de identificação total e saudável: “-Você é um bicho, Baleia.” (RAMOS, 1983, p. 19)

Seja ressaltado que na obra poucos são os personagens nomeados: Fabiano, Sinhá Vitória, Baleia. Os filhos do casal são chamados por “menino mais velho, menino mais novo”. Baleia, o animal, tem um nome.

Em **Vidas secas**, há um processo de antropomorfização da cachorra em sua forma de humanidade nos sentimentos e nas ações em relação à família. Por outro lado, o retirante se zoomorfiza como uma busca de identificação com o animal no que se refere ao seu aspecto vencedor, com capacidade de resistência ao meio-ambiente hostil do sertão nordestino, quando se define como um bicho. Quanto ao nome próprio de Baleia, este se mantém na esfera do animal de tal forma que, ao definir Baleia como um bicho, mantém-se a condição zoomórfica da personagem. Para Ana Maria Machado, uma tentativa de análise sêmica de um nome pode direcionar ao problema da motivação do signo. Sobre essa percepção a estudiosa declara: “As associações sensoriais ou culturais estão presentes o tempo todo no nome próprio e não permitem que se possa sustentar a noção de que o signo é arbitrário.” (MACHADO, 1976, p. 42)

O nome Baleia traz em si o símbolo da vida vencendo a morte como um recurso que René Wellek e Austin Warren consideram como “individualização”, assim exemplificando:

Por que razão estudamos Shakespeare? É patente que o nosso principal interesse não incide em saber o que de comum ele tem com todos os homens, porque nesse caso poderíamos igualmente estudar qualquer outro homem... O que nos interessa é descobrir o que tem Shakespeare de característico, o que é que, por assim dizer, torna-Shakespeare Shakespeare; e isto é, obviamente, um problema de individualidade de valor. (WELLEK, 1971, p. 20-21)

Baleia tem um nome próprio não no aspecto de posse do vaqueiro Fabiano, mas no sentido de adequação, de propriedade das suas ações e representações. Tal é a força simbólica de Baleia que é o único personagem tratado com certa ternura pelo coração empedernido do retirante.

É próprio do símbolo baleia, entre outras acepções a de "...apoio do mundo, um cosmóforo." (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1990, p.117)

Ao dar a cachorra de **Vidas secas** o nome que lhe é próprio, Baleia, o escritor entrega ao leitor a chave sígnica da personagem.

O animal baleia, em algumas espécies, é considerado por alguns zoólogos como um animal detentor de alto grau de inteligência e com capacidade de raciocínio semelhante à do homem.

Baleia é apresentada como detentora de sentimento e percepção que vão além do humano. Na passagem em que mata o preá para alimentar a família de retirantes, exerce a função que é atribuída ao animal baleia, símbolo extraído a partir do mito de Jonas:

No mito de Jonas a própria baleia é a arca: a entrada de Jonas dentro da baleia é a entrada no período de obscuridade, intermediário entre dois estados ou duas modalidades de existência. Jonas no ventre da baleia é a morte iniciática. A saída de Jonas é a ressurreição, o novo nascimento, tal como mostra, de modo particularmente explícito, a tradição islâmica. (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1990, p.116)

O preá é morto por Baleia no intuito de dar vida aos retirantes famintos que já experimentavam no esgotamento das forças os estertores da morte. Baleia pratica o ato de salvamento da família.

Em relação ao mundo animal, Baleia atua como a indiciadora do diálogo natural. O papagaio de Sinhá Vitória, que servira de alimento para o grupo em determinada passagem da jornada sem destino certo e de fome como companheira cruel, teve sua morte justificada por Sinhá Vitória, justificativa essa que lhe valeu de consolo. A decisão tomada por Sinhá Vitória

de matar o companheiro fica registrada pelo narrador que se faz onisciente na seguinte passagem da obra:

Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil (RAMOS, 1983, p. 11)

O narrador, a seguir, emite sua opinião na função de intruso, critério defendido por Lígia Chiappini, ao registrar: “Não podia deixar de ser mudo”. (RAMOS, 1983, p. 11)

Na justificativa de seu ponto de vista, o silêncio da incomunicabilidade familiar disputa com sons onomatopaicos. “Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. O louro aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra.” (RAMOS, 1983, p. 11)

Na trama romanesca, Baleia constitui o elo entre a voz humana e a zoodiversidade. Para tal, o desempenho de seu papel recebeu em sua concepção a dupla carga de inteligência animal, beirando à racionalidade humana. É um cão e tem o nome de Baleia. Simbolicamente a personagem foi plasmada com componentes que lhe permitem atuar na esfera do humano com sentimento e senso ético.

Para Fabiano, Baleia era exemplar e a ela se apegava como uma espécie de monitora no ensinamento que queria e no que podia passar aos filhos, quando se preocupava com a educação dos meninos. A consciência paterna fazia Fabiano se culpar por não ensinar aos filhos quando se recordava de que seu pai o fazia. No episódio que se segue, esse despertar da consciência crítica é registrado mais uma vez pelo processo da intrusão narrativa.

Uma das crianças aproximou-se, perguntou qualquer coisa. Fabiano parou, franziu a testa, esperou de boca aberta a repetição da pergunta. Não percebendo o que o filho desejava.

O menino estava ficando muito curioso, muito enxerido. Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar? Repeliu-o, vexado.

-Esses capetas têm ideias...

Não completou o pensamento, mas achou que aquilo estava errado. Tentou recordar o seu tempo de infância, viu-se miúdo, enfezado, a camisinha encardida e rota acompanhando o pai no serviço do campo, interrogando-o debalde. Chamou os filhos, falou de coisas imediatas, procurou interessá-los. (RAMOS, 1983, p. 20)

Nota-se que o retirante queria apurar seus métodos e conteúdos do ensino aos filhos e intuitivamente, ativando o seu lado “bicho”, convoca outro, Baleia, para otimizar sua prática educativa com um exemplo prático:

Bateu palmas:

-Ecô! Ecô!

A cachorra Baleia saiu correndo entre os alastrados e quipás, farejando a novilha raposa. Depois de alguns minutos voltou desanimada, triste, o rabo murcho. Fabiano consolou-a, afagou-a. Queria apenas dar um ensinamento aos meninos. Era bom eles saberem que deviam proceder assim. (RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. p. 20)

Na tristeza de Baleia a frustração de se sentir impotente diante da vida sem um chão que lhe oferecesse a dignidade de existir e com ela o grupo a que pertencia.

A cada episódio da trama a presença de Baleia é marcante e chega a ganhar leitores que se enternecem.

Na passagem que se segue o menino procurou saber de Sinhá Vitória sobre o inferno e a mãe, ao se sentir ofendida quando, após descrever os domínios do maligno com detalhamento sobre espetos quentes e fogueiras, ouviu do filho a pergunta que considerou desrespeitosa e a levou a aplicar-lhe uma reprimenda:

Sinhá Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.

-A senhora viu?

Aí Sinhá Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.

O menino saiu indignado com a injustiça, atravessou o terreiro, escondeu-se debaixo das catingueiras murchas, à beira da lagoa vazia. (RAMOS, 1983, p. 54)

Baleia encontrou o menino chorando sob as catingueiras. Tentou consolá-lo com brincadeiras e acabou por chamar a atenção do amigo, convencendo-o a mudar de procedimento. O menino colocou a cabeça de Baleia sobre as pernas e pôs-se a contar-lhe uma história com seu escasso vocabulário. Baleia respondia-lhe com a língua, com o rabo e, sobretudo, com a companhia a quem todos naquele momento haviam abandonado.

No capítulo em que é narrado o episódio da morte de Baleia, há todo um crescimento do suspense que remete à tessitura de um conto policial, como célula à parte do corpo do romance, desde a preparação da arma de Fabiano que queria evitar o sofrimento mais arrastado da companheira doente, como espécie de eutanásia. As crianças, fechadas no quarto, gritavam horrorizadas, protegidas de sofrimento maior por Sinhá Vitória que também sofria.

Baleia percebia tudo, escondia-se e espiava o dono desconfiada. Fabiano também sofria. O primeiro tiro feriu, não de morte, a cadelinha. O clima de suspense se mantém, portanto. Baleia fugiu do dono, se arrastando. Caiu sob o sol escaldante.

Como nos suspenses, um personagem importante não tem morte instantânea. Baleia agonizou e sua agonia acende na alma do leitor uma luminosidade complacente. Fabiano apareceu-lhe diante dos olhos com um objeto esquisito na mão. Tentou ainda se esconder. Na onisciência do narrador, Baleia não queria morder Fabiano, pois tinha nascido perto dele e lhe servido de companheira sábia e sempre obediente às suas ordens.

O fecho do episódio leva Baleia à transcendência apenas atribuída ao humano, no que diz respeito à sabedoria e ao crescimento:

Baleia queria dormir. Acordaria feliz num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (RAMOS, 1983, p. 91)

Na passagem, o animal é transportado na imaginação autoral a um plano de recompensas pela conduta exemplar, às portas de um paraíso de animais.

Com a morte de Baleia fecha-se o ciclo de antropomorfização numa trama narrativa perpassada de lirismo e de carga “catártica” que se instala na esperança de um mundo melhor.

A zooliteratura em Manuel Scorza

Manuel Scorza, escritor peruano que se propôs a escrever acontecimentos históricos e sociais, criou discursos que não constituem em sentido estrito crônicas jornalísticas ou históricas. Espezúa Salmón classifica de “cronivelas” (SALMÓN, 2007, p. 51) tais escritos que têm como projeto narrativo dar voz aos silêncios impostos por violentos sistemas de dominação. Scorza, para quem há cinco estações no Peru, o inverno, a primavera, o verão, o outono e o massacre, escreve **La guerra silenciosa** ou **Baladas** que compreende cinco “cronivelas” relacionadas entre si, mas que ao mesmo tempo são autônomas: **Redoble por Rancas** (1970), **Garabombo, el invisible** (1972), **El Jinete insomne** (1977), **Cantar de Agapito Robles** (1977) e **La tumba del relámpago** (1979). Essas cinco “cronivelas” relatam os levantes campesinos na luta das comunidades indígenas da serra central do Peru contra o abuso dos poderosos e os desmandos de uma companhia norte-americana, a Cerro de Pasco Corporation que, aos poucos, foi se apoderando das casas dos campesinos, tema que nunca faltou nas narrativas de escritores comprometidos com o seu estar no mundo.

Leo Gilson Ribeiro, em **O continente submerso**, registra as palavras de Scorza que explicam com clareza seu projeto narrativo:

Não vivi nas comunidades de Serro de Pasco. Só fui conhecê-las em 1960, quando, com alguns intelectuais, ajudei a formar o movimento Comunal do Peru. A metade da população peruana é formada por índios. É um país hemiplégico, e continuará sendo enquanto não forem reconhecidos os direitos da população indígena. Fundamos o Movimento Comunal porque estávamos escandalizados com os massacres permanentes, com a indiferença dos partidos políticos diante desse drama. Nossa tese era simples: as comunidades sempre haviam sido massacradas isoladamente, porque cada uma enfrentava sozinha o poder. Quisemos criar uma confederação para um grande combate coletivo, que se realizou entre 1960 e 1962 e que narro com cinco romances do ciclo balada. (SCORZA, 1988, p. 241-242)

Assim, Scorza com sua obra exhibe as mutilações na cultura de um povo que, por estupefação e temor, cai na rede do silêncio imposto onde inicia o doloroso processo de perda de identidade. Assimilando as formas de comportamento ditadas pelos opressores, camponeses se acomodam e passam a proteger os próprios alcos contra povos irmãos.

Scorza chamou a essa atitude de reflexo dos poderosos assumido pelos homens que se fazem escravos. Mabel Moraña registra as palavras de Scorza em relação a esse processo de “consciência vencida”, alvo de sua luta contra a alienação que gera a servidão do homem a forças consideradas como superiores: Ningún hombre, afirma Scorza, “puede vivir rodeado de esclavos sin adaptarse a esa mentalidad, sin transformarse en esclavo”. (MORAÑA, 1983, p. 189)

Scorza completa essa declaração com outra mais contundente no rechaço à alienação política: “Se me preguntaba si yo era el cronista de una derrota (...) yo, en efecto, soy el cronista de una realidad vencida, porque no temo decir que el Perú es una conciencia vencida. (MORAÑA, 1983, p. 189)

As palavras de Scorza dão a dimensão dos propósitos de sua obra testemunhal, indiciadoras do forte componente do final das cinco baladas que encerram todas com um massacre.

A ideia tão latejante na consciência comprometida com a causa que defende é reiterada por Scorza em todas as possibilidades que lhe acenam. Em entrevista concedida a Roland Forgues, pouco antes de sua morte em um acidente aéreo, Scorza declara:

Yo quiero insistir sobre este aspecto el Perú, en este momento en 1983, es una sociedad de esclavos y vivir en él es ahora muy difícil porque una larga estada te lleva a adoptar una mentalidad de esclavo y terminas convirtiéndote en esclavo. (FORGUES, 1988, p. 77)

Numa das passagens de **A tumba do relâmpago**, onde está assinalada a mentalidade de escravo, que o autor tanto combate, tusinenses marcham para a recuperação de suas terras. A história relatada nesse episódio diz respeito a um veio de prata, descoberto por certo índio, chamado Chamorro que, com a ajuda de um advogado, a registrou em seu nome. Em 1905 a Cerro de Pasco Corporation comprou-a por dez libras de ouro. Dias depois, trajado como um senhor, Chamorro compareceu a um leilão e arrematou a fazenda Jarria. O narrador expõe a miséria da condição humana quando irmão de raça assume a posição de dono e subjuga irmãos. “Logo os servos da fazenda iriam saber que um patrão índio pode ser pior do que um senhor branco. A fazenda Jarria começou a avançar sobre as terras de Tusi”. (SCORZA, 2000, p. 222)

A essa situação seguiu nova desgraça, uma vez que um juiz, de nome Emiliano Palácios, decidiu combater o roubo de gado e ordenou que qualquer suspeito encontrado nas estradas fosse detido. Um peão de Jarria foi detido pelos agentes da justiça. O prisioneiro protestava declarando-se inocente. Foi surrado até a morte. Depois Chamorro declarou que fora um erro, que seus ajudantes se confundiram.

Os chefes da comunidade dividiram-se em grupos para organizarem novas choças para os moradores de Jarria, enquanto outro avançaria sobre a casa grande da fazenda. Foram sete dias de trabalho febril em Tusi quando se construiu maior número de alojamentos do que o previsto.

Avançaram a marcha até o primeiro povoado de Jarria chamado Tagma. Cercaram-no e ocuparam o povoado. Explicavam-se aos moradores: “Somos tusinenses! Somos de paz! Estamos aqui para libertar vocês!” (SCORZA, 2000, p. 226)

Assustados os moradores tentavam escapar. Os tusinenses iam de casa em casa pedir às mulheres e aos velhos que se juntassem no local. Um dos velhos se põe em atitude de resistência, assumindo a defesa do patrão.

-Quem lhes deu permissão para entrar? Estão pisando a terra do senhor Chamorro – repreendeu-os um velho de pele enrugada, cabelos brancos, mas ainda vigoroso.

O homem sacou um revólver, mas, vendo os tusinenses armados, percebeu a inutilidade de sua resistência.

-Tanto faz que sejam ladrões ou homens honrados, vão todos saber o que é a cólera de meu patrão.

Remigio Villena agarrou-lhe o fecho da camisa. Os botões saltaram.

-Quem é você, boquirroto?

-Pio Yalico, representante do senhor Chamorro. Cuidado.

-Ah, então você é o famoso leva-e-traz?

Yalico perdeu a voz. (SCORZA, 2000, p. 227)

Mulheres e crianças mantinham-se em suas rotinas como se nada estivesse acontecendo.

Villena tentava tirá-las daquele estado de condicionamento e indiferença com seu brado de entusiasmo patriótico e convocação: “Viva o Peru! Viva a comunidade de Tusi, que veio recuperar suas terras! Chegou o dia da independência dos servos de Chamorro! Todos para a praça!” (SCORZA, 2000, p. 228)

Dirigiu-se a uma anciã que parecia assistir à cena sonhando, mastigando continuamente. Villena percebeu que mulheres e crianças mascavam enormes bolos de coca por ordem do fazendeiro para impedir que comessem a batata, obrigando-os a ficar sempre com a boca ocupada. Quando começavam o trabalho, davam-lhes um bolo de coca para ser mastigado durante todo o tempo e devolvido intacto, ao final da jornada.

Foi necessário ameaçar as pessoas com armas para que saíssem.

Ninguém demonstrava entusiasmo. O único que se alegrava e fazia festa ao redor dos tusinenses era um cãozinho preto, maltratado, de nome Zambo. O dono o chamava, mas o cão não o atendia. Enquanto isso, Mestre Salazar tentava mudar a mentalidade do Capataz:

Yalico, o pessoal de Tusi não vai tomar nada de vocês. Estão recuperando as terras que já foram deles, mas vocês nada vão perder. Mais tarde vocês serão donos de suas terras!

Yalico não saía de seu silêncio.

-Você também é uma vítima dos abusos. Também é explorado!

-Sou capataz

-Sei. Mas com que você se veste? Com farrapos! O que você come? Sobejos! A comunidade veio para libertar você. Agora você pode ser livre! Venha para o nosso lado! (SCORZA, 2000, p. 228-229)

O diálogo progride, deixando as marcas da consciência adormecida de Yalico na falta de identidade e na letárgica submissão ao dono:

-Pertença a Chamorro.

-Tusi lhe dá liberdade. Chamorro acabou-se. Vamos, entre para a comunidade. Nós lhe daremos terra e uma casa. Se quiser ficar, fique. Se quiser se mudar, arranclaremos outro lugar para você.

Yalico abaixou os olhos.

-Você não quer ser livre? Ir para onde quiser, falar com quem quiser, plantar, vender a safra a quem gostar?

-Não.

-Não está cansado de ser escravo?

-Não sou escravo, sou guardião. (SCORZA, 2000, p. 229)

Enquanto os tusinenses se distribuíram pelas casas, fazendo comida, carneando um touro e distribuindo aguardente, só alguns servos aceitaram. Yalico observava enfezado até que pediu para se retirar, chamando Zambo que obedeceu por hábito, mas logo voltou para a companhia dos tusinenses. Os líderes do movimento de recuperação das terras de Tusi, Salazar, Villena e Palacios, subiram a uma encosta para contemplar a imensidade de terra cinzenta. Quando voltaram depararam com Yalico mascando coca, indiferente. Mestre Salazar notou o sangue na bainha da calça do capataz de Chamorro.

Segue-se novo diálogo em que se revelam em contraponto a voz da consciência comprometida politicamente com a libertação daqueles tornados escravos da estagnação social:

-Que aconteceu?

Envergonhado, Yalico olhava para as colinas.

-Cadê seu cachorro?

Yalico ergueu os ombros. Mestre Salazar acompanhou os olhos do capataz, desconfiou, subiu em um rochedo, olhou enjoado, voltou colérico.

-Por que matou o cachorro, seu miserável?

Yalico ergueu o rosto e a voz:

-Era meu! O que tem a ver com isso?

-Como pôde fazer uma coisa dessas, seu filho da puta!

-Ninguém tem de se meter com o que é meu.

-Matou, seu canalha! Só porque o bicho gostou de nós, foi carinhoso com a gente!

-Ninguém tem de me pedir contas por isso.

Mestre Salazar afastou-se. Voltou trazendo nos braços o corpo degolado de Zambo, pediu uma pá, cavou furiosamente. Alguns tusinenses foram ajudá-lo. Mestre Salazar enterrou o animal. (SCORZA, 2000, p. 230)

As palavras que se seguem conferem ao animal as honras de um herói morto em combate: “- Adeus, Zambo. Você nasceu escravo, morreu livre. É a primeira baixa em nossa batalha! Adeus, tusinense!” (SCORZA, 2000, p. 230)

Pelo recurso da antropomorfização o cão é transportado à categoria de humano, dotado de inteligência e racionalidade.

À semelhança do fechamento do episódio da morte de Baleia, em **Vidas secas**, o final da passagem da morte de Zambo, em **A tumba do relâmpago**, traz o aspecto compensatório da conduta ética diante da realidade social que o animal vivencia e representa como símbolo da coletividade.

Em **Vidas secas** a falta de tudo o que é retirado do sertanejo, acossado pela miséria nas agruras da seca, contrapõe-se a uma esperança teimosa, com ânimo para renovação, e que acena como recompensa um céu sem fome.

Aproximação de Graciliano Ramos e Manuel Scorza

Ao se propor um estudo comparatista de obras literárias latino-americanas, o critério de abordagem crítica volta-se aqui para a aproximação das comarcas intelectuais do continente. O crítico uruguaio Ángel Rama defende a ideia de que existiriam na América Latina forças unificadoras advindas da tradição, da história das línguas comuns e das formas similares de comportamento.

Rama reconhece que o processo de integração é muito difícil e que vai acontecendo progressivamente. Chama a atenção para leituras, que considera equivocadas, de ver o Brasil como um bloco e a América Latina como outro:

Acredito que a realidade é mais complexa, pois existem muito mais centros, com áreas diferenciadas, algumas ligadas entre si. A relação da literatura gaúcha com a literatura rio-platense é bastante evidente e conhecida, como um exemplo de possibilidades de vinculações. Mesmo a vida política de meu país esteve estreitamente associada à vida política brasileira, outro exemplo de proximidade. (RAMA, 2008, p. 169)

Rama considera a literatura comparada um dos caminhos relevantes de aproximações das comarcas intelectuais na América Latina:

Chego a uma convicção que me parece fundamental: que a comparação emana da obra, do livro que fazemos, e não de cada um dos estudos em particular. Que cada um desses estudos em particular esteja empenhado em examinar problemas concretos no Brasil, na América Hispânica, nas Antilhas. A visão comparativa é realizada pelo leitor, que a reconstruirá vendo a totalidade desta obra e observando as experiências literárias que analisam textos de uma região a outra: do México, do Rio da Prata, da região paulista. Ou seja, é a obra que tem a função de comparação e, os estudos, seu apoio concreto. Esta é, além disso, a experiência vivida por aqueles que são

realmente comparatistas e têm trabalhado intensamente nesse tipo de comparação. (RAMA, 2008, p. 170)

Por sua vez, Eduardo Coutinho chama a atenção para o fato de que a Literatura Comparada sempre esteve presente no discurso teórico-crítico latino-americano. A princípio, por encontrar na América Latina um terreno fragilizado pelo processo colonialista, ainda vigente do ponto de vista econômico e cultural, a Literatura Comparada atuou, em suas primeiras manifestações, sobre a literatura do continente como um elemento de validação do discurso de dependência cultural:

Pensar a Literatura Comparada na América Latina é tarefa altamente complexa, que traz à tona de imediato uma série de problemas de ordem distinta: desde a indagação sobre os próprios conceitos de Comparatismo e de Literatura Latino-Americana até o estabelecimento de relações capazes de pôr em xeque o etnocentrismo que caracterizou a disciplina em sua fase inicial e que sempre esteve presente no discurso teórico-crítico latino-americano. (COUTINHO, 2003, 11)

Graças à própria evolução por que passou a disciplina e às reflexões em torno da multiplicidade cultural, o comparatismo passou a se inscrever nas partes atuantes nas reflexões sobre a América Latina. Para Eduardo Coutinho: “É neste sentido que vem conquistando espaços cada vez maiores no pensamento latino-americano e é nesta órbita que se situa nosso interesse.” (COUTINHO, 2003, 11)

Literaturas sobrevividas das reflexões sobre a realidade do continente tomam para si estratégias acionadas por escritores pela imaginação poética.

A aproximação de Graciliano Ramos e Manuel Scorza tem como ponto em comum o compromisso de ambos com a denúncia de fatos históricos violentos decorrentes do sistema colonialista por que passaram o Brasil e o Peru. Graciliano, escritor nascido no sertão alagoano, vivenciou os padecimentos da prisão, primeiramente em 1930, por sua adesão ao comunismo, depois ao ser submetido à prisão durante o Estado Novo, quando passou por torturas, sofrendo privações nos porões imundos que lhe imputou o regime ditatorial, experiência essa que lhe rendeu a obra **Memórias do Cárcere**, publicada em 1953.

Vidas Secas foi publicado em 1946 e, segundo Antonio Candido, Graciliano Ramos passou da invenção ao testemunho. “A preocupação com os problemas da análise interior se transfere para a autobiografia, primeiro em tonalidade fictícia, depois em depoimento direto.” (CANDIDO, 1964, p. 113)

Nesse aspecto, verifica-se em Scorza a mesma preocupação autoral de envolvimento com os dramas sociais e escreve sua obra testemunhal motivado pela ideia de introduzir os vencidos da história oficial de Peru, como parte dela.

Zambo e Baleia constituem-se como símbolos de seus respectivos contextos histórico-político-econômicos.

Baleia, ao longo do desenvolvimento do enredo, revela-se como um personagem dotado de sentimentos e de fidelidade, assim como Zambo que é também considerado um personagem, embora de atuação sucinta.

O romance latino-americano comprometido com as contingências e em busca de inserções de vozes marginalizadas por sistemas ditatoriais tem servido de veículo de desenvolvimento da consciência adormecida daqueles que, uma vez privados de tudo o que teriam por direito, perdem a identidade e caem em profunda letargia.

Para Bella Jozef o conflito do homem com as forças da natureza concorre para a produção ficcional em seu primeiro momento. Posteriormente esse papel se cumpriu muitas vezes, comprometendo a qualidade estética. Com o Modernismo, novos rumos da tessitura textual introduzem a preocupação estética que penetra na realidade do continente.

Assim se pronuncia Bella a esse respeito:

A ficção converte-se em testemunho do mundo interior, acendendo à dimensão ontológica. A aparência soma-se à essência. Com a anexação do mundo interior, a realidade adquire a transcendência que lhe faltava até então no universo da ficção. A imagem globalizante do homem americano é assumida por uma dimensão ética e estética. O romance que focalizava parcialmente uma realidade, atendendo-se à parte externa dos fatos, converte-se na expressão vivificada da complexa realidade americana. (JOZEF, 1980, p. 135-136)

Graciliano Ramos e Manuel Scorza, dois suportes da literatura de cunho agregador das diferenças na América Latina, empregam inquestionável adequação da técnica literária às respectivas realidades sem a dissociação da arte.

A percepção do leitor entre sua realidade e a produção literária desencadeia o interesse pelo novo romance latino-americano como um enigma a ser decifrado. Se por um lado revela o comprometimento com uma comunicação cada vez maior entre autor e leitor que precisam de se fazer ativos e participantes, por outro, o efeito estético produz uma realidade imaginária reprodutora de ideologias. Cumpre-se, assim, o programa de dois escritores irmanados nos

respectivos propósitos de representação artística da realidade por meio da transgressão de signos dos esquemas narrativos convencionais.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 5. ed. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1985.

CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain **Dicionário de símbolos**. 3. ed. Trad. de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COUTINHO, Eduardo F. **Literatura Comparada na América Latina**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Trad. de Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

FORGUES, Roland. Entre la esperanza y el desencanto – Entrevista a Manuel Scorza. In: **Palabra viva de escritores peruanos contemporáneos**. Tomo I: **Hablan los narradores**. Editorial Studium. Lima, 1988.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão- o mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Direção e ed. Brasileira de Jayme Salomão. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JOZEF, Bella. **Jogo mágico**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MACIEL, Maria Esther. **Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea**. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

MORAÑA, Mabel. “Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza”. In: **Revista de crítica literaria Latinoamericana**. Año IX, n. 17. Lima, 1983.

RAMA, Ángel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Trad. de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. ed. 51. São Paulo: Record, 1983.

ROSA, Guimarães. **Ave, Palavra**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

SALMÓN, Dorian Espezúa. Que es la cronovela? In: Revista **Martín**. Año VII. n. 17, diciem. 2007.

SCORZA, Manuel. **A tumba do relâmpago**. Trad. de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

SCORZA, Manuel. Manuel Scorza: Sindicato é coisa de se comer? In: RIBEIRO, Leo Gilson. **O continente submerso**. São Paulo: Best Seler, 1988.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 2. ed. Trad. de José Palla e Carmo. Lisboa: Biblioteca Universitária, 1971.



Otelo, Desdemona e Iago

Desenredando a relação entre homem e animal em *Grande sertão: veredas*

Maria do Socorro Pereira de Almeida (UFRP)

1 O animal e a perspectiva cultural

Percebe-se que o bestiário sempre esteve, de alguma forma, presente no contexto da vida humana. Nessa perspectiva, como bem observa Gilbert Durand (2002):

[...] Podemos dizer que nada nos é mais familiar, desde a infância, que as representações animais. [...] metade dos títulos de livros para crianças são sagrados ao animal. [...] Do mesmo modo, verifica-se que existe toda uma mitologia fabulosa dos costumes animais que a observação direta apenas poderá contradizer. (p. 69)

Entre os elementos da natureza, o animal sempre esteve presente na vida humana de várias formas, no equilíbrio ambiental, como alimento, transporte, matéria-prima industrial, policiamento, cobaias de laboratório, no aumento da produção agrícola, auxiliar no combate aos distúrbios orgânicos e mentais dos seres humanos, “bichos de estimação”, símbolo de poder e status social, dentre tantas outras ditas funções. Assim, a imagem do animal pode provocar diferentes sentimentos para cada pessoa. Também existem aqueles animais que, por motivos culturais, mantêm uma imagem negativa ou positiva para determinados grupos sociais. O animal pode influenciar nos costumes, nas religiões, no cotidiano e até na saúde das pessoas, sendo parte integrante e importante da vida humana. Nesse contexto, conforme nos informa Durand (2002, p. 70), “O bestiário parece, portanto, solidamente instalado na língua, na mentalidade coletiva e na fantasia individual”. Assim, o animal é espontaneamente apresentado por nós e para nós de forma estereotipada e em condição estrutural de representação dual² (aceitação e negação), independente de classe, etnia, cor, gênero ou idade, como coloca Durand: (2002):

De todas as imagens, com efeito, são as imagens animais as mais frequentes e comuns. Podemos dizer que nada nos é mais familiar, desde a infância, que as representações animais. [...] metade dos títulos de livros para crianças são sagrados ao animal. Nos sonhos de criança relatados por Piaget, numa trintena de observações mais ou menos nítidas, nove referem-se a sonhos de animais [...]. Do mesmo modo, verifica-se que existe toda uma mitologia

² Dualismo no sentido de que um animal que é aceito como sagrado numa cultura, pode ter outra representação em uma cultura diferente, como é o caso da vaca (sagrada em alguns países do Oriente, como a Índia e no Ocidente é um animal utilizado na produção de leite e de carne. No imaginário a representação de um animal pode ser positiva para um determinado grupo cultural e negativa para outros. Segundo Jean-Paul Ronecker (1997, p. 112): “A perdiz, na Europa e na China, o seu canto era considerado apelo ao amor. Nas tradições populares cabilas era símbolo da graça e da beleza feminina, no entanto, para a tradição cristã, esse pássaro é símbolo de tentação e luxúria e de perdição, uma encarnação do demônio”.

fabulosa dos costumes animais que a observação direta apenas poderá contradizer. E, no entanto, a salamandra permanece, para a nossa imaginação, ligada ao fogo, a raposa à astúcia, a serpente continua a “picar” contra a opinião do biólogo, o pelicano abre o coração, a cigarra entenece-nos enquanto o gracioso ratinho repugna-nos. (p. 69)

Para Durand (2002), o homem tem tendência para a animalização do pensamento e posiciona-se no lugar do animal, comparando-se a ele ou imitando-o. Dessa forma, pretendemos observar como Riobaldo, protagonista e narrador da obra em questão, vê a figura do animal e como consegue apresentar para o leitor a relação entre homem/animal, através dos personagens e dos componentes do bestiário que aparecem na obra.

2 Grande sertão: veredas, homem-animal:

Em tempos passados, especialmente no meio rural, o animal sempre ocupou lugar importante, mesmo que já fosse visto pelo homem como um ser de utilidade, como mostra Ronecker (1997):

[...] As relações homem/animal nunca foram simples. Às vezes se duvidaria que o homem fosse animal dotado de razão. Antigamente os laços entre homem e os animais domésticos tinham semelhanças com os que temos com os nossos animais familiares, principalmente com gatos e cães. Deve-se compreender que muitas vezes o homem considera o animal como um bem que existe para fornecer carne, lã, leite etc. (p. 24)

Percebemos que além do pensamento e das ações do homem em relação ao bicho, também permeiam na obra rosiana, muitas imagens simbólicas, envolvendo o animal, fomentadas pelo narrador em algumas situações. Riobaldo deixa-nos perceber que o animal reflete o homem e vice-versa, corroborando com a fala de Ronecker (1997) quando diz que: “O simbolismo animal reflete não os animais, mas a ideia que o homem tem deles e, talvez definitivamente, a ideia que tem de si próprio” (p. 14). Eneida Maria de Souza (2011) enfatiza a nossa ideia sobre a forte relação de Guimarães Rosa com o ‘mundo’ animal:

[...] As visitas do escritor ao zoológico, durante sua estadia em Hamburgo como vice-cônsul, entre 1938 e 1942 e seu Diário de Guerra, ainda inédito, registram passagens relativas à atração de Rosa pela vida animal, assim como os desdobramentos que essa atração apresenta em sua obra. (p. 83)

A autora mostra em obras como *Ave, Palavra e Diário de Guerra*, o pensamento de Rosa sobre o animal, numa época em que a criação dos zoológicos ratificava a dominação humana sobre a natureza. Assim, ela revela que: “Diferente posição assumia o escritor diante da contemplação dessa cena,” uma vez que, em muitas de suas obras, Rosa consegue mostrar

o outro lado, ou seja, o lado do outro (vulnerável – animal). As palavras de Souza se validam ao observamos alguns fragmentos de *Ave, Palavra* como ‘Zoo – Whipsnade Park, Londres’:

O elefante desce, entre as pontas das presas, desenrodilhada e sobrolhosa, a tromba: que é a testa que vem ao chão [...]. E o coelhinho em pé, perplexo. Isto é, sentado. O coelho, sempre aprendiz de não-aventura e susto [...]. um coelho pula no ar – como a gente espira. E os olhinhos do esquilo pulam também [...]. A serpente é solipsista, escorreita perfeita, no sem murmúrio movimento, desendireitada, pronta: como a linha enfiada na agulha [...]. O macaco é um menino – com algum senão. (ROSA, 2009, p. 96-99)

Aparece no fragmento, um eu observador que admira e tenta traduzir a natureza, revelando as características dos animais de forma espontânea e com um toque de sutileza fenomenológica, pela forma como ele expressa a visão sobre aquilo que vê, ou seja: “o objeto imaginado é dado imediatamente no que é, enquanto o saber perceptivo se forma lentamente por aproximações sucessivas.” (DURAND, 2002, p. 22)

Guimarães Rosa atribui qualidades humanas ao animal e dá a ele um lugar “especial”, uma vez que enfatiza a independência dele em relação ao humano. A presença do animal é muito importante na trama, a exemplo do episódio da matança dos cavalos, na Fazenda dos Tucanos. Apesar de o episódio evidenciar uma batalha entre os ramiros e os hermógenes, é a matança dos cavalos que toma toda a cena pela forma como o narrador a percebe e relata.

Ao primeiro contato com a obra, o leitor já encontra uma situação envolvendo homem e animal. Nasce um bezerro que é morto pelo povo do lugar, povo este posto pelo próprio narrador como “prascóvio”, o que, de certa forma, mostra a discordância do narrador em relação às atitudes do povo, no entanto, vê-se também a passividade dele diante do caso: “Eu não quis avistar” (GSV, 2006, p. 07). O bezerro é morto por ser diferente, desse modo, ele rompe com a hegemônica concepção social de como deveria ser um bezerro “normal”, evidenciando o preconceito e as atitudes humanas com relação às diferenças, inclusive do povo sertanejo em relação a outras regiões do país.

Por outro lado, percebe-se a presença do mito criado pelo imaginário social no fato de que o bezerro foi assemelhado ao demo somente por ser diferente. É associado ao demo e ao homem ao mesmo tempo: “Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo” (GSV, 2006, p. 7). Esse aspecto mostra a fusão homem/animal e coloca o homem em condição, até certo ponto, inferior, uma vez que o animal era comparado à gente à medida que era o demo. Podemos inferir, a partir dessas premissas, que a morte, ou seja, a destruição do bezerro sustenta o que nos é passado milenarmente entre as gerações: qualquer ente que vá de

encontro aos preceitos socioculturais, tidos como “certos”, deve ser retirado do convívio para não macular ou comprometer a imagem da família, da sociedade ou do grupo cultural. Na mitologia grega o deus Hefesto é um exemplo da massificação desses modelos sociais, já que foi rejeitado pela família por ter nascido manco.

No início da narração, os cães são citados como os que alertam sobre a violência entre os homens, eles reconhecem o tiro de uma arma de fogo que, segundo o narrador, pode ser de verdade ou não: “Quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente – depois então se vai ver se deu mortos” (GSV, 2006, p. 7). Assim, os tiros trocados pelos homens, e que os matam, são tiros de verdade. Já o que matou o bezerro é apenas um tiro: “Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não [...] (GSV, 2006, p. 7).

Observa-se que, sendo o cachorro e o bezerro semelhantes enquanto animais, o cão é alienado pelo fato de não “denunciar” o tiro que matou o bezerro, fato que revela, também, as atitudes humanas em relação aos seus semelhantes. Esse contexto remete a mesma “topoalienação”³ de Riobaldo, ao se recusar a tomar conhecimento sobre a morte do bezerro, mesmo tendo emprestado a arma que o matou. Esses aspectos já evidenciam a dualidade do narrador, a sua natureza de ser e não-ser que se funde com a dualidade do espaço sertanejo.

Riobaldo inicia a narrativa dizendo “nonada”, palavra que pode significar “não é nada”, evidenciando a desimportância do caso do bezerro. Ele diz para seu interlocutor que não é tiro de verdade, dessa forma ele desdiz uma realidade, assim como as pessoas que não conhecem o sertão são levadas a perceber apenas o que lhe é passado, ou seja, fazem uma leitura de uma determinada circunstância sem conhecer com profundidade tudo que rodeia ou embasa tal situação. Muitas vezes, aqueles que detêm o poder forjam discursos e até fatos conforme manipulações interessadas e endereçadas para que as pessoas acreditem no que está vendo ou ouvindo, daí as muitas “dizibilidades” sobre um sertão inexistente e a criação do mito sobre o espaço sertanejo, inventada e aceita pela massa durante tanto tempo.

Cada povo tem sua cultura, costumes, crenças e modos de acreditar e o sertão não foge a essa perspectiva. Assim, Riobaldo vai mostrando para o interlocutor as especificidades e as situações presenciadas pelo visitante ou por ele sabidas. O animal é colocado no contexto místico à medida que Riobaldo vai contando os causos ocorridos pelo sertão. Ele alude à

³ Topo (lugar) alienação (desconhecimento) – Riobaldo faz parte do espaço, mas se recusa a participar dos eventos que o formam, embora saiba do que se trata, não se envolve.

história de Jisé Simplício, dono de uma besta que o rejeitou a montaria por perceber, no dono, a presença do capeta. O fato de o animal ser arredio, talvez pelo tratamento que lhe fora dado, leva à criação de mitos pelo imaginário popular e à condição metafísica das situações, fato observado pelo próprio Riobaldo: “Apre, por isso dizem também que a besta pra ele rupêia, nega de banda, não deixando, quando ele quer amontar... Superstição” (GSV, 2006, p. 8).

Há ocasiões em que o narrador mostra a experiência humana comparada ao faro e à sabedoria do cão: “O senhor concedendo, eu digo: pra pensar longe, sou um cão mestre – o senhor solta em minha frente uma ideia ligeira e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!” (GSV, 2006, p. 15). Tanto o homem quanto o cachorro, especialmente os mais velhos, unem experiência e esperteza. Vê-se aí a quebra da fronteira entre homem e bicho. Riobaldo, nas suas contações para o homem da cidade, deixa claro o entendimento humano do comportamento animal, ao contar que um dia, em um tiroteio no meio do mato, ele foi ferido e quase morto, perde o cavalo e tenta se esconder e somente lhe resta o vago do chão, coberto de mato, onde não poderia ser visto. Ele, então, toma o lugar de um papa-mel:

[...] Pousei no capim do fundo... e um bicho escuro deu um repulão, com um espirro, também doido de susto: que era um papa-mel, que eu vislumbrei; para fugir, esse estar somente. Maior sendo eu, me molhou meu cansaço; espichei tudo. E um pedacinho de pensamento: se aquele bicho irara tinha jazido lá, então ali não tinha cobra. Tomei o lugar dele. Existia cobra nenhuma. (GSV, 2006, p. 20)

O papa-mel foi pego de surpresa ao assistir a invasão de seu lugar, pouco podendo fazer para defender-se daquela situação. Além disso, o Papa Mel “empresta” para Riobaldo sua capacidade perceptiva dos perigos do seu mundo (mundo animal), e Riobaldo, por sua vez, fez a leitura do comportamento do bicho em relação ao espaço ambiente, leitura possibilitada pela experiência dentro do espaço vivido. Fica evidente a afinidade do jagunço com o contexto sertanejo, ele revela a afinidade com o espaço ambiente pelo perfil dos representantes da natureza externa: “[...] porque, nos Gerais, a mesma raça de borboletas que em outras partes é trivial, regular – cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe, acho que é do seco do ar, do limpo desta luz enorme” (p. 28). O jagunço expressa *topofilia*⁴ em relação ao lugar, mostrando a “vizinhança”:

E tinha o Xenxém, que titinpiava de manhã no revorêdo, o saci-do-brejo, a doidinha, gangorrinha, o tempo-quente, a rola-vaqueira e o bem-ti-vi [...], e araras enrouquecidas. [...] Mas, passarinho de bilo no desvéu da madrugada,

⁴ De acordo com Yi Fu Tuan (1980), Topofilia quer dizer apego, afeição pelo espaço e Topofobia significa o sentimento de aversão ao espaço.

para toda tristeza que o pensamento da gente quer, ele repergunta e finge resposta. (GSV, 2006, p. 28)

O narrador mostra ainda que o homem se guia no espaço-tempo lendo os fenômenos naturais. A chegada ou saída de alguns pássaros podem anunciar chuva ou seca e homem e natureza externa assumem um estado de completude, como bem mostra o narrador: “Tal, de tarde, o bento-vieira tresvoava, em vai sobre vem sob, rebicando de voo todo bichozinho de finas asas; pássaro esperto. Ia chover mais em mais. Tardinha que enche as árvores de cigarras – então, então não chove.” (GSV, 2006, p. 28)

Riobaldo percebe uma fusão entre homem e bicho, de modo que a zoomorfização humana se evidencia, a exemplo do momento em que os homens, em bando, assim como os lobos correm atrás da presa, eles corriam para segurar um boi e comê-lo: “De repente, passaram, aos galopes e gritos, uns companheiros, que tocavam um boi preto que iam sangrar e carnear em beira d’água [...]” (GSV, 2006, p. 33). Vemos, nessa passagem, o sutil propósito do narrador em enfatizar a cor do boi; fato que não deixa passar em brancas nuvens a condição do negro no Brasil e a perseguição aos escravos fugidos em tempos anteriores. Os negros, ao serem pegos, eram arrastados em pé, puxados por animais, muitas vezes eram surrados até a morrer. Rosa parece querer mostrar que o tratamento dado ao humano e ao animal, em termos de crueldade, era semelhante fato que remete a ideia de Garrard (2006), ao se referir aos argumentos de Singer, sobre essa questão, com a seguinte observação:

Singer Pautou-se por argumentos inicialmente expostos pelo filósofo Jeremy Bentham (1748-1832), que sugeriu que a crueldade com os animais era análoga à escravidão, e afirmou que a capacidade de sentir dor, e não o poder da razão, habitava os seres à consideração moral. [...] Assim como as mulheres ou os africanos, digamos, têm sido maltratados com base em diferenças fisiológicas moralmente irrelevantes, também os animais sofrem, por estarem do lado errado de uma linha [supostamente] inultrapassável que separa os seres importantes dos que não têm importância. (2006, p. 192)

Assim como diz o narrador: “ser e não ser”, Rosa “diz e não diz”, ou seja, diz de forma espontânea e com uma leveza que só os olhos mais atentos captam as pistas, aparentemente insignificantes, deixadas ao longo da narração. Na cena da caça ao touro, descrita por Riobaldo de forma lúdica e até despreziosa, fica evidente mais uma crítica ao poder coronelista nos rincões do Brasil. Ele assemelha a condição do negro fugitivo, perseguido e castigado, ao boi, e não deixa de aludir à condição dos jagunços, que também eram perseguidos e caçados para desocuparem o sertão. Na passagem pelo Sussuarão quando o narrador, aludindo à sede que consumia todos, percebe no comportamento dos cavalos,

atitudes de comunicação e enfatiza, mais uma vez, a igual condição entre homem e animal: [...] “A deber os cavalos em cocho, armado de couro, e dosar a meio, eles esticando os pescoços para pedir, olhavam como para seus cascos, mostrando tudo que cangavam de esforço, e cada restar de bebida carecia de ser poupado. [...] Os cavalos gemiam descrença. (GSV, 2006, p. 51)

Nesse caso, a percepção do narrador sobre a situação dos cavalos faz com que ele entrelace novamente os dois mundos (humano e animal), mostrando que, naquela situação eles tinham o mesmo grau de importância e estavam condenados pela “crueldade” do sol: “eu estava no velho inferno” (GSV, 2006, p. 53). É possível perceber, na obra, mais de um inferno, um diurno e outro noturno, um de luz e outro de sombras. Um que queima pelo calor do sol e outro que castiga pela situação em que se encontram algumas pessoas e alguns lugares sombrios e temerosos como as Veredas Mortas e o Sucruíú.

Na primeira passagem pelo Sussuarão, apesar de os jagunços se distinguirem pela hierarquia de poder, supostamente estruturada pelo bando naquele momento, homem e animal tentavam apenas sobreviver, daí a prática do canibalismo⁵, o que deixa claro o grau de consciência entre homem e bicho naquele momento. Por outro lado, novamente a situação do negro vem à tona, e o princípio da “igualdade”, quando se trata de utilitarismo. Os jagunços “comem” um menino negro e a mãe chora o filho, mas leva os brancos (jagunços) até o mandiocal, para que eles se alimentem. Há, nessa passagem, uma simbologia antropofágica, considerando que os brancos se ‘alimentavam’ à custa da vida, dos maus tratos das “carnes” do negro. Essa situação também leva a perceber a condição cativa, especialmente da mulher que, com raras exceções, tinha os filhos arrancados dos braços para que seu leite alimentasse os filhos dos patrões enquanto perdiam seus próprios os filhos pela falta do leite. Essa face da História é também um tipo de canibalismo, de forma indireta. O fato do engano cometido pelos jagunços, de confundir o menino com um macaco, pode ser uma evidência do preconceito e da forma como eram vistos os negros e os filhos deles. Como os humanos eram prioridade em detrimento dos animais, e sendo o negro ‘animal’, logo, teria o mesmo tratamento. O autor evidencia o canibalismo também pelo abuso de poder dos senhores em relação a todos aqueles que os servem, independente da cor.

Para Esther Maciel, em *O animal escrito* (2008), no século XVIII surge uma visão mais naturalista do animal, em virtude do avanço da ciência, mas mesmo assim, a produção

⁵ Momento em que os jagunços matam e comem um humano porque o confundem com um macaco.

simbólica sobre esses seres somente se fortaleceu. Maciel observa que a zoologia moderna ainda mantém a perspectiva de tirar do mundo animal aprendizados para a humanidade. Segundo a autora, muitos escritores modernos colocam o animal sobre tal prisma e entre eles está Guimarães Rosa, especialmente na série ‘Zoo’ e ‘Aquário’ da miscelânea *Ave, Palavra*. Percebemos em GSV que os pássaros presentes na obra representam o contexto positivo e agradável; são aludidos sempre que o narrador expressa a saudade de um determinado lugar, quando Diadorim está presente no contexto discursivo ou quando quer que o leitor perceba a beleza do momento e dos lugares. Assim, os pássaros e a vegetação de alguns espaços, fazem parte da paisagem e da essência, como se fossem a vida de alguns lugares: “[...] Eu via, queria ver, antes de dar a casca, um pássaro voando sem movimento, o chão fresco remexido pelas fessuras duma anta, o cabecear das árvores, o riso do ar e o fogo feito duma arara. [...] Diadorim não se apartou do meu lado” [...] (GSV, 2006, p. 52)

Vemos uma natureza viva, autônoma e movimentante, responsável pelos momentos de alegria na vida do humano. A forma como o narrador personifica os elementos naturais remete à percepção fenomenológica⁶, ele fala com deslumbramento e sua forma de expressão sobre os aspectos naturais são comparados às atitudes humanas, justamente para se fazer entender, e poder expressar o que e como os seus olhos viam aquele contexto de natureza: “o cabecear das árvores, o riso do ar e o fogo feito duma arara” (GSV, 2006, p. 52). O narrador nos faz imaginar o movimento da arara vermelha assemelhando-se à labareda do fogo. Ressalta-se que entre os Maias, “a arara era símbolo do fogo e da energia solar” (RONECKER, 1997, p. 99). Vemos que em GSV apresentam-se através dos pássaros, a vivacidade da de uma natureza autônoma: “Aqueles pássaros faziam arejo. Gritavam contra a gente” (GSV, 2006, p. 52). É como se o humano fosse o invasor de espaço reservado, particular, próprio, e os pássaros reclamassem isso.

Ermelinda Ferreira (2005) vê muitas das representações dos animais, na literatura, como metáfora animal, em que se percebe o animal como símbolo dos comportamentos humanos. Essa perspectiva possibilita a construção de sentido nas atitudes humanas através dos animais, como se o animal fosse a transfiguração do humano ou representasse, de alguma forma, o sentimento do homem. No entanto, a racionalidade com que muitas vezes se fala do animal, mostra o distanciamento cada vez maior entre homem e bicho, mas ao mesmo tempo, mostra uma aproximação pelas semelhanças comportamentais. Essas diferenças, em virtude do inteligível humano, poderiam, ao afastar homem e bicho, unir homem e homem, mas isto

⁶ Fenomenologia conforme teoria de Edmund Husserl em *A ideia de fenomenologia* (2008)

não acontece porque não há um olhar ético ao próximo, o que faz o humano ser visto simetricamente ao animal e tratado como tal. Assim, nas palavras de Ferreira (2005):

É importante observar que, ao contrário de favorecer o sentimento de unidade entre os seres humanos, o sectarismo homem/animal acaba contribuindo para novos sectarismos homem a homem, quando, por razões políticas, econômicas, religiosas, étnicas, culturais ou outras não interessa a determinado grupo humano considerar como tal outro grupo humano que não corresponda às definições da máquina antropológica. (p. 125)

Em *Grande sertão: veredas* percebemos dois lados das situações, tanto se vê o animal tratado pelo homem como objeto de utilidade, como foi apresentado anteriormente, através da caça ao boi, e a comparação entre homem e bicho; como se vê também que o animal traz a simbologia da representação dos sentimentos, dos contextos sociais e das situações vividas pelos jagunços. O animal é visto no contexto de representação do imaginário e na visão autônoma do próprio narrador e dos outros personagens.

Depois da morte de Medeiro Vaz, os jagunços entoam uma cantiga de viola em que se percebe o boi mocangueiro numa comparação com o chefe valente, corajoso e forte como o boi: “Meu boi mocangueiro/ árvore para te apresilhar?/ Palmeira que não debruça:/ Buriti sem entortar” (GSV, 2006, p. 80). É como se não fosse, a morte, inexorável e poderosa o suficiente para levar um destemido e forte homem. Nesse momento, é como se os animais respondessem ou se solidarizassem com a dor dos jagunços: “Os sapos gritavam latejado. O sapo-cachorro arranhou seu rouco. Alguma anta assoviava, assovio mais fino que o relincho-rincho dum poldrinho” (GSV, 2006, p. 80). Há aí, a leitura da linguagem da natureza pelo narrador e, ao mesmo tempo, a insinuação de um sentimento que parece ser mútuo entre homem e animal. Fica clara a ligação da vida da natureza externa com a humana e fica clara também a independência dos animais em relação ao homem. Esse aspecto se evidencia quando Riobaldo reconhece que o humano às vezes imita os bichos na sua sabedoria natural: “Qual é o caminho certo da gente? Nem pra frente nem pra trás: só para cima. Ou parar curto, quieto. Feito os bichos fazem. Os bichos estão só é muito esperando” (GSV, 2006, p. 94).

Os animais são, por muitas vezes, convocados a essa perspectiva. Riobaldo reencontra o Menino, agora Reinaldo e, assim como fez na primeira vez, Reinaldo mostra para Riobaldo aspectos, lados e elementos “desconhecidos”, em um mundo já conhecido ou, pelo menos, pensadamente conhecido. O primeiro amanhecer de Riobaldo ao lado de Reinaldo já mostra, aos olhos do narrador, um mundo mais bonito: “O rio, objeto assim a gente observou, com uma brôa de areia amarela, e uma praia larga: manhagando” (GSV, 2006, p. 142). Nesse

momento os pássaros são ‘apresentados’ para Riobaldo, especialmente o Manuelzinho-da-crôa. A epifania do narrador é evidente, pois os pássaros são vistos com outros olhos, como se ele os estivesse vendo pela primeira vez. O que pensava ser elemento de apropriação do humano revela-se como fator essencial para a beleza do mundo: “Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite a vida mera deles pássaros. [...] Aquilo era para se pegar espingarda e caçar” (GSV, 2006, p.143). O manuelzinho-da-crôa sempre aparece acasalado, fato que chama atenção por ser, ele, o pássaro preferido de Reinaldo, como se o animal representasse um desejo contido do personagem. O momento de observação dos Manuelzinhos-da-crôa, pelos personagens, é de deslumbramento, descoberta de uma vida “social” e “familiar” dos pássaros, que se destoa da vida solitária e tumultuada dos jagunços, além de ser uma revelação poética na obra:

Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos, catando suas coisinhas para comer. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquiniquim – a galinhoagem deles. (GSV, 2006, p. 143)

Independentemente do mundo social criado pelo homem, o discurso do narrador nos leva a ver os animais, até certo ponto, como sujeitos do seu próprio mundo. Até que o homem, pela pretensão do poder e da glória, desterritorializa esses seres de seus espaços. Rosa mostra isso, remetendo ao espaço sertão, que sempre foi alvo de invasão e exploração e seus elementos nativos, homens e bichos, desterritorializados e destruídos em prol dos interesses capitalistas, como já mostra Patrícia Carmello (2013):

Ora, em plenos anos cinquenta – marcados pelo projeto desenvolvimentista da era Juscelino Kubitschek, pelo lema *cinquenta anos em cinco*, encontrou seu clímax na construção de Brasília, pelo intenso crescimento das cidades – é curioso como olhar do artista se volta para os esquecidos da história; e quem seriam eles? Toda sua obra é construída por personagens rurais, de um Brasil interior e arcaico, habitantes de pequenos vilarejos, fazendas, taperas isoladas no meio do mato ou ribeirinhas. São loucos como em *Sorôco, sua mãe, sua filha*, estranhos como em *A Menina de Lá* e mais uma série de peões mestiços, jagunços, bandidos, prostitutas; em poucas palavras, são figuras do desterro e do desamparo [...]. São representantes dos que ficaram mantidos à margem da história e que o GSV reúne num universo único, como restos, resíduos a quem o Brasil modernizado não concedeu lugar apropriado, transformados, agora, na ficção, em protagonistas principais da outra história. Inúmeras passagens dão nota do olhar sensível do narrador diante do “*estatuto de misérias e enfermidades*”, não apenas da vida jagunça, mas dos sertanejos tão sofridos que vão sendo encontrados pelo caminho do bando. (p. 73)

As palavras de Carmello remetem ao povoado Sucruíú, nomeado de inferno pelo narrador, em virtude da miserabilidade dos habitantes. Já a passagem anterior, sobre os pássaros, mostra, não só a sensibilidade do autor em relação à natureza da qual o homem prefere se ver externamente: “É preciso olhar para esses com um todo carinho” [...] (GSV, 2006, p. 143); como mostra também o profundo conhecimento do autor sobre elementos da natureza, no caso, os pássaros dos quais ele relata os nomes: “o jaburu; o papo-verde; o pato-preto-topetudo; marrequinhos dançantes; mergulhão” (GSV, 2006, p. 143); sobretudo o Manuelzinho-da-crôa ao qual descreve fisicamente e do qual mostra a vivência, fazendo-nos observar que o animal, em suas diferenças, se assemelham às diferentes culturas, assim como os homens, e devem ser respeitados nessa perspectiva.

John Maxwell Coetzee, em *A vida dos animais* (2002), observa que os homens, assim como os animais, agem e reagem conforme suas estruturas mentais. Portanto, os animais não entendem o que é e para que serve a ecologia, mas aprendem, desde que nascem, a lutar pela vida. Para o autor, nós é que somos gerentes da ecologia, e como tal, devemos ter a consciência de saber como devemos agir em relação aos animais. Assim, Coetzee (2002) metaforiza essa relação da seguinte forma: “Nós gerentes entendemos a dança maior, portanto podemos decidir quantas trutas podem ser pescadas ou quantos jaguares devem ser enjaulados sem afetar a estabilidade da dança [...]” (p. 65). Coetzee (2002) observa que a literatura é uma forma de nos fazer ver, não só o universo animal, como também nos colocar no lugar do outro: “Os escritores nos ensinam mais do que sabem. Ao encarnar o jaguar, Hughes nos mostra que nós também podemos encarnar em animais, pelo processo chamado de invenção poética, que mistura alento e sentido de uma forma que ninguém jamais explicou, nem explicará” (p. 63). As palavras de Coetzee (2002) lembram as descrições que Riobaldo faz de muitos animais, seja pela forma como ele os apresenta no decorrer das ações na obra, seja pela linguagem poética e presença da fenomenologia no seu discurso, uma vez que, de acordo com Durand (2006), “A primeira característica da imagem que a descrição fenomenológica revela é que ela é uma consciência e, portanto, como qualquer consciência, é antes de tudo transcendente” (p. 22).

Por vários momentos, Riobaldo compara as atitudes humanas aos costumes animais. Quando Diadorim some durante alguns dias, com a desculpa de curar um ferimento, o narrador o compara ao animal que se isola ao sentir que está prestes a morrer ou quando está ferido. Depois ele compara a vaidade de Adílzio a de um pavão. Em seguida ele bebe com a boca dentro d’água e se compara ao cachorro e ao cavalo. No julgamento de Zé Bebelo, ele

compara a inquietude do julgado a do pica-pau: “Zé Bebelo debicou, esticando o pescoço e batendo com a cabeça para adiante, diversas vezes, feito pica-pau em seu ofício de árvore” (GSV, 2006, p. 263). Medeiro Vaz é comparado ao touro mais de uma vez, inclusive ao morrer: “Medeiro Vaz morreu em pedra, como um touro sozinho berra feio: conforme já comparei uma vez: touro preto todo urrando no meio da tempestade” (GSV, 2006, p. 310).

O autor de GSV parece nos apontar um mundo natural dinâmico, mas que pode ser substituído por outro artificializado, conforme os interesses humanos envolvidos nas contradições das relações capitalistas. Percebemos que Rosa já chamava atenção para o ‘desaparecimento’ do animal e para o momento em que os humanos, encantados pela tecnologia, sejam levados, como afirma Dominique Lestel (2011), “Não só a não serem capazes de distinguir os animais de artefatos, mas também a, sinceramente, preferirem estes em detrimento daqueles [...]” (p. 19). Essa predição, de fato, já vem ocorrendo haja vista o processo sistemático de abandono de asininos (burros, jegues e mulas), principalmente nos espaços rurais do Nordeste do Brasil. Esses animais são encontrados vagando e sem rumo.

Dominique Lestel, em *L’Animal singulier* (2004), discute a relação Homem/animal na contemporaneidade e observa que essa questão deve ser revista, para que não continuemos a ver o animal pelo olhar positivista. Para o estudioso, os animais participam de grupos ou comunidades híbridas e de diferentes formas e modos de ser e de agir. Assim, enquanto os animais nascem em grupos de diferentes espécies que os caracterizam e os singularizam; os humanos têm uma identidade cultural que lhe permite ser e agir diferentemente uns dos outros. Por outro lado, a capacidade inteligível dá ao humano, uma singularidade perante aos outros seres. Para Lestel (2004) os animais são sujeitos autônomos que se assemelham em alguns aspectos, aos humanos.

Riobaldo, em GSV, apresenta os animais, em muitos momentos humanizados, como se chamasse a atenção do humano para sua aproximação com eles, corroborando a ideia de Seligmann-Silva (2011) quando comenta sobre a obra de Pierre Bayle: “Quando Bayle humaniza os animais, ele está indicando também que temos uma obrigação moral de nos identificarmos empaticamente com eles.” (p. 40). Seligmann-Silva (2011) fala da pouca visão do homem moderno, que já não mais permite diferenciar o “mundo das coisas e o da vida”. Percebemos que Rosa, de alguma forma, fomenta essa questão, ao perceber o contexto de crescimento industrial do Brasil de sua época, que já vinha apresentando efeitos deletérios sobre a relação sociedade-natureza. Esses aspectos retomam, até certo ponto, o pensamento cartesiano, de coisificação da natureza e do homem, uma vez que, como afirma Seligmann-

Silva (2011) “Descartes diferencia humanos e animais, na medida em que estes últimos não teriam linguagem ou razão. Assim, os animais estariam mais próximos das máquinas” (p. 41).

Na narrativa de Riobaldo, o episódio da Fazenda dos Tucanos é, sem dúvida, um dos momentos mais importantes da obra, tanto no que concerne à cronologia da narrativa (primeira batalha contra os hermógenes), quanto pela simbologia que exerce na obra. Nesse episódio vemos uma das maiores expressões de assimetria da relação homem/animal: a matança dos cavalos. Esse contexto mostra um misto de objetividade e subjetividade, estando a primeira, representada pela ação humana contra o animal e a segunda naquilo que fomenta o discurso do narrador, como observa Arturo Gouveia (2010): “esse episódio pode ser lido de muitas formas, desde a exploração do significado dos cavalos para os jagunços (do ponto de vista pragmático simbólico) até o exame de um arquétipo mitológico nessa cena: o surto de loucura de Ajax, trabalhado na bela tragédia de Sófocles” (p. 12). O próprio nome da fazenda (tucanos) já nos provoca o olhar; o tucano é uma ave muito bonita que chama atenção pelo seu bico grande, forte e aparentemente poderoso, porém muito leve por ser oco. Sendo assim, a aparência do bico não corresponde ao que ele é realmente. O bico do tucano também lhe serve de resfriador para os dias de calor. Então, mais uma vez, a imagem não condiz com o real, já que ao olhar de longe e sem conhecer esses pormenores, imaginamos um bico grosso, pesado que poderia incomodar ainda mais no verão.

A fazenda dos Tucanos, onde chegam os jagunços, apesar de ser uma casa muito grande e bonita, **estava oca**, pois se encontrava vazia. A fazenda parece ser apenas uma como qualquer outra, mas guarda no nome uma memória histórica da guerra de Canudos, já que foi o município de Tucano, Nordeste da Bahia, palco do último confronto entre as tropas que serviam ao Governo e os seguidores de Antônio Conselheiro, quando os primeiros, depois de três tentativas frustradas, impuseram aos outros colossal derrota.

Reportando-nos à imagem do Tucano, que pode aparentar algo que não é, a exemplo do seu bico, chamamos atenção para o fato de que Zé Bebelo se dizia deputado ou tinha essa aspiração. Durante a luta na fazenda a postura dele foi posta sob suspeita várias vezes pelo narrador. Zé Bebelo chefiava uma tropa policial contra os jagunços até ser pego pelo bando de Joca Ramiro, depois volta e passa a chefiar o bando de Jagunços contra os matadores de Joca Ramiro. Dessa forma, ele sempre parecia ser uma pessoa e contradizia o imaginário, especialmente do narrador.

Na citada fazenda, as aparências eram sempre desditas pelos fatos. Os jagunços, ao chegarem lá, a viram semelhante a um forte e se achavam seguros, no entanto, foram

encurralados e quase mortos. Do mesmo modo, esse episódio também desdiz outras perspectivas, como afirma Roncari (2004): “O episódio da Fazenda dos Tucanos é uma espécie de negativo do tribunal. Tudo o que este apresenta de escolha, altura, ganho de civilização, formação e vida, aquele revela o seu contrário: fatalidade, queda, baixeza, barbárie, como a liquidação dos cavalos, suspeita de morte” (p. 261). Vemos que, assim como a imagem do pássaro (tucano), especialmente do seu bico que na realidade é contrário ao que imaginamos, a fazenda que parece aos olhos dos jagunços o lugar ideal para a defesa na guerra, é, na verdade, uma espécie de armadilha, já Zé Bebelo, chefe e defensor dos jagunços, mostra-se em atitudes suspeitas. Aspectos que condizem com a própria situação do sertão mostrado por Rosa: “Um estado de violência, traição, relações agressivas, [em que] a justiça era substituída pela vingança, e onde imperava a lei do mais forte. A natureza passava a ser boa e má, não era apenas uma coisa ou outra [...]” (RONCARI, 2009, p. 280).

Outro fato que chama atenção é uma lagoa existente na fazenda com o nome de Lagoa Raposa. A representação da figura da raposa no imaginário popular é de esperta e matreira e associamos tais aspectos ao que vai sendo dito a respeito de Zé Bebelo e as desconfianças do narrador sobre ele: “E do rio Chico longe não estava. Assim, porque não se avançar logo, às duras marchas para atacar? [...] Zé Bebelo menos disse, sem explicação. Desconheci” (GSV, 2006, p. 323). Pelas palavras do narrador, é como se Zé Bebelo soubesse algo mais do que os jagunços sobre aquela situação. No dia que chegaram à fazenda, apareceu lá um boiadeiro acompanhado de outro homem que fizeram, na opinião do narrador, um arroteio desproporcional para chegar ali, fato que intriga Riobaldo: “Por que tinha riscado aquela grande volta?” (GSV, 2006, p. 323) Por outro lado, Zé Bebelo mesmo sem conhecer os forasteiros, lhes ofereceu guarida e pergunta ao boiadeiro se avistara soldados pela redondeza o interroga sobre o paradeiro desses soldados, nome do delegado, do promotor e do oficial da tropa. Esses pontos colocados pelo narrador vão sendo ligados pelo leitor. Assim, a astúcia e a malandragem, qualidades que afiguram a raposa, também cabem a Zé Bebelo, se considerarmos a história dele até aquele momento: como aprendeu a ler e saber mais que o professor; como convenceu Joca Ramiro na hora do julgamento a dar-lhe a palavra; como apareceu surpreendentemente para lutar pelos Ramiros e logo assumiu a chefia entre outros fatores.

Riobaldo usa, muitas vezes, representações dos animais de forma simbólica, conforme imagem mítica que eles assumem. Em certo momento ele fala da presença de um gato que fora deixado pelos antigos donos na casa. O gato assume um papel místico no imaginário, ser

misterioso de sabedoria oculta e intermediário de maus presságios. O gato aparece junto de um jagunço que era chamado de Jacaré, fato que nos faz imaginar uma cena em que um gato, “bicho que dá o bote e esconde as unhas”, como evidencia o dito popular; que calcula o pulo minuciosamente e está em frente de um Jacaré, outro bicho que calcula direitinho o bote para não errar. Vemos que se assemelham na frieza e calculismo do ataque. Quando Riobaldo acaba de mostrar essa cena, a fazenda é atacada, e novamente ele levanta suspeita: “Ser pego na tocaia, é diverso de tudo, e é tolo” (GSV, 2006, p. 325).

As palavras do narrador nos fazem pensar numa armadilha, é como se agissem como animais que, ao comando do homem (chefe), obedecem e se encurralam. Ao observar que, ao toque do berrante de João Vaqueiro as reses entram no curral, Riobaldo deixa subentendida a ideia de que, ao comando de Zé Bebelo, eles caíram numa tocaia. A fazenda é fortemente atacada, os jagunços são encurralados, ficam sem saída, o espaço está cercado. Em determinado momento os cavalos que estavam no curral são mortos pelos inimigos: “[...] Os pobres cavalos ali presos, são sadios todos [...] e eles, cães aqueles, sem temor a Deus nem justiça de coração, se viraram para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente” (GSV, 2006, p. 339).

Vemos que a cena da matança dos cavalos, a situação em que os bichos se encontram, indefesos e encurralados, remete à situação dos próprios jagunços. Pontuamos também o sentimento de Riobaldo em relação aos cavalos. Até aquele momento muitos dos jagunços já tinham sido mortos, mas o narrador relata essas mortes como normais em uma guerra, como se o homem que morre na guerra tivesse a certeza desse desfecho. No entanto, ao se referir aos cavalos, Riobaldo se mostra revoltado com a ação humana sobre criaturas inocentes: “não tinham culpa de nada” (GSV, 2006, p. 339). Os homens sabem, por que e para que estão ali, os cavalos não. Assim, o narrador evidencia a vulnerabilidade dos animais perante o poder da arma e da crueldade humana. Assim, Guimarães Rosa nos faz perceber que a ação humana contra o animal é mais criminosa do que contra o homem, uma vez que aquele é completamente indefeso e está vulnerável ao poder da racionalidade humana. A indagação do autor sobre o crime contra a natureza é revelada para que o leitor possa ver e sentir a agonia dos cavalos:

Tiravam poeira de qualquer pedra! Iam caindo, achatavam no chão, abrindo as mãos, só os queixos e os topetes para cima, numa tremura. Iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dor – o que era um gemido alto, roncado, de uns como se tivessem quase falando, de outros zunindo estrito nos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não

respirava, o bicho largando as forças, vinham de apertos, de sufocados (GSV, 2006, p. 339-340).

O narrador leva cerca de seis páginas para descrever a morte da natureza, representada pelos cavalos; e a crueldade dos homens, que merecia que “Deus mesmo viesse, carnal, em seus avessos, os olhos formados” (GSV, 2006, p. 340). O narrador tenta argumentar de várias maneiras a inocência e a vulnerabilidade do animal em relação ao homem, e passa um sentido natural de preservação: “[...] E quando a gente ouve uma porção de animais, se ser, em grande martírio, a menção da ideia é a de que o mundo vai se acabar” (GSV, 2006, p. 341). A obra ainda fomenta a ideia de que o homem cria situações conforme seus interesses e faz vítimas inocentes, que pagam pelo egoísmo humano: “Ah!, que é que o bicho fez, que é que o bicho paga?” (GSV, 2006, p. 341). Rosa se apresenta, de alguma forma, no panorama ecológico do “sertão do mundo” (GSV, 2006, p. 343).

Comparando os costumes animais com as atitudes humanas, Riobaldo, ao chegar aos Currais-do-Padre, pega um cavalo dos que foram herdados de Medeiro Vaz: “animal vistoso, celheado, acastanhado, murzelo” (GSV, 2006, p. 379). No entanto, viu que o cavalo era sendeiro, ruim de cavalgada. Riobaldo imediatamente liga as qualidades do cavalo à imagem que havia construído sobre o seu padrinho (pai), Selorico Mendes. Nesse sentido, o cavalo de aparência enganosa remete aos coronéis que se gabam pela situação financeira, mas são, na maioria, pobres de espírito e de caráter, porém conversadores e ‘pabulosos’, como o pai do narrador que sustenta esse aspecto quando diz: “Dei um erro, porque ele era meio sendeiro e historiento. Daqui veio o nome que teve foi de ‘Padrim Selorico’” (GSV, 2006, p. 380).

Por várias vezes durante a narrativa, vemos comparações semelhantes a essas, mas percebemos que, no caso do animal, é o instinto e a irracionalidade que os conduzem aos costumes e às “leis” da sobrevivência. No caso do homem, o narrador parece mostrar justamente o uso da razão de uns contra os outros, seus semelhantes: “[...] Seu Habão olhava feito um jacaré no juncal: cobiçava a gente para escravos!” (GSV, 2006, p. 415). Nesse momento, Riobaldo evidencia a natureza humana em suas relações: “Nem sei se ele sabia que queria. Acho que a ideia dele não arrumava o assunto assim a certa. Mas a natureza dele queria, precisava de todos como escravos” (GSV, 2006, p. 415). Percebemos que a natureza do animal o faz ser o que é, assim como a natureza humana faz os homens agirem uns sobre os outros, no entanto, enquanto o primeiro, instintivamente, tenta sobreviver, o segundo, usando sua ‘força’ inteligível e racional, age em benefício próprio, mesmo sabendo que está prejudicando, usando, explorando e até destruindo o outro.

Assim Riobaldo vai comparando homem e animal, assemelha o senhor Habão à jiboia, mostrando que esta, ao atacar, traga sua presa porque é de sua natureza. Já o senhor Habão, representante do coronelismo sertanejo, carregado de extrema ganância e materialismo, suga o seu semelhante, transformando-o em objeto ao colocá-lo sob seu jugo: “A raiva não se tem de uma jiboia porque a jiboia constraga, mas nem veneno. E ele cumpria sua sina de reduzir tudo a conteúdo [...]. A alegria dele era uma recontada repetição, um condescendido: vinte, trinta carros de milho, ah, os mil alqueires de arroz” (GSV, 2006, p. 416). Mais uma vez vemos o animal e o homem em semelhantes atitudes pantofágica e antropofágica. A nosso ver, para o narrador o animal, nesse sentido, está acima do humano. O homem, dependendo do que revela sua natureza, pode ser mais nocivo que um réptil ao querer transformar tudo em dinheiro.

Assim, o animal vai ganhando varias representações na obra, no momento em que Riobaldo vai falar do suposto pacto, ele não dá a certeza de tê-lo feito, mas também não tira a possibilidade, duvida, mas argumenta as evidências. Ao voltar das Veredas Mortas, ele mostra a probabilidade através do comportamento dos animais. O próprio Riobaldo tenta se convencer de sua mudança, usando o sentido animal como se o animal percebesse além do mundo real, enquanto o homem vê apenas o que está ao alcance dos olhos:

A cavalaria me viu chegar e se estrepoliu. O que é que um cavalo sabe? Uns deles rinchavam de medo, cavalo sempre relincha exagerado [...]. – “Barzabú! Aquieta cambada!” – Que eu gritei. Me avaliaram. Mesmo pus a mão no lombo dum, que emagreceu a vista, encurtando e abaixando a cabeça, arrufava a crina, conforme terminou o bufo de bufor. (GSV, 2006, p. 429)

As representações do cavalo, segundo Ronecker (1997), são inúmeras com relação aos diferentes mitos, em diferentes culturas, e podem representar o bem e o mal e, muitas vezes, pode estar ligado ao demo. A reação dos cavalos ao verem Riobaldo é de reconhecimento de algo ruim. A presença e a reação dos bichos ao verem o protagonista são importantes para que ele se sinta seguro da sua transformação e assuma uma postura diferente diante dos jagunços. Começa aí uma campanha velada dele, para a saída de Zé Bebelo. Riobaldo Tatarana passa a se chamar Urutu Branco. Segundo dicionário online Aulete (2013), Tatarana é uma “denominação comum às lagartas urticantes de diversas espécies de mariposas, da família dos megalopigídeos, revestida de uma felpa peluda que, ao ser tocada, causa queimaduras e até náuseas, reação ganglionar e febre; bicho-cabeludo; lagarta-de-fogo”. Lagarta, como o próprio nome diz, é uma larva, um inseto em formação. Seguindo esse raciocínio, vemos que Riobaldo passa por um processo de amadurecimento, de ‘formação’. As travessias reais e subjetivas fazem parte do crescimento e das transformações do personagem que, apesar de

não se saber ou ser e não ser, admite seu ‘aprendizado’ durante a narrativa. Ele inicia a sua história ainda menino, que nem uma larva, vive alguns episódios de forma diferente e em diferentes situações e se descobre Tatarana, um jagunço de excelente pontaria, mas também uma larva em formação, ou seja, alguém ainda incompleto, um aprendiz.

Sérgio Medeiros, em *O épico animal: felinos e insetos* (2011), analisa uma narrativa de Visconde de Taunay que ele fez inspirado na observação do comportamento da formiga-leão, uma larva esbranquiçada e parecida com o cupim. Cerca de um século depois, a mesma larva atrai a atenção de Levi Strauss. Medeiros (2011) observa que Taunay coloca o inseto como sanguinário e Strauss o vê como desleal e destruidor: “Ao mesmo tempo, herói e anti-herói, tipo e antitipo, a larva é um elemento desestabilizador que torna muito mais complexa e fascinante a narrativa que chamamos de Épico animal” (p. 76). Taunay parece dar características humanas ao animal que, dependendo da perspectiva do narrador, podem ser benéficas ou maléficas. O narrador de Taunay parece chamar atenção justamente pela instabilidade, fato que o aproxima do narrador de *Grande sertão: Veredas*, percebemos certa familiaridade entre Tatarana e a Formiga-leão. Assim, percebe-se que o bestiário está presente na literatura, na perspectiva de guerra, desde muito tempo, a exemplo do artefato semelhante a um cavalo, que foi enviado à Troia pelos gregos. De acordo com Ronecker (1997), o cavalo, em muitas crenças, pode prenunciar a morte e com os troianos não foi diferente.

Em *Grande sertão: Veredas*, Riobaldo com a experiência adquirida e a coragem dada pelo suposto pacto, a lagarta (Tatarana) se transforma, não em borboleta, mas em cobra voadeira (como é também chamada a urutu branco). Nesse contexto, Urutu Branco é parente próximo do basilisco⁷. A urutu é uma das jararacas mais temidas, sua mordida pode matar ou aleijar, já que o veneno destrói as células em torno do local atingido, causando necrose. Riobaldo, agora “indemnizado”, leva-nos ao olhar mítico sobre o réptil (cobra), visto por alguns grupos culturais como o próprio demônio que enganou Eva e, segundo Ronecker (1997), foi posto em uma das obras de Carpaccio como um dos atributos do diabo. Assim, os nomes assumidos pelo narrador mostram os aspectos característicos dos animais que os representam e também simbolizam, algumas vezes, as situações e etapas da vida do narrador, bem como o seu próprio comportamento.

⁷ Segundo Ronecker (1997) era considerado antigamente como rei das serpentes. Nasceria de um ovo chocado por um sapo e supunha-se que esse ovo haveria sido posto por um galo no sétimo dia de vida. De acordo com Rainer Sousa, no site da info escola - <http://www.brasilecola.com/mitologia/basilisco.htm> - teria habilidades letais, podendo matar alguém com um simples olhar. Ao que indica essas lendas, este animal incomum era reconhecido pela crista em forma de coroa que lhe conferia a posição distinta em relação aos demais répteis.

Esses aspectos parecem mostrar que o Riobaldo anterior, o Tatarana, através do pacto, sofre uma metamorfose e se transforma em Urutu Branco, assim, ele passa de simples jagunço atirador a comandante de tropa. Ele assume a responsabilidade, não só pela guerra contra os Hermógenes, mas também sobre o destino dos seus homens, porém, precisa da galhardia para enfrentar, entre outros percalços, a inveja que o poder atrai. Ele procura tudo isso no que ele acredita ser o demo, mas é Zé Bebelo a quem ele tenta imitar: “Disse, que bradei – num entusiasmo daqueles mesmo de Zé Bebelo – a fala igual a de Zé Bebelo.” (GSV, 2006, p. 476). Percebemos que a condição de serpente e a “metamorfose” sofrida por Riobaldo é mais uma de suas travessias.

Nesse sentido, podemos observar a relação de Riobaldo, agora corajoso e cruel, que pretende ser chefe temido e, para isso, tenta provar sua coragem, primeiro tentando matar um homem a quem o bando encontra e que seria morto no lugar de outro, nhô Constâncio Alves. Não conseguindo matar o indivíduo, ele opta por dar cabo da cadelinha do homem, mas também não consegue e se volta para a égua, também pertencente ao mesmo homem. No entanto, não chega a matar nenhum dos três, usando um discurso argumentativo para ganhar o respeito dos jagunços, por não ter matado os entes. É relevante o fato de Riobaldo, apesar de ter pensando em matar os dois animais, não ter conseguido porque relutou bastante e faltava-lhe a coragem, também o fato de os jagunços terem interferido, provocando o sentimento de alma do chefe e absorvendo ele da “missão” de matar. É importante ver como tudo se deu:

Não tenho que matar esse desgraçado, porque minha palavra prenhada não foi com ele: quem eu vi, primeiro, e avistei, foi esse cachorrinho! [...] Todos entenderam e me admiraram. [...] num três-tempo a cachorrinha estava pega, se esbravejava. – ‘Um cachorro, quando se enforca, chora lágrimas – os olhos dele regulam como os de gente’... – Foi o que Alaripe disse, com simples voz. A tudo, pensei. Agora, matar aquela cachorrinha? O que menos eu pudesse, só mesmo por pragas. Pelo tanto que a cachorrinha se prezava correta, latindo tão relatado. Ah, não! Ah, não, não matava [...]. Tornei a transdizer: - “Adonde!... E nem foi essa cadela. A égua, essa é que foi – a que primeiro deu nas minhas vistas!” [...] Algum tempo estava se passando, daí já tinha desarreado a égua, e o lombilho e os baixeiros botaram dependurados num galho de árvore de beira estrada, ali estava aquele magro animal, preso somente no cabresto, que o Fafafá segurava; assim esperavam que eu desse cabo dela, eu mesmo, ou que mandasse outro fazer, segundo tinha sido a minha decisão [...]. A tanto, pois? Ao que o Fafafá, que não teve poder em si de se consentir silêncio, virou para mim, e disse: - “Nosso chefe, com vênia eu peço: o senhor aceite de eu pagar em dinheiro o preço deste inocente animal, que seja poupado... A eguinha não é de todo ruim...” aonde que ele disse, outros secundaram: eu deixasse. Repente meu foi meio irado; porque até o Fafafá me atravessava. Os demais, a ver que reprovavam minha decisão, de que a égua se matasse [...]. Ah, não; que, em seguida, gostei, eu mesmo. Instante em que me prazi ver o meu pessoal discordar daquilo, com a égua, a frio e por frieza razão. (GSV, 2006, p. 475-479)

Esse episódio nos permite perceber a provação dos limites humanos, a proposta ética e a consciência que vem à prova. Com Constâncio Alves, Riobaldo também teve vontade de matar, mas resistiu três vezes. Na primeira atendeu a uma vozinha vinda do "sobredentro de [suas] ideias". Na segunda, clamou pela Virgem e, em seguida resolveu que se Constâncio Alves conhecesse um tal Gramacêdo (o primeiro homem de quem o menino Riobaldo sentira ódio) seria morto; senão, estaria salvo. Constâncio Alves afirmou que não conhecia e escapou da morte pela segunda vez. Além desses homens, os animais também foram poupados e os motivos parecem mais convincentes por provocar o sentimento em relação aos animais.

Guimarães Rosa deixa a evidência do sentimento de humanidade dos jagunços, pois eles, além de não terem a coragem de matar a sangue frio, o velho e os animais, ainda trazem o velho para dar-lhe de comer e devolver seus pertences. Dessa forma, o autor desconstrói a imagem do jagunço bandido, covarde e cruel que era passada para sociedade em geral. É como se ele quisesse mostrar que a crueldade está em toda parte, mas que a generosidade também existe e que não se pode ver o mundo apenas por um lado, fato que corresponde à dualidade do mundo e também das pessoas.

Vê-se também, que há o respeito ao animal pela sua inocência e um carinho, não pelo ser inferior, mas por seres que fazem parte de um contexto de vida diferente, aspectos que se ratificam nas palavras de Riobaldo ao dizer que a “cachorrinha se prezava correta, latindo tão relatado”, dando a ela, personalidade, como se faz com o humano. O carinho também é mostrado quando, ao voltar atrás na decisão de matar a cachorrinha, ele pensa em dá-la de presente a Diadorim, talvez pelo amor que Diadorim demonstrava ter pelos elementos da natureza. Riobaldo e os jagunços seguem para atravessar o Sussuarão pela segunda vez. O narrador vai descrevendo o que vê e como vê os espaços que dão acesso ao Liso. A descida que antecede a entrada e a paisagem apresentada lembra algo tenebroso, perigoso, com profundos vales, depressões formadas pela floresta, lugares nomeados como Vão-do-Oco e Vão-do-Cúio: “Em um vão desses, o senhor fuja de descer e ir ver, aindas que não faltem boas trilhas de descida. [...] Ao certo que lá em baixo dá onças – que elas parir e amamentar filhos nas sorocas; e anta velhusca moradora, livre de arma de caçador.” (GSV, 2006, p. 504)

A respeito das onças e das antas, o narrador diz ser perigoso e quase “proibido” ao homem o lugar em que estão, é um refúgio para o animal, ou seja, é como se o animal só estivesse seguro longe do homem, que somente está protegido em lugares onde o humano não pode chegar, vê-se também a forma primitiva e independente da natureza, enquanto ela oferece algum temor ao humano.

O narrador se atém aos detalhes dos espaços e dos bichos que a ele pertencem: “Vi o chão mudar, cor a cor de velho e as lagartixas que percorriam de leve, por debaixo das moitas de cabulage” (GSV, 2006, p. 505). O olhar do narrador para esse chão “velho”, pelo desbotado da vegetação, em virtude da aridez e da quentura do sol, remete à forma fenomenológica de ele ver o lugar e de explicar o que vê, usando o adjetivo velho para que o leitor tenha a imagem do espaço a partir da palavra dele. As lagartixas são répteis próprios do clima semiárido, por isso são vistas frequentemente no Nordeste do Brasil. A presença desse animal e a descrição do narrador fortalecem a realidade da seca vegetação e das folhas caídas ao solo. Segundo Gilbert Durand (2002), esses animais são antropologicamente vistos negativamente pelo imaginário.

Essa perspectiva nos leva a crer que Riobaldo menciona as lagartixas propositadamente, uma vez que os jagunços estão à entrada do Sussuarão, lugar de extrema aridez. É como se a presença desses répteis prenunciasse o mal-estar que aquele ambiente poderia causar. Porém a presença desses bichos também remete à vida do lugar. Riobaldo alimenta e ao mesmo tempo subverte a perspectiva do imaginário em relação a esse tipo de animal, já que possui uma simbologia negativa no imaginário, mas o jagunço procura mostrar também o outro lado da situação e novamente remete à dualidade das coisas e à relatividade dos fatos.

Além da lagartixa, ele vê uma coruja, mas ele mesmo confere que: “[...] coruja só agoura mesmo é em centro de noite, quando dá para risá” (GSV, 2006, p. 505). Dessa forma, o otimismo de Riobaldo e a autoconfiança o fazem “ignorar”, até certo ponto, as crendices populares. Vemos que o contexto do diurno, que em outra ocasião se apresentava negativamente através de um sol cruel e devorador, sendo a parte ruim da travessia; traz, agora, uma perspectiva de oposição, de algo agradável, bonito de se ver. Para Durand (2002.): “O regime diurno da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese” (p. 67), já que o normal seria a escuridão. Assim, a claridade é a subversão.

Antes, na primeira travessia, a noite era a esperança de sobrevivência dos jagunços, já que o sol do dia e a seca por ele provocada são apresentados como a imagem da morte, que consome a vida jagunça naquele momento. Na segunda travessia, é como se a situação se invertesse, uma vez que a imagem do animal noturno (coruja) traz a esperança e o otimismo ao narrador, que também representados pelo florescimento da vegetação. Ao entrar no Sussuarão junto com Riobaldo, o leitor é levado a perceber a vida pela natureza

movimentante, especialmente pela presença dos animais, a existência de um ‘mundo’ independente, autônomo, que acolhe os que aprendem, nele, viver:

Eh, achamos reses bravos – gado escorraçado, fugido, que se acostumaram por lá, ou que de lá não sabiam sair; um gado que assiste por aqueles fins, e que como veados se matava. Mas também dois veados a gente caçou – e tinham achado jeito de estarem gordos. Ali, então, tinha de tudo? Afiguro que tinha. Sempre ouvi um zum de abelha. O dar de aranhas, formigas, abelhas do mato que indicavam flores. (GSV, 2006, p. 508)

Diante do exposto, não seria absurdo observar, através do discurso de Riobaldo sobre o Liso do Sussuarão, uma menção indireta ao sertão em relação ao imaginário dos habitantes de outras regiões, que veem o sertão como um lugar sem vida (incluindo aí o próprio interlocutor, homem da cidade) e inútil, uma imagem, até certo ponto, construída e vendida por aqueles que tinham o interesse de invadi-lo e explorá-lo. A partir do discurso narrativo, percebemos que a existência de veados e de reses fugidas de outros espaços mostram as diferentes espécies que dividem o mesmo espaço, fato que revela a diversidade do Brasil. Do mesmo modo, vemos o gado que se mata, assim como os jagunços que lutam entre si. Mas é um lugar que, como o próprio Riobaldo reconhece, “tem de tudo”, ou seja, vidas diferentes de seres diferentes, culturas diferentes, configuradas pelo narrador através dos animais e dos insetos: “formigas, abelhas, aranhas...”, assim como no sertão/mundo, sertão/Brasil convivem pessoas diferentes; de modos de vida, pensamentos e ações diferentes umas das outras.

O narrador mostra uma natureza viva, plena, autônoma e diversificada: “[...] não era só capim áspero, ou planta peluda como um gambá morto, o cabeça-de-frade, pintarroxa, um mandacaru que assustava. [...] ou cacto preto, cacto azul, bicho luís-cacheiro.” (GSV, 2006, p. 509). Agora, tanto noturno quanto diurno se apresentam através do sol, numa fusão dos opostos: “Só sei que no meio reino do sol, era feito parássemos numa noite mais clareada” (p. 510). O narrador mostra que tudo tem dois lados, que nada é totalmente bom ou ruim e que os opostos, como bem observam Foucault (1999) e Durand (2002), se completam.

Riobaldo arremata essa perspectiva ao mostrar a “inocência” e o início do entendimento da vida na imagem de um jumentinho no lume do sol: “Assim afiguro. Dentro de muito sol [...] um jumentinho, um jegue já selvagem catiando, no limpo do campo caçando o que roer, assaz pelos cardos” (GSV, 2006, p. 510). O jumento é o animal que simboliza o sertão e, através da fala do protagonista, observa-se que cada espaço se torna lugar para quem nele vive⁸. Que, assim como aquele jumentinho aprende a viver com as adversidades do Liso, o

⁸ Lugar na perspectiva de Yi Fu Tuan em Espaço e Lugar 1983.

sertanejo convive e aceita as adversidades do sertão, porque o conhece desde que nasce e aprende a amá-lo e respeitá-lo da forma como ele é, porque para os outros “o sertão se sabe por alto”. (GSV, 2006, p. 533)

Riobaldo vai apresentando a passagem do tempo através da mudança da paisagem e da reação dos animais. Nas observações do narrador vemos que é tempo chuvoso, depois ele mostra a passagem do tempo remetendo outra vez à seca e ao calor: “Goiás estava pondo fogo nos seus pastos. [...]” (GSV, 2006, p. 531). Logo depois, descreve a queda das tanajuras que avisa o fim do verão e o início das chuvas. Esses aspectos remetem ao cíclico, ao infinito, aspecto que é marcado, na obra, pelo símbolo do infinito que mostra o ciclo vital, afigurado também pelo espaço: “O senhor vê bem: como é que o sertão vem e volta” (GSV, 2006, p. 542). Vê-se aí, a alusão do sertão/mundo: “Ele beira aqui e vai beirar outros lugares, tão distantes” (GSV, 2006, p. 542). Contradições, diversidades e adversidades, aspectos que se assemelham ao homem.

Os jagunços se dirigem para o Tamanduá-tão, onde ocorre a batalha final. A simbologia do réptil aparece mais uma vez na figura do tamanduá, animal mal visto pelo imaginário, é tido como misterioso e agourento. Segundo Ronecker (1997), em algumas culturas o Tamanduá é um símbolo nefasto e temível, dotado de poder oculto e perigoso. Para o autor, um dos mitos que envolve o tamanduá é o de que: “Depois da criação do mundo, o primeiro homem e a primeira mulher estavam colados um no outro; foram separados por um tamanduá ou por um escaravelho gigante, afim de formarem dois povos diferentes (o subentendido sexual parece bastante claro)” (RONECKER, 1997, p. 345). É possível uma ligação entre o símbolo do animal e a situação vivida por Riobaldo e Diadorim, considerando que é exatamente na batalha do Tamanduá-Tão que os personagens são separados para sempre, com a morte de Diadorim, e quando Riobaldo conhece a feminilidade dele. Também não passa despercebido que o espaço descrito pelo narrador é um espaço “vivo” com sua própria dinâmica fomentada a partir da sua descrição geográfica e pela dinâmica da guerra.

Considerações finais

Ao longo do trabalho é possível inferir que o animal está representado *em Grande sertão: veredas*, tanto no contexto analítico-argumentativo e em vários contextos e formas ele se apresenta para o narrador e demais personagens, fomentando várias simbologias. Assim, fica a perspectiva de estudo da obra que pode ser fundamentado na crítica literária e perspectivas simbólicas e histórico-cultural sobre a relação homem/animal. Ao final,

observamos que a metáfora animal simboliza muito do que o narrador diz sobre o homem e que a vida animal e humana se fundem na obra rosiana.

Referências

AULETE. **Dicionário online.** Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/taturana,%20tatarana>>. Acesso em 18/12/2013.

CARMELLO, Patrícia. **Memória e esquecimento em Grande sertão: veredas – travessia e melancolia.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

COETZEE, John M. **A vida dos animais.** Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DICIONÁRIO, **online de Português.** Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/tamandua>>. Acesso em 19/12/2013.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário-introdução a arquetipologia geral.** (Trad.) Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERREIRA, Ermelinda. Metáfora animal: a representação do outro na literatura. In **Estudos de literatura brasileira contemporânea** nº26. Brasília, 2005.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília: 2006.

GOUVEIA, Arturo. **Escritos adornianos.** João Pessoa: Ideia, 2010.

GUEDES, Maria Estela. **Penas, o seu esplendor** – triplov.com. disponível em: <http://triplov.com/zoo_ilogico/penas/pages/a_tucano.htm>. acesso em 17/11/2013.

LESTEL, Dominique. Emerging Hybrids, Biodiversity & Human Future. In **Aletria Revista de estudos de Literatura**, 2011 nº 3 vo. 21. Belo Horizonte: Faculdade de Letras-UFMG.PP.11-22.

LESTEL, Dominique. **L’Animal Singulier.** Paris: Editions Du Seuil, 2004.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito – um olhar sobre a zooliteratura contemporânea.** São Paulo: Lumme, 2008.

MEDEIROS, Sergio. O épico animal: felinos e insetos. in **Aletria Revista de estudos de Literatura**, 2011 nº 3 vo. 21. Belo Horizonte: Faculdade de Letras- UFMG. P.75-82

RONCARI, Luiz. O sertão da República Liberal (1889-1930) o estado de violência e a violência do Estado. In CHIAPPINI, Lígia; VEJMEKKA, Marcel. **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa** - dimensões regionais e universalidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. P. 277.

RONCARI, Luiz, **O Brasil de Rosa – o amor e o poder.** São Paulo: UNESP, 2004.

RONECKER, Jean-Paul. **O simbolismo animal: mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore e imaginário.** (Trad.) Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.

ROSA, João Guimarães. **Ave, Palavra.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

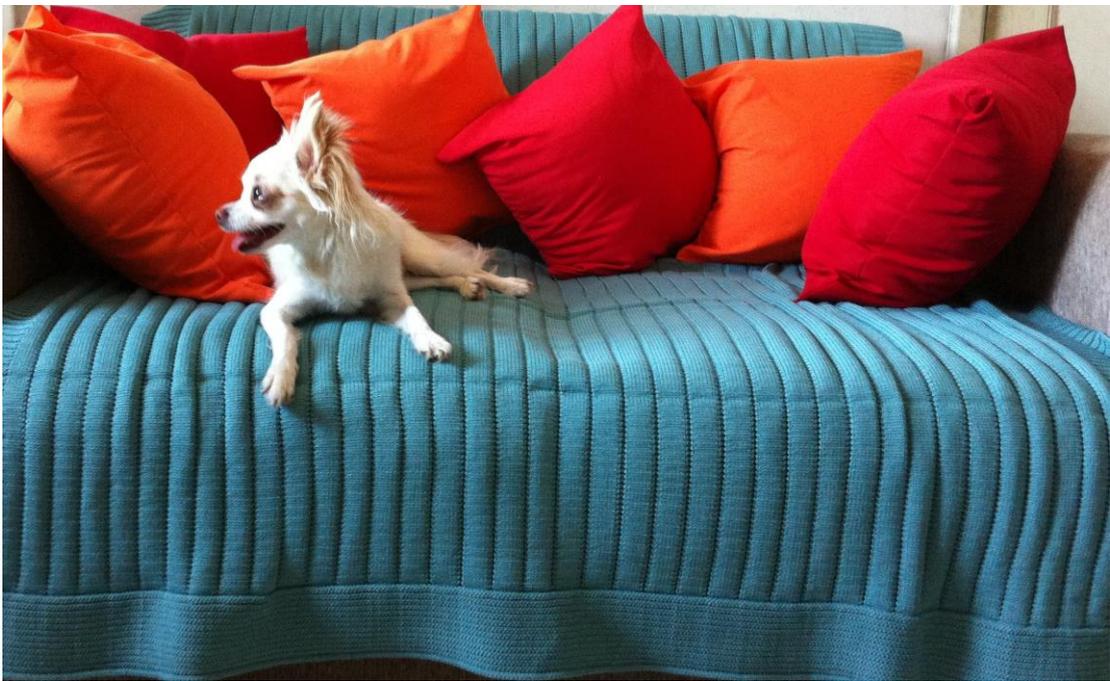
SELIGMANN-SILVA, Márcio. Compaixão Animal. **In Aletria Revista de Estudos de Literatura**, 2011 n° 3 vo. 21. Belo Horizonte: Faculdade de Letras- UFMG. P. 39-54

SOUZA, Eneida Maria de. De animais e de literatura – Rosa, Kafka e coetee in **Aletria Revista de Estudos de Literatura**, 2011 n° 3 vo. 21. Belo Horizonte: Faculdade de Letras-UFMG.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.** (trad.) Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. **Topofilia** (trad.) Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

_____. **Paisagem do medo.** São Paulo: UNESP: 2005.



Pablo

Vestir à nacional as fábulas”: o animal brasileiro na literatura de Monteiro Lobato

Michele Saionara Aparecida Lopes de Lima Rocha (UNESP)

Maria Augusta Hermengarda Wurthmann Ribeiro (UNESP)

Dona Benta explicou que as fábulas não eram lições de História Natural, mas de Moral.

– E tanto é assim – disse ela – que nas fábulas os animais falam e na realidade eles não falam.

– Isso não! – protestou Emília. – Não há animalzinho, bicho, formiga ou pulga que não fale. Nós é que não entendemos as linguinhas deles.

Dona Benta aceitou a objeção e disse:

– Sim, mas nas fábulas os animais falam a nossa língua e na realidade só falam as linguinhas deles. Está satisfeita?

– Agora sim! – disse Emília muito ganjenta com o triunfo. – Conte outra.

(LOBATO, 2010, p. 13-14)

O animal na literatura

Desde os primórdios da civilização o homem apresenta estreita relação com os animais, seja pela necessidade de caça, fornecimento de matéria-prima, prestação de serviços, domesticação, proteção e guarda, fins ornamentais, religiosidade, rituais e diversas simbologias. Essa relação contribuiu com indagações que o levaram a observar os animais, o que possibilitou um rico conhecimento sobre, por exemplo, como são seus hábitos, suas habilidades e suas relações com o outro. Assim, à medida que o homem passou a refletir a respeito das possíveis relações com os animais e o que eles poderiam representar, uma vasta gama de informações sobre eles tem sido propagada, o que propicia a transmissão de conhecimentos sobre o tema de uma geração para outra que, inicialmente, ocorreu pela oralidade e, mais tarde, através de registros escritos.

Tais transmissões em relação ao assunto foram fomentando diversas formas de produções de zoologias que, como afirmam Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero no livro *Manual de zoología fantástica* (1998), podem ser classificadas em dois tipos: a dos sonhos e a da realidade. Assim, em múltiplos contextos, os animais ao longo do tempo passaram por diferentes interpretações e representações que resultaram em produções que vêm acompanhando o homem até a atualidade.

Dentre as diversas produções que têm o animal como tema, encontramos a literatura que, segundo Antonio Candido, é:

[...] da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. (CANDIDO, 1989, p. 112)

Continuando sua reflexão, Antonio Candido afirma também que a literatura é uma necessidade universal do ser humano, não existindo homem e povo que possa viver sem ela e, por isso, a sua necessidade tem de ser satisfeita. Assim, como uma “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos” (CANDIDO, 1989, p. 112) a literatura contempla diferentes temas, entre os quais os que indicam o animal como assunto; desta maneira, a literatura é um “espaço ficcional por excelência para a prática de todas as zoologias possíveis” (MACIEL, 2008, p. 20).

O animal nas fábulas

O tema animal é apreciado em diversos gêneros literários, entre os quais as fábulas, gênero que contempla histórias imaginárias contadas em verso ou em prosa, com uma narração breve de caráter alegórico que tenta explicar o comportamento humano em situações descompassadas entre o que é falado e o que realmente é feito, para ilustrar preceitos aos que as interpretam. Sua textualização, segundo Alceu Lima (1984), é elaborada pela composição do discurso figurativo, que é a história, e do discurso não-figurativo, que é a moral.

Esse gênero literário é muito antigo e suas origens se perdem na antiguidade mais recuada, nas tradições populares extraordinárias, sendo encontrados resquícios de longa data. Segundo Maria Celeste Dezotti (2003) muitos estudos foram feitos para descobrir a pátria das fábulas, sendo que as opiniões encontravam-se divididas entre origens grega ou indiana, porém, a decifração de textos sumerianos possibilitou novas reflexões:

[...] No começo deste século, porém, a decifração da escrita cuneiforme possibilitou o conhecimento de textos sumérios datados, no mínimo, do século XVIII a.C., que veiculavam narrativas com personagens animais antropomorfizados muito parecidas com as fábulas gregas e indianas. (DEZOTTI, 2003, p. 21)

Notamos que, mesmo advindas de diferentes tradições, as fábulas apresentam características parecidas, sendo “um modo universal de construção discursiva” (DEZOTTI, 2003, p. 21) e que discorrem sobre assuntos como poder, força, maldade, estupidez, ingenuidade, esperteza, inteligência, agilidade, paciência e bondade. Essas qualidades elencadas são de natureza humana e são retratadas nas fábulas, principalmente com ações de

personagens animais, para exemplificar através do discurso alegórico as possíveis características semelhantes entre o homem e o animal, como se ao ler as narrativas olhássemos em um espelho e enxergássemos o nosso próprio mundo, com “uma fala mentirosa que retrata uma verdade” (THEON apud. DEZOTTI, 2003, p.2 8) e por isso podem ser exemplo em diversas sociedades, portanto, universalizáveis.

Como herança, temos como maiores influências as fábulas de tradição indiana e as fábulas de tradição greco-latina. Ao analisar seus históricos e os prefácios de alguns livros de fabulistas percebemos que, mesmo com particularidades textuais, em ambas ocorre o discurso figurativo tendo principalmente o animal como personagem.

As fábulas de tradição indiana, de acordo com Maria Valéria Vargas (1990) foram escritas aproximadamente no século I, com a versão original em sânscrito do *Pañcatantra* (*pañca* = cinco + *tantra* = tratado). No entanto, essa versão não foi encontrada e a ponte com o ocidente só é possível devido a versão árabe intitulada *Kalila e Dimna* (nome de dois chacais) escrita por Ibn Almuqaffa no século XVIII. Ao lermos o “propósito do livro” observamos que Almuqaffa procura estabelecer exemplos no discurso através de animais:

Este é o livro Kalila e Dimna, composto pelos sábios da Índia a partir de paradigmas e histórias mediante os quais procuram lograr a maior eloquência no discurso, na direção por eles pretendida. Os homens inteligentes de todas as épocas sempre estão em busca do que os faça ser compreendidos: para tanto entabularam várias espécies de artimanhas e intentaram dar a conhecer os argumentos que possuem. Isso levou a composição deste livro, no qual condensaram os mais eloquentes e elaborados discursos na boca de aves, alimárias e feras, concatenando, aí, duas questões: quanto a eles, encontraram lugar no discurso, e vertentes para percorrer, quanto ao livro, reuniu sabedoria e diversão. (ALMUQAFFA, 2005, p. 5)

As fábulas de origem greco-latinas são as principais referências deste gênero no ocidente. Elas foram modificadas e sofreram ampliações e ramificações com o passar dos tempos, tendo como principais autores Esopo, que viveu na Grécia no século XI a.C., sendo “sua importância de tal monta que ultrapassa as fronteiras de um país e seu nome passa a designar um estilo de fábula, a fábula esópica” (SOUZA, 2013, p. 28); Fedro, que viveu em Roma no século I (d.C.) e a quem cabe “a honra de ter sido o introdutor do gênero fábula na literatura romana” (DEZOTTI, J.D., 2003, p. 73); e La Fontaine, que viveu na França no século XVII, entre 1621 a 1695 o qual “recorre ao seu talento de poeta e investe fortemente no aspecto estético da fábula. Com ele os textos deixarão de ser concisos, o drama será incrementado e o verso terá uma métrica e um ritmo diversificados” (SOUZA, 2013, p. 33).

No prefácio de sua coletânea de *Fábulas*, La Fontaine explicita sua intenção ao escrever as narrativas e indica seu desejo de contribuir com reflexões que possibilitassem ao leitor pensar de maneira crítica os descompassos da sociedade, sendo para isso utilizado principalmente o recurso do antropomorfismo:

Aqui canto os heróis dos quais Esopo é autor;
 Elenco de que a história é irreal, mas de valor
 Pois verdades contém que servem de lição.
 A qualquer ser dou voz, té os peixes falarão:
 Tem endereço a nós o que deles se ouvir;
 Recorro aos animais para o homem instruir.
 Rebento ilustre que és de um rei dos céus amado,
 Para o qual todo o mundo está de olhar voltado,
 Rei que curvar fazendo os maiores em glórias,
 Seus dias contará pelas suas vitórias,
 Um outro te dirá com voz mais poderosa
 Os feitos de avós teus, dos reis a ação virtuosa;
 Eu te vou entreter com leves aventuras,
 Nestes versos traçar mui rápidas pinturas;
 E se não conseguir o bem de te agradar,
 A honra ao menos terei de tal coisa tentar. (LA FONTAINE, 1962, p. 45)

Notamos, ao observar esse breve histórico e os prefácios de Almuqaffa e de La Fontaine que os autores fabulistas, em seus textos, utilizam animais como alegoria para ilustrar ações humanas que, de uma maneira sutil, possibilitam apreciações de histórias aparentemente singelas, contudo, portadoras de um efeito grandioso que pode ser propiciado através de seus ensinamentos, as reflexões críticas da realidade vivida. Oswaldo Portella (1983) tece reflexões a respeito desta questão:

Todo homem odeia a verdade tão logo ela o atinja. "A verdade nua e crua machuca" é a expressão corrente na boca do povo. Nem mesmo partindo da boca de um sábio ou de um santo, é recebida com prazer, especialmente se ela visa corrigir o comportamento humano. Como porém não podemos prescindir da verdade, a fábula foi o meio encontrado para proclamá-la sem que o homem se sentisse diretamente atingido por ela e conseqüentemente não a rejeitasse de pronto. Poderíamos chamar a isto de "camuflagem da verdade" ou de "verdade subliminar", ou ainda de "douramento da pílula". A verdade destilada da boca de um animal irracional atinge o homem, não aberta e direta, mas sub-repticiamente. Da boca de uma raposa, de um corvo, de um cordeiro ou de um leão, o homem não se nega a ouvir verdades ou lições que a princípio parecem não ser dirigidas a ele, mas, aos poucos, agem sobre seu subconsciente e, quando o homem menos espera, está frente a frente com ela. (PORTELLA, 1983, p. 126)

Ao analisar o papel do animal nas fábulas percebemos a importância de sua alegoria para o homem, pois este, ao compreender o seu verdadeiro significado, poderá fazer reflexões que possibilitem analisar a sociedade a qual está inserido; por isso mesmo, a fábula, sendo um

gênero antigo atravessador de épocas e de sociedades distintas, continua significativa nas sociedades atuais. Deste modo, de acordo com Dezotti (2003), há fatores culturais que determinam diferenças quanto ao modo de estruturar o texto, os temas e as personagens; mesmo assim, ao analisarmos o seu modo de funcionamento observamos que haverá sempre uma mesma prática discursiva, em que “[...] a maleabilidade de sua forma lhe permite incorporar novos repertórios de narrativas e ajustar-se à expressão de visões de mundo de diferentes épocas” (DEZOTTI, 2003, p. 22).

De geração em geração, o gênero chega ao Brasil, porém necessitando de peculiaridades da nação, que mais tarde foram contempladas por Monteiro Lobato, disseminador de fontes de inspirações para que as fábulas permanecessem na sociedade brasileira.

O animal brasileiro nas fábulas de Monteiro Lobato

No Brasil, as primeiras obras literárias destinadas às crianças eram, em sua maior parte, traduções de autores europeus. Isso porque o país esteve na condição de colônia de Portugal e havia pouco investimento em produções próprias. Com a independência da metrópole portuguesa e posteriormente com a proclamação da República, alguns autores brasileiros perceberam a falta de produções literárias que contemplassem temas com características brasileiras e mostraram-se descontentes com isso; mais ainda, iniciaram um projeto nacionalista no país, buscando escrever textos que contribuíssem com a formação de uma identidade nacional genuinamente brasileira.

Entre os autores que tinham o projeto nacionalista como causa, destaca-se Monteiro Lobato, que inova ao perceber que havia, no Brasil, a carência de uma literatura que contribuísse para que as crianças sentissem o prazer da leitura, sendo este um dos principais diferenciais do autor. Dentre os diversos textos que escreveu um dos primeiros destinados às crianças foram as fábulas. O autor, antes mesmo de consolidar sua escrita, afirma em uma carta escrita para seu amigo Godofredo Rangel, em 8 de setembro de 1916, que queria escrever fábulas adequadas à realidade nacional e que pudessem ser entendidas pelas crianças brasileiras:

Ando com várias idéias. Uma vestir á nacional as velhas fabulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fabulas que Purezinha lhes conta... Guardam-nas de memoria e vão recontalas aos amigos – sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção á moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando

mais tarde, à medida que progredimos em compreensão. Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez de exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas seriam um começo da literatura que nos falta. Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com ideia de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. [*sic.*] (LOBATO, 1972, p. 245-246)

O autor compreendia a importância da fábula para a sociedade e reconhecia a relevância dos antigos fabulistas, mas estava insatisfeito com livros de fábulas importados que possuíam características de seus países de origem ou eram escritos e/ou traduzidos para a língua portuguesa com peculiaridades de Portugal e que não contemplavam a natureza brasileira, sendo escassa a literatura que as crianças brasileiras pudessem ler.

Em outra carta, datada de 13 de abril de 1919, Lobato indica sua vontade de realizar o projeto de nacionalização das fábulas. A escrita de quase três anos após exprimir sua intenção a Rangel revela que o escritor começa a pôr em prática sua ideia e escreve algumas fábulas, enviadas ao amigo com o pedido de que as analisassem:

Tive ideia do livrinho que vai para experiência do público infantil escolar, que em matéria fabulística anda a nenhum. Há umas fábulas de João Kopke, mas em verso – e diz o Correia que os versos de Kopke são versos do Kopke, isto é, insultos e de não fácil compreensão por cérebros ainda ternos. Fiz então o que vai. [...] A mim me parecem boas e bem ajustadas ao fim – mas a coruja sempre acha lindo seus filhotes. Quero de ti duas coisas: juízo sobre a adaptabilidade à mente infantil e a anotação dos defeitos de forma. [*sic.*] (LOBATO, 1972, p. 290)

Lobato, que já na carta escrita em 1916 mostrou a alternativa das fábulas possibilitarem o começo da literatura para crianças, repensou-as, afirmando na carta escrita em 1919 que conseguiu escrevê-las de forma diferenciada, ou seja, sem apenas traduzi-las, mas dando-lhes novo olhar, o seu olhar: “Tomei de La Fontaine o enredo e vesti-o à minha moda, ao sabor do meu capricho, crente como sou de que o capricho é o melhor dos figurinos” (LOBATO, 1972, p. 290).

Em 1921 a escrita do livro finalmente se solidifica, sendo lançado *Fabulas de Narizinho*. O livro foi composto por 29 fábulas, que foram ilustradas por Voltolino, tendo também uma nota introdutória na qual Monteiro Lobato explica o que entende por fábula, indica os autores que adotou como referência e denota o seu diferencial:

As fabulas constituem um alimento espiritual correspondente ao leite da primeira infancia. Por intermedio dellas a moral, que não é outra coisa mais que a propria sabedoria da vida acumulada na consciência da humanidade, penetra na alma infante, conduzida pela loquacidade inventiva da imaginação.

Esta boa fada mobiliza a natureza, dá fala aos animaes, ás árvores, ás águas e tece com esses elementos pequeninas tragedias donde resurte a “moralidade”, isto é, a lição da vida.

O maravilhoso é o assucar que disfarça o medicamento amargo e torna agradável a sua ingestão.

O autor nada mais fez senão dar forma ás velhas fabulas que Esopo, Lafontaine e outros crearam. Algumas são tomadas de nosso “folk-lore” e todas trazem em mira contribuir para a criação da fábula brasileira, pondo nellas a nossa natureza e os nossos animaes sempre que isso é possível. [*sic.*] (LOBATO, 1921, s/p.)

Apesar de já ter consolidado seu projeto o escritor não se contentou e, mesmo que o livro tenha demorado cinco anos para ser apresentado ao público leitor, ainda não estava como Lobato pretendia; percebemos isso ao observarmos o percurso da obra, pois ele não parou na primeira edição, fazendo modificações em diferentes edições. Desta forma, notamos sua busca pelo texto ideal para as crianças brasileiras, o que o motivou a escrever e reescrever por mais de vinte anos várias edições até chegar ao livro que não sofreu mais alterações pelo escritor.

Ao ler as *Fábulas* podemos constatar as mudanças que Lobato afirma fazer em relação à inserção dos animais brasileiros, sendo escritos em algumas fábulas inéditas do autor e em outras em que usou o mesmo enredo de Esopo e de La Fontaine, das quais trocou os animais considerados exóticos por animais da fauna brasileira. Essa troca consiste em um dos elementos do projeto literário de Lobato. Cabe indicar que o projeto do autor não se restringe apenas aos animais, sendo contemplados outros elementos, que aos poucos têm sido elencados por pesquisadores de Lobato como, por exemplo, a dissertação a ser defendida pela autora Rocha deste texto, que contempla uma releitura da obra *Fábulas*, visando verificar a linguagem deslitterarizada com que Lobato escreveu o livro, inserindo recursos linguísticos e escrevendo o texto com uma linguagem oral para aproximar o pequeno leitor desse gênero tão antigo.

Para compreender a nacionalização feita por Lobato em relação à inserção do animal brasileiro nas fábulas, fizemos a releitura do livro *Fábulas*, composto por 74 narrativas, para sabermos em quais delas foram inseridas a fauna brasileira. Após a releitura encontramos o total de 19 fábulas com a presença de algum animal brasileiro sendo que, destas, quatro não

tiveram seus enredos correspondentes com os das fábulas dos autores que Lobato indicou como referência. Essas fábulas inéditas do escritor apresentam animais típicos do Brasil, como podemos visualizar no quadro 1, que segue:

Quadro 1 - Animais brasileiros em fábulas inéditas de Monteiro Lobato

FÁBULA	ANIMAL BRASILEIRO
O cavalo e as mutucas	Mutuca
O jabuti e a peúva	Jabuti
O burro juiz	Sabiá
O sabiá e o urubu	Sabiá

Organização: Michele Rocha e Maria Augusta Ribeiro, 2015.

As outras fábulas elencadas em nossa releitura da obra por possuírem animais da fauna brasileira apresentam enredos correspondentes aos de autores que Lobato afirma ter tido como referências para a escrita de seu livro, sendo algumas fábulas encontradas em apenas um deles. Para melhor visualização, apresentamos o quadro 2, baseado nas fábulas elencadas no livro *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine* (2003) organizado por Maria Celeste Dezotti. No quadro indicamos as fábulas escritas pelos três autores, Esopo, La Fontaine e Monteiro Lobato e destacamos as alterações dadas pelo autor brasileiro:

Quadro 2 – Correspondências entre fábulas de Esopo, La Fontaine e Monteiro Lobato

Autor Fábula/animal	ESOPO	LA FONTAINE	MONTEIRO LOBATO
Fábula	-	O lobo e as ovelhas	O julgamento da ovelha
Animal	-	lobo e ovelhas	cachorro, ovelha, <i>gavião de penacho</i> e urubu
Fábula	O cão, o galo e a raposa	O galo e a raposa	O galo que logrou a raposa
Animal	cão, galo e raposa	cão, galo e raposa	galo, cachorro, lobo, cordeiro, gavião, pinto, <i>onça, veado</i> , raposa e galinhas
Fábula	A corça e a videira	O cervo e a vinha	O veado e a moita
Animal	Corça	cervo	<i>veado</i>
Fábula	A corça na fonte e o leão	O cervo vendo-se na água	O útil e o belo

Animal	corça e leão	cervo	cães e <i>veado</i>
Fábula	O milhafre e os pombos	-	As aves de rapina e os pombos
Animal	milhafre e pombos	-	águias, abutres, gaviões, milhafres, <i>veadinho</i> e pomba
Fábula	A novilha e o boi	-	O sabiá na gaiola
Animal	novilha e boi	-	<i>sabiá</i>
Fábula	O carreiro e Hércules	-	O carreiro e o papagaio
Animal	-	-	<i>papagaio</i>
Fábula	O rouxinol e o falcão	O milhafre e o rouxinol	A fome não tem ouvidos
Animal	rouxinol e falcão	milhafre e rouxinol	gato e <i>sabiá</i>
Fábula	-	O olho do dono	O olho do dono
Animal	-	cervo e bois	<i>veadinho</i> e vacas
Fábula	O leão doente e a raposa	O leão doente e a raposa	A onça doente
Animal	leão e raposa	leão e raposa	<i>onça, veado, capivara, cutia, porco-do-mato, jabuti</i>
Fábula	O morcego e as doninhas	O morcego e as duas baratas	Pau de dois bicos
Animal	morcego e doninhas	morcego e baratas	Morcego, coruja e <i>gato-do-mato</i>
Fábula	O lobo e o leão	-	O egoísmo da onça
Animal	lobo e leão	-	<i>onça, veadinha e anta</i>
Fábula	O sol e as rãs	O sol e as rãs	O mal maior
Animal	Rãs	rãs	<i>bem-te-vi</i> e rãs
Fábula	O sol e as rãs	O sol e as rãs	A rã sabia
Animal	Rãs	rãs	rãs, marreco e <i>onça</i>
Fábula	O leão e o onagro	A novilha, a cabra e a ovelha	Liga das nações
Animal	leão e onagro	novilha, cabra e ovelha	<i>veado, gato-do-mato, jaguatirica, irara e onça</i>

Ao relermos as *Fábulas* encontramos animais exóticos, animais que podem ser encontrados tanto em outros países quanto no Brasil e animais da fauna brasileira, sendo apresentadas no quadro as fábulas que contêm pelo menos um animal tipicamente brasileiro, que são: a mutuca, o jabuti, o sabiá, o gavião de penacho, a onça, o veado, o papagaio, a irara, a capivara, a cutia, o porco-do-mato, o gato-do-mato, a anta, o bem-te-vi e a jaguatirica.

Em relação a essas fábulas notamos que apesar do mesmo enredo, o cenário adotado por Lobato é o tipicamente brasileiro da época em que elas foram escritas, o que possibilita ao leitor fazer aproximações com cenas do seu cotidiano. Assim, sendo o meio natural a representação da sociedade e o animal a alegoria do homem, Lobato apresenta uma natureza que representa a sociedade brasileira, composta por alguns animais brasileiros, que representam o homem brasileiro, e que nos possibilita afirmar que o escritor atingiu seu objetivo de inserir “nossa natureza e os animais sempre que isso é possível” [*sic.*] (LOBATO, 1921, s/p.) na literatura do país.

Deste modo, percebemos que o autor inova e, através da arte da palavra, reinventa e mostra novas possibilidades para a presença do animal na literatura, nacionalizando-a. Seu intuito com isto foi o de despertar o leitor para refletir sobre a sua realidade e atuar de maneira crítica, tal como afirma a pesquisadora Maria Augusta Hermengarda Wurthmann Ribeiro (2008):

Para o escritor, a literatura não constituía mero veículo de informações ou simples porta-voz das ideias de mudança, mas era o próprio instrumento de transformações; era uma literatura militante à conquista de um público cada vez mais amplo, apresentando aos seus leitores os problemas do país e convidando-os à ação. O texto escrito era considerado por ele como veiculador de condutas, éticas, valores sociais, padrões de comportamento. (RIBEIRO, 2008, p. 150)

Lobato, reconhecendo a relevância que as fábulas poderiam significar para a sociedade de seu tempo, aproxima-as do pequeno leitor brasileiro valendo-se de diversos elementos, tal como a inserção da fauna brasileira na textualidade. Assim, o escritor possibilitaria lições para a vida que ficariam no subconsciente e seriam reveladas mais tarde, sendo estas indicadas por ele como o “[...] maravilhoso assucar que disfarça o medicamento amargo e torna agradável a sua ingestão” [*sic.*] (LOBATO, 1921, s/p.) e que possibilita a “cura da ignorância” dos descompassos da sociedade.

São muitas as críticas à sociedade que Lobato tece por meio de suas fábulas. Como exemplo, faremos a seguir uma análise com mais profundidade da fábula “Liga das nações”,

na qual sobressai a sagacidade do escritor em trocar os animais existentes nas fábulas de Esopo e de La Fontaine - que lhe serviram de base para seu texto - por animais do Brasil, possibilitando ao leitor brasileiro perceber que os animais da fauna de seu país representam seu próprio contexto de cidadão brasileiro.

“Liga das nações”: uma fábula vestida caprichosamente à nacional

A fábula “Liga das nações” possui um título que não faz aproximações com nenhuma fábula de La Fontaine ou de Esopo. Assim, apenas observando o título não saberíamos se Lobato, ao escrevê-la, partiu de um tema inédito ou a reescreveu baseado em outros autores. Ao observarmos o primeiro livro de Lobato composto por fábulas (*Fabulas de Narizinho*, 1921) notamos que inicialmente o título desta fábula era “A onça e os companheiros de caça”; mesmo assim, não encontramos semelhanças com nenhum outro título das fábulas que Lobato usou como referências, por isso, só conseguimos estabelecer correspondência com fábulas de outros autores após lermos a narrativa toda.

Percebemos na fábula escrita por Lobato que as personagens são animais com qualidades diferentes e que se aliam para caçar alimento, na intenção de reparti-lo depois, o que não ocorre, pois o animal mais forte usa sua autoridade para com a caça toda ficar. Distinguimos em Esopo o mesmo enredo na fábula “O leão e o jumento” e em La Fontaine na fábula “A novilha, a cabra e a ovelha de sociedade com o leão”.

Ao lermos as três fábulas percebemos que a situação inicial é a mesma, mas ocorrem mudanças nas personagens, vejamos:

- Em Esopo: o leão com sua força e o jumento com a agilidade de suas patas estavam a caçar bichos.
- Em La Fontaine: a novilha, a cabra e a ovelha fizeram sociedade com o leão, ficando em comum os ganhos e as perdas.
- Em Lobato: o gato do mato, a jaguatirica e a irara recebem convite da onça para constituírem a Liga das nações, aliando-se para caçar e repartindo a presa de acordo com o direito de cada um. Os convidados gostaram da ideia, acreditando que assim seriam resolvidos todos os problemas de suas vidas.

Após a situação inicial, observamos no acontecimento que as personagens conseguem a caça:

- Em Esopo: afirma-se que elas caçaram alguns animais, não explicitado o tipo de caça.
- Em La Fontaine: a cabra laça um cervo, aprisiona-o e imediatamente chama seus associados.
- Em Lobato: as personagens apresentam dificuldades, esforçando-se em correr e cercar, conseguindo capturar um pobre veado.

Após conseguirem a caça, surge a situação problema:

- Em Esopo: o leão divide as caças em três partes, mas afirma que ficará com a primeira pois, como rei, é seu direito; a segunda parte ele afirma ser sua pois é sócio com igualdade de condições e também afirma que ficará com a terceira parte e fará mal ao jumento se ele não fugir.
- Em La Fontaine: o leão afirma que são quatro animais, assim, divide o cervo em quatro partes. Em seguida, o leão afirma que na qualidade de senhor pode pegar a primeira parte para si, por se chamar leão. A segunda parte ele lhe atribui, afirmando ser por direito do mais forte. A terceira parte ele também atribui a si, afirmando ser o mais valente. E por último afirma que se algum dos animais tocar na quarta parte será estrangulado.
- Em Lobato: a onça diz que, já que são quatro, repartirá o veado em quatro partes. A onça, ao pegar um pedaço, afirma que lhe cabe por ser a rainha das florestas. O segundo pedaço diz ser dela porque se chama onça; o terceiro pedaço diz pertencer-lhe por direito, visto que é a mais forte entre todos; e o quarto pedaço somente seria dado ao animal que tivesse coragem de agarrá-lo.

Na situação final percebemos que:

- Em Esopo: o jumento não fica com sua parte da caça.
- Em La Fontaine: a novilha, a cabra e a ovelha não ganham sua parte do cervo.
- Em Lobato: o gato do mato, a jaguatirica e a irara não recebem a parte do veado.

Após analisar que se trata de acontecimentos similares e que, portanto, Monteiro Lobato utilizou o repertório de Esopo e de La Fontaine, vamos observar as semelhanças e diferenças entre os animais citados nas obras. Inicialmente, percebemos que os animais são trocados por outros com características semelhantes, desempenhando o mesmo papel nas fábulas. O quadro 3, na sequência, esclarece-nos a esse respeito:

Quadro 3 – Semelhanças entre animais nas fábulas de Esopo, La Fontaine e Monteiro Lobato

AUTOR	ANIMAL MAIS FORTE	ANIMAL(IS) MAIS FRACO(S)	ANIMAL CAÇADO
Esopo	Leão	jumento	não é citado
La Fontaine	Leão	novilha, cabra e ovelha	cervo
Monteiro Lobato	Onça	gato do mato, jaguatirica e a irara	veado

Organização: Michele Rocha e Maria Augusta Ribeiro, 2015.

O leão, animal empregado nas fábulas de Esopo e de La Fontaine que é considerado o rei da selva, é substituído na fábula de Lobato pela onça, animal que afirma ser a rainha das florestas. Os dois animais são felinos e em ambas as fábulas mostram características iguais de persuasão, força e poder, porém, o leão é um animal que habita outro continente, enquanto a onça pode ser encontrada no Brasil.

Segundo Becker; Dalponte (1991) a onça é uma espécie de mamífero carnívoro da família *Felidae* encontrada nas Américas; no Brasil, habita uma ampla distribuição, principalmente nas florestas amazônica e da Mata Atlântica e nos domínios morfoclimáticos do Pantanal, do Cerrado e da Caatinga. As onças raramente correm atrás de suas presas, aproximando-se sem ser percebida e, em seguida, atacando diretamente a caça.

Interessa observar que a onça atualmente está ameaçada de extinção, segundo Machado *et al.* (2008) o principal motivo para isso é a destruição de seu *habitat* natural e também as perseguições realizadas pelo homem. Com a instituição do Plano Real no país a partir de 1994, alguns animais ameaçados de extinção passaram a estampar as cédulas do sistema monetário brasileiro e a figura da onça é encontrada nas notas de cinquenta reais que circulam no país. Esse animal que foi usado por Lobato para “vestir à nacional as fábulas” de outrora pode agora desaparecer.

Em Esopo não há referência de qual animal é caçado, já em La Fontaine é apresentado um cervo e em Lobato um veado. Ambos os animais apresentam características semelhantes, pois são mamíferos, herbívoros, frágeis e com dificuldades para se defender de seus predadores, porém, de acordo com a origem de seu *habitat* natural apresentam algumas particularidades.

Quanto aos animais mais fracos percebemos que, mesmo apresentando características de submissão ao mais forte, cada autor emprega espécies diferentes. Esopo faz uso do jumento e La Fontaine representa através da novilha, da cabra e da ovelha; percebemos que os

dois autores utilizam animais poucos ferozes, que foram ingênuos ao fazerem sociedade com o leão. Já Lobato utiliza o gato-do-mato, a jaguatirica e a irara, que são animais que têm garras e dentes afiados, tendo hábitos alimentares carnívoros, que são caçadores por natureza e possuem um instinto feroz, tanto que a irara tenta argumentar com a onça de que ficariam com uma parte, porém a onça, que é mais forte, não aceita:

– Muito bem. Ficas com os três pedaços, concordamos (que remédio!); mas o quarto tem de ser dividido entre nós.

– As ordens! – exclamou a onça. – Aqui está o quarto pedaço às ordens de quem tiver coragem de agarrá-lo. (LOBATO, 2010, p. 118)

Os três animais empregados por Lobato são da fauna brasileira. O gato-do-mato habita quase todos os estados do país e é o menor dos felinos silvestres brasileiros, medindo em média 50 centímetros. A jaguatirica tem grande distribuição geográfica pelo Brasil e é um felídeo de porte médio, podendo chegar a 100 centímetros de comprimento e 15 quilogramas. Já a irara habita florestas de todo o território nacional: ela tem, em média, 60 centímetros, sendo seu corpo esguio, o pescoço alongado e as pernas compridas. (DALPONTE, 1991; AURICCHIO e AURICCHIO, 2006)

Percebemos com os apontamentos que a onça, o veado, o gato-do-mato, a jaguatirica e a irara são animais pertencentes a nossa fauna e que Monteiro Lobato, ao empregá-los como personagens, proporciona ao leitor de seu tempo reconhecer no discurso figurativo a sua própria realidade, pois estes animais poderiam, na época, serem vistos em florestas perto de onde ele morava.

Outra observação que podemos fazer desta fábula é em relação ao título, pois “Liga das nações” foi o nome dado a uma organização internacional criada em Versalhes (França) em 1919 e composta pelos países vencedores da primeira Guerra Mundial, com o objetivo de reunir as nações do planeta buscando a paz mundial. Lobato, que na fábula revela a dificuldade em se ter a liga das nações entre os animais, em que os mais poderosos exploram seus aliados, pode ter escrito a fábula para mostrar ao leitor seu descontentamento com a participação do Brasil em aliar-se ao grupo de países vencedores da guerra, o que desviaria a atenção dos brasileiros dos problemas internos do país.

Considerações finais

A estreita relação do homem com os animais permanece no século XXI e, ainda que mediada por toda a tecnologia presente em nosso século, a palavra continua sendo a grande

metáfora do homem com o animal. É pela sua mediação que o homem identifica a sua animalidade e se permite colocar ao lado do animal, em importância, em ação e em reconhecimento a sua condição de ser natural.

Embora atualmente a fábula não tenha um lugar de destaque como outrora, os ditos populares, suas sínteses, povoam o cotidiano. Ao apresentar-se como parte da literatura que Antonio Candido afirma ser uma necessidade universal para o ser humano, a fábula é considerada por Lobato (1921, s/p) como “alimento espiritual correspondente ao leite da primeira infância”.

Nosso escritor, notando esta importância, mas percebendo a precariedade do gênero no país, escreve as fábulas com diversos elementos brasileiros, entre os quais encontramos a inserção de animais da nossa fauna, o que possibilita que a criança da época e os leitores atuais tenham contato com espécies que viviam e vivem em nosso contexto. É uma bela e marcante tentativa de fortalecer o tema mais premente em sua época: a formação de uma identidade genuinamente brasileira para o homem brasileiro, enriquecida pela associação a um gênero literário cuja responsabilidade na formação do pensamento nacional foi imprescindível.

Referências

- ALMUQUAFFA, Ibn. **Kalila e Dimna**. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- AURICCHIO, Ana Lúcia; AURICCHIO, Paulo. **Guia para mamíferos da Grande São Paulo**. São Paulo: Instituto Pau Brasil de História Natural/Terra Brasilis, 2006.
- BECKER, Marlise; DALPONTE, Júlio César. **Rastros de mamíferos silvestres brasileiros: um guia de campo**. Brasília: Universidade de Brasília, 1991.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **Manual de zoología fantástica**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- CANDIDO, Antonio. Direitos humanos e literatura. In: _____ **Direitos humanos e literatura: comissão de justiça e paz**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- DEZOTTI, José Dejalma. Fedro. In: DEZOTTI, Maria Celeste. [Org.]. **A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.
- DEZOTTI, Maria Celeste. A fábula. In: _____ [Org.]. **A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

LA FONTAINE, Jean de. **Fábulas**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962.

LIMA, Alceu Dias. A forma da fábula: estudo de semântica discursiva. **Significação**. n. 4. São Paulo, 1984, p. 61-69. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90480/93254>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. 14 ed, v. 8. São Paulo: Brasiliense, 1972.

_____. **Fábulas**. 8 ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1943.

_____. **Fábulas**. 2 ed. São Paulo: Globo Livros, 2010.

_____. **Fábulas de Narizinho**. 1 ed. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia. Editores, 1921.

MACHADO, Angelo Barbosa Monteiro. et al. **Livro vermelho da fauna brasileira ameaçada de extinção**. Brasília: MMA; Belo Horizonte: Fundação Biodiversitas, 2008. Disponível em: <http://www.mma.gov.br/estruturas/179/_arquivos/vol_ii_mamferos.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2015.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito: um olhar a zooliteratura contemporânea**. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

PORTELLA, Oswaldo. A fábula. **Revista Letras**. Curitiba, n.32, 1979. Disponível em: <[http:// ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/19338](http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/19338)>. Acesso em: 20 set. 2014.

RIBEIRO, Maria Augusta Hermengarda Wurtmann. Reinações de Narizinho: leitores e leituras. In: CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteado. [Org.]. **Monteiro Lobato e o leitor de hoje**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008.

SOUZA, Loide Nascimento de. **O processo estético de reescritura das fábulas por Monteiro Lobato**. 2004. 259f. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Assis. 2004. Disponível em: <<http://base.repositorio.unesp.br/handle/11449/99160>>. Acesso em: 12 set. 2014.

VARGAS, Maria Valéria Aderson de Mello. **Do Pañcatantra a La Fontaine: tradição e permanência da fábula**. 1990. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo. 1990.



Panqueca



Panqueca, Frederico Tutu Bento, Cocada e Ludovico Risoto Gordo

Os livros das bestas: entre o universo medieval e o fantástico contemporâneo

Miriam Lourdes Impellizieri Luna Ferreira da Silva (UERJ)

Cláudia Heloisa Impellizieri Luna Ferreira da Silva (UFRJ)

I - Introdução

As relações entre o homem e o mundo natural constituem-se, nas sociedades ocidentais, como uma busca incessante da diferença. Na ânsia por definir-se, a humanidade muitas vezes discrimina e menospreza os outros seres, numa escala axiológica que coloca o *homo sapiens* como o pico da pirâmide. Visto que seus mitos cosmogônicos o descrevem como feito à imagem e semelhança de seus deuses criadores, considera-se o herdeiro natural do paraíso. A ele caberá nomear o mundo, sua fauna e sua flora, designar-lhes funções e atributos.

Interessam-nos aqui particularmente os Bestiários, obras elaboradas na Idade Média e que serão retomados por uma vertente da literatura contemporânea, na América Latina. Estes livros de bestas, fartamente ilustrados, associam livremente o real e o maravilhoso; têm função didático-moralizante e neles se misturam seres reais a seres imaginários, fornecendo farta inspiração para as artes em todos os tempos.

Nosso trabalho se divide em duas partes: na primeira, examinamos os Bestiários medievais, e alguns de seus aspectos, em particular o mito de São Guinefort. Na segunda, verificaremos o bestiário platino, em sua associação com os imaginários nacionais plasmados por seus escritores e homens públicos. Finalmente, nos deteremos no conto homônimo de Julio Cortázar, um clássico da literatura fantástica argentina, e nos desdobramentos do tema pelo autor.

II – O Bestiário medieval e a presença do sagrado

A História dos Animais é considerada um ramo relativamente novo da Historiografia. A entrada dos animais como objeto da História deu-se a partir dos anos 1980 e aqui, como em outras áreas, os medievalistas saíram na frente dos seus pares. Em 1983 e 1984 realizam-se eventos que têm como tema a relação do homem com os animais. O primeiro em Espoleto, nas famosas “Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo”, 31ª edição, denominado “L'uomo di fronte al mondo animale”; o segundo, em Toulouse no “XV^e Congrès de la Societè des historiens médiévistes”, com o título “Le monde animal et ses

representations au Moyen Age”. Mas, foi com “Les animaux ont une histoire” de Robert Delort (1984) que a História dos Animais passou a ser reconhecida e chamada mais especificamente de zoo-história, à medida que passou a basear-se tanto nos documentos deixados pelo homem (textos, representações imagéticas) como nos “vestígios deixados por esses animais e que podem ser estudados graças aos métodos aperfeiçoados pelos arqueozoólogos da Pré-História” (DELORT, 2002, p. 57).

Os animais sempre conviveram com os homens, em uma relação que tem variado de acordo com as épocas e os lugares. Nas primeiras expressões artísticas humanas conhecidas, as pinturas rupestres pré-históricas, encontramos a presença maciça de representações animais, informando-nos da importância que estes tinham para a vida e a manutenção das primeiras comunidades de nossos ancestrais. Durante a Idade Média, seguindo a ótica cristã, os animais são percebidos como criaturas de Deus, mas inferiores aos homens, estes sim no topo da Criação, já que feitos à imagem e semelhança divinas.

Em uma sociedade profundamente hierarquizada como a medieval, o poder dado por Deus a Adão justifica e explica a supremacia do homem sobre todos os outros seres da natureza, usados de acordo com as necessidades humanas (*Gênesis*, 1, 26-28). Dos animais, o homem obteria alimento (carne, gordura, ovos, leite, mel), materiais para vestuário (couro, seda, lã, plumas, pele), ornamentos, energia e meios de transporte (boi, cavalo, asno, mula), comportamentos direcionados para fins específicos (cão e gato) (DELORT, 2002, p. 58).

Vito Fumagalli (1989) com propriedade nos recorda que, na história das relações homens-animais, um elemento de vital importância é a imagem que o primeiro fazia do segundo, do valor que lhe atribuía. Na Alta Idade Média, o animal representava a expressão mais genuína e vigorosa da natureza, “vínculo com o homem e, ao mesmo tempo, símbolo vivente de forças obscuras que governavam a ordem das coisas” (FUMAGALLI, 1989, p. 129-130). Contudo, a partir dos séculos XII-XIII, com o crescimento econômico fundamentado na ampliação das terras cultivadas em detrimento das florestas e bosques, no território europeu, e no crescimento das cidades e da urbanização, a natureza vai perdendo espaço. Os animais selvagens diminuem em número, enquanto aumenta o de animais domésticos, criados cada vez mais próximos das habitações humanas, tornando-se sedentários como seus donos (FUMAGALLI, 1989, p. 143).

A imagem que o homem fazia do animal, porém, não se revela apenas nos comportamentos e atitudes frente às necessidades materiais de sobrevivência e de produção

econômica, mas na sua utilização como personagens e temas de prestígio na literatura e na iconografia medievais, mesmo quando imaginários.

Os animais desempenharam inúmeras funções, entre as quais a de símbolos do trabalho, das qualidades, de paródia ao comportamento humano, e como veículo de mensagens que serviam para a reflexão do homem comum. Herdeiros de uma tradição que remontava a autores clássicos, os medievais produziram fabulários, bestiários, livros de falcoaria, obras destinadas aos meios intelectuais e nobres (BRAGANÇA JR., s.d., p. 2). Escreveram, igualmente, obras moralizantes (exemplos, provérbios) e ficcionais (romances, *fabliaux*, contos) onde animais eram personagens representativos dos diversos tipos humanos que povoavam a sociedade da época.

Os Bestiários Medievais

Bestiário designava uma narrativa consagrada à descrição e à interpretação dos animais, tanto reais quanto fabulosos. Da mesma forma, poderia referir-se à arte relativa à zoologia nas enciclopédias francesas e latinas escritas a partir do séc. XIII (DAUBY, 2002, p. 161), constituindo-se em um gênero literário.

As principais fontes dos bestiários medievais foram o *Physiologus* (compilação de citações bíblicas, de lendas populares e de textos retirados de naturalistas antigos) produzido em Alexandria, no século II, que apresentava os animais como dotados de características físicas, morais ou comportamentais quase sempre fantasiosas, mas sugestivas, de interpretações emblemáticas, e as *Etimologias* de Isidoro de Sevilha (séc. VII), que evocava as pretendidas “naturezas” dos animais para utilizá-las como suporte a ensinamentos morais ou religiosos (DAUBY, 2002, p. 162).

Nos bestiários, encontramos mais animais selvagens que os ditos domésticos, além daqueles que fazem parte do imaginário e do maravilhoso medievos. Um dos mais famosos bestiários medievais é o de Pierre de Beauvais (anterior a 1217) que traduziu do latim para o francês parte do *Physiologus*. Dele chegaram até nós duas redações: uma cortês com 38 capítulos, e outra longa com 71 capítulos (os 38 da versão cortês mais 33 retirados de fontes diversas), que serviu de inspiração para Richard de Fournival escrever seu *Bestiário do Amor*, onde, deixando de lado o ensinamento moral ou religioso, usa o simbolismo animal para ilustrar as circunstâncias e as etapas da conquista amorosa (BIANCIOTTO, 1980, p. 20 e p. 125).

A quem se endereçavam os bestiários? A que público se destinava sua leitura ou audição? Inicialmente, aos clérigos letrados, os únicos que entendiam o latim, língua das primeiras versões. A partir do século XII, com as traduções e as redações em vernáculo o alcance destes textos aumenta, mas por muito tempo seu público alvo manteve-se restrito ao clero e à nobreza, esta última, muitas vezes, quem encomendava e financiava as obras. Com o tempo, seu conteúdo espalha-se por outros grupos sociais, atingindo os cidadãos e, por fim, os camponeses.

Dos animais apresentados no Bestiário de Pierre de Beauvais, escolhemos um, o cachorro, provavelmente o primeiro animal a ser domesticado pelo homem, considerado como o melhor amigo de nossa espécie.

O Cachorro e suas representações

Último animal a ser relacionado no Bestiário de Pierre de Beauvais, o cão tinha seu valor medido pelas qualidades e atribuições que os medievais lhe davam. Vejamos como ele é descrito:

Há numerosas espécies de cachorros: uns servem para capturar os animais de caça; outros, os pássaros; outros guardam as casas; e é porque eles amam seus senhores que, antes que um homem poderoso possa ser capturado pelos seus inimigos, eles já ali estão; e sob os olhos de todos os inimigos, seus cachorros o resgatam: eis de que amor é capaz um cachorro. De sua língua, o cachorro cura sua ferida, lambendo-a; ele possui uma tal natureza que ele come novamente o que vomitou; se ele chega para atravessar um curso d'água tendo em sua goela um pão ou um pedaço de carne, e vê aquela imagem refletida na água, ele imagina tratar-se de um outro alimento: ele abre a boca para tomá-lo e perde aquilo que possuía. (PIERRE DE BEAUVAIS, 1980, p. 65)

Esta descrição aproxima-se daquela de outro Bestiário, do século XII, citado por Álvaro Bragança, que diz assim:

Há numerosas espécies de cães. Algumas seguem a pista das criaturas selvagens dos bosques para caçá-las. Outras guardam diligentemente os rebanhos contra as infestações de lobos. Outros, os cães domésticos, cuidam das paliçadas de seus donos, a fim de que não sejam roubados à noite pelos ladrões e para defender seus donos até a morte. Eles prazerosamente despedaçam a caça com o dono e sempre guardarão seu corpo quando morto, e não o deixarão. Em suma, é parte de sua natureza que eles não podem viver sem os homens. (s.d., p. 7)

Pelo que podemos perceber, no Bestiário do século XII, o que se ressalta é a proximidade do cachorro com o homem, participando daquelas atividades ligadas à criação de

outros animais ou da caça e no cuidado e defesa do patrimônio do dono e da própria vida daquele, a quem defenderá até a morte. Há, aqui, uma obediência e uma dedicação totais do animal para o homem, tornando-o símbolo de fidelidade. Já no texto de Pierre de Beauvais, também existe a relação de fidelidade e de amor entre o homem e seu cachorro, com o último protegendo bens e vida do seu dono. Mas, aqui, abre-se espaço para as associações entre os comportamentos do animal com os vários tipos de cristãos, refletindo o caráter moralizante da narrativa, pois, na sequência, o autor compara o cão que cura suas feridas com a língua aos padres que nos curam das nossas feridas (o pecado) com sua língua (a palavra), com a ajuda das suas admoestações e da confissão. O cachorro que vomita o que comeu representa tanto o glutão (que permite que o Diabo o assalte pela boca), como o cristão que recai no pecado que já havia confessado e do qual fora absolvido. Por fim, o cachorro que deixa cair na água o que traz na boca por cobiçar a imagem que vê refletida, representa “os ignorantes e os homens desprovidos de razão” que por seu comportamento inadequado perdem o que já possuíam sem conseguir ganhar mais nada em troca (PIERRE DE BEAUVAIS, 1980, p. 66-67).

Saindo da esfera dos Bestiários e ingressando na dos provérbios, a avaliação que se faz dos cães aparece como negativa. A dedicação deles a seus donos é interpretada como servidão, sua sociabilidade em relação aos outros cães desaparece diante do alimento a ser disputado – um osso, seu comportamento é equiparado ao dos homens ávidos na manutenção das suas riquezas e dos seus bens materiais. Álvaro Bragança cita Joyce Salisbury ao dizer que:

Na classificação metafórica medieval, os cães perderam seu grande status em conformidade por serem carnívoros, porque eles eram, portanto, servos. Na ordem social medieval que se tornou modelo para o mundo animal, os cães foram situados em uma classe social mais baixa do que a dos predadores livres. (SALISBURY, J. *The beast within. Animals in the Middle Ages*. New York; London: Routledge, 1994, p. 131 *apud* BRAGANÇA, s.d., p. 8)

Voltando para os bestiários, o enciclopedista florentino Brunetto Latini, do séc. XIII, descreve de maneira mais favorável o cão, dizendo ser ele, dentre todos os animais, o que mais ama o homem, apresentando uma série de exemplos que retira das obras das autoridades clássicas. Ele cita o cachorro de Jasão da Lícia que, após a morte do dono, recusou qualquer alimento, morrendo da sua dor. Assim como o caso do rei Lisímaco que, condenado à fogueira, vê seu cachorro lançar-se no fogo junto de si e deixar-se queimar com ele. Outro caso é o do cão que entra na prisão para ficar perto do seu dono e, quando aquele é lançado no rio Tibre, o cachorro joga-se também no rio, mantendo o cadáver na superfície por muito tempo, enquanto teve forças para tal (LATINI, 1980, P. 226).

Este encontro entre dedicação e fidelidade até a morte remete-nos para um personagem que conhecemos através de um *exemplum* do frade dominicano e inquisidor Étienne de Bourbon († 1261), denominado “Da adoração do cachorro Guinefort” (citado por SCHMITT, 1979, pp. 13-17). Ao chegar a uma aldeia nas proximidades de Lyon, onde havia um bosque, Étienne deparou-se com o culto ao “túmulo” de um santo mártir que curava crianças doentes levadas em peregrinação até ali por suas mães. Achando tratar-se de mais uma simples superstição dos campônios da região, qual o seu espanto ao saber que o santo, cuja memória era tão zelosamente guardada, tratava-se de um santo galgo que havia morrido martirizado por seu dono...

Guinefort vivia no castelo do seu dono, o senhor de Villars. Este tinha uma mulher e um filho, ainda bebê. Um dia, o castelão com sua esposa e a aia saem e a criança adormecida é deixada aos cuidados de Guinefort, que se deita ao lado do berço. Uma grande serpente entra na casa e dirige-se ao berço do bebê. Guinefort luta contra a serpente, dando-lhe várias mordidas, que fazem com que o sangue das suas feridas se espalhe por todo o cômodo, respingando na criança que dormia. Ao fim do terrível combate, Guinefort lança o corpo da serpente para longe e volta a se deitar ao lado do berço. Quando a aia retorna, vê a cena e julgando ter o cachorro comido a criança começa a gritar. A mãe que chegava, escuta os gritos, corre para o local e também acredita ter Guinefort matado seu bebê. Por sua vez, chega o pai, e também acreditando na culpa do seu cachorro, com sua espada o mata. Contudo, ao se aproximar do berço ele verifica que a criança dormia placidamente e que ali perto, no chão, jazia o cadáver de uma cobra.

Ao perceber o que havia acontecido e que se enganara em seu julgamento precipitado, ele começa a se lamentar, mas tarde demais. O corpo de Guinefort é lançado em um poço que é coberto por pedras e, para marcar o lugar, o senhor faz com que sejam plantadas árvores, que darão origem a um frondoso bosque, chamado de bosque de São Guinefort. Enquanto isto, o castelo, por vontade de Deus e talvez como castigo pela morte do inocente, é destruído, e a terra retorna à condição de deserto, abandonada por seus habitantes. Mas, os camponeses das proximidades não se esquecem do martírio de Guinefort, morto injustamente, e fazem peregrinações ao seu túmulo, invocam-no através de orações e lhe levam presentes.

Diante de tudo isto, Étienne de Bourbon manda que o lugar de culto seja destruído e os restos mortais do “santo” queimados, para que não restasse nenhuma recordação de toda aquela estória. Mas, seu espanto seria grande se soubesse que, malgrado tudo, o culto a são

Guinefort sobreviveu ao longo dos séculos seguintes, como o demonstra J. C. Schmitt em seu estudo sobre o tema.

Em 1826, em carta ao bispo de Belley, o cura Dufournet informa da existência, no bosque de São Guinefort, de uma capela com um altar onde o santo do mesmo nome era venerado e para onde mães levavam seus filhos doentes com esperança de ali curá-los, graças a sua intercessão (SCHMITT, 1979, p. 175), o que demonstra a manutenção do lugar e da memória do culto “guinefortiano”, mesmo se, ao que parece, o cura desconhecia o fato de Guinefort ter sido um cachorro. Poderíamos pensar que este dado importante da estória tivesse sido esquecido, com o passar do tempo, porém, mais tarde, em 1879, o folclorista A. Vayssière, ao atestar a permanência do culto na região do bosque, em seus estudos, afirma: “todas as pessoas a quem me enderecei me disseram que são Guinefort era um cachorro (...), quanto à legenda da criança e da serpente, eu igualmente a encontrei por toda a parte, salvo com pequenas variantes” (citado por SCHMITT, 1979, p. 187).

Na primeira metade do século XX, o culto ao santo galgo parece ter-se esgotado. Em 1902, o também folclorista A. Vintrinier atesta a permanência do culto, como ainda bem vivo, mas não menciona nem a capela nem o altar, que teriam desaparecido. A última menção feita ao culto a São Guinefort é de 1962, quando o médico V. Edouard, em um dossiê, conta que sua avó, em 1940, havia recorrido à ajuda de são Guinefort para salvar uma criança (ele próprio, talvez?), levando-a ao bosque, mesmo sabendo que são Guinefort era um cachorro! (SCHMITT, 1979, p. 192)

A legenda do martírio de São Guinefort é representativa da literatura simbólica medieval. A fidelidade canina até a morte nos remete à santidade martirial dos primeiros séculos cristãos, aquele dos mártires, cujo sangue derramado recordava o amor e a fé incondicionais em Cristo, que, por sua vez, havia morrido pela salvação da humanidade. A serpente que entra no quarto da criança e quer atacá-la representa o Diabo, o Mal, que não se detém nem diante da inocência infantil.

Já outros elementos da estória, tais como o corpo de Guinefort que é lançado a um poço, depois coberto por pedras, ligar-se-iam a práticas ancestrais, a ritos mortuários herdados de períodos anteriores e que poderiam ter sobrevivido entre os camponeses da região. Interessante observar que, segundo Vito Fumagalli (1988), os animais domésticos mortos não eram enterrados, seus corpos eram deixados para servir à voracidade daqueles selvagens (1988, p. 126). Desta feita, o cadáver de Guinefort foi tratado com certo respeito e consideração, diante da injustiça de que fora vítima.

Se a dedicação e o amor do cachorro a seu dono são atestadas pelos Bestiários medievais e confirmadas pela lenda do santo mártir galgo, a contrapartida também existe, pois, além dos séculos de dedicação e de amor que lhe foram devotados pelos humanos, quem, ainda hoje, ao conhecer sua estória, não se emociona e se apaixona por São Guinefort? Pouco importa se São Guinefort existiu ou não, se no medievo foi considerado como superstição diabólica pelas autoridades religiosas, e se no período contemporâneo foi computado como folclore pelas autoridades eruditas, o certo é que para aquelas pessoas que conheciam e frequentavam o lugar de sua memória, o santo galgo cumpriu com o papel que dele se esperava, protegendo, curando crianças. Fiel até o fim, Guinefort mostrou ser um digno representante daquela sociedade que construiu sua lenda e que considerava a *fides* (fé, fidelidade) como uma das virtudes propiciadoras da paz e da ordem do mundo.

III - Entre tigres e cronópios: mitologias argentinas

Después de la Europa, ¿hai otro mundo cristiano civilizable i desierto que la América? ¿Hai en la América muchos pueblos que estén, como el argentino, llamados por lo pronto a recibir la población europea que desborda como el líquido en un vaso?

(Sarmiento, Facundo, p. 16)

A presença do imaginário cristão se impõe ao estudarmos o processo de conquista e colonização do continente americano, chamado o Novo Mundo, em oposição ao Velho Mundo, a Europa. Seduzidos pelas utopias de abundância e riqueza, que prometiam os relatos de navegantes, os conquistadores aportam às terras americanas carregando em sua bagagem séculos de lendas e mitos, personagens fabulosos e figuras dos bestiários medievais. Muito do que se relatou sobre o Encontro com o Outro decorre de antigas lendas e representações de festas sabáticas, por exemplo; os informes sobre a paisagem americana se baseavam em antigas lendas da Idade do Ouro ou da Cidade dos Césares. O período colonial aprofundaria o choque intercultural, em muitas regiões, donde decorreria a peculiaridade do Barroco Latino-americano.

O século XIX assistiu, por sua vez, em terras latino-americanas, ao processo de construção das novas nações, recém-independentes. Neste processo, os artistas e intelectuais exerceram um papel determinante, ao elaborar os símbolos constitutivos das nacionalidades, demarcando seus referenciais em termos de língua, cultura, pertencimento e imaginário. Em terras argentinas, o escritor romântico Esteban Echeverría apresenta pela primeira vez ao público o vasto deserto, onde campeiam os animais selvagens e as *feras* humanas. No poema

narrativo *La Cautiva*, caracterizado pelo uso do pitoresco (de pitoresco – pintura), traça, sob a “cor local”, uma mitologia em que a mulher cativa, símbolo da nação desamparada sob a tirania rosista, enfrenta serpentes e tigres para conduzir de volta à civilização o guerreiro ferido, símbolo dos patriotas de Maio.

Domingo Faustino Sarmiento, pouco depois, em seu *Facundo*, vaticinará: a Argentina é metade tigre, por sua crueldade, e metade mulher, pela covardia⁹. Jorge Luis Borges, um século mais tarde, recriará, em seus labirintos de espelhos, a infundável estirpe de guerreiros e cativas, tigres e punhais, universalizados pela veia do fantástico. Julio Cortázar, finalmente, sintetiza o bestiário platino, ao mesmo tempo em que o subverte, lembrando que tanto cavalos como unicórnios são seres igualmente reais, ainda que o domínio dos segundos seja o mundo imaginário.

Neste tópico, buscaremos analisar alguns elementos da representação animal na literatura argentina, considerando sua presença marcante na constituição das mitologias platinas e na elaboração dos símbolos constitutivos do imaginário nacional.

Os animais e a Conquista do Deserto

Durante o processo de conquista e domínio sobre as populações autóctones, os conquistadores espanhóis fizeram uso de animais como armas, algumas vezes mortíferas. Este é o caso dos cachorros de algumas espécies, utilizados para trucidar populações, como relatam alguns cronistas e testemunhos. Também contribuiu para a derrota, em algumas regiões, o assombro diante dos cavalos, animais que não havia no continente americano. No entanto, em algumas regiões, eles seriam assimilados às práticas de resistência, como no caso dos araucanos, no Chile, que se tornam hábeis cavaleiros e utilizam as armas do conquistador para derrotá-lo, como as boleadeiras e lanças.

No caso dos territórios que hoje formam a Argentina, na expedição de Pedro de Mendoza vieram cerca de cem cavalos e éguas, que se espalharam pelas pradarias. Ao serem assimilados pelas populações, os cavalos alteraram os hábitos na região. Segundo alguns autores teria sido uma prática deliberada de expansão de população equina e bovina, como

⁹ Diz ele: “... también se hallan a millares, las almas jenerosas que, en quince años de lid sangrienta, no han desesperado de vencer al mónstruo que nos propone el enigma de la organización política de la República. Un día vendrá, al fin, que lo resuelvan; i el Esfinje Argentino, mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario, morirá a sus plantas, dando a la Tébas del Plata el rango elevado que le toca entre las naciones del Nuevo Mundo.” (Sarmiento, 1938, p. 9).

estratégia para desassentar as populações que habitavam os “territórios livres”. Implanta-se o chamado “complexo equestre” (SARASOLA, 1992, p. 125).

Os bovinos também foram determinantes para a construção do *modus vivendi* da sociedade platina. Do seu corpo se fizeram o alimento, as roupas e os abrigos, os adereços para a cavalgada. A figura do gaúcho se constrói a partir desta relação permanente e intensa entre o homem e os animais. As armas brancas, como cutelos, facas e adagas, são as ferramentas mais comuns nesse universo.

O ritual da morte e da degola faz parte desta literatura. Talvez o exemplo mais vigoroso seja o do matadouro, sintomaticamente dando nome a uma das principais obras da narrativa de formação da nacionalidade argentina, o relato *El Matadero*, também de Echeverría. Dentro de cenário dantesco, pintado sob tintas naturalistas *avant la lettre*, descrevem-se em detalhes a degola, o processo de desossa, corte, separação da pele dos músculos e das carnes, limpeza das tripas e preparo os embutidos a partir da membrana dos órgãos internos dos animais, em cenário formado por mulheres, crianças e cachorros.

É um cenário em que as relações inter-humanas tampouco são menos belicosas. Echeverría usa o espaço e a circunstância do matadouro como crítica social à tirania de Juan Manuel de Rosas e à ferocidade de sua polícia política, a Mazorca, que, munida dos mesmos instrumentos cortantes, degolava, torturava e matava os opositores de seu regime. Para tornar a situação mais aguda, situa o episódio em uma Quaresma, exatamente o momento em que a Igreja católica recomenda o jejum e a abstinência de carne animal, salvo para idosos e enfermos que dela não possam prescindir.

O conflituoso cenário interno humano transfere para os seres ditos irracionais muitas de suas paixões e pulsões, utilizando, além disso, a comparação com os seres não humanos como forma de depreciação de seus semelhantes de espécie, dos quais se diferenciam por questões de gênero, de raça, de classe, de alinhamento político. Vemos, assim, por exemplo, que as mulheres negras, as *achurradoras* que trabalham no matadouro, são comparadas a animais mitológicos, célebres por sua feiura e maldade, as **harpías**.

A estratégia narrativa de Echeverría se faz por paralelismo, entre a cena de captura e morte de um touro e a prisão e tortura do jovem unitário, preso pelos mazorqueros. Entre *La Cautiva* e *El Matadero* há evidentes semelhanças: trata-se de relatos sobre o embate entre civilização e barbárie, embora o primeiro se passe no “deserto” argentino e o segundo no coração de Buenos Aires.

Por deserto, entendam-se as terras que, ainda no século XIX, permaneciam sob domínio das populações indígenas. No decorrer dos séculos, os governos platinos buscaram resolver a premente questão das fronteiras entre as terras de brancos e os territórios livres. Daí decorreu toda uma tipologia de fronteira que Echeverría eterniza em *La cautiva* e que será mote para toda uma série literária e imagética sobre seus tipos e situações, como a cena do “festim”, os “malones” de índios, o rapto de mulheres brancas. Cristina Iglesia (2003) registra a origem do mito da cativa no século XVI, na epopeia *La Argentina*, Ruy Diaz de Guzmán, e ali detecta a estratégia de assimilação da heroína, Lucia de Miranda, e de seu marido, Sebastián, aos mártires Lucia e Sebastião, santos do panteão católico.

Em seu projeto de elaborar um mito de fundação da nacionalidade, Echeverría recorre à mártir cristã, como símbolo da Argentina indefesa ante as mãos do tirano. María mata com um punhal o indígena que a sujeitava para defender sua honra, salva o marido, gravemente ferido, e com ele atravessa os círculos do deserto. Ela enfrentará a natureza e suas feras. Com o tigre seu encontro é especial. Trata-se de um animal “pardo; tinto en sangre”. No entanto, o animal se apieda de María: “Llegó la fiera inclemente, clavó en ella vista ardiente, Y a compasión ya movida, o fascinada y herida por sus ojos y ademán,/ Recta prosiguió el camino” (ECHEVERRÍA, 1972, p. 470). Enfrenta e vence todos os perigos, o fogo e a fome, mas sucumbe a alguns passos da civilização¹⁰. No caso de María, o assassinato que pratica é justificado, dentro da lógica cristã. A respeito, propugnava Santo Agostinho: “algumas vezes, seja como lei geral, seja por ordem temporária e particular, Deus ordena o homicídio”. E mais adiante explica: “não infringiu o preceito quem, por ordem de Deus, fez guerra ou no exercício do poder público e segundo as leis, quer dizer, segundo a vontade da razão mais justa, puniu de morte criminosos” (AGOSTINHO, 1990, v. 1, p. 51). Da mesma forma, será um ato de reparação justificada a matança dos indígenas pelos *criollos*.

A Geração de Trinta e Sete, a que pertenciam os jovens do Salão de Maio, como Echeverría, Alberdi e Gutierrez, será uma das mais bem sucedidas em termos de projeto político. Afinal, após décadas de embate antirrosista, de exílios e mortes, implanta-se um modelo de nação que adotará o liberalismo, tomando como padrão as sociedades europeias de então, a busca pela civilização, o repúdio à barbárie personificada na figura dos não-brancos – as populações indígenas, os descendentes de africanos, os mestiços. O repúdio aos indígenas

¹⁰ O tema será recriado por muitos artistas plásticos. O mais famoso deles, Rugendas, comporá diversas cenas, como “El rapto”, “El malón” ou “La vuelta de la cautiva”. Remetemos a SILVA, Cláudia Luna. *Indianismo romântico e projetos nacionais na literatura hispano-americana do século XIX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. Tese de Doutorado.

se intensificará até o final do século XIX, quando ocorre a derradeira Campanha ao Deserto, em que se processa o extermínio de milhões e, finalmente, a conquista do território nacional tal como hoje se conhece, na Argentina. Quanto às populações negras, que eram parcela expressiva na Buenos Aires de Rosas, morrem nos campos de batalha da Guerra do Paraguai ou sob a febre amarela, nos *conventillos* dos subúrbios, os precursores das *villas miseria* atuais. Restam os mestiços, dentre eles os gaúchos, que de certo modo funcionam como intermediários entre os dois mundos, o civilizado e o bárbaro¹¹.

O fantástico e o imaginário argentino

A fundação da nacionalidade se constrói sob a espada e o sabre, com sangue e violência. Uma cultura de valentia e enfrentamento, que se espraia nos embates reais ou figurados entre os *compadritos* dos subúrbios, nas letras de tango, nas milongas, numa “mitologia de *arrabal*” que Borges recria em seus contos e poemas, já no século XX. O escritor universaliza estes conflitos, ao descarná-los de referentes, em contos nos quais o olhar estrangeiro não adverte a referencialidade das situações, as alusões às adagas e punhais, aos tigres e labirintos, à fatalidade e ao destino¹². As águas em que bebe são as mesmas que banharam os mitos e relatos platinos desde seus primórdios. Seu jogo irônico entre traidores e heróis retoma as ambiguidades da escrita da história, que flutua segundo as versões de vencedores ou vencidos.

A ambiguidade e a oscilação entre desejo e medo, o temor ao “outro”, o duplo, são, por excelência, os temas da literatura fantástica, gênero que tão bem se desenvolveu em solo platino, desde Juana Manuela Gorriti, no Romantismo-liberalismo, passando por Leopoldo Lugones e Horacio Quiroga, no Modernismo. Em 1940, Borges, Silvia Ocampo e Adolfo Bioy Casares publicam uma *Antología de la Literatura Fantástica*. Em 1957, publicará *El libro de los seres imaginarios*, com Margarita Guerrero (mais tarde rebatizado como *Manual de zoología fantástica*).

O gênero fantástico, em sua feição moderna, tal como já o estudaram Todorov, Barrenechea, Bessiere ou Jozef, entre tantos outros teóricos, teria surgido como contraparte do crescente racionalismo europeu, à certeza cartesiana de que a racionalidade é capaz de

¹¹ Sobre a violência do mito fundador argentino remetemos aos estudos de Josefina Ludmer em *O gênero gauchesco*. Um tratado sobre a pátria. Tradução Antonio Carlos Santos. Chapecó, SC: Argos, 2002. (Coleção Vozes Vizinhas – Os melhores Ensaios, v. 1).

¹² A esse respeito, cf. “Cativos no espelho: Borges lê Echeverría” (LUNA, Gragoatá, 2002).

explicar todas as esferas da realidade. Dentre os temas do fantástico está o temor da regressão, ou seja, de involução do homem ao animal, da natureza ordenada à natureza selvagem; da civilização em barbárie. Como pontua Irene Bélière (1983), o personagem fantástico é o homem que abandona sua humanidade para reunir-se à besta. Opõe-se, nesse sentido ao homem trágico, pois este guarda sua dignidade humana, ainda que se encontre preso ao destino. O além do fantástico é um além próximo; quando se revelam tendências inesperadas no ser humano, causando escândalo moral.

Para Todorov (1975), o fantástico existiria enquanto permanecesse a dúvida sobre os fatos insólitos que aconteciam. Se tivessem explicação racional estaríamos no terreno do estranho. Se se revelassem sobrenaturais, entraríamos no domínio do maravilhoso. No artigo “Para una tipología de la literatura fantástica” (1972), Ana Maria Barrenechea criticou a excessiva ênfase na **dúvida** imposta ao leitor, por Todorov. Para a teórica argentina, o fantástico ocorre quando há um **conflito** entre o real e o maravilhoso; o mundo cotidiano, com suas regras e padrões, e a súbita inversão ou ruptura de seus limites.

Em 1949 Julio Cortázar (1914-1984) publica o poema dramático *Los Reyes*, em que revisita o mito de Teseu e do Minotauro, obra em que dialoga com Jorge Luis Borges. Dois anos depois publica o volume *Bestiario*. Neste conjunto de contos, a herança borgeana também é patente. Como tributário do gênero fantástico, constrói uma narrativa em que, conforme explica Bella Jozef, “utiliza a técnica de, numa história normal, com desenvolvimento normal, introduzir um dado absurdo e inexplicável ou o inverso: situações inusitadas desenrolam-se como as mais comuns” (1989, p. 247).

O último conto, que dá nome ao volume, de certo modo espelha os anteriores, ao retomar elementos neles pontuados, embora muitas vezes lhes invertendo as estratégias. Se em “Casa Tomada” o fantástico se instala através do perigo inominado que invade uma casa, e gradativamente dela expulsa seus moradores, um casal de irmãos; no conto “Bestiario” temos três os irmãos Funes, Luis, “o” Nene e Rema, que convivem com um tigre dentro de sua propriedade, “Los Horneros”, como se isso fosse um fato natural. O peculiar equilíbrio da casa é quebrado quando chega Isabel, adolescente vinda da cidade para veranejar com os Funes, fazendo companhia ao menino da casa, Nino, “cazador de cucarachas, Nino sapo, Nino pescado” [Bestiario (BT), p. 101].

Espalham-se pelo conto diversas ordens de animais e bestas, do micro ao macroscópico. São desde larvas, lesmas (“bicho de humedad”) e micróbios; insetos, como formigas vermelhas e pretas (“mejor hormigas negras que coloradas: más grandes, más

feroces”), mariposas e gafanhotos (o “mamboretá”, “el único insecto que gira la cabeza”); o pássaro cardeal, (“enorme y salvaje”); os caracóis (“esbeltos como dedos, quizá como los dedos de Rema”); mamíferos, como os cavalos, os cachorros e os tigres (o “tigrecito chico como una goma de borrar, rondando las galerias del formicario” e o grande tigre, que passeia livremente pela casa). O próprio nome da propriedade, Los Horneros, alude a uma casa (ou ninho) de barro feita por certos pássaros, que se reduplicará no Formicario, no cofre de cristal.

Paulatinamente, porém, o horror se instala na narrativa, acompanhando o processo de maturação de Isabel. No primeiro, o texto refere que “antes de dormirse tuvo un momento de horror cuando pensó que podía estar soñando. (...) No era un sueño, no era un sueño.” E no parágrafo seguinte: “No era un sueño.” (BT, p. 101). A sequência antecede a viagem de trem de Isabel para a casa dos Funes.

Dentre as brincadeiras de Nino e Isabel está a observação do que crêem ser micróbios, mas que não passam de larvas de mosquito: “Ellos no podían creer que ese rebullente horror no fuese un microbio”. (BT, p. 105) As crianças montam, inicialmente, um herbário e uma botica, até que, um dia, saem a caçar formigas e em seguida constroem um “Formicario”, um aquário de formigas para estudo sobre o comportamento animal, que anotarão em cadernetas, cuidadosamente. É pensando nestas que ocorre a terceira irrupção do horror, no momento em que Isabel

por primera vez entendía su presencia en Los Horneros, las vacaciones, Nino. Pensó en el formicario, allá arriba, y era una cosa muerta y rezumante, un horror de patas buscando salir, un aire vaciado y venenoso. Golpeó la pelota con rabia, con alegría, cortó un tallo de aguaribay con los dientes y lo escupió asqueada, feliz, por fin de veras bajo el sol del campo. (BT, p. 109)

Pedira a Rema que levasse embora o formicário, mas se esquecem disso e à noite Isabel tem mais de suas visões noturnas, onde se confundem situações vividas e imaginadas, e onde surge “o” Nene, “con la boca dura y hermosa, de labios rojísimos; en la tiniebla los labios eran todavía más escarlata, se le veía un brillo de dientes naciendo apenas. De los dientes salió una nube esponjosa, un triángulo verde...” (BT, p. 111).

O desenrolar e desfecho do conto têm sido já analisados e discutidos há décadas, destacando a “armadilha” que Isabel arma para “o” Nene, quando mente sobre o paradeiro do tigre, que o ataca na biblioteca. A cena final mostra a suave e silenciosa aquiescência de Rema ao feito da menina.

Gostaríamos de destacar aqui a figura do tigre, dentro da linha que vimos desenvolvendo neste trabalho. Da mesma forma como em *Casa Tomada*, também aqui são possíveis análises de cunho sociológico, psicanalítico, simbólico. Destaquemos a perspectiva de escolha deste animal, emblemático para o imaginário argentino. Dentro deste ponto de vista, temos todos os elementos presentes: a oposição entre cidade e campo, cultura e natureza, civilização e barbárie redistribuídos. Observe-se que no triângulo formado pelos irmãos os dois varões se espelham: cada um tem seu gabinete de trabalho, de lados opostos do corredor, onde passam todo o dia. Ambos lêem e trabalham em seus escritórios. Rema, por sua vez, cuida das tarefas domésticas e dos empregados da casa. No entanto, enquanto Luis é designado depreciativamente pelo irmão como “filósofo”, “o” Nene anda armado, com seu revólver e sua bengala com castão de prata, ameaçando as crianças e atemorizando Rema, com seu comportamento selvagem. O vermelho vivo de sua boca, o “escarlate” recorda-nos o escarlate dos cintos dos soldados da Mazorca de Rosas. O tom meditativo de Luis, por sua vez, se assemelha ao jovem unitário, de *El Matadero*. O espelhamento dos irmãos se reflete nos “dos hormigueros, uno en cada esquina de la caja de vidrio”. De todas as formas, são duas facções das elites, em disputa interna, enquanto lá fora estão os outros (no passado, os índios e gaúchos; no presente, os peões e as estâncias organizadas por seu capataz).

Como em texto fantástico, há duas narrativas sobrepostas: aquela que se lê e aquela que se esconde; a que se expõe e a que paira nos silêncios e interditos. Da mesma forma, contrapõem-se dois modelos de ensino-aprendizagem: um mais direto, representado pelo chefe da família; outro, mais sutil, o da observação e da cópia. Pois que o olhar das crianças decifra o mundo desconsiderando escalas e hierarquias. O estranhamento possibilitado pelo olhar infantil para o mundo será um mote em Cortázar. E é aqui que se estabelece a empatia entre Rema e as crianças – eles a observam em seus mínimos gestos, lêem a mensagem expressa por suas mãos angustiadas ou ternas, por seus olhos assustados, por suas palavras reticentes. Como quando pede a Isabel que leve ao Nené a limonada que este havia solicitado: “Por favor, por favor, Rema, Rema. Cuánto la quería, y esa voz de tristeza sin fondo, sin razón posible, la voz de la tristeza. Por favor, Rema, Rema...” e mais adiante: “Le pareció que temblaba, que se ponía de espaldas a la mesa para que ella no le viese los ojos. /— Ya tiré el mamboretá, Rema.” (BT, p. 116).

Em termos bíblicos, Rema (ou *rhema*, em grego) equivale a Logos, a palavra divina. Diferem os termos em que enquanto esta se refere à palavra vinda diretamente de Deus Pai, difundida de forma geral para os homens, aquela se vincula ao Espírito Santo, e a uma

situação em particular, a uma dada circunstância. Há um pedido explícito que faz Rema a Isabel: de que retire dali o *mamboretá*, o gafanhoto, pois lhe provocava asco. Há outros pedidos que as crianças lêem nos silêncios e a eles acudirá Isabel, com seu artil ao final do conto. A fera derrota o selvagem. Com este ato, se liberta a mulher indefesa, que agradece às crianças. Isabel, o “brinquedo” de Nino, é o instrumento da “justiça”. María, de *La cautiva*, empunhara o punhal para preservar sua honra e salvar o marido; em *Juan Muraña*¹³, a viúva matara o imigrante para defender-se; Rema, através do tigre e do artil de Isabel, põe fim a sua situação opressiva.

Mais uma vez a fera se coloca ao lado da mulher indefesa: já o fizera no episódio de *La Argentina Manuscrita*, de Ruy Díaz de Guzmán, em que a Maldonada é acolhida pela leoa; em *La Cautiva*, o tigre se apieda de María e se afasta sem atacá-la. Aqui, o tigre será o instrumento para a salvação de Rema. Ainda que estejam invertidos, permanecem unidos os signos do enigma argentino enunciado por Sarmiento: nessa simbiose entre a mulher e o tigre, afinal se vence o “selvagem” Nene, nome sintomaticamente antecedido pelo artigo definido, em procedimento inusual para os nomes próprios argentinos. Afinal, segundo as regras de bem viver, artigos só podem anteceder o nome de animais ou seres inferiores.

Há toda uma delicadeza na apresentação de Rema, com seus dedos suaves como um caracol (um dos símbolos do feminino dispersos pelo texto). Rema é imóvel como as esperanças, aqueles seres fabulosos criados pouco depois pelo mesmo Cortázar, em *Historias de cronopios y de famas*, embora tenha a doçura dos cronopios. Em “Flor y cronopio”, por exemplo, se narra que

Un cronopio encuentra una flor solitaria en medio de los campos. Primero la va a arrancar, pero piensa que es una crueldad inútil y se pone de rodillas a su lado y juega alegremente con la flor, a saber: le acaricia los pétalos, la sopla para que baile, zumba como una abeja, huele su perfume, y finalmente se acuesta debajo de la flor y se duerme envuelto en una gran paz. La flor piensa: “Es como una flor”. (CORTÁZAR, 2014, p. 68)

A “inofensividade” dos cronopios trai algo das filosofias orientais, que tanto influenciaram o autor. Os cronopios eram “seres verdes, húmedos y con forma de globo”, e se apresentam à imaginação de Cortázar durante um concerto em Paris, em 1952, segundo conta o editor Carles Álvarez Garriga, em recente edição ilustrada destes relatos (CORTÁZAR, 2014, p. 9).

¹³ Conto de Borges. Cf. LUNA (2002).

Anos mais tarde, Cortázar explicaria que através da escrita dos contos de *Bestiário* se libertou de seus pesadelos e temores profundos. O termo “bestiário”, afinal, tem dois sentidos: como já vimos, traz o medieval, da coleção de relatos, descrições e imagens de animais reais ou fabulosos; mas conserva um mais antigo: nos circos romanos, bestiário era o homem que lutava com a fera¹⁴. O autor também se liberta, poderíamos aventar, de uma certa tradição argentina. Talvez seja por isso que a figura do tigre seja substituída em sua contística pela figura de outro felino, menos cruel, mais sutil e misterioso, em alguns casos humorístico: o gato¹⁵.

Podemos afirmar que em toda a obra de Cortázar perpassa a intensa busca existencial, a saída para a crise da civilização ocidental, de seus valores arraigados, seus hábitos estratificados, sua rotina embrutecedora, o que, décadas atrás, se costumava chamar a “busca do homem novo”, por uns, ou a “construção da nova mulher”, por outras. Como antídoto a isso, a vertente fantástica que adota é a vinculada ao lúdico e ao mágico, ao humor surrealista, buscando a aliança entre renovação estética e compromisso social. A propósito, afirmava Tristan Tzara, que “o humor é a revanche do indivíduo exposto às armadilhas de seus limites”; André Breton, por sua vez, o considerava como “triunfo paradoxal do princípio do prazer sobre as condições reais” (PARIENTE, 1996, p. 174).

Também este felino será parceiro da mulher, como podemos ler em alguns de seus contos. Em “Orientación de los gatos”, por exemplo, temos mais uma vez a aliança entre a mulher e o felino, mais precisamente entre Alana e Osiris. Seguindo a análise proposta por Payán Fierro (2008), o gato funciona como intermediário entre dois mundos, mantendo-se a relação entre gato e o acesso a uma ordem secreta, à qual somente a mulher pode aceder, e que permanece vedada ao homem. Aqui, o animal remete a outra sorte de bestiários, os da Antiguidade, das sociedades de mistérios egípcias.

Finalmente, em *Rayuela* os gatos também estarão presentes. Serão companheiros inseparáveis da Maga, em Paris:

Y los gatos, siempre inevitablemente los minouche morrongos miaumiau kitten kat chat cat gatto grises y blancos y negros y de albañal, dueños del tiempo y de las baldosas tibias, invariables amigos de la Maga que sabía hacerles cosquillas en la barriga y les hablaba un lenguaje entre tonto y

¹⁴ Em Portugal há uma localidade chamada Campo de Besteiros, referindo-se aos cristãos que, munidos de bestas, armas que disparavam flechas, combateram os mouros, durante a Reconquista.

¹⁵ Remetemos ao artigo “La figura del gato en la cuentística de Julio Cortázar”, de Humberto Payán Fierro. Nele, o autor comenta a “enorme importancia que el escritor argentino atribuye a este animal en su obra”. (2008, p. 1).

misterioso, con citas a plazo fijo, consejos y advertencias. (CORTÁZAR, 1994, p. 146)

Por isso, a surpresa ou a resignada aceitação de Horacio ao desembarcar do navio em Buenos Aires, após uma parada estratégica em Montevideo: “Nada está maduro, nada podía ser más natural que esa mujer con un gato en una canasta, esperándolo al lado de Manolo Traveler, se pareciera un poco a esa otra mujer que...”, antecipando o jogo de semelhanças entre Maga e Talita. (CORTÁZAR, 1994, p. 381). Também em Baires se destaca um gato, desta vez o “gato calculista” que encanta as senhoras de subúrbio, um gato de circo, “absolutamente inexplicable, ya dos veces había resuelto una multiplicación antes de que funcionara el truco de la valeriana.” (ibidem, p. 424). Mas também aqui o animal antecipa o mistério, a noite “rara” onde Oliveira especula sobre “los tres días en que el mundo está abierto, cuando los manes ascienden y hay puente del hombre al agujero en lo alto, puente del hombre al hombre” (ibidem, p. 425). Em Cortázar, despido de sua onipotência, o ser humano interroga o mundo ao redor, aberto a seus mistérios e a sua beleza, menos arrogante e menos seguro de sua centralidade no cosmos. Afinal, talvez a perplexidade seja a antessala da sabedoria.

IV- Conclusão

Se a vida humana depende das parcerias certas que estabeleceu com algumas espécies não-humanas, ao longo do tempo, em especial com os lobos, inicialmente, e mais adiante com cachorros e os gatos, entre outros, a presença dos animais nas manifestações artísticas e rituais seria uma constante. A cada época e sob cada cultura, algumas espécies foram recobertas de virtudes e poderes, benéficos ou não.

Seja sob o modelo do maravilhoso, pagão ou cristão, na Antiguidade e no Medievo; seja, posteriormente, na Idade Moderna e na Contemporânea, no mundo ocidental, com o gênero fantástico, a simbologia do mundo animal funcionou e segue funcionando como espelho para a conformação da identidade humana e de seus limites. Em face da crise de paradigmas que vive o mundo atual, a observação dos animais e o convívio com várias espécies pode enriquecer a existência de nossa espécie e ensinar-nos a conviver de forma menos predatória com o mundo em que habitamos.

V - Referências

- AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus*. Contra os pagãos. Introdução de Emmanuel Carneiro Leão. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1990. 2 v. (Pensamento Humano)
- BARRENECHEA, Ana Maria. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana*, v. XXXVIII, n. 80, p. 390-401. jul-set. 1972.
- BENAC, Henri. *Guide des idées littéraires*. Paris: Hachette, 1988.
- BERNÁRDEZ, Aurora & ÁLVAREZ GARRIGA, Carlos. *Cortázar de la A a la Z*. Un álbum biográfico. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2014.
- BESSIERE, Irene. *O relato fantástico*. Tradução de Miriam Impellizieri Silva /*Le recit fantastique*. Paris: Larousse, 1974/ Rio de Janeiro: 1983, mimeo.
- BRAGANÇA, Jr., Álvaro. *Os Provérbios Medievais em latim e a apropriação da cultura laica pelo discurso religioso – algumas considerações*. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/liehd/media/docs/art_alvaro1.pdf>. Acesso em abril de 2015.
- CÁRCAMO, Silvia, (org.). *Mitos españoles: imaginación y cultura*. Rio de Janeiro: APEERJ, 2000.
- CHAMBEL, P. A Evolução do Bestiário Letrado Medieval – uma síntese. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais IEM / FCSH-UNL, 2006. Disponível em: <<http://germanistik-portugal.org/iem/investigar/estudos/investigacao/bestiario-letrado-medieval>>. Acesso em abril de 2015.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- CORTÁZAR, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Ilustraciones de Elenio Pico. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2014.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición de Andrés Amorós. 9. ed. Madrid: Cátedra, 1994. (Letras Hispánicas, 200).
- _____. *Bestiario*. 11 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. **letra e**. Disponível em: <www.biblio3.url.edu.gt/Libros/Cortazar/Bestiario.pdf>. Acesso em março de 2015.
- DAUBY, H. “Bestiaires”. In: GAUVARD, C. et al. *Dictionnaire du Moyen Age*. Paris: PUF, 2002. pp. 161-163.
- DELORT, R. “Animais” In: LE GOFF, J. & SCHMITT, J.-C. (coords.) *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. 1. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. pp. 57-67.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *Obras completas*. Compilación y biografía por Juan María Gutiérrez. Buenos Aires: Antonio Zamora, 1972.
- FUMAGALLI, V. *Las piedras vivas*. Ciudad y naturaleza en la Edad Media. Madrid: Nerea, 1989.

IGLESIA, Cristina. *La violencia del azar*. Ensayo sobre literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. A modernidade: da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

_____. *História da literatura hispano-americana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.

LATINI, Brunetto. Livre du Trésor. In: BESTIAIRES du Moyen Age. Mis en français modern et présentes par Gabriel Bianciotto. Paris: Stock, 1980. pp. 169-240.

LÓPEZ PARADA, Esperanza. *Bestiarios americanos*. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo. Madrid: Universidad Complutense, 1993.

LUNA, Cláudia. Cativos no espelho: Borges lê Echeverría. *Gragoatá* (UFF), Niterói, v. 10, n. 10, p. 151-163, 2002.

MALAXEVERRÍA, I. (org.). *Bestiario Medieval*. Madrid: Siruela, 1986.

PAYÁN FIERRO, Humberto. La figura del gato en la cuentística de Julio Cortázar. Chihuahua, México, *Synthesis*, n. 49, enero-marzo 2008. Disponível em: <http://www.uach.mx/extension_y_difusion/synthesis>. Acesso em março de 2015.

PIERRE DE BEAUVAIS. Bestiaire. In: BESTIAIRES du Moyen Age. Mis en français moderne et présentes par Gabriel Bianciotto. Paris: Stock, 1980. pp. 21-66.

PREGO, Omar. *O fascínio das palavras*. Entrevistas com Julio Cortázar. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

RATTO, Silvia. Indios y cristianos. *Entre la guerra y la paz en las fronteras*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

SARASOLA, Carlos Martínez. *Nuestros paisanos los indios*. Vida, historia y destino de las comunidades indígenas en la Argentina. 4. ed. Buenos Aires: Emecé, 1992.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Prólogo de Alberto Palcos. Edición crítica y documentada. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1938.

SCHMITT, J.-C. *Le Saint Lévrier*. Guinefort. Guérisseur d'enfants depuis le XIII^e siècle. Paris: Flammarion, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.



Panqueca e Suspiro (Foto cedida pela fotógrafa Angela Patrícia Felipe Gama)



Panqueca, Suspiro, Caramelo e Brigadeiro

A impossível nudez diante de um animal poético... (Benjamin assombra Derrida)

Nabil Araújo (UERJ)

I. Les animaux de tout le monde – «Che cos'è la poesia?»

Tenho em mãos esse livro de Jacques Roubaud com poemas sobre animais (ROUBAUD, 2006). Dir-se-ia tratar-se de um livro de poesia para crianças – ao menos é assim que dele agora me aproximo imbuído desse misto de nostalgia e condescendência com que o leitor adulto tende a se aproximar dos livros de poesia ditos para crianças. Lanço-me, então, a essa espécie de leitura pretensamente despretensiosa em que se busca distrair-se, ou divertir-se, com aquela ludicidade a um só tempo graciosa e inconsequente (numa palavra: “infantil”) que nos habituamos a querer encontrar na poesia dita para crianças, sobretudo quando tem por tema os animais. Aquilo que julgo experienciar, contudo, ao avançar na leitura desses supostos poemas-sobre-animais-para-crianças em seu conjunto, logo me leva a suspender a disposição nostalgicamente condescendente com que me aproximara do livro: não, as categorias “para crianças” e “sobre animais” não me parecem dar conta dessa inquietante estranheza...

Animaux de tout le monde / à chacun je donne un poème [Animais de todo o mundo / a cada um eu dou um poema], afirma-se em “Pour commencer” [Para começar], o primeiro dos 60 poemas que compõem o livro (61, se se considera o “inédito” apresentado na “Lettre de l’auteur au hérisson” [Carta do autor ao ouriço], anexada ao volume ao modo de um mini-tratado de poética). Composto de dois quartetos e dois tercetos, “Pour commencer” se apresentaria inequivocamente como um soneto, não fosse o dístico introduzido, entre parênteses, em meio ao bloco dos quartetos e o dos tercetos – (*il y a beaucoup d’animaux / des cons des lourds des bas des gros*) [existem muitos animais / bobos pesados baixos grandes] –, ao modo de um estribilho, a ecoar os dois primeiros versos do pretense soneto: *Il y a beaucoup d’animaux / des longs des courts des gras des beaux* [Existem muitos animais / longos curtos gordos belos] (Ibid., p. 93 [9]).¹⁶ O acréscimo de um ou mais versos, entre parênteses ou não, e outros tipos de irregularidades, como a eventual supressão de um verso

¹⁶ Citarei sempre, no corpo do texto, os poemas de Roubaud tal como editados na segunda parte: “Poemas em francês” (p. 91-139) da edição bilíngue brasileira aqui utilizada. Para cada citação, procurarei oferecer uma tradução literal em português, que, via de regra, *não corresponde* às versões em português dos poemas de Roubaud feitas por Paula Glenadel e Marcos Siscar e que compõem a primeira parte do livro. Assim sendo, a página indicada nas chamadas bibliográficas será sempre aquela em que se encontra o poema francês em questão, sendo evocada, entre colchetes, a página da versão brasileira do mesmo.

ou a modificação abrupta da estrutura canônica do soneto: compactando-o, todo, numa só estrofe (com ou sem o acréscimo de algum verso); compactando apenas os dois tercetos num sexteto final; substituindo os dois tercetos por um quarteto e um dístico, ou, ainda, a aposição de asteriscos a alguns versos remetendo a notas de pé de página, ora meramente explicativas, ora introduzindo ressalvas ou comentários jocosos ao que se diz no poema, e que podem ser tão numerosas a ponto de constituir um texto à parte – tais irregularidades surgem com alguma frequência, mas é certo que, em sua maioria, os poemas aparentam-se mesmo a sonetos convencionais. Na “Lettre”, o autor explica que, tendo partido da constatação de que há muitos e diferentes animais, decidiu oferecer a cada um deles um poema, e que, tendo podido escrever poemas pequenos para animais pequenos e poemas grandes para animais grandes, ou o inverso, preferiu, contudo, não fazer distinção entre os animais e dar a cada um o mesmo tipo de poema – daí o soneto parecer-lhe a solução natural (Ibid., p. 134-135 [83-84]). Ao falar das vantagens do soneto, Roubaud afirma que “[...] ele fica bem na página, e cada animal tem seu próprio soneto, que não se mistura com o dos outros” – o que frequentemente é desrespeitado no livro, animais tendo seu soneto “invadido”, aparentando, por vezes, tornarem-se coadjuvantes em seu próprio soneto. Roubaud afirma também que “[...] todos os sonetos têm o mesmo número de versos, quatorze [...]”, que “[...] os quatorze versos do soneto são divididos em quatro estrofes, dois quartetos e dois tercetos [...]”, que o soneto é o que “[...] de mais sólido se pode fazer como construção de poema [...]”, que suas estrofes “são os andares de uma casa”. Uma vez que nada disso é estritamente observado no livro, tudo se passa como se se tratasse de enunciar certas regras, enfatizando-as, a fim de tornar mais evidente onde e quando elas serão deliberadamente descumpridas. Ao afirmar, a propósito, que todos os sonetos têm quatorze versos, Roubaud acrescenta, jocosamente, entre parênteses: “[...] sobretudo aqueles que parecem ter quinze, ou dezesseis” (Ibid., p. 135 [84]).

Mesmo os poemas que parecem respeitar a estrutura canônica do soneto no que concerne à estrofação, frequentemente a desrespeitam no que concerne à versificação e às rimas. “Em geral, todos os versos de um soneto têm o mesmo tamanho [*comptent pareil*], mas nem sempre é esse o caso”, adverte, a propósito, Roubaud em sua “Lettre”, na qual, um pouco antes, explica que para as sílabas dos versos é como para as casas: “Nem todas as casas de animais têm o mesmo tamanho. O ‘sett’ do texugo não acolhe facilmente um elefante, mesmo rosa” (Ibid., p. 138 [88]). Já as rimas, observará Roubaud, “[...] são como as cores; são as cores dos versos; cores que se parecem” – “aquilo que se coloca no final dos versos para que fiquem bem vestidos”. Mais à frente: “Os quartetos têm muito frequentemente duas rimas

(são gêmeos). Os tercetos têm frequentemente três rimas [...]”. E ainda: “As rimas dos tercetos são, o mais frequentemente, diferentes das dos quartetos (exceto quando um animal não o quis, como o gnu, que exigiu não ter mais do que duas rimas no total, das quais uma seria *-eu* e a outra *-ink*; é estranho, mas é assim; os gnus são animais estranhos)” (Ibid., p. 137 [87]).

Esse expediente retórico – pelo qual se justifica desde o empreendimento de escrita de um livro de sonetos até as infrações às regras de gênero perpetradas nesse livro alegando uma concessão às supostas necessidades, vontades ou mesmo caprichos dos animais sobre os quais se escreve – constitui um forte estímulo, é certo, para o enquadramento do livro de Roubaud como livro “para crianças”. O que pareceria aí se desvelar, na verdade, é o próprio mecanismo pelo qual o “infantil” em poesia vem a se instituir não simplesmente ao largo ou em negação a uma poética convencional dos gêneros, mas, antes, por meio de uma *desobediência lúdica* de suas regras e convenções, as quais, justamente por isso, *devem permanecer ativas no horizonte da recepção*: daí o gesto de enunciar didaticamente os parâmetros de composição de um soneto, evidenciando justamente quando e onde se deixará, deliberadamente, de observá-los, isto é, quando e onde se dará a “brincadeira” nos poemas a serem lidos. A poeticidade então se confunde com a ludicidade desse descumprimento autorizado das regras de gênero, com essa espécie de licença poética no interior da Poesia, ao modo de uma concessão, na linguagem, ao “infantil”, o qual acessaríamos, pois, como a uma *Wonderland* discursiva, da qual emergiríamos (como Alice ao acordar de seu sonho) tão logo fechássemos o livro, voltando à discursividade cotidiana e adulta, assim confirmada, em negativo, pela outra, a “infantil”. A verdade é que uma tal experiência poética tenderia a se estereotipar tanto quanto aquela de que se quereria uma subversão lúdica.

Em vista daquilo que julgo pressintir na leitura desses poemas, seria preciso, pois, desvencilhar-me tanto de uma poética dos gêneros quanto de seu complemento “infantil”; desvencilhar-me, na verdade, de toda e qualquer poética, de toda e qualquer pretensa teoria da poesia – em uma palavra: *desnudar-me*. Esforçar-me, tanto quanto possível, por ler *com olhos nus*. Ao fazê-lo, ao procurar desnudar-me diante desses sonetos, digo, desses poemas, desses textos aos quais, agora, gostaria de não mais submeter a nenhuma classificação, a nenhum parâmetro ou conceito, a nada, enfim, que não parecesse estritamente imanente aos mesmos, ao desnudar-me, então, aqui e agora, diante desses animais com que nos põe em contato Roubaud, creio poder levar a sério, muito mais do que pareceria estar propenso o próprio autor, essa peculiar demanda que se diria deles emanada, algo como uma *demanda animal*

poeticamente encarnada. O que dizem ou indagam, que tipo de interpelação, enfim, nos fazem, ou pareceriam querer nos fazer, esses “animais poéticos”, *quando a salvo de toda e qualquer tentativa de domesticação ou de adestramento de sua expressão?* É da questão da expressão, ou da “voz”, portanto, que aqui se trata, de uma “voz animal”, por assim dizer, tal como vem a ter lugar na poesia. Nesse sentido, seria preciso admitir que os poemas de Roubaud não parecem ter todos o mesmo status: um problema de economia discursiva aqui se desenha, o problema de uma *economia das vozes* no discurso poético.

Em grande parte dos poemas que compõem o livro, os animais em foco são evocados pela voz autoral (que frequentemente se manifesta na forma de um “eu”) ao modo de uma *terceira pessoa* do discurso, um “alguém” a respeito do qual se fala com uma segunda pessoa (presumidamente o leitor), e que facilmente se deixa identificar, à primeira vista, como o assunto ou o tema dos textos que então se dão a ler – o que justificaria, aliás, o enquadramento do livro de Roubaud como um livro de poemas *sobre* animais. Assim, lê-se, por exemplo: *La loutre est une bête espiègle / qui adore les toboggans* [A lontra é um bicho traquinas / que adora os tobogãs] (Ibid., p. 100 [22]); *L’hippopotame est un monsieur placide / qui trempe dans le fleuve Limpopo / ses bajoues ses pattes comme des poteaux* [O hipopótamo é um senhor plácido / que molha no rio Limpopo / suas bochechas suas patas como postes] (Ibid., p. 107 [32]); *Sur l’océan c’est la pluie / mais elles vont tranquilles et lentes / les baleines sous leur parapluies* [Sobre o oceano é a chuva / mas elas vão tranquilas e lentas / as baleias sob seus guarda-chuvas] (Ibid., p. 108 [36]); *Y avait de gros animaux laids / on les nommait les dinosaures* [Existiam grandes animais feios / se lhes chamavam dinossauros] (Ibid., p. 123 [62]). Mesmo quando imbuídos de um certo pendor narrativo, tais poemas deixam-se apreender como eminentemente *descritivos*, levando-se, aqui, em conta, o inevitável desequilíbrio, em termos de uma economia das vozes, implicado por toda e qualquer descrição: aquele pelo qual o “ser” então descrito, convertido em terceira pessoa sem voz, sem expressão própria, reduz-se a uma *imagem* projetada pelo discurso de uma primeira pessoa monológica.

Por vezes, é certo, nos é proporcionado algo como um simulacro de expressão do próprio animal, sua pretensa fala nos sendo transmitida ao modo de um discurso reportado, como se se tratasse de uma citação, sob a forma seja de (a) um discurso direto: *C’est drôle, dit le lézard, / comme le soleil s’obstine/ à se chauffer l’hémoglobine/ moi je suis froid et j’en suis fier* [É estranho, diz o lagarto / como o sol se obstina / a esquentar-se a hemoglobina / já eu sou frio e disso sou orgulhoso] (Ibid., p. 96 [13]); seja de (b) um discurso indireto: *De sa*

barrissante haleine / elle appelle entre ses dents / ses baleineaux imprudents / qui sont sortis sans leur laine [Com sua ruidosa expiração / ela chama entre os dentes / suas baleinhas imprudentes / que saíram sem agasalho] (Ibid., p. 108 [36]); seja de algo como (c) um discurso indireto livre, a exemplo do que ocorre em “Poème du chat” [Poema do gato]: *Quand on est chat on n’est pas vache / on ne regarde pas passer les trains / en mâchant les pâquerettes avec entrain / on reste derrière ses moustaches / (quand on est chat, on est chat) // Quand on est chat on n’est pas chien / on ne lèche pas les vilains moches / parce qu’ils ont du sucre pleins les poches / on ne brûle pas d’amour pour son prochain / (quand on est chat, on n’est pas chien)*, etc. [Quando se é gato não se é vaca / não se assiste passarem os trens / mastigando as margaridas com animação / permanece-se atrás de seus bigodes / (quando se é gato, se é gato) // Quando se é gato não se é cachorro / não se lambe os vilões feios / só porque eles têm os bolsos plenos de açúcar / não se arde de amor pelo seu próximo / (quando se é gato, não se é cachorro), etc.] (Ibid., p. 93-94 [10]), ou em “Le paon” [O pavão]: *Quand on possède un arc-en-ciel / qu’on le porte sur sa personne / on parle en marquant ses consonnes / ça fait briller mieux les voyelles // Toutes vos phrases sont éternelles / on les distribue en aumônes / aux pauvres, ceux qui on le bec jaune / les pattes noires, la plume pas belle // On passe à pas lents et certains / en ponctuant l’air de la tête / parmi toutes les autres bêtes // Mais sans trop montrer de dédain / et pour les charmer tout à coup / par bonté d’âme on fait la roue* [Quando se possui um arco-íris / que se usa em sua pessoa / fala-se marcando as consoantes / isso faz brilhar mais as vogais // Todas as suas frases são eternas / se lhes distribui em esmolas / aos pobres, os que têm o bico amarelo / as patas pretas, a pluma sem beleza // Passa-se com passos lentos e seguros / pontuando o ar com a cabeça / entre todos os outros bichos // Mas sem muito demonstrar desdém / e para encantá-los na hora / por bondade d’alma faz-se a roda] (Ibid., p. 127 [70]).

Por mais divertidos que possam nos parecer (na verdade, esse já é um índice do problema), esses poemas acarretam uma evidente antropomorfização da expressão animal, menos no sentido de torná-los, aos bichos-personagens, representações alegóricas moralizantes de inclinações e valores humanos, como na tradição do gênero fabular, do que no sentido de conceder a eles uma voz apenas para fazê-los expressar aquilo que deles esperaríamos em vista da impressão que temos ou da imagem que fazemos de seu comportamento, de seu estar-no-mundo: o orgulho do lagarto por ter o sangue frio; o instinto maternal da baleia; o sentimento de superioridade do gato em relação a animais que, apesar de

mais simpáticos e sociáveis do que ele, não possuem seu centramento, sua independência, sua altivez; o narcisismo, a vaidade e a soberba do pavão motivados por sua exuberância física.

Esse estado de coisas não se vê superado, como se poderia cogitar, pela simples passagem do discurso reportado ao discurso em primeira pessoa “animal” (excluindo-se, pois, a mediação da voz autoral); isso fica claro num poema como “L’âne entre les deux seaux d’avoine” [O asno entre os dois baldes de aveia], em que é o pretense “eu” animal que se expressa do primeiro ao último verso sem a intervenção formal de outras vozes: *Alors j’y vas ou j’y viens / si j’y viens alors j’y vas pas / et si j’y vas alors j’y viens pas / mais si j’y viens alors j’y viens // et si j’y vas alors j’y vas / peut-être que si j’y vas et viens / ou viens et vas peut-être bien / (peut-être) qu’alors ça ira*, etc. [Então eu vou ou eu venho / se eu venho então não vou / e se eu vou então não venho / mas se eu venho então eu venho // e se eu vou então eu vou / talvez se eu for e vier / ou vier e for talvez bem / (talvez) então isso irá, etc.] (Ibid., p. 96-97 [14-15]). Aí, uma vez mais, concede-se uma voz ao animal apenas para fazê-lo expressar aquilo que dele se espera em vista da imagem que dele se faz: nesse caso, a teimosia, o “empacamento” do asno. Eis a antropomorfização em ação: não a serviço da propagação de uma lição moralizante, como nas fábulas, mas a gerar o divertimento de se ver confirmada, em linguagem humana, a *personalidade* que comprazemo-nos em atribuir a cada um dos animais, como se se tratasse de definir “tipos psicológicos” na natureza.

Isso posto, e o contraste de tais poemas com o último poema do livro há de se tornar ainda mais evidente – e vem mesmo a calhar, a título de comparação, o fato de que se trata de um segundo poema a propósito de um animal já contemplado: o asno. A diferença residiria justamente na natureza desse “a propósito”: se, em “L’âne entre les deux seaux d’avoine”, como nos outros poemas mencionados em que os próprios bichos “falam”, antropomorfiza-se a expressão animal em conformação a uma expectativa humana em relação ao que tal expressão deveria ser, no último poema do livro, intitulado simplesmente “L’âne” [O asno], a expressão desatreia-se definitivamente do pretense “eu” animal (reconhece-se, então, que não pode haver subjetivação do animal que não implique, necessariamente, sua antropomorfização), dando-nos a impressão de finalmente ouvirmos a “própria voz” do bicho em questão. Eis o poema: *hi / han / han / hi // hi / han / han / hi // hhan / hhan / hhii // hhhan / hhii / hhhhhhaaan* (Ibid. p. 139). Roubaud afirma na “Lettre” que esse soneto do asno “foi o asno ele próprio que me ditou” (Ibid., p. 139); a levar a sério a brincadeira, tudo se passaria, pois, como se se tratasse de uma transcrição da fala do próprio asno, disposta ao modo de um soneto. A linguagem do poema surge, aí, tão aparentemente colada à expressão animal ela

mesma – dir-se-ia: fundida com ela – que se faz apreender como a *própria linguagem animal*, eliminando a distância anteriormente percebida entre voz autoral e voz animal, uma vez que agora tudo se passa como se o próprio asno fosse o autor do poema. Um tal efeito mimético logo se vê neutralizado, contudo, tão logo o poema de Roubaud seja lido – em voz alta, como deve ser, nesse caso – por um leitor estrangeiro, isto é, um leitor para quem o francês figure não como língua materna na qual se expresse naturalmente, mas como língua estrangeira, a qual domina, pois, artificialmente. O leitor lusófono que sabe francês, por exemplo, por mais que apreenda o espírito da proposta, não se deixará tocar pela leitura do poema com a mesma naturalidade que o francófono nativo; mas provavelmente não ficará indiferente à leitura da versão em português (de autoria de Marcos Siscar): *i / on / on / i // i / on / on / i // oon / oon / ii // ooon / ii / oooooonnn* (Ibid, p. 90). Ora, o simples fato de que sejamos, então, obrigados a traduzir a pretensa fala-do-próprio-animal a fim de que ela funcione adequadamente em contextos linguísticos diversos deveria nos lembrar de que se trata sempre, nesses casos, de um trabalho onomatopaico, isto é, da linguagem humana em sua diversidade interna tentando emular, à sua maneira, a “voz” animal.

Seja como for, fico tentado a estabelecer, em vista do conjunto desses poemas de Roubaud que procuram performar a expressão dos animais, uma hierarquia valorativa, em termos de uma economia das vozes no discurso poético, na qual figurasse, definitivamente, acima dos poemas antropomorfizantes, que são maioria, seja um poema como “L’âne”, seja um poema como “Ce que dit le cochon” [O que diz o porco], o qual, apesar de reintroduzir a figura do “eu” animal, apresenta-a como uma voz em busca de um meio de expressão que lhe seja próprio: *Pour parler, dit le cochon, / ce que j’aime c’est les mots porqs: / glaviot grumeau gueule gromelle / chafouin pacha épluchure / mâchon moche miches chameau / empoté chouxgras polisson // J’aime les mots gras et porcins: / jujube pechblende pèpère / compost lardon chouraver / bouillaque tambouille couenne / navet vase chose choucroute*, etc. [Cito, aqui, a versão de Marcos Siscar: Quando falo, disse o porco, / gosto é de dizer porqarias: / graxa goela gripe grunhido / paspalho paxá luxação / resmungo munheca migalho camelo / chuchu brejo chiqueiro // Eu gosto é de dizer pocilgarias: / jujuba piche comadre / estrume toucinho pelanca / pururuca chouriço guisado / lodo chucrute bucho quiabo, etc.] (Ibid., p. 116 [51]). Considerá-los, aos dois últimos poemas, mais bem realizados do que os demais, instituindo, com isso, uma hierarquia, equivaleria, contudo, a ignorar a lição que acaba por emergir não do caráter bem sucedido de ambos em comparação a outros poemas, mas justamente de seu fracasso perante um problema que contribuem, cada um à sua maneira,

para evidenciar: ao procurar contornar, com meios distintos, o vício antropomorfizante dos poemas sobre animais em primeira pessoa, ambos acabam por trazer à tona a questão da *linguagem animal*, isto é: *em havendo uma expressão animal, em que linguagem, afinal, ela haveria de se manifestar?* – questão que ambos malogram, cada um à sua maneira, em responder, restando apenas a impressão de que nesses ou em quaisquer outros casos a linguagem verbal humana, em sua incontornável opacidade, é sempre excessiva no que se refere à demanda animal por expressão. Ora, mas não residiria justamente aí – pergunto-me, agora, como que por efeito de um *insight* –, justamente nessa desconcertante *ausência de linguagem* em função da qual todo esforço humano de representação discursiva pareceria excessivo, não residiria aí, enfim, o *próprio* da expressão animal?

Imbuído de uma tal indagação, julgo dar-me conta de que a inquietante estranheza gerada pelo livro de Roubaud se deve não a esses poemas que mais ou menos engenhosamente buscam dar voz ao “próprio animal”, mas a certos poemas dentre aqueles que justamente, ao invés, assumem uma postura descritiva frente aos animais de que se ocupam, tomando-os, deliberadamente, por *objeto* do discurso poético. Nesses poemas a que me refiro, a dimensão propriamente *fanopaica* (isto é, “geradora de imagens”) do texto acaba por ser abalada em sua centralidade, o que equivale a dizer que o poema se vê, assim, atingido em seu próprio cerne: na sua *descriptividade* mesma. Na maior parte dos casos, esse abalo se dá por uma espécie de “roubo de cena”: o poema tem, então, seu núcleo fanopaico invadido e tomado (a) seja por uma força *logopaica* (isto é, centrada no *logos*: no intelecto ou no conceito), convertendo-se, assim, de imagético em eminentemente intelectual ou conceitual – p. ex.: “Le canards de Cambridge” [Os patos de Cambridge]: *Les canards lecteurs d’Aristote / descendant punter sur la Cam / en disputant mais avec calme / car ils pratiquent la litote // Fellows de leur college ils sont / ce qui leur ouvre les pelouses / ils y mènent parfois leur épouses / prendre le thé avec des scones // Lord Kelvin Isaac Newton / dignes savants que rien n’étonne / étaient des canards, je le sais // sûrs de leurs faits, imperturbables, / devant leurs critiques défaites / lissant leurs plumes imperméables*¹⁷ [Os patos leitores de Aristóteles / descem com *punt* o rio *Cam* / disputando porém com calma / pois eles praticam a litotes // *Fellows* de seu *college* eles são / o que lhes dá acesso aos gramados / eles aí levam às vezes suas esposas / para tomar chá com *scones* // Lord Kelvin Isaac Newton / dignos sábios que nada espanta / eram patos, eu o sei // seguros de seus atos, imperturbáveis / diante de seus críticos derrotados / alisando suas plumas impermeáveis] (Ibid., p. 99-100 [20-21]);

¹⁷ O poema possui várias notas explicativas apostas a determinadas palavras, notas que não reproduzimos aqui.

“L’ornithorynque” [O ornitorrinco]: *L’ornithorynque, un animal timide / que les Anglais appellent platypus / pour se connaître va sur le campus / il veut s’inscrire en biologie hybride. // «Où vivez-vous ? Dans un milieu humide? / qu’on lui demande, ou bien dessus l’humus » / «Et ces palmes, c’est quoi? du papyrus?» / «Que mangez-vous, du sel ou des acides ?», etc.* [O ornitorrinco, um animal tímido / que os ingleses chamam *platypus* / para se conhecer vai ao campus / quer se inscrever em biologia híbrida // ‘Onde você vive ? Num meio úmido ? / perguntam-lhe, ou antes sob o húmus?’ / ‘E essas palmas, são o quê? papyrus?’ / ‘O que você come, sal ou ácidos?’, etc.] (Ibid., p. 113 [45]); (b) seja por uma força *melopaica* (isto é, centrada na musicalidade), convertendo-se, assim, de imagético em eminentemente sonoro ou musical – p. ex.: “Les gnous bleus” [Os gnus azuis]: *Si vous trempez vos genoux dans le parker quink / alors vous aurez des genoux bleus / si vous trempez vos gnous dans le parker quink / alors vous aurez les gnous bleus // et si vous trempez les genoux de vos gnous dans le parker quink / alors vous aurez des gnous aux genoux bleus / et si vous trempez les gnous de vos genoux dans le parker quink / alors vous aurez... je ne sais pas ce que vous aurez, etc.* [Se você mergulhar seus joelhos no *parker quink* / então você terá joelhos azuis / se você mergulhar seus gnus no *parker quink* / então você terá gnus azuis // e se você mergulhar os joelhos de seus gnus no *parker quink* / então você terá gnus de joelhos azuis / e se você mergulhar os gnus de seus joelhos no *parker quink* / então você terá... eu não sei o que você terá, etc.] (Ibid., p. 125 [67]); “Le tatou” [O tatu] : “[...] *le tatou tâte sa tatin / on joue tati à la télé / tatum au juke-box, ô tatou // t’as tout l’air d’un tatou, t’as tout : / tétous, tutti, tout! t’as ton teint / t’es tatoué, mais, tatou, que t’es laid!*” [o tatu tateia sua torta (“Tatin”)] / passa “Tati” na tevê / “Tatum” no juke-box, ô tatu // tu tens todo o ar de um tatu, tens tudo: / tetas, tutti, tudo! tens tua tez / tu és tatuado, mas tatu, tu és feio!] (Ibid., p. 129 [73]).

Mas é uma terceira modalidade, por assim dizer, de abalo da descritividade poética aquela que então me mobiliza mais profundamente, abalando-me; um tipo de abalo para o qual não encontro, a princípio, uma explicação tão direta e conveniente como a que há pouco esbocei para os outros dois tipos... Abala-se, assim, com isso, e ao que tudo indica definitivamente, a descritividade *da* poesia, no duplo genitivo dessa expressão: a capacidade que a poesia tem de descrever algo (um animal, por exemplo), mas também a *nossa* capacidade de descrever um poema (seu caráter imagético, por exemplo). Talvez conviesse me aproximar do problema por uma via negativa, esclarecendo logo de início que não se trata, nesse caso, ao contrário dos outros dois, de um “roubo de cena”; não se trata, aí, bem

entendido, da superação do caráter essencialmente imagético do poema pela irrupção de uma força logopaica ou melopaica que vem, então, alterar a própria natureza do poema. Se, de fato, em poemas como “Les gnous bleus” e “Le tatou”, por exemplo, o deliberado e ostensivo deslocamento da musicalidade para o primeiro plano parece mesmo implicar o colapso da descritividade de modo a fazer a promessa de uma imagem animal contida nos respectivos títulos submergir em pura ludicidade sonora (palavra-puxa-palavra, trava-língua, jogos de assonâncias e aliteraões, etc.), não é esse o caso, por sua vez, do “Poème en x pour le lynx” [Poema em x para o lince], apesar de sua inegável sonoridade: *Dans le Rocheuses vit le lynx / à l’oeil brillant comme un silex / couleur de porcelaine de Saxe / énigmatique plus qu’un sphinx // parfois grondant en son larynx / il miaule et quoique loin de Sfax / fauche la chèvre qui fait «bêêx» / au berger qui joue du syrxinx*, etc. [Nas Rochosas vive o lince / de olho brilhante como um sílex / cor de porcelana de Saxe / enigmático mais do que uma esfinge // às vezes troando em sua laringe / ele mia e mesmo longe de Sfax / rouba a cabra que faz ‘bêêx’ / do pastor que toca flauta (syrinx), etc.] (Ibid., p. 124 [66]).

Diferentemente do célebre soneto de Mallarmé (evocado no título do poema) em que as rimas em “x” – *onyx, Phénix, ptyx, Styx, nixe, fixe* – concorrem para esboçar sonoramente aquela atmosfera de mistério e intangibilidade tão típica da poética dita simbolista, no poema de Roubaud, ao invés, tais rimas parecem concentrar em si a dinâmica de algo como um mecanismo poético destinado mesmo a gerar uma imagem tão concreta quanto possível: a própria imagem do lince – melhor dizendo: do *lynx*, uma vez que aqui esbarramos, já, na *intraduzibilidade* da “concretude” então em foco. Por mais que o poema pareça lançar mão de uma descritividade convencional, concatenando “informações” a respeito do local onde vive o lince, do aspecto de seus olhos, de sua cor, de seu ar enigmático, etc., a fim de que possamos formar, ao cabo da leitura (à guisa, talvez, de um quebra-cabeças), a pretensa “imagem poética” do animal, sua grande força reside, contudo, no modo como, à revelia desse procedimento descritivo convencional, e, mesmo, suplantando-o em seu próprio propósito, o nome de animal evocado – *lynx* – vê-se, então, *projetado* na sucessão ritmada das palavras em “x”: *silex, Saxe, sphinx, larynx, Sfax*, etc., imbuindo-as, em seu conjunto, de uma coesão, a princípio, insuspeitada, ao mesmo tempo que por meio delas se faz perdurar espaço-temporalmente. Emerge, daí, uma certa imagem: algo como uma *imagem sem descrição* – a expressão devendo ser apreendida em sua ambivalência produtiva: a imagem poética que é obtida por outras vias que não a descritividade convencional, mas também o fato de que uma tal imagem já não pode ser descrita convencionalmente.

No que concerne ao primeiro tópico, seria preciso reconhecer que o poema em questão não se vê destituído de seu caráter imagético em favor de uma predominância conceitual ou musical: o que parece, então, modificar-se é a natureza da imagem poética e dos próprios *meios de produção* dessa imagem. Se pelo processo descritivo convencional a imagem parece projetar-se no horizonte da recepção *a partir* da materialidade linguística do poema, dela autonomizando-se tão logo se estabeleça, como imagem, para o leitor (a materialidade linguística atuando, assim, como uma escada da qual pudéssemos nos livrar tão logo tenhamos subido por ela), nesse poema, ao invés, o que há nele de imagético parece mesmo indissociável da materialidade linguístico-poética, em sua dimensão visual e sonora, eliminando-se, com isso, o hiato entre o tempo da leitura e o tempo da imagem, isto é, a imagem não mais se institui *ao cabo* da leitura do poema, ao modo de uma síntese visual *a partir* do verbal, *mas só existe na leitura e por meio dela*. De uma leitura, bem entendido, que não se confunde com análise, explicação ou decifração do poema, mas que só pode se dar como *apreensão sensorial da letra* – o que desemboca no segundo tópico: a impossibilidade de descrição de uma tal imagem poética pelo leitor, não havendo metalinguagem possível em vista dessa linguagem na qual se insinua, na verdade, uma *ausência de linguagem*.

Em nenhum poema do livro esse estado de coisas se impõe mais contundentemente do que em “Hérisson!” [Ouriço!]: *Il fuit dans le cresson / le buisson le hérisse / langue rose! rose cuisse! / hérisson! hérisson! // gourmand de calissons / de crème, de réglisse / dans la rosée il glisse / hérisson! hérisson! // Il ne craint pas le loir / qui dort dans son tiroir / il ne craint pas la lune // ni, grâce à ses piquants, / le charbon urticant / mais le poids lourd l’importune // «Hérissons! hérissons! / Nous périssons! Nous périssons!»* [Ele foge na vegetação / a sarça o ouriça / língua rosa! rosa coxa! / ouriço! ouriço! // guloso de “calissons” / de creme e de alcaçuz / no orvalho ele desliza / ouriço! ouriço! // Ele não teme o arganaz / que dorme em sua gaveta / ele não teme a lua / nem, graças a seus espinhos, / o carvão urticante / mas o caminhão o importuna // ‘Ouriços! ouriços! / Nós perecemos! Nós perecemos!’”] (Ibid., p. 97 [16]). Aí, uma vez mais, o nome de animal que, alçado a título de poema, converte-se em promessa de imagem: *hérisson*, projeta-se na sucessão ritmada de palavras que, a um só tempo, tanto se deixam magnetizar por ele quanto possibilitam a ele perdurar espaço-temporalmente: *cresson*, *buisson*, (*hérisson! hérisson!*), *calissons*, (*hérisson! hérisson!*), *charbon*. Por fim, deparamo-nos, contudo, com algo inusitado, que parece mesmo repotencializar esse fenômeno de uma maneira que simplesmente não acontece em “Poème en x pour le lynx”: o dístico anexado ao poema, entre aspas, ao modo de um alerta ou de um

comentário talvez, acrescenta uma nova palavra à cadeia de rimas em *on(s)*: *périssons*, a qual, em vista de sua impressionante homologia com o nome-título (agora, não coincidentemente, grafado no plural: *hérissons*), dele discrepante apenas pela letra inicial, faz pensar numa reversibilidade da projeção aí em jogo: *hérisson(s)* projeta-se e se faz conter (perdurando) em *périssons*, mas também *périssons*, como que por um efeito retroativo de espelhamento, projeta-se e se faz conter (perdurando) em *hérisson(s)*.

Périssons é a forma da primeira pessoa do plural do presente do indicativo do verbo *périr* (perecer), composta pelo radical *pér-* mais a terminação *-issons*, marca morfológica do modo (infinitivo), do tempo (presente) e da pessoa (*nous*) verbais. É essa estrutura que se vê, então, reversivamente refletida no nome de animal que dá título ao poema, sobretudo em vista de ele surgir, justamente quando da aproximação aqui em foco, grafado no plural; assim: [h]érissons \leftrightarrow [p]érissons. O nome de animal aí em cena: *hérisson(s)* revela-se, dessa forma, um outro nome para o “perecimento”; um perecimento coletivo, na primeira pessoa do plural: *nous*, nós – um outro nome, portanto, para um perecimento *nosso*. Mas de quem, exatamente, e de que tipo de perecimento se trata?

O poema todo insinua uma *fuga*: a fuga do ouriço [*hérisson*] pela vegetação, pelo mato [*le cresson*], uma fuga que se dá, ao que tudo indica, em função de uma certa *ameaça*, de algo a atemorizar o animal: ele não teme [*il ne craint pas*] nem o arganzaz [*le loir*] nem a lua [*la lune*] nem o carvão urticante [*le charbon urticant*], mas o caminhão o importuna [*mais le poids lourd l'importune*]. “Meu caro ouriço” – dirá, com efeito, Roubaud, nas primeiras linhas de sua “Lettre de l’auteur au hérisson” –, “você me agradece por ter tomado a defesa de seu povo ameaçado pelos motoristas com a cumplicidade dos poderes públicos. O ouricida que nos ameaça é, com efeito, um verdadeiro escândalo e uma vergonha para o nosso país” (2006). E ainda: “Eu não teria cumprido meu dever de pôeta [*pôète*] se eu não tivesse chamado a atenção de meus leitores sobre ele” (Ibid., p. 134 [83]). Tudo se passaria, pois, como se se tratasse, de fato, de um poema *sobre* a ameaça que os automóveis representam para os ouriços, ao modo de um alerta para os leitores. Um alerta, bem entendido, feito com o distanciamento de quem se preocupa, mas não sofre na própria pele a ameaça em questão, e que se vê, então, impelido a se expressar como que por uma espécie de imperativo moral para com o outro: um “dever” [*devoir*].

Para além dessa fuga pretensamente *descrita* pelo poema – imagem a sintetizar-se *a partir* de “informações” como “o caminhão importuna o ouriço”, “o ouriço foge pelo mato”, “o ouriço desliza no orvalho”, etc. – é uma outra fuga, ou, antes, um *outro modo de*

enunciação da fuga do ouriço ou do ouriço em fuga que acaba por avultar *na* e *pela* leitura do poema (na verdade, confundindo-se com ela), e que passa ao largo do emprego do verbo *fuir* [fugir] no primeiro verso. A fuga desenha-se, então, à maneira de uma linha de fuga (rumo a um indiscernível ponto de fuga para além do horizonte da representação em poesia), linha essa projetada pelo fluxo vertiginoso de sonoros *erres* na sucessão veloz dos curtos versos do poema (imagino-os idealmente pronunciados do modo o mais rascante possível, um “*grasseyement*” a forçar a língua ao limite de sua inteligibilidade): *Il fuit dans le cRe^{ss}on / le buisson le héRisse / langue Rose! Rose cuisse! / héRisson! héRisson! // gouRmand de calissons / de cRe^me, de Réglisse / dans la Rosée il glisse / héRisson! héRisson! // Il ne cRaint pas le loiR / qui doRt dans son tiRoiR / il ne cRaint pas la lune // ni, gRâce à ses piquants, / le chaRbon uRticant / mais le poids louRd l'impoRtune // «HéRissons! héRissons! / Nous péRissons! Nous péRissons!»*

À fuga assim experimentada, ou, ainda, a essa experiência única de fuga, poder-se-ia querer remetê-la a algo como um “trabalho aliterativo” com a língua; mas não parece ser de um *trabalho* que aí se trata, e sim de algo que, escapando a toda deliberação e a todo cálculo, antes acaba por *acontecer* à língua – “ouriçando-a”, por assim dizer. A língua “ouriçada”, ou “em estado de ouriço”: é desse *ouriçamento*, portanto, que seria preciso falar aqui. Eis o problema: como *falar* de algo de que se diria, mesmo, *calar* a língua? De algo que aparenta mesmo implicar uma espécie de irrupção disruptiva de uma não-linguagem na linguagem? Esta, pois, a aporia a enredar o leitor: o poema instaura a demanda por uma tradução – *traduz-me*, parece mesmo nos dizer, *decifra-me ou devoro-te* –, mas *qualquer* tradução, justamente ao proceder à conversão da não-linguagem em linguagem, há de acarretar a destruição do poema, a morte do ouriço em fuga.

Na iminência de uma tal catástrofe, um certo desejo se impõe como uma nova necessidade a se sobrepor à primeira: ao invés de tentar traduzir o poema, haveremos, agora, de protegê-lo a todo custo (da ameaça mesma da destruição pela tradução), de resguardá-lo (tomando nas mãos o ouriço) na integridade de sua própria letra, na literalidade única de seus vocábulos. O grande inconveniente é que isso que ora acontece à língua aparenta mesmo lhe sobrevir *de fora*, indiciando, assim, algo como um *fora* da língua, algo que estaria, pois, *para além ou aquém* da língua (de *qualquer* língua) – e que só faria, então, atravessá-la (como um ouriço em fuga), ouriçando-a.

Sonhando, então, com a literalidade do que está para além (ou aquém) da letra, é por uma compulsão de repetição, por assim dizer, que me deixo, agora, dominar, colocando-me a

citar e a recitar indefinidamente o poema, como se quisesse apreendê-lo e aprendê-lo *de cor*, em sua letra e naquilo que transcende a letra, nessa ausência tornada presença que então pressinto sem poder dizê-la. Mas não me iludo, faço-o consciente do risco que isso tudo implica: o perecimento iminente do ouriço – justamente ou sobretudo quando me esforço ao máximo para resguardá-lo junto a mim, protegendo-o. O fato de que ora me dou conta é que não há, não pode haver experiência poética sem uma tal iminência da morte – nada de fuga ou de ouriçamento sem ameaça. O desejo do “de cor” (e o risco por ele implicado) – eis uma definição do *poético*.

Mas não sou *eu* também que me arrisco seriamente a perecer em função desse desejo? E não apenas eu, que leio – cito e recito – o poema, mas também esse pretense “eu” que o assina? Isso me parece, agora, suficientemente claro em relação ao que se diz nessa espécie de arte poética em forma de poesia (à revelia da outra, da “Lettre”) que Roubaud nos oferece com “Le lombric (Conseils à un jeune poète de douze ans)” [A minhoca (Conselhos a um jovem poeta de doze anos)]: *Dans la nuit parfumée aux herbes de Provence, / le lombric se réveille et bâille sous le sol, / étirant ses anneaux au sein des mottes molles / il les mâche, digère et fore avec conscience. // Il travaille, il laboure en vrai lombric de France / comme, avant lui, ses père et grand-père; son rôle, / il le connaît. Il meurt. La terre prend l'obole / de son corps. Aérée, elle reprend confiance. // Le poète, vois-tu, est comme un ver de terre / il laboure les mots, qui son comme un grand champ / où les hommes récoltent les denrées langagières; // mais la terre s'épuise à l'effort incessant! / sans le pöete lombric et l'air qu'il lui apporte / le monde étoufferait sous les paroles mortes.* [Na noite perfumada na relva da Provence / a minhoca acorda e boceja sob o solo / alongando seus anéis no seio de torrões moles / ela os mastiga, digere e fura com consciência. // Ela trabalha, ela lavra de verdade minhoca da França / como, antes dela, seu pai e seu avô; seu papel, / ela o conhece. Ela morre. A terra toma o óbolo / de seu corpo. Aerada, ela recupera a confiança. // O poeta, veja você, é como um verme da terra / ele lavra as palavras, que são como um grande campo / onde os homens colhem os produtos languageiros; // mas a terra se esgota com o esforço incessante! / sem o pöeta minhoca e o ar que ele lhe fornece / o mundo sufocaria sob as palavras mortas] (Ibid., p. 95 [12]).

Aí não se nega, pois, que haja algo como um trabalho com a linguagem, que o poeta seja o executor desse trabalho, e que os demais homens, consumidores do produto por ele produzido, sejam os beneficiários diretos desse trabalho. A analogia com a minhoca a esse respeito pode parecer, à primeira vista, esclarecedora, mas implica, na verdade, uma brutal

antropomorfização: o alegado trabalho do poeta, “lavrar as palavras”, é definido por analogia com a ação da minhoca no meio em que vive, mas tal ação, por sua vez, é, desde o início, concebida em termos humanizadores: ao mastigar, digerir e furar a terra, a minhoca o faz “com consciência” de seu “trabalho”, seguindo, nisso, os passos de “seu pai” e de “seu avô”, como se se tratasse de dar prosseguimento à tradição de sua família, uma família de “lavradores”. Assim: o poeta é (como) uma minhoca – *Le poète, vois-tu, est comme un ver de terre* [O poeta, veja você, é como um verme da terra] –, mas uma minhoca que é (como) um lavrador; daí o trabalho do poeta, a pretexto de uma analogia com a minhoca, ser definido, na verdade, como o trabalho de um lavrador: *il laboure les mots, qui son comme un grand champ / où les hommes récoltent les denrées langagières* [ele lava as palavras, que são como um grande campo / onde os homens colhem os produtos languageiros]. A referência à minhoca revela-se, assim, ociosa e dispensável: a equação *poeta = minhoca = lavrador* poderia muito bem, ao que tudo indica, enunciar-se simplesmente como: *poeta = lavrador*. Mas essa é apenas a superfície das coisas; seria necessário, na verdade, penetrar mais fundo nesse solo, até um ponto em que a analogia com a minhoca, em sua *relação única* com a terra, pareceria, então, impor-se incontornavelmente.

A minhoca, para além de seu infatigável trabalho de lavrar a terra em que vive, à *revelia* mesmo desse seu pretenso trabalho de lavradora, desempenharia, em relação à terra, ou outro papel [*rôle*], um “papel” que seria mal definido, na verdade, como papel (atribuição, função, etc.), isto é, algo que se estaria imbuído de realizar, de desempenhar, pois não é de realização nem de desempenho que agora se trata; definitivamente não se trata de nada como um trabalho a ser feito. É, antes, da *morte* que se trata. A morte da minhoca. *Il meurt. Ela morre*. É isso, então, o que ela faz – sem o fazer. Seria preciso afastar, aqui, toda a tentação de aproximar ou associar essa morte a um fazer deliberado, à realização ou ao desempenho de um papel ou de uma “missão” – o que equivaleria a converter a morte em *sacrifício* (e a minhoca em mártir). Nada, aí, como um sacrifício ou um auto-sacrifício. Nenhuma deliberação, nenhum cálculo, nenhum investimento... A minhoca simplesmente morre. A morte é algo que lhe sobrevém, independentemente de qualquer vontade. A morte *acontece*. *Il meurt. Ela morre*. Qualquer ganho ou benefício que possa, então, advir daí também será da ordem do acontecimento. A minhoca morre *na terra*; a terra *se torna aerada*. Esse *aeramento* não é o produto do trabalho de lavramento da terra. É um efeito da morte da minhoca, algo que “se dá”: a minhoca morre, o aeramento acontece. O que não quer dizer que ele não possa

ser experimentado como um *ganho* – trata-se de um ganho, sem dúvida: um ganho indissociável da perda, do perecimento.

Também do poeta pode advir um determinado aeramento: o aeramento da linguagem. Também esse aeramento há de ser experimentado como um ganho, um ganho em vista de um certo efeito pernicioso gerado pela ação, na linguagem, de ninguém menos do que... o poeta! Impõe-se, assim, uma distinção, estabelecida no próprio poema de Roubaud, entre dois perfis de poeta e suas respectivas atividades: haveria, em primeiro lugar, simplesmente “o poeta” [*le poète*], que se assemelharia, em função de seu trabalho, a “*un ver de terre*”, a uma minhoca, mas uma minhoca que é (como) um lavrador – esse poeta-lavrador, ou, simplesmente, “poeta”, *esgota* a terra com seu trabalho incessante [*la terre s'épuise à l'effort incessant!*]; haveria, contudo, um outro tipo de poeta, a assemelhar-se não à minhoca-lavrador mas à minhoca-minhoca, por assim dizer, justamente em vista do aeramento único que pode proporcionar à terra-linguagem: esse o “pöeta minhoca” [*le pöete lombric*]. “No poema para a minhoca, ‘pöeta’ [*pöete*], no penúltimo verso, não é um erro de ortografia”, afirma, a propósito, Roubaud, num pós-escrito à sua “Lettre”, prosseguindo: “A minhoca me pediu como um favor pessoal que fosse escrito assim, para bem distinguir o *pöeta* [*pöete*] que é digno de ser uma minhoca do *poeta* [*poète*] ordinário, banal” (Ibid., p. 139 [89]).

A levar adiante a analogia, o aeramento da linguagem proporcionado pelo pöeta-minhoca só pode advir de sua morte: tratar-se-ia de um ganho, como no caso da morte da minhoca, indissociável da perda, do perecimento. Para além ou aquém do trabalho com a linguagem, o verdadeiramente *póetico* equivaleria a algo como uma “respiração” da linguagem à revelia de qualquer trabalho; uma “respiração” que só tem lugar quando deixa de respirar, por sua vez, o autor do poema – mas também seu leitor: quando aquilo que então acontece já não pode ser remetido ou atribuído a nenhuma instância delimitada nem de autoria nem de recepção – nada, de fato, a ser “recebido”, como nada, de fato, a ser “produzido”. A respiração da linguagem é um sopro de vida que é um sopro de morte: irrupção disruptiva da não-linguagem na linguagem, vento gerado pelo ouriço em fuga a atravessá-la, ouriçando-a. E o ouriçamento é sem sujeito – nem autor nem leitor, nem produção nem recepção, a escrita/leitura não sendo mais do que a oportunidade para a irrupção do desejo do “de cor”: «*Hérissons! Hérissons! Nous périssons! Nous périssons!*»

O desejo do “de cor” é um desejo sem sujeito desejante, sua emergência confunde-se, pois, com a própria dissolução do “eu” leitor – e isso pareceria ser o máximo do (auto) desnudamento: no “de cor” encontro-me desnudado de “mim mesmo”. Nu tão completamente

a ponto de estar não-nu, como os animais, que, sem a *consciência* da nudez, encontram-se num estado, por assim dizer, de não-nudez.

Mas é preciso cuidado: o desejo do “de cor” implica sempre um risco, é mesmo indissociável desse risco, e nunca se sabe, não se pode nunca ter certeza de não violentar o ouriço. É preciso sempre muito cuidado para, a pretexto de resguardá-lo e protegê-lo, não sufocá-lo ou asfixiá-lo. O sonho da literalidade para além (ou aquém) da letra com frequência converte-se em pesadelo: o ouriço, ameaçado, em fuga, interrompo seu trajeto tomando-o nas mãos, fechando-o em minhas mãos em concha, as mãos, então, se abrem: o ouriço sem vida, o corpo inerte do ouriço. A conversão da não-linguagem em linguagem, em discurso: a transformação do poema em *outra coisa*. É preciso muito cuidado, não se tem, não se pode nunca ter certeza...

Seria preciso afastar ao máximo qualquer constrangimento: não há verdadeira nudez no constrangimento. Mas a possibilidade de perder o ouriço, de perder o poema justamente ao me esforçar por retê-lo, resguardando-o, a sombra dessa iminente catástrofe não deixa de se projetar sobre mim, incontornável assombração – ao “de cor”. É mesmo o poema, pergunto-me, *este* poema e não outro, *este* poema e não outra coisa, é mesmo *ele*, o poema *ele mesmo*, aquilo que ora julgo apreender em sua plena integridade, aquilo que ora cito e recito, buscando resguardar de toda e qualquer violência? O “de cor” deveria mesmo implicar a dissolução do “eu” leitor, mas a consciência incontornável do risco não o permite. A consciência do risco habita o próprio coração do “de cor”, assombrando-o. Sou *eu* quem está aqui, diante do ouriço, *eu* e não outro. Vejo-me, de relance, no espelho; amontoadas, no chão, a meus pés, as coloridas vestimentas de que fui me desfazendo, não desapareceram; no meu corpo, esse revestimento: sua textura, suas cores não me desagradam, é certo, mas antes não o enxergava, como se se tratasse de minha própria pele; agora, não poderia ser mais evidente. Julgava-me nu, o mais completamente nu, mas não o estou – sinto vergonha disso.

Mas por que haveria de senti-lo? Envergonho-me de sentir vergonha. A verdade é que por mais que se dispa, nunca se está verdadeiramente nu. Há, com efeito, a intenção do desnudamento: o repúdio a velhas roupagens, o gesto, o movimento de despir-se, livrando-se delas – mas apenas para que se veja vestido *de um outro modo*, também ele reversível. O que há, então, são modos contrastantes, concorrentes de vestir-se. A nudez diante de um animal poético, essa não há.

II. A impossível nudez... (*Benjamin assombra Derrida*)

O falante não é um Adão bíblico.

(M. Bakhtin)

Jacques Derrida completamente sem roupa diante de um animal, sua gata, que o observa atentamente. Eis a cena central de “L’animal que donc je suis (à suivre)” (1999), a própria cena a propósito da qual pareceria desenvolver-se toda a reflexão então levada a cabo por Derrida sobre a questão do “vivente animal”. Ela acaba por revelar-se, contudo, como o pretexto, ou o pré-texto, para uma outra cena: uma cena de escrita que é também, e indissociavelmente, uma cena de autodesnudamento: a cena da própria escrita derridiana.

Tudo se passa, a princípio, como se se tratasse de enunciar uma hipótese, ou, mesmo, uma “ficção”, para ficar com o termo empregado pelo próprio Derrida: “Enquanto nu sob os olhos do que chamam o animal, uma ficção se configura em minha imaginação, uma espécie de classificação à maneira de Lineu, uma taxonomia *do ponto de vista dos animais*” (DERRIDA, 2002, p. 32). Derrida nos falará, então, de “[...] dois tipos de discurso, duas situações de saber sobre o animal, duas grandes formas de tratado teórico ou filosófico do animal” (Ibid., p. 32). Mas essas modalidades discursivas não nos são de fato apresentadas ao modo de espécies catalogáveis de maneira neutra e impessoal, como o termo taxonomia pode levar a crer; é mesmo uma hierarquia que aí então se desenha, e desde a própria definição de cada uma das modalidades comparadas, uma hierarquia em que o primeiro tipo de discurso sobre o animal encontra-se claramente desqualificado frente ao segundo, em vista justamente da medida em que cada um deles refletiria ou não, em si, o olhar lançado pelo animal de que se quer dar conta teoricamente. Assim:

Haveria, em primeiro lugar, os textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, analisaram, refletiram o animal, mas nunca se *viram vistas* pelo animal; jamais cruzaram o olhar de um animal pousado sobre elas (para não dizer sobre sua nudez); mas mesmo que se tenham visto vistas, um dia, furtivamente, pelo animal, elas absolutamente não o levaram em consideração (temática, teórica, filosófica); não puderam ou quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato de que um animal pudesse, encarando-as, olhá-las, vestidas ou nuas, e, em uma palavra, sem palavras *dirigir-se a elas*; absolutamente não tomaram em consideração o fato de que o que chamam “animal” pudesse *olhá-las e dirigir-se a elas* lá de baixo, com base em uma origem completamente outra (Ibid., p. 32).

É algo, pois, como uma dívida para com o animal que tais autores pareceriam contrair justamente, ou sobretudo, quando se dispõem a tratar do animal, filosófica ou teoricamente, em sua escrita. “Essa categoria de discursos, de textos, de signatários (os que jamais se viram

vistos por um animal que se dirigia a eles) é de longe a mais abundante”, sentencia, a propósito, Derrida; e ainda: “é ela sem dúvida que reúne *todos* os filósofos e *todos* os teóricos *enquanto tais*” (Ibid., p. 32).

Ora, nesse ponto, antes mesmo que se procure definir a segunda modalidade discursiva em questão, Derrida (2002) parece definitivamente enredado numa aporia: (a) se se trata mesmo, como ele diz, de “[...] duas grandes formas de tratado teórico ou filosófico do animal”, (b) mas se, por outro lado, como ele também diz, “[...] *todos* os filósofos e *todos* os teóricos *enquanto tais* [...]” reúnem-se na primeira categoria de discurso sobre o animal, (c) então que tipo de discurso, afinal, poderia ser aquele pertencente à segunda categoria, que também se quer filosófico ou teórico, mas sem recair no que há de reprovável em *toda* filosofia, em *toda* teoria?

Quanto a essa segunda categoria discursiva, Derrida (2002) a identifica “[...] do lado dos signatários que são antes de mais nada poetas ou profetas, em situação de poesia ou de profecia” (Ibid., p. 34). Páginas atrás, remetendo a um texto seu intitulado “Che cos’è la poesia?” (1988), ele havia mesmo estabelecido a “diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético”, afirmando que “[...] o pensamento animal, se pensamento houver, cabe à poesia” (Ibid., p. 22).

Logo depois desta afirmação, ao comentar o trecho de *Alice no país das maravilhas* em que a protagonista conclui que os gatos são incapazes de responder verdadeiramente às interpelações que lhes fazem as pessoas, Derrida, contrapondo-se a esse “discurso bastante cartesiano de Alice”, indaga-se justamente pelo que quer dizer *responder* e levanta a questão da “resposta animal”, afirmando, a esse propósito, que a “letra conta”; e ainda: “A questão da resposta animal passa frequentemente pelo que está em jogo numa letra, pela literalidade de uma palavra, por vezes, do que ‘palavra’ quer dizer literalmente” (Ibid., p. 24). O nexos, para Derrida, entre a literalidade em jogo na resposta animal e a singularidade ou individualidade dessa resposta fica patente no esclarecimento do autor de que, quando seu animal responde ao próprio nome, “[...] ele não o faz como um exemplar da espécie ‘gato’, ainda menos de um gênero ou de um reino ‘animal’. [...] ele vem a mim como *este* vivente insubstituível que entra um dia no meu espaço, nesse lugar onde ele pôde me encontrar, me ver, e até me ver nu” (Ibid., p. 26).

Observe-se que esse tipo de literalidade particularizante que Derrida aí atribui à resposta animal era por ele divisada, no já referido texto de 1988, exatamente a respeito da

poesia (ou da experiência poética).¹⁸ Lá, entretanto, a literalidade poética, a um só tempo desejada e inalcançável, surge não como signo maior de uma animalidade intangível, mas como aquilo que, justamente por conta de sua própria intangibilidade, requereria, por sua vez, o emprego de um signo que lhe tornasse inteligível, função essa então reservada por Derrida à figura de um animal: um ouriço. Assim:

Literalmente: gostarias de reter de cor uma forma absolutamente única, um evento cuja intangível singularidade já não separasse a idealidade, o sentido ideal, como se diz, do corpo da letra. No desejo dessa inseparação absoluta, do não-absoluto absoluto, respiras a origem do poético. Daí a resistência infinita à transferência da letra que o animal, em seu nome, todavia reclama. É a aflição do ouriço (DERRIDA, 2003, p. 8).

O dom do poema não cita nada, não tem nenhum título, não faz mais histrionices, ele sobrevém sem que tu o esperes, cortando o fôlego, cortando com a poesia discursiva e sobretudo literária. Nas próprias cinzas desta genealogia. Não a fênix, não a águia, o ouriço, muito baixo, bem baixo, próximo da terra. Nem sublime, nem incorpóreo, talvez angélico, temporariamente (Ibid., p. 9).

A partir de agora, chamarás poema a uma certa paixão da marca singular, a assinatura que repete a sua dispersão, de cada vez além do *logos*, *ahumana*, escassamente doméstica, nem reapropriável na família do sujeito: um animal convertido, enrolado em bola, voltado para o outro e para si, uma coisa em suma, e modesta, discreta, próxima da terra, a humildade que *sobrenomeias*, assim te transportando para o nome além do nome, um ouriço catacrético, todas as flechas eriçadas, quando este cego sem idade ouve mas não vê chegar a morte (Ibid., p. 9-10).

Em ambos os casos, a própria operação que visaria fornecer, em vista de um certo referente intangível, um signo que o tornasse inteligível, não faz mais do que amplificar aquela intangibilidade, atuando mesmo no sentido de diferir qualquer definição ou conceitualização estável e inequívoca da “animalidade” e da “poeticidade”. Assim, Derrida pode falar do gato como se se tratasse de um poema, sem que isso equivalha a querer conceituá-lo como tal; ou do poema como se se tratasse de um ouriço, sem que isso equivalha a querer defini-lo como tal. Mais do que isso, o reconhecimento da singularidade de que se veriam imbuídos tanto o animal-poema de “L’animal que donc je suis (à suivre)”, quanto o poema-animal de “Che cos’è la poesia?” parece mesmo excluir a própria possibilidade de se definir ou conceituar seja a poesia, seja o animal. A pergunta “O que é...?”, sentenciara, com efeito, Derrida, “chora a desapareição do poema”; e ainda: “Ao anunciar o que é tal como é,

¹⁸ “Che cos’è la poesia?” foi mais tarde recolhido em: DERRIDA, Jacques. *Points de suspension: entretiens*. Paris: Galilée, 1992. Citarei doravante a edição portuguesa do texto: Derrida, Jacques. *Che cos’è la poesia?*, 2003.

uma pergunta saúda o nascimento da prosa” (Ibid., p. 10). E ainda, refletindo sobre a literalidade de seu gato-poema: “Nada poderá tirar de mim, nunca, a certeza de que se trata de uma existência rebelde a todo conceito” (DERRIDA, 2002, p. 26).

Mas como elaborar, afinal, um discurso filosófico ou teórico a propósito de um objeto de reflexão declaradamente refratário à conceitualização, operação essa inerente, aliás, a *toda* filosofia e a *toda* teoria? Derrida nos fala, como vimos, em relação à segunda categoria discursiva por ele entrevista, de signatários “em situação de poesia ou de profecia”. Quanto aos mesmos, diz Derrida: “[...] eu não lhes conheço um *representante estatutário*, ou seja, um sujeito enquanto homem teórico, filosófico, jurídico, em verdade, enquanto cidadão”; e arremata: “Não encontrei, mas é bem aí que me encontro, eu, aqui agora, procurando” (Ibid., p. 34). Não se trataria, pois, de um ponto de partida enunciativo, nem mesmo, bem entendido, de um ponto de chegada determinado, mas de um vir-a-ser, de um processo em direção a alguma coisa, de uma busca, de uma procura. E essa procura se instituirá, com Derrida, sob a forma de um autodesnudamento do sujeito da escrita.

Rebelde a todo conceito, é de se pensar que a existência do animal-poema seria antes encoberta do que revelada pelo discurso essencialmente conceitual (e prosaico) de toda filosofia e de toda teoria. Seria preciso, pois, a fim de tentar se aproximar dessa existência em sua literalidade intangível, despir-se, tanto quanto possível, de todo e qualquer conceito, de toda e qualquer filosofia ou teoria do animal e da animalidade, desnudar-se, enfim, o mais completamente diante desse ser, que em sua singularidade mesma, não deixa de devolver o olhar em direção a essa nudez que a ele se apresenta. O motivo da nudez e do desnudamento comandará, portanto, todo o discurso de Derrida em “L’animal que donc je suis (à suivre)”, e desde o começo, desde as primeiras palavras, quando Derrida diz: “Para começar – gostaria de me confiar a palavras que sejam, se possível fosse, nuas. [...] Gostaria de eleger palavras que sejam, para começar, nuas, simplesmente, palavras do coração” (Ibid., p. 11). Além do motivo do coração, mesclar-se-á com o da nudez e do desnudamento, o motivo da passividade: “Só há nudez nessa passividade, nessa exposição involuntária de si. A nudez só se despoja nessa exposição de frente, cara a cara”; a essa “passividade desnudada”, Derrida propõe chamar “[...] a *paixão do animal*, *minha paixão pelo animal*, *minha paixão pelo outro animal*” (Ibid., p. 29-30).

Também em “Che cos’è la poesia?”, Derrida começa, dir-se-ia, pelo desejo da nudez, ou melhor, pela imposição de um certo autodesnudamento em vista do próprio objeto sobre o qual ele então se propõe a falar: para responder à pergunta título, pondera logo de início

Derrida, será preciso, com efeito, “renunciar ao saber” (DERRIDA, 2003, p. 5). Também aí o motivo do coração e o de uma certa passividade mesclam-se ao da renúncia ou esquecimento deliberado do saber, isto é, do autodesnudamento: “Assim desperta em ti o sonho de *aprender de cor*. De deixares que o coração te seja atravessado pelo ditado. De uma só vez, e isso é o impossível, isso é a experiência poemática” (Ibid., p. 8). E ainda:

Para responder em duas palavras, *elipse*, por exemplo, ou *eleição, coração* ou *ouriço*, terás tido de desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas. A unicidade do poema depende dessa condição. Precisas celebrar, tens de comemorar a amnésia, a selvageria, até mesmo a burrice do “de cor”: o ouriço (Ibid., p. 9).

Em “L’animal que donc je suis (à suivre)”, ao colocar, a propósito da questão do animal, certas “posições”, certas “hipóteses com vistas a teses”, Derrida afirma que se trataria de uma “[...] operação de desarmamento que consiste em *se colocar* de maneira simples, nua, frontal, tão diretamente quanto possível” (DERRIDA, 2002, p. 48). Ora, esse desarmamento/desnudamento não se daria apenas em relação à natureza e aos procedimentos do tradicional discurso filosófico sobre o animal dos quais Derrida reiteradamente se afasta, mas também em relação ao próprio discurso da desconstrução, ou, como admitirá o próprio autor:

Como eu queria hoje ir além e esboçar outros passos avançando, quer dizer, aventurando-me sem demasiada retrospectão e sem muitos cuidados, não voltarei aos argumentos de tipo teórico ou filosófico, e de estilo, digamos, desconstrutivo, que há muito tempo, desde que em verdade escrevo, acreditei consagrar à questão do vivente e do vivente animal (Ibid., p. 65).

É esse despojamento, esse autodesnudamento que permitiria, pois, a Derrida, o acesso único a uma certa integralidade animal, por assim dizer, em toda sua singular literalidade, aquém de todo conceito, de toda filosofia, de toda teoria. O mesmo em “Che cos’è la poesia?” em relação ao poema-animal de que lá se trata, mas também em outros lugares, onde quer que Derrida se ponha a ler “desarmadamente” poemas, como aquele de Paul Celan a que se dedica exaustivamente em *Poétique et politique du temoignage* [Poética e política do testemunho], e sobre o qual, a certa altura, diz:

Isso que nós chamamos aqui a força, a energia, a virtude do poema [...] é o que faz que, por uma irresistível compulsão, deva-se citá-lo, mais e mais. Pois ao citá-lo e recitá-lo, tende-se a aprendê-lo de cor, lá onde se sabe que não se sabe o que ele quer dizer por fim [...]. Pode-se “ler”, pode-se desejar ler, citar e recitar esse poema renunciando-se completamente a interpretá-lo, ou, ao menos, a passar o limite além do qual a interpretação encontra ao mesmo tempo sua possibilidade e sua impossibilidade. Há uma compulsão em citar e em recitar, em repetir isso que se compreende sem se o compreender completamente (DERRIDA, 2000, p. 57).

O desejo do “de cor”, por mais passivo e desarmado que possa parecer, não poderá, contudo, abrir mão de uma certa vigilância. “Sobretudo” – alerta, com efeito, Derrida (2003, p. 9), em “Che cos’è la poesia?” – , “[...] não deixes reconduzir o ouriço ao circo ou ao carrocel da *poiesis*: nada a fazer (*poiein*), nem ‘poesia pura’, nem retórica pura, nem *reine Sprache*, nem ‘concretização-da-verdade’. Apenas uma contaminação, tal e tal cruzamento, este acidente”.

Derrida desnudo diante do poema-animal, o poema-ouriço de “Che cos’è la poesia?”. Derrida desnudo diante do animal-poema, o gato literal de “L’animal que donc je suis (à suivre)”. Em relação a esta última cena, Derrida (2002, p. 29) nos promete fazer tudo “[...] para evitar apresentá-la como uma cena primitiva”, algo que tende a soar, contudo, como uma denegação, ou, mesmo, como uma provocação, sobretudo quando, um pouco mais à frente, Derrida ousa evocar, a título de analogia com a referida cena, nada menos do que uma cena bíblica de denominação retirada do Gênesis: aquela mesma na qual o primeiro homem, Adão, é instado por Deus a nomear os animais por ele criados, e que assim age, como enfatiza Derrida, “apenas para ver”: “finitude de um Deus que não sabe o que ele quer em relação ao animal, isto é, quanto à vida do vivente enquanto tal, de um Deus que paga para ver sem ver o que está para vir, de um Deus que dirá *eu sou quem sou* sem saber o que vai ver quando um poeta entra em cena dando nome aos viventes” (Ibid., p. 39). Quanto a esse “para ver” de Deus, Derrida (Ibid., p. 39) confia que ele sempre lhe deu vertigem, e então arremata:

Pergunto-me frequentemente se essa vertigem quanto ao abismo de um tal “para ver” no fundo dos olhos de Deus, não é o que me toma quando me sinto tão nu diante de um gato, de frente, e quando cruzando então seu olhar, escuto o gato ou Deus se perguntar, *me* perguntar: ele vai chamar? Vai dirigir-se a mim? [...] Há muito tempo, é como se o gato se lembrasse, como se ele me lembrasse, sem dizer uma só palavra, o relato terrível da Gênese.

Não estranha, assim, que o tradutor brasileiro de “L’animal que donc je suis (à suivre)”, Fábio Landa, venha a dizer, no texto de apresentação de sua tradução, que “[...] este trabalho parece ter a vocação de um texto fundador” (LANDA, 2002, p. 8). Essa vocação se veria frustrada ou, no mínimo, problematizada, quando se constata que, ao contrário do que poderia parecer, ou do que Derrida gostaria de acreditar, ele, Derrida, não se encontra verdadeiramente sozinho quando nu, diante do gato, esboça o gesto pretensamente adâmico de denominação poética. Há, com efeito, um fantasma nessa cena, um fantasma que permanecerá assombrando Derrida, lembrando-lhe ser a nudez, a verdadeira nudez diante de um animal poético, algo impossível.

Estabelecida a impactante analogia entre cena central de “L’animal que donc je suis (à suivre)” e a cena bíblica da denominação dos animais por Adão, Derrida (2002, p. 40-41) julga necessário explicitar uma certa “reserva” em relação a isso:

[...] as questões que me coloco, os sentimentos que confesso despojado diante de um pequeno vivente mudo, e o desejo assim confessado de escapar à alternativa da projeção apropriante e da interrupção cortante, tudo isto deixa adivinhar que este olhar pousado por um gato, sem uma só palavra, sobre minha nudez, não estou disposto a interpretá-lo ou a senti-lo *em negativo*, se assim posso dizer, como sugere, por exemplo, Benjamin, em uma certa tradição. Essa tradição presta de fato à natureza e à animalidade assim nomeadas por Adão uma espécie de profunda tristeza (*Traurigkeit*). Esse luto melancólico refletiria uma impossível resignação; protestaria em silêncio contra a fatalidade inaceitável desse silêncio mesmo: ter sido destinado ao mutismo (*Stummheit*) e à ausência de linguagem (*Sprachlosigkeit*) [...].

Derrida passará, então, a resumir e a comentar as teses centrais de “Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem humana” (1916), de Benjamin, para afirmar, ao final, taxativo: “[...] não sou Benjamin, quando me encontro nu diante do olhar do animal, não estou disposto a segui-lo nessa bela meditação” (Ibid., p. 43). E isso, explica Derrida, “[...] porque uma tal meditação dispõe toda essa cena de afasia enlutada em um tempo de redenção, quer dizer, após a queda e após o pecado original. Isto se passaria assim *a partir do tempo* da queda” (Ibid., p. 43); e ainda: “Ora, quis referir-me à nudez diante do gato, há muito tempo, desde um tempo anterior, no relato da Gênese, desde o tempo em que Adão, aliás Isch, proclama seus nomes aos animais *antes* da queda, nu mas antes de ter vergonha de sua nudez” (Ibid., p. 44). Ora, digo por minha vez, é justamente essa vergonha da nudez, mas também uma certa vergonha da vergonha, aquilo de que Derrida não conseguirá, enfim, desvencilhar-se diante de seu gato, como se permanentemente assombrado por um fantasma.

Logo no início de “L’animal que donc je suis (à suivre)”, ao apresentar ao leitor a cena central do texto, Derrida admite que, ao ser “[...] surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo” (Ibid., p. 15). Que dificuldade, que incômodo, afinal?

Tenho dificuldade de reprimir um movimento de pudor. Dificuldade de calar em mim um protesto contra a indecência. Contra o mal-estar que pode haver em encontrar-me nu, o sexo exposto, nu diante de um gato que observa sem se mexer, apenas para ver. [...] É como se eu tivesse vergonha, então, nu diante do gato, mas também vergonha de ter vergonha. Reflexão da vergonha, espelho de uma vergonha envergonhada dela mesma, de uma vergonha ao mesmo tempo especular, injustificável e inconfessável. [...] Vergonha de que, e nu diante de quem? Por que se deixar invadir de

vergonha? E por que esta vergonha que enrubesce de ter vergonha? (Ibid., p. 15-16)

Derrida desejaria estar nu, o mais completamente nu diante do animal que o vê, mas sente vergonha, e vergonha da vergonha, posto que a presença da primeira evidenciaria, justamente, o fato de que Derrida não está nu, nunca esteve e nunca poderá estar verdadeiramente nu, diante de um animal – e isso porque é próprio do homem não estar nu, mesmo quando nu. “O homem seria o único a inventar-se uma vestimenta para esconder seu sexo”, admite Derrida; e ainda: “O homem não seria nunca mais nu porque ele tem o sentido da nudez, ou seja, o pudor ou a vergonha” (Ibid., p. 18). Já nas linhas finais de seu texto, Derrida arrematará: “Esse penhor, essa aposta, esse desejo ou essa promessa de nudez, pode-se duvidar de sua possibilidade” (Ibid., p. 91-92).

Derrida busca, pois, desnudar-se o mais completamente diante de seu gato-poema, a fim de acessar essa existência rebelde a todo conceito, mas Benjamin, o fantasma de Benjamin sobrevoa essa cena de autodesnudamento, ou insinua-se, talvez, atrás das cortinas, vigiando e assombrando Derrida, lembrando-lhe não haver, para o homem, o antes da queda, que estamos sempre depois da queda, e que a queda é essencialmente tensão, oposição, conflito com o outro. Mesmo a promessa de uma singularíssima literalidade animal aquém de toda filosofia e toda teoria só pode ser enunciada como contraproposta a uma proposta outra, contra-leitura, desconstrução.

Derrida gostaria de fato de poder dizer diante de seu gato: sou Adão; mas é obrigado a reconhecer: “não sou Benjamin”, isto é, o que quer que eu tenha a dizer sobre a questão animal, sobre a literalidade intangível de um animal-poema, não sou o primeiro a fazê-lo, trata-se, portanto, de uma decisão de leitura, de uma decisão interpretativa a partir de um fundo de indecível. O posicionamento de Derrida sobre o animal não é possível a não ser em contraposição ao posicionamento de Benjamin, a voz derridiana destacando-se de um fundo benjaminiano e permanecendo assombrada por esse fundo, pela possibilidade sempre latente de que seja Benjamin, afinal, quem de fato tenha razão acerca da problemática da animalidade.

Isso tudo pareceria destituir “L’animal que donc je suis (à suivre)” de seu caráter pretensamente fundador, a menos, é claro, que se admita não haver fundação que não se confunda, ela própria, com um movimento de oposição a um discurso outro, um discurso que, a rigor, poder-se-ia recalá-lo, mas nunca verdadeiramente eliminá-lo, o que equivale a dizer:

toda fundação é assombrada por aquilo que ela recalca enquanto tal, e seu alicerce é um solo de indecidibilidade. Toda fundação é uma decisão a partir do indecidível.

Isso se torna evidente também em relação ao ouriço de “Che cos’è la poesia?”. Numa densa entrevista concedida a Maurizio Ferraris dois anos depois do aparecimento daquele texto, Derrida é levado reconhecer a existência de ouriços outros, por assim dizer, sobretudo entre autores de língua alemã caros ao próprio Derrida, mais especificamente F. Schlegel, Nietzsche e Heidegger. Em face desses ouriços outros, todos anteriores ao seu, de fato e de direito, Derrida deve admitir a não-primeiridade, por assim dizer, de seu próprio ouriço, o qual não poderia avultar, além do mais, em sua literalidade mesma, por um gesto passivo e bem intencionado de autodesnudamento, mas em necessária e deliberada contraposição aos ouriços que o precederam: em vista desses ouriços alemães, portando um nome alemão (*Igel*), pondera, com efeito, Derrida (1992, p. 311), “[...] este que me chega é uma espécie de contra-ouriço [*contre-hérisson*] solitário, antes italiano ou francês”.

O desvelamento desse incontornável solo de oposicionalidade e de indecidibilidade que subjaz a toda decisão de leitura deveria nos afastar definitivamente da ilusão de uma nudez originária, “adâmica”, diante do que quer que seja. A consciência aguda desse estado de coisas institui-se não como a vergonha, mas como o grande mérito disso a que se chama desconstrução.

Referências

DERRIDA, Jacques. L’animal que donc je suis (à suivre). In: MALLET, Marie-Louise (Org.). *L’Animal autobiographique*: autor de Jacques Derrida. Paris: Galilée, 1999. p. 251-301.

DERRIDA, Jacques. *Che cos’è la poesia?* Trad. de Oswaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

DERRIDA, Jacques. Istrice 2. Ick bünn all hier. In: _____. *Points de suspension*: entretiens. Paris: Galilée, 1992. p. 309-336.

DERRIDA, Jacques. *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L’Herne, 2005.

LANDA, Fábio. Apresentação. In: DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad. de Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002. p. 7-9.

ROUBAUD, Jacques. *Os animais de todo mundo [Les animaux de tout le monde]*. Edição bilíngue. Tradução de Paula Glenadel e Marcos Siscar. São Paulo: Cosac Naify, 2006.



Patoquinho

Antes fora eu: o animal literário em Lima Barreto¹⁹

Nádia Farage (Depto de História-IFCH-UNICAMP)

Lima Barreto, naturista

A fortuna crítica de Lima Barreto, em larga medida, enfatizou o traço de revolta, que haveria pautado vida e obra do escritor. Seus primeiros críticos já o apontavam, materializado no que julgavam uma escrita tensa e descuidada e, sempre em comparação a Machado de Assis, carente de sutileza (OLÍVIO MONTENEGRO, 1956, VIII:14). Ainda que tecendo elogios ao *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, João Ribeiro (1956, III:12) bem sumarizou esta posição: “Todos os arabescos, toda a decoração é esplêndida, mas a arquitetura é falha.”

A noção de revolta logo transmutou-se em ressentimento – ou, no dizer de Olívio Montenegro (1956, VIII:14), o “complexo ancilar que o oprimia” –, ressentimento de cor e de classe que, nos textos críticos, se articula ao foco insistente no teor confessional da obra. Para Sérgio Buarque de Holanda (1956, V:9), o aspecto confessional, em Lima Barreto, seria o preponderante em uma obra, em si, menor:

(...) A obra deste escritor é, em grande parte, uma confissão mal escondida, confissão de amarguras íntimas, de ressentimentos, de malogros pessoais, que nos seus melhores momentos ele soube transfigurar em arte (...).

Tal controvérsia, como se sabe, acompanhou a trajetória do escritor que, desde a primeira edição de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* ((1907)1956,I), teve, muitas vezes, de defender o romance da pecha de *roman à clef*. A publicação póstuma do diário de Lima Barreto (1956, XIV), no conjunto das obras completas, terá, em muito, contribuído para o laivo biográfico de sua fortuna crítica, que permaneceu – apesar de seu refinamento contemporâneo (ARNONI PRADO, 2012; SCHWARCZ, 2010) – presa à fronteira borrada entre memorialística e ficção. No entanto, como bem advertiu Antonio Cândido (1989:41), ao contemplar o vínculo entre literatura e trajetória pessoal na obra do escritor, a oposição entre o biográfico e o ficcional se estiola diante de Lima Barreto, para quem o autor seria, antes de mais nada, ator social; na leitura de Antônio Cândido, a ficção de Lima Barreto, paradoxalmente, realizar-se-ia, de forma plena, na nota biográfica.

¹⁹ Agradeço a Paulo Santilli, Guilherme Christol, Sidney Chalhoub, Cláudio Batalha e demais colegas do Centro de Estudos em História Social da Cultura (CECULT), IFCH-UNICAMP, pelas críticas e sugestões. Registro, ainda, meus agradecimentos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo financiamento da pesquisa, de que este artigo é resultado parcial.

Além de remeter, sempre e controvertidamente, à biografia, o ressentimento enfatizado pela crítica veio, a meu ver, empalidecer os compromissos políticos que permeiam a obra de Lima Barreto.

Como bem apontou Assis Barbosa (1981:249ss), os compromissos libertários de Lima Barreto tornam-se mais evidentes em sua fase madura, compreendendo o período de 1914/15 até sua morte, em 1922: datam daqueles anos a colaboração mais frequente de Lima Barreto a periódicos anarquistas, bem como textos de teor libertário, publicados na imprensa de grande circulação. Apesar de reconhecer as convicções anarquistas do escritor, a crítica pouco enfatiza as implicações deste engajamento na escrita barretiana. No entanto, as escolhas do escritor, ao longo de sua obra e, em especial, nos escritos entre 1915 até sua morte, parecem-me ganhar maior inteligibilidade, quando lidas à luz das propostas estéticas em voga na produção anarquista do período que, como bem apontaram Arnoni Prado e Foot-Hardman (2011:XXXss), valorizavam a narrativa fabular ou alegórica, com finalidade didática. Anote-se, à margem, que o alinhamento às propostas estéticas anarquistas ainda pode, em larga medida, explicar o desprezo de Lima Barreto pelo modernismo: o escritor parece entrever, e recusar, o amor pela máquina que o modernismo carregava, como estética co-extensiva à era da alta industrialização que se anunciava (veja-se, e.g., (1922)1956, X:67-68).

Desta perspectiva, o presente artigo propõe uma leitura de textos de Lima Barreto, produzidos entre os anos de 1915 e 1921, com ênfase no conto *Manel Capineiro* (1915) e na crônica *O Estrela* (1921), buscando apontar a interlocução do escritor com a teoria social anarquista, em particular com as teses naturistas que operam na construção do animal literário em sua obra.

Matéria de afeto

Tomemos, como ponto de partida, o conto *Manel Capineiro*, publicado em 1915, na revista *Era Nova*, cujo tema central é a relação entre um trabalhador e animais de carga. No conto, a paisagem sociológica do subúrbio comparece, em primeiro plano:

Quem conhece a Estrada Real de Santa Cruz? (...)

Essa estrada real, estrada de rei, é atualmente estrada de pobres; e as velhas casas de fazenda, ao alto das meias-laranjas, não escaparam ao retalho para casa de cômodos.

Eu a vejo todo dia de manhã, ao sair de casa e é minha admiração apreciar a intensidade de sua vida (...). (LIMA BARRETO, 1956, IV:199)

O retrato se completa na descrição de seus habitantes:

(...) São carvoeiros com as suas carroças pejadas que passam; são os carros de bois cheios de capim que vão vencendo os atoleiros e os ‘caldeirões’; as tropas e essa espécie de vagabundos rurais que fogem à rua urbana com horror (...). (LIMA BARRETO, 1956, IV:200)

Suas vidas se entrelaçam no bar Duas Américas, que serve de pouso para a longa ida e vinda da cidade, imagem que circunscreve, cronotopicamente, o conto. Ali, a relação estreita e necessária entre trabalhadores e animais se evidencia nos perfis traçados de Parafuso, “preto domador de cavalos e alveitar”, ou de Tutu, carvoeiro, que leva carvão à cidade e volta com a carroça carregada de alfafa e farelo para seus muars. No extremo oposto, mas ainda em relação com animais, encontra-se Antonio do Açougue, que, de fato, vende leite, mas tem nostalgia de seu tempo de carnicheiro, pois “seu destino é talhar carne”. À descrição do açougueiro se segue a imagem fugidia da prostituta que passa a caminho da cidade, a cada dia, com um novo vestido, feito de outros tantos velhos, como pequeno lembrete de que toda carne se pode dilacerar. E, por fim, em oposição à figura do carnicheiro, delineia-se a de Manel Capineiro, aquele que alimenta e ama os animais, personagem em que se concentra a narrativa:

(...) Outro que lá vai é o Manel Capineiro. Mora na redondeza e a sua vida se faz no capinzal, em cujo seio vive, a vigiá-lo dia e noite dos ladrões, pois os há, mesmo de feixes de capim. O ‘Capineiro’ colhe o capim à tarde, enche as carroças; e, pela madrugada, sai com estas a entregá-lo à freguesia. Um companheiro fica na choupana no meio do vasto capinzal a vigiá-lo, e ele vai carreando uma das carroças, tocando com o guião de leve os seus dois bois ‘Estrela’ e ‘Moreno’.

Manel os ama tenazmente e evita o mais possível feri-los com a farpa que lhes dá a direção requerida. (...)

Ele e os bois vivem em verdadeira comunhão. Os bois são negros, de grandes chifres, tendo o ‘Estrela’ uma mancha branca na testa, que lhe deu o nome (...). (LIMA BARRETO, 1956, IV:201-202).

A narrativa, construída sobre a conversa miúda do bar, converge para mostrar ao leitor que as vidas dos animais tem um lugar central nas vidas daqueles trabalhadores. Toda a conversa de Tutu, por exemplo, é sobre a saúde de seus animais: “Garoto manca de uma perna, Jupira puxa de um dos quartos”. No entanto, mais uma vez, na figura de Manel Capineiro, a relação com o animal se manifesta, exigente e intensa:

(...) Nas horas do ócio, Manel vem à venda conversar, mas logo que olha o relógio e vê que é hora da ração, abandona tudo e vai ao encontro daquelas suas duas criaturas, que tão abnegadamente lhe ajudam a viver.

Os seus carrapatos lhe dão cuidado; as suas ‘manqueiras’ também. Não sei bem a que propósito me disse um dia:

Senhor fulano, se não fosse eles, eu não saberia como iria viver. Eles são o meu pão (...). (LIMA BARRETO, 1956, IV:202).

Não devemos, entretanto, nos contentar com a razão de ordem prática, pois, como se vê, Manel “ama tenazmente” seus animais e este amor é retribuído, por animais, “que tão abnegadamente lhe ajudam a viver”. No desenlace do conto, prevalece o afeto:

(...) Imaginem que desastre não foi na sua vida, a perda de seus dois animais de tiro.

(...) Fosse a máquina, fosse um descuido do guarda, uma imprudência de Manel, um camboio, um expresso, implacável como a fatalidade, inflexível, inexorável, veio-lhe em cima do carro e lhe trucidou os bois. O capineiro, diante dos despojos sangrentos do ‘Estrela’ e do ‘Moreno’, diante daquela quase ruína de sua vida, chorou como se chorasse um filho uma mãe e exclamou, cheio de pesar, de saudade, de desespero:

– Ai, mô gado! Antes fora eu!... (LIMA BARRETO, 1956, IV:202).

Muito embora o conto *Manel Capineiro* tenha sido escrito em 1915, seu tema central já consta das anotações pessoais do escritor, datadas de 1907:

Manuel Capineiro. Ver do Barreto. Houve uma fome. Estrada Real, etc. Caso do capim. Expresso esmaga bois. “Ai mô gado! Antes fôsse eu!” (Diário Íntimo, 1907, 1956, XIV:124)

A data desse registro não deve passar despercebida, pois permite localizar as preocupações de Lima Barreto quanto às relações entre humanos e outros animais no contexto das reformas e medidas biopolíticas correlatas que, na primeira década do século XX, redesenham o espaço urbano do Rio de Janeiro. Em grandes linhas, devemos considerar que o projeto oficial de higienização, implementado naqueles anos, levou à expulsão de trabalhadores informais, bem como de animais do espaço urbano que se modernizava (CHALHOUB, 1999; BENCHIMOL, 1992; FARAGE, 2013). A tal processo se articula, a meu ver, o espaço do conto, que retrata a fronteira indecisa entre o espaço urbano e rural, embora, note-se, também evidencie, intencionalmente, quanto a cidade dependia do trabalho informal, associado ao trabalho animal, que segregava.

Os anos de normatização do espaço urbano, onde animais e trabalhadores informais ou de baixa renda, não mais viriam a encontrar lugar, constituem, certamente, referência social e histórica fundamental na obra de Lima Barreto; o conto *Manel Capineiro* não constitui exceção. Reitera-se, assim, a importância da operação cronotópica da estrada e do bar a meio do caminho – como, em outros textos do escritor, da estação ou do trem –, para melhor contar o subúrbio, ressaltando seu desenho em função da expansão predatória da cidade.

A presença conspícua dos animais na vida dos subúrbios na primeira década do século, é objeto de mais de uma passagem, carregada de lirismo, na crônica e na ficção barretianas. Ilustra-o a passagem, que segue, acerca de um “mafuá”, ou quermesse domingueira:

(...) Os virtuosos jornais da época sempre implicaram com tal coisa. Clamavam e apostrofavam contra a desenfreada jogatina que havia naquelas barraquinhas.

De fato, as prendas eram tiradas à sorte, que corria numa espécie de roleta, pinguelim, ou que outro nome tenha, com um certo número de bilhetes de baixo custo. Em geral, eram aves de galinheiro: perus, galinhas, patos, marrecos, etc; mas havia outras sortes: leitões, carneiros, cabras, rendas, potes, fitas, etc. (...)

(...) Lembro-me bem dos bichos (...). (LIMA BARRETO, 1956, X:21)

E continua o escritor:

(...) Nas barracas, há de tudo. Há leitões, há carneiros, há galinhas, há cabritos, há chapéus, há bengalas; mas a barraca mais procurada é aquela em que se extraem por sorte frascos de perfumes (...).

(...) Essa suburbana folgança domingueira acaba cedo, às dez horas da noite; e, então, é de ver-se o desfile daquela gente, a maioria cheia de decepções, mas uma boa parte carregando despretensiosamente patos, perus, galinhas e leitões que grunhem, enquanto galinhas e galos, mais adiante, cacarejam.

Nos bondes e nos trens, quase sempre, há questões com os condutores, quando estes descobrem um “mafuense”, carregando de contrabando um pato ou uma galinha. Há o que eles chamam o “lelé”: “Pára o bonde! Salta! Não salta! Toca esta joça!”. Afinal, o contrabandista apeia, sobraçando o animal em penas, pois o jornal rompera-se e é difícil encontrar outro, naquelas últimas. Apesar de acabar cedo, tem acontecido muitas vezes que certos felizardos, aquinhoados com sortes de galinhas e perus, demoram-se pelo caminho; e, ao tomarem rumo de casa, em ruas escuras e desertas, são presos por uma patrulha excepcional, que os toma como ladrões de galinheiros familiares, e levam-nos para a delegacia (...). (LIMA BARRETO, 1956, X:24-25)

Em *Clara dos Anjos*, a co-residência, o estreito convívio dos animais, é tematizada nesta passagem comovente:

As ruas mais distantes da linha da Central vivem cheias de tabuleiros de grama e de capim, que são aproveitadas pelas famílias para coradouros. De manhã até à noite, ficam povoados de toda espécie de pequenos animais domésticos: galinhas, patos, marrecos, cabritos, carneiros e porcos, sem esquecer dos cães que, com todos aqueles, fraternizam.

Quando chega a tardinha, de cada portão se ouve o ‘toque de reunir’: ‘Mimoso’! É um bode que a dona chama. ‘Sereia’! É uma leitoa que uma criança faz entrar em casa; e assim por diante.

Carneiros, cabritos, marrecos, galinhas, perus – tudo entra pela porta principal, atravessa a casa toda e vai se recolher ao quintalejo aos fundos. (LIMA BARRETO, 1956, V:116)

No subúrbio, entre-lugares, homens e animais conviviam, e tal convivialidade o conto *Manel Capineiro* enfatiza, estreitando seu foco sobre o afeto recíproco de Manel e os animais. Dizer que Manel convive com animais é pouco, senão equivocado, pois não são quaisquer animais, são Estrela e Moreno. Se, como apontou Thomas (1988), a modernidade industrial terá operado o dispositivo da animalização pela categorização em número – seja a multidão, seja a espécie –, a contrapartida crítica de Lima Barreto pode ser vista em sua ênfase na nomeação. Nomeados – individuados, portanto –, Estrela e Moreno abrem outras perspectivas de leitura.

O núcleo narrativo de *Manel Capineiro* viria, ainda, a ser retomado em *Histórias e Contos de Animais*, publicado, originalmente em Hoje Rio, em 1919:

Quando, há meses, estive no Hospital Central do Exército, e vi em uma sua dependência, em gaiolas, coelhos de olhar meigo e cobaias de grande esperteza, para pesquisas bacteriológicas, lembrei-me daquele “Manoel Capineiro”, português carreiro de capinzais da minha vizinhança, que chorou, quando, certa vez, ao atravessar a linha da estrada de ferro com o seu carro, a locomotiva matou-lhe os burros, a “Jupepa” e o “Garoto”.

– Antes fosse eu! Ai mô gado – disseram-me que pronunciara ao chorar.

Na sua manifestação ingênua, o pobre português mostrava como aquelas humildes alimárias interessavam o seu destino e o seu viver... (LIMA BARRETO, 1956, VIII:270-271)

A comparação entre os dois textos revela alterações interessantes, quanto à nomeação, pois, como se vê, na ficção, os burros Jupepa e Garoto se desdobram em dois pares de animais, um, mantendo nome e espécie, vinculados ao carvoeiro, enquanto seu destino trágico é representado por bois, o Estrela e o Moreno, os que vivem em “verdadeira comunhão” com Manel Capineiro.

Este fragmento configura o único comentário crítico direto de Lima Barreto contra a vivissecção. Importa sublinhar que a crítica, leve e melancólica, do escritor contra o uso dos corpos de animais em experimentos científicos se constrói em oposição ao afeto entre um trabalhador e animais de trabalho, sentimento, ao que tudo indica, sob sua perspectiva, capaz de obstar a comoditização do animal. Serem eles bois de trabalho, não é detalhe menor; antes, a meu ver, a ênfase sobre tal condição compartilhada entre o humano e os animais carrega consigo a crítica do escritor ao recorte de classe do espaço urbano, que se reformulava, ao mesmo tempo em que aponta a possibilidade de resistência dessas vidas juntas no limiar, a

que foram empurrados pela cidade. Tal defesa do vínculo sentimental entre trabalhadores, o animal e o humano, empreendida pelo conto, tem, decerto, uma intenção política: nela, reverbera a tese kropotkiana da solidariedade ou apoio mútuo entre espécies.

A teoria de Kropotkin (1902) sobre a evolução, bastante inspirada no evolucionismo social de Morgan (1877; 1868), sustentou que a entre-ajuda entre espécies sociáveis era o principal fator de evolução, com base na premissa de que a inteligência só poderia se desenvolver em sociedade; contra o darwinismo, arguia que a competição só fazia exaurir espécies e indivíduos. Tal princípio, segundo Kropotkin, aplicar-se-ia tanto a espécies animais, quanto aos grupos humanos, premissa que lhe permitiu propor as comunidades primitivas e camponesas, as guildas medievais e os coletivos anarquistas contemporâneos como núcleos de apoio mútuo, que sempre resistiram, alterando a história do poder e, assim, construindo a evolução social.

Importa enfatizar o modo pelo qual esta teoria permitia inverter os termos do darwinismo social da época, pois que este último, como sabemos, estendia a natureza a categorias sociais, enquanto a teoria do apoio mútuo, ao contrário, tomava as relações intra e interespecies como um campo de intensa socialidade, em que se configuraria a rede solidária da vida senciente.

Muito embora não tenha tido impacto no meio científico britânico (veja-se GOULD, 1997), a teoria do apoio mútuo teve ampla circulação entre as mais diversas tendências libertárias naturistas que, na Europa ou nas Américas, muito antes da teorização de Kropotkin, buscavam combater o capitalismo pela renúncia total à produção e consequente retorno à natureza.

O naturismo, na Europa oitocentista, como bem apontou Baubérot (2004), em sua história do movimento na França, não foi necessariamente libertário em sua origem; ao contrário, o humanitarismo e outras correntes de pensamento, seja sob influência do ideário romântico, seja do conhecimento médico, igualmente propuseram um modo de vida natural, baseado no vegetarianismo, na abstinência de estimulantes, no uso de roupas leves e dos exercícios ao ar livre. No quadro do movimento anarquista, o tolstoísmo é, sem dúvida, a corrente mais conhecida; várias outras – naturiana, neo-naturiana, primitivista, anti-científica ou libertária –, entretanto, floresceram na Europa meridional ao final do século XIX; apesar de suas diferenças internas, o solo libertário lhes foi comum. Segundo Baubérot (2004:183ss), o primeiro agrupamento naturiano foi formado entre trabalhadores anarquistas em Paris, nos anos 90 do século XIX; para o autor, naquele período de repressão intensa às estratégias de

ação direta, os naturistas foram deixados em paz, vistos como extravagantes, mas não perigosos. Com efeito, o potencial transgressivo de sua crítica, que abarcava não apenas a produção industrial – e a ciência em que se baseava –, mas todo trabalho humano parece ter sido pouco inteligível à época. Radicais no interior do movimento anarquista, arguíam os naturistas, em grandes linhas, que toda produção, mesmo a agrícola, só perpetuaria a escravidão de homens e outros animais e propunham que, a exemplo desses últimos, a humanidade devesse viver, apenas, do que a natureza provê. Em nome de tal convicção, práticas de frugivorismo, crudivorismo e recusa ao consumo de produtos de origem animal, bem como da exploração de seu trabalho, foram correntes e distintivas nos círculos naturistas.

A teoria kropotkiniana vinha, assim, medrar em solo fértil. É certo que a noção de uma equivalência política e existencial entre as espécies – ou “nature’s commoners”, conforme já expressava a Petição do Rato, de Anna Laetitia Barbauld, ao fim do século XVIII – derivou do movimento romântico, motivo edênico que o naturismo libertário veio radicalizar em um programa político. Foi do ponto de vista da espécie que o naturismo considerou a relação com outras espécies, para colocar a própria noção de domesticação em causa: “(...) O vegetalismo, o crudivorismo, quer dizer, o bom senso restabelecerá a vida normal sobre a terra, liberará uns da domesticação, outros da exploração (...)” (Le Foyer Végétalien, s/d)

Em busca de um novo pacto com a natureza, muitos grupos, na Europa, tentaram estabelecer comunidades naturistas, em lugares ermos e intocados (veja-se GREEN, 1986; CHRISTOL, em andamento). Em ambiente citadino, *foyers* vegetarianos, grupos de caminhadas ao ar livre, além de ações contra o abate, aprisionamento, vivissecção ou trabalho excessivo de animais ocorreram em diversas partes do mundo, entre fins do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX (ROSELLÓ, 2003). O mesmo se aplica ao Brasil, àquela altura, apesar da escala reduzida: no Rio de Janeiro, temas naturistas, em particular relativos à condição animal, comparecem na Gazeta Operária (1902-1906), bem como, de modo mais discreto, na revista Floreal (1907-1908), editada por Lima Barreto; periódicos naturistas, A Vida (1914 -1915) e Na barricada (1915-1916), ambos de vida breve, foram editados na cidade, na segunda metade da década de dez.

Além de leitor assíduo de Tosltói, Reclus e Kropotkin, autores que aconselhava aos jovens (Lima Barreto a Jayme Adour da Câmara, 27.07.19, 1956, 2, XVII:170-171), Lima Barreto esteve bastante próximo do círculo de intelectuais como José Oiticica, Fábio Luz ou Domingos Ribeiro Filho, que, no Rio de Janeiro, divulgavam o naturismo. Pode-se dizer que sua obra, mais do que refletir tal proximidade, configurou espaço de circulação das ideias

naturistas no período. O romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1956, I), embora trate, notadamente, das relações excusas entre imprensa, elite e Estado, traz, também, uma reflexão nada trivial sobre o movimento anarquista no Rio de Janeiro; no romance sobressai a familiaridade do escritor com a tese naturista quanto à exploração de animais, já no início da década de dez, como se vê no seguinte excerto, em que uma personagem exproba a poetisa que se passa por aristocrata:

– Ora, minha senhora! Nós todos somos criminosos...A senhora também o é!

– Eu doutor!

– Sim! A senhora para viver tirou a vida de muita gente; para ter esse vestido, esses laçarotes, tira a de muitos outros... a nossa vida só se desenvolve com grandes violências sobre as coisas, sobre os animais e sobre os semelhantes...

– Mas dessas não o sabemos! (LIMA BARRETO, 1956, I:213)

O conceito kropotkiniano de apoio mútuo, implícito em *Manel Capineiro*, virá comparecer na escrita barretiana, de modo claro, nos escritos de seu último período, de 1915 até sua morte, em 1922. Dentre eles, um conto inacabado, não datado, ilustra, exemplarmente, o diálogo de Lima Barreto com as hipóteses kropotkinianas sobre a evolução:

(...) A intelligencia, longe de ser uma dado [sic] dos individuos, é uma consequencia da sociabilidade, é mesmo aquisição posterior e que se affirma lentamente com a vida social. (...)

A intelligencia não é um fim, é um meio e um meio de defesa. Os dados climaticos em os quais a especie humana appareceu, foram-se e cellula humana teve artificialmente que obtel-as.

O traumatismo que oprime a sociabilidade humana, num dado momento começou a influir sobre os macacos de uma ilha esquecida da Malasia... (BN – Mss Lima Barreto, I-6,35, 946, O diplomata dos símios, s/d, incompleto)²⁰

Só se pode imaginar se, concluído, o conto paralelizaria o *Relato para uma Academia*, que Kafka publicava em 1917, em uma revista alemã. Retenhamos, apenas, que, neste fragmento de conto, Lima Barreto, decididamente, alinha-se à leitura kropotkiana da teoria

²⁰ Esta transcrição do manuscrito constante na Biblioteca Nacional, RJ, difere do texto publicado (O diplomata dos símios, Contos Completos, 2010: 574-575), que segue:

A intelligência, longe de um dado do indivíduo, é uma experiência da sociabilidade, é mesmo a aquisição posterior e que se aferiu lentamente com a vida social. (...)

A intelligência não é nem foi, um meio e um meio de fora. Os dados climáticos nos quais a espécie humana apareceu foram-se, e a célula humana teve artificialmente que obtê-los.

O traumatismo que operou a sociabilidade humana, num dado momento, começou a influir sobre os macacos de uma ilha esquecida da Malásia.

darwinista da evolução, na premissa básica de que a inteligência provém da sociabilidade e esta, por sua vez, da solidariedade.

A definição kropotkiniana de solidariedade, certamente, calou fundo no anarquismo de Lima Barreto. Em 1918, ao argumentar pelo caráter militante de toda grande literatura, o escritor ponderava: “a solidariedade humana, mais do que nenhuma outra cousa, interessa o destino da humanidade” (LIMA BARRETO (07.09.1918) 1956, XIII:74). Ato contínuo, o conceito transborda fronteiras:

(...) Um doido que andou na moda e cujo nome não cito, proclamou a sua grande admiração pelos leões, tigres e jaguares; mas, à proporção que essas feras desaparecem, os homens, os bois e os carneiros conquistam o mundo com a sua solidariedade entre êles (...). (LIMA BARRETO (07.09.1918)1956, XIII:74)

O comentário cáustico, decerto, visava Nietzsche, mas o contra-argumento o escritor atribui ao filósofo Alfred Fouillée, que virá citar, longamente, em outra crônica, exibindo seu vínculo a Kropotkin:

(...) Fouillée (...) afirma muito bem que ‘a luta pela vida não é o mais poderoso fator de evolução. Em última análise esse fator é o consenso da vida. A associação é tanto lei nas sociedades animais como nas sociedades humanas: decorre das próprias leis da vida.

É o que Kropótkine, no seu excepcional livro *L’Entre’aide*, com uma abundância de argumentos, de ‘exemplos’ e ‘observações’, tirados da história e da natureza, demonstra com uma força igual à empregada por Darwin, nas *Origens das Espécies*, para elucidar a tese da luta.

Tomar para exame ou para obter conclusões sociológicas o aspecto ou a face da luta na natureza é um erro de lógica em que um sábio ou estudioso qualquer de boa fé não deve cair. Parece até que, com a marcha da evolução aquele aspecto, a luta, se vai apagando para deixar o campo livre à solidariedade (...). (LIMA BARRETO (6.07.1919)1956, IX:251)

A crônica citada é *A missão dos utopistas*, publicada no imediato pós-guerra que, precisamente, vinha refletir sobre a concórdia como alvo humano, a ser atingido; o texto, que também convoca de Spencer a São Luís, dispensa os críticos, declarando, à partida: “(...) É de sentir isto para os temperamentos metafísicos, humanitários, românticos ou sentimentais – entre os quais me alisto, porquanto sonharam eles que esta seria a última guerra entre os grandes povos da Humanidade (...)” (LIMA BARRETO (6.07.1919)1956, IX:249).

Voltaremos ao tema da guerra. Por ora, desejo notar que, sob o ângulo da leitura que vim propondo, o conto *Manel Capineiro*, à maneira de uma fábula sobre a solidariedade, encapsula a crítica naturista do capitalismo. Não deverá, assim, surpreender que uma

“máquina” – “um expresso, implacável como a fatalidade” – tenha matado os animais: a máquina, em particular a locomotiva, foi sinédoque largamente utilizada na produção naturalista, desde H.Thoreau (1843), para tratar da nefasta alteração, trazida pelo industrialismo, ao ritmo e à dimensão da vida.

Em combate à máquina, o naturismo evocou a unidade da vida, sob as suas mais diferentes formas. Portanto, não deverá, igualmente, surpreender que Manel Capineiro chore a perda dos bois, como “se chorasse um filho uma mãe.”

O Estrela: pacifismo e relações interespecíficas

O par ficcional Estrela e Moreno nos leva a outro dos escritos do autor, a crônica *O Estrela*, sobre boi homônimo, publicada no Almanaque d’A Noite, em 1921.

O tempo/espço da crônica encontra-se na revolta da Armada, em 1893. Àquela altura, os revoltosos ocuparam a Ilha do Governador da infância do escritor, onde seu pai era administrador do Asilo de Alienados. A crônica, em primeiro plano, descreve a admiração da criança pelos homens em armas:

(...) e eu estive ali, no meio de marinheiros, a olhar curioso as carabinas sombrias e as baionetas reluzentes (...).

(...) Enquanto isso, continuava eu entre os marinheiros, conversando com um e com outro, desejoso até que um deles me ensinasse o manejo de uma carabina. Tinha então admiração pelas armas de fogo... (LIMA BARRETO (1921) 1956, X:65)

A admiração logo dá lugar a enorme pesar, quando os marinheiros requisitam o boi Estrela:

(...) De repente, eu vejo ser tirado do curral o ‘Estrêla’, um velho boi de carro, negro, com uma mancha branca na testa. O ‘Estrêla’ fazia junta com o ‘Moreno’, um outro boi negro; e ambos, além de carreiros, lavravam também.

Foi o boi conduzido para junto da estrebaria e vi que um marinheiro, de machado em punho, o enfrentava e ia desfechar-lhe um golpe na cabeça.

Tive a visão rápida de seus serviços e dos seus préstimos, pois era de ver a paciência, a resignação do ‘Estrêla’, quando, atrelado, com o seu companheiro de junta, cavavam, com auxílio do arado, na encosta íngreme do morro, por detrás do convento, fundos sulcos que iam receber as manivas dos aipins e a rama da batata-doce.

A vista daí era soberba – tôda a parte anterior da Guanabara, o Corcovado, as fortalezas, o zimbório da Candelária, a barra, o mar sem fim, a cidade inteira entre verdura e dourada pelo sol do poente...

‘Estrêla’, porém, não via nada daquilo. Sob o aguilhão do condutor, cavava resignadamente, docemente, tristemente, os sulcos no barro duro, para fazer render mais as sementes que a terra ia receber.

Quando vi que o iam matar, não me despedi de ninguém. Corri para casa, sem olhar para trás. (LIMA BARRETO (1921)1956, X:65-66)

Na crônica, como se vê, a parelha Estrela e Moreno provém de uma reminiscência infantil e dolorosa. O olhar de um menino apreende a injustiça irreparável do abate de um animal compassivo, resignado às muitas horas de trabalho duro, sempre de olhos baixos, que morria só porque uns tantos homens faziam a guerra e tinham fome.

Escrita em 1921, sete anos após *Manel Capineiro*, a crônica *O Estrela* é a face sombria da relação com os animais que a ficção, em 1915, parece, intencionalmente, resgatar. De um lado, se a crônica traz um menino que silencia, impotente, diante da brutalidade da morte infligida ao animal, na ficção, um adulto se lamenta, igualmente impotente, diante do fato da morte, que chega, acidental ou não, sempre abrupta, para todos os seres vivos. Porém, ainda que impotente – também ele –, o lamento do adulto, em *Manel Capineiro*, parece constituir compensação sentimental face ao escândalo da criança, que assiste o abate do boi Estrela: homens crescidos podem, igualmente, sensibilizar-se com o destino dos animais. De outro, o boi Estrela, o trabalhador, a quem nunca foi dado usufruir a beleza do mundo, conhece, também, compensação no afeto e solidariedade ficcionalizados em *Manel Capineiro*.

Assim, os textos se iluminam, reciprocamente, tendo por ponto de fuga a tese kropotkiana do apoio mútuo. Sugiro, entretanto, que a crônica *O Estrela* avança outras duas teses caras ao naturismo, quais sejam, a recusa ao consumo de animais e o pacifismo; nesse sentido, o tempo/espço da revolta é significativo, precisamente por conectar o abate e a guerra, unidos pelo fio de sua inútil brutalidade, argumento recorrente nos debates naturistas do período entre fins do século XIX ao pós-primeira guerra mundial. Em particular, a crônica *O Estrela* exhibe forte paralelismo à defesa do vegetarianismo feita por Reclus ((1897)2010), em manifesto amplamente divulgado nos círculos naturistas e vegetarianos à época, sobre o qual devemos nos debruçar.

O texto de Reclus parte, igualmente, da experiência pessoal, calcada na reminiscência de infância:

(...) Antes de tudo, eu devo dizer, a busca pela verdade pura não teve nada a ver com as primeiras impressões que fizeram do pequeno menino que eu era um vegetariano em potencial, ainda usando um vestidinho de criança. Eu me lembro distintamente do horror ao sangue derramado. Uma pessoa de minha família colocou um prato na minha mão, me mandou ao açougueiro da vila e

me pediu para trazer algum pedaço sangrento. Inocente e temeroso, eu saí alegremente para fazer a compra, e entrei no quintal onde ficavam os carrascos dos animais degolados. Eu me lembro ainda deste quintal sinistro, onde passavam homens assustadores, tendo à mão grandes facas que limpavam em seus aventais salpicados de sangue. Sob uma varanda, um cadáver enorme me parecia ocupar um espaço prodigioso; da carne branca, um líquido rosado escorria para o canal. E eu, tremendo e mudo, fiquei neste quintal ensanguentado, incapaz de avançar, mas aterrorizado demais para fugir. Eu não sei o que aconteceu comigo: minha memória não guardou nenhum vestígio. Parece-me ter ouvido falar que eu desmaiei e que o açougueiro compassivo me levou para a residência familiar; eu não pesava mais que um daqueles carneiros que ele degolava toda manhã (...). (RECLUS (1897)2010:6)

Porém, enquanto Lima Barreto cifra, literariamente, a continuidade entre abate e guerra na deriva do fascínio infantil pelas armas de fogo à descoberta da morte violenta inflingida a seres sencientes, já Reclus argumenta diretamente:

Não é uma digressão mencionar os horrores da guerra em conexão com o massacre de gado e os banquetes para carnívoros. A dieta corresponde bem aos modos dos indivíduos. Sangue chama sangue. (RECLUS (1897)2010:8)

A expressão sangue chama sangue sintetiza, a meu ver, a teoria da substância sobre a qual repousa a recusa naturista ao consumo de animais; sua premissa básica é a de que, excitando paixões violentas, tal traria consequências nefastas à temperança individual, de modo análogo ao consumo do álcool e do tabaco. No caso do carnivorismo, o desregramento, peculiarmente, derivaria não apenas do consumo, mas sobretudo do abate de animais, cujo limite extremo, a caça esportiva, evidenciaria o prazer, em si, de verter o sangue dos animais. Com efeito, concebida como prática moralmente degradante, matar animais tornaria o ser humano violento e feral. Tal premissa, solo comum do debate naturista entre fins do século XIX e início do XX, é explícita no manifesto de Reclus:

(...) A este respeito, qualquer um pode consultar suas lembranças sobre os homens que conhece, e nenhuma dúvida pode permanecer em sua mente sobre o contraste que, de uma maneira geral, os vegetarianos apresentam com os gordos devoradores de carne, os ávidos bebedores de sangue, em amenidade de modos, na doçura do caráter, na igualdade da vida.

É verdade que estas são qualidades tidas em medíocre estima por aqueles “super-homens” que, sem serem superiores aos outros mortais, têm pelo menos mais arrogância e pretendem se elevar pelo desprezo dos humildes, pela exaltação dos fortes. De acordo com eles a doçura seria dos fracos e os doentes obstruem o caminho, e seria um ato de caridade se livrar deles (...).

(...) nós dizemos simplesmente que para a grande maioria dos vegetarianos a questão não é saber se seus bíceps e tríceps são mais sólidos que os dos carnívoros, nem mesmo se seu organismo apresenta contra os riscos da vida e as chances da morte uma força de resistência maior, o que é o mais

importante para eles é o ato de reconhecer a solidariedade de afeição e de bondade que une o homem ao animal; consiste em estender a nossos irmãos ditos inferiores o sentimento que na espécie humana já pôs um fim ao canibalismo. As razões que os antropófagos poderiam invocar contra o abandono da carne humana na alimentação cotidiana teriam o mesmo valor que aquelas usadas hoje em dia pelos carnívoros comuns; os argumentos que fizeram valer contra o costume monstruoso são justamente os que nós invocamos hoje em dia; o cavalo e o boi, o coelho e o gato, o veado e a lebre nos convém mais como amigos que como carne. Nós queremos lhes conservar ou como companheiros de trabalho respeitáveis, ou como simples associados na alegria de viver e de amar (...). (RECLUS (1897)2010:8-9)

Como se vê, a teoria naturista não se afastava de outras tendências filosóficas que, historicamente, preconizaram o vegetarianismo como modalidade de temperança (STUART, 2006). Sem remontar a contextos religiosos renunciantes, note-se que o vegetarianismo, em suas mais diferentes roupagens, constituiu, como bem afirmou Thomas (1988), uma das formas mais transgressivas e eficientes de recusa cultural durante o século XIX. A recusa naturista e libertária pertence, certamente, à mesma matriz, porém, diria que, mais do que qualquer outro ideário, fez dela uma linguagem política radical, na medida em que propôs o fim de todas as modalidades de exploração animal como condição necessária do combate ao capital: “(...) Havendo dinheiro – ponderava Butaud (La Vie Anarchiste, 18.01.1914) –, conheces a necessidade de usar os animais, de torturá-los, de perpetuar sua escravidão – e a tua (...)” (BUTAUD, 18.01.1914).

Nesta linha, estabelecendo causa comum com os corpos violados, o naturismo incorporou os animais em sua concepção mais ampla do pacifismo. Como Reclus sumariza, dramaticamente, em seu manifesto:

(...) Não há portanto grande diferença entre o cadáver de um boi e o de um homem. Os membros amputados e as entranhas se misturando umas com as outras se parecem muito: o abate do primeiro facilita o assassinato do segundo (...). (RECLUS (1897)2010:8)

Porém, a semelhança, postulada pelo naturismo, não repousava apenas na morte, comum a todos, antes na co-partilha de condições opressivas de vida. É, ainda, Reclus quem o explicita:

(...) Ao provocar cachorros para rasgar uma raposa em pedaços, o cavalheiro aprende a lançar seus homens sobre o chinês que foge. (...) (RECLUS (1897)2010:8)

Não é outra, a meu ver, a perspectiva de Lima Barreto sobre o Estrela, o boi de olhos baixos, escravizado pelo trabalho, assim como o eram camponeses e operários. A comparação

vem a se tornar explícita na crônica *É homem ou boi de canga?*, que exhibe estreita correspondência temática a “O Estrela”. *É homem ou boi de canga?* igualmente se debruça sobre a Revolta da Armada de 1893, refletindo sobre o episódio de um soldado que, apesar de seu envolvimento, pergunta por que motivo, afinal, brigavam Floriano e Custódio:

(...) Esse pequeno fato, que podia passar completamente despercebido, feriu-me imensamente naquela fraca idade que eu tinha então. Nunca podia imaginar que um homem arriscasse sua vida sem saber porque, nem para que. Paraceu-me isto estúpido e indigno mesmo da condição de homem. Um ato desses, de jogar a própria existência, devia ser perfeitamente refletido e consciente. Ficou-me o fato; e, anos depois, muitos anos mesmo, quando fui ler o formidável – *Guerra e Paz*, de Tolstói, encontrei uma cena, não idêntica, mas do mesmo fundo. Não me recordo bem como é; mas dela se depreende que o soldado nada sabe dos motivos por que combate.

E assim é feita a guerra.

As massas de combatentes, homens simples e sem luzes, em geral, não sabem nitidamente porque dão tiros uns contra os outros.

Às vezes, os seus chefes e diretores conseguem instilar no espírito deles vagos motivos patrióticos; mas, na última guerra, tal cousa não pode ser concebida como movendo árabes, gurcos, senegaleses, curdos, etc, a se matarem e a matar (...). (LIMA BARRETO, 1956, IX:274-275).

O título, em forma de pergunta, já estabelece correspondência direta entre homens levados às armas, tangidos por seus comandantes, como bois pelo aguilhão. A comparação não era estranha aos anos em que Lima Barreto escrevia esta crônica: desde a primeira década do século XX, ao avizinhar-se a grande guerra, o chamado pacifista, na imprensa e nos panfletos libertários, conclamando à excusa de consciência e outras formas de boicote ao recrutamento militar e à indústria bélica, valeu-se, muitas vezes, da expressão “carne aos canhões” ou de imagens de animais atônitos, levados ao matadouro, contra sua vontade de viver (ARMAND, 1904; *Mother Earth*, 1911, VI,10: 299).

O pacifismo, como se sabe, não foi, entretanto, causa unânime entre libertários, ao eclodir a primeira guerra. Ao contrário, a posição de Kropotkin (1914:273:280), de apoio aos aliados, contra o militarismo prussiano, causou divisão e celeuma no movimento anarquista internacional (veja-se BERKMAN 1914, IX,9:280-282).

Como notou Assis Barbosa (1981:250), ao romper a guerra, a reação de Lima Barreto, foi, ao modo de Kropotkin, a de se alinhar aos aliados: “(...) Cheguei mesmo – diz o escritor [(1919) 1956,X:142] – a dar a minha adesão à Liga Brasileira pelos Aliados, da qual me separei por motivos que aleguei publicamente (...)”. Seu principal motivo, como também aponta seu biógrafo (1981:256-257), foi a entrada dos Estados Unidos na guerra, país cujas

ambições imperialistas não cria diferirem da Alemanha. Em meio ao debate anarquista, o escritor veio, assim, a tomar posição no campo dos argumentos pacifistas:

(...) A guerra não resolveu nada; ela faliu como processo para solucionar questões entre Estados. A resolução dessas questões só poderá ser obtida pela eliminação desses pequenos Estados (...). ((1919) 1956, X:144).

Tal posição preside o texto *Congresso Pamplanetário* (LIMA BARRETO, 1956, VI: 65-70), avaliação amarga da natimorta Liga das Nações e do lugar ocupado pelos Estados Unidos no cenário internacional surgido da primeira guerra. A crônica, a meu ver, ainda evoca o boi Estrela, desdobrando-o nas imagens antitéticas de estrelas e bois, planetas que detêm o poder de matar e as criaturas mortas e devoradas, respectivamente.

Na descrição dos poderosos planetas em congresso pela paz, em referência direta ao Tratado de Versalhes, destacam-se Júpiter e seus habitantes:

(...) Em vendo a côr do ouro, êles saem bufando, com o olhar injectado, em estado de fúria; e saem matando, estripando a indiferentes, a amigos, a parentes e até os pais; e – curioso – só querem ouro para construir caixões de seis léguas de altura e seis polegadas quadradas de base (...). (LIMA BARRETO, 1956, VI:67)

E, para que não pairassem dúvidas quanto à caricatura evidente dos Estados Unidos, o escritor demorava-se sobre o ódio dos jupiterianos aos gatos:

(...) Por dá cá aquela palha, os estúpidos jupiterianos se reúnem na praça pública e matam a pauladas, a fogo, à fouce, sem forma de processo alguma, sob o pretexto de que o “gato” queria casar ou namorava uma filha dêles (...). (LIMA BARRETO, 1956, VI:67)

Contraposto aos textos que vimos examinando, o *Congresso Pamplanetário* configura um crescendo, em que a imagética animal se intensifica e multiplica; a narrativa fabular convoca as mais diferentes espécies, para tratar de um universo de interesses políticos dificilmente reconciliáveis e da paz enganosa dos vencedores:

(...) Além de tratar do estabelecimento de pontes pensis que ligassem todos os planêtas entre si, o congresso votou as seguintes conclusões sôbre a perfeita fraternidade animal, estabelecida nos seguintes pontos:

- a) Não se deveria mais comer qualquer animal (boi, carneiro, porco);
- b) As gaiolas dos pássaros deveriam ser aumentadas do dôbro, no mínimo;
- c) Na caça, uma espingarda não poderia ser carregada com mais de seis grãos de chumbo;
- d) Generalizar os jogos de bola na sociedade dos cabritos.

O programa era vasto e piedoso (...) O povo da Terra – boa gente! – exultou e encheu-se de orgulho por poder mandar às estrêlas êste grito: “Não comemos mais bois! Nada temos com as estrêlas!” (...). (LIMA BARRETO, 1956, VI:69)

Ironia, sem dúvida, que visava alertar sobre a paz impossível de 1919, mas que, note-se, decorre da comensurabilidade entrevista entre pacifismo e a recusa ao consumo e exploração de animais; entre a gaiola e a prisão; entre os métodos da caça e o uso de armas químicas e outras violações da Convenção de Haia, durante a primeira grande guerra, tema a que Lima Barreto voltaria em outra crônica (1956, IX:285-288), ainda em sintonia com a imprensa anarquista do período.

Nesta linha, a antinomia entre predadores e mansos, que vimos ocorrer anteriormente, em setembro de 1918, é retomada por Lima Barreto em crônica de dezembro do mesmo ano, conquanto invertida, mais uma vez para efeito de ironia quanto à relação entre a vulgata cientificista e as atrocidades cometidas na guerra:

(...) A vida deve pertencer aos fortes e é um erro estarmos protegendo os bois, os carneiros, os perus, enquanto exterminamos os leões e os tigres.

Capacitado disso e de mais outras cousas, transformei todo meu sistema de idéias; e, de desdobramento em desdobramento, convenci-me de que não fora o serviço militar obrigatório, a famosa nação armada de von der Goltz, que trouxera ao mundo essa monstruosa guerra de 1914, por todos anunciada como finda.

Essa guerra que se revestiu das clássicas ferocidades das guerras de todos os tempos e requintou de maldade com o emprego das invenções e descobertas mais atuais, feitas geralmente com fins generosos e humanitários, foi obra dos pacifistas, dos internacionalistas, dos anarquistas, dos antimilitaristas, dos que não se entregam a sports (...). (LIMA BARRETO (1918) 1956, IX:125)

Proença (1956, XIII:30ss) bem demonstrou a importância, na obra de Lima Barreto, de imagens da ferocidade animal – olhos, garras, movimentos – para contar da insídia humana. Com efeito, a predicação se aplica tanto a animais, quanto a humanos; que o diga, ainda, a relação metonímica entre o escravagista e seus cães ferozes, em *O Caçador Doméstico* (LIMA BARRETO, 1956, VI:248-250), ou o sedutor e seus galos de rinha, em *Clara dos Anjos* (LIMA BARRETO, 1956, V:53). Desta perspectiva, a antinomia, reiterada, indicia, sobretudo, os compromissos teóricos de Lima Barreto: tomada à imagética kropotkiniana do predador solitário e inviável, oposto às espécies sociáveis, a oposição vem reiterar o valor político atribuído pelo escritor ao apoio mútuo entre homens e animais domésticos que, a despeito de tudo, vão, solidários entre si, mansamente conquistando o mundo.

De modo mais importante, a mansidão ou a “doçura do caráter”, como quis Reclus, seria, também para Lima Barreto, virtude cardeal de todos os que se recusam a derramar o sangue e espalhar a morte; o pacifismo seria sua decorrência, ampliada e coletiva. Além de Reclus, a antinomia barretiana também ecoa a latitude dada por Tolstoi (1921:22) ao mandamento de “não matarás”, aplicada, indistintamente, a todos os seres sensíveis, humanos ou animais: nesta formulação se imbricam, definitivamente, o pacifismo e o vegetarianismo dos naturistas à época.

Assim, historicizados, *Manel Capineiro*, *O Estrela* e textos correlatos, escritos entre 1915 e 1921, ganham maior clareza e inteligibilidade, quando lidos sob a perspectiva da reflexão de Lima Barreto sobre o pacifismo, diante de um mundo conflagrado. As relações interespecíficas e, em particular, a exploração e matança de animais, não escapam a este quadro: a elas o pacifismo se estende, na forma positiva e singular da solidariedade.

À luz das teses naturistas, tais escritos de Lima Barreto mantêm, entre si, sutil relação de continuidade, delineando o animal literário em sua obra: doméstico, por excelência, afeto à exploração de classe, este animal é o companheiro de luta de outras vidas, igualmente devoradas na linha de produção ou nas trincheiras. Tomados em conjunto, os textos se destacam como produção naturista do escritor, em que podemos entrever seu projeto estético-político de contemplar vidas miúdas contra a máquina moderna. Assim, não por acaso, quando confrontado pela visão de cobaias engaioladas, ele mesmo vivendo uma internação forçada, Lima Barreto tenha se recordado de Manel Capineiro, o trabalhador que, em nome da solidariedade, diante da perda de animais companheiros, pode dizer “antes fora eu”.

Referências

ARMAND, E. *Le refus de service militaire et sa véritable signification. Rapport présenté au Congrès antimilitariste International d'Amsterdam, juin/1904*. Paris: Édition de l'Ere Nouvelle, 1904.

ARNONI PRADO, A. (org.). *Lima Barreto: uma autobiografia literária*. São Paulo: Ed.34, 2012.

ARNONI PRADO, A., FOOT HARDMAN, F. Introdução. In: ARNONI PRADO, A., FOOT HARDMAN, F. & LEAL, C (orgs.) *Contos Anarquistas – Vários Autores*, XIII-XL. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAUBÉROT, A. *Histoire du Naturisme*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.

BARBOSA, F.A. *A vida de Lima Barreto (1881-1922)*. Rio de Janeiro/Brasília: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1981.

BENCHIMOL, J. L. *Um Hausmann tropical: renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/SMCTE, 1992.

BERKMAN, A. In reply to Kropotkin. *Mother Earth* IX, 9 (nov.1914): 280-282.

BUARQUE DE HOLLANDA, S. Prefácio. In: LIMA BARRETO, A.H., Clara dos Anjos. F.A.BARBOSA (org.) *Obra Completa* V. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp.9-19.

BUTAUD, G. L'Homme et les Animaux. *La Vie Anarchiste*, 18.01.1914.

CAVALCANTI PROENÇA, M. Prefácio. In: LIMA BARRETO, A.H., Impressões de Leitura. F.A.BARBOSA (org.) *Obra Completa* XIII. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp.9-44.

CHALHOUB, S. *Cidade Febril: cortiços e epidemias no Rio de Janeiro Imperial*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

CHRISTOL, G. Z. *Um lugar ao sol: ensaio sobre as ideias naturistas de Monte Verità e seu desdobramento brasileiro na década de 1920*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, IFCH-UNICAMP. Dissertação de mestrado em andamento. FARAGE, N. No collar, no master: workers and animals in the modernization of Rio de Janeiro, 1903-04. Fahim Amir et al (eds) *Transcultural Modernisms, Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna* 12.. Vienna: Sternberg Press, 2013, pp.110-127.

GOULD, S.J. Kropotkin was no crackpot. *Natural History*, 1997, 106:12-21 (www.marxists.org, 2002)

GREEN, M. *Mountain of Truth: The Counterculture Begins Ascona, 1900-1920*. Lebanon: University Press of New England, 1986.

KROPOTKIN, P. *Mutual Aid: A Factor of Evolution*. London:William Heineman, 1902.

_____. On the present war – letter to Professor Gustav Steffen. *Mother Earth* IX, 9 (november 1914), pp.273-280.

Le Foyer Végétalien. *Le Retour au Bon Sens, à la Nature, pour le Bonheur*. Paris: s/d.

LIMA BARRETO, A.H. *O diplomata dos símios*. Rio de Janeiro: Mss Biblioteca Nacional, s/d, I-6,35,946.

_____. Recordações do Escrivão Isaías Caminha. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa*1. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. Manel Capineiro (Era Nova, Rio, 21.8.1915). BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* IV. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp.199-202.

_____. Clara dos Anjos. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* V. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp.1-175.

_____. Congresso Pamplanetário. Histórias e Sonhos. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* VI. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp.248-250.

_____. O caçador doméstico. Histórias e Sonhos. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* VI. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp.65-70.

_____. Contos e Histórias de Animais. Mágoas e Sonhos do Povo. Coisas do Reino do Jambon. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* VIII. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp.266-271.

_____. É homem ou boi de canga? Bagatelas. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* IX. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp.272-275.

_____. Após a guerra. Bagatelas. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* IX. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp.285-288.

_____. Um ofício da A.P.S.A. (28.12.1918). Bagatelas. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* IX. São Paulo: Brasiliense, (1918)1956, pp.122-129.

_____. A missão dos utopistas (6.07.1919). Bagatelas. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* IX. São Paulo: Brasiliense, (1919)1956, pp.249-254.

_____. Feiras e mafuás. Feiras e mafuás. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* X. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp.21-28.

_____. O Estrela (Almanaque d'A Noite, Rio, 1921). Feiras e mafuás. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* X. São Paulo: Brasiliense, (1921)1956, pp.61-66.

_____. O futurismo (Careta, Rio, 22.07.1922). Feiras e Mafuás. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* X. São Paulo: Brasiliense, (1922)1956, pp.67-68.

_____. A guerra faliu. Feiras e Mafuás. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* X. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp.141-144.

_____. Literatura Militante (ABC Rio, 07.09.1918). Impressões de Leitura. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* XIII. São Paulo: Brasiliense, (1918)1956, pp.71-74.

_____. Diário Íntimo. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* XIV. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. Correspondência Ativa e Passiva. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* XVII, tomo 2. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. Manel Capineiro (Era Nova, Rio, 21.08.15). *Histórias e Sonhos*. VASCONCELLOS, Eliane de (ed). *Prosa Seleta*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Ed.Nova Aguillar, (1915)2001, pp.1058-1060.

_____. O diplomata dos símios. In: SCHWARCZ, L.M. (org), *Contos Completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp.574-575.

MELLO E SOUZA, A.C. *Os olhos, a barca, o espelho. A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 39-50.

MONTENEGRO, O. Prefácio. In A.H.LIMA BARRETO, *Coisas do Reino do Jambon*. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* VIII. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp.9-19.

MORGAN, L. H. *The American Beaver and His Works*. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co, 1868.

_____. *The Ancient Society*. London: MacMillan & Co, 1877.

MOTHER EARTH. Young Man, Beware! *Mother Earth* VI,10, 1911, pp.298-301.

RECLUS, É. A propósito do vegetarianismo. *A Anarquia e os Animais*. Piracicaba: Ateneu Diego Giménez, (1897)2010, pp.6-11.

RIBEIRO, J. Prefácio. In: A.H.LIMA BARRETO, Numa e a Ninfa. BARBOSA, F.A. (org), *Obra Completa* III. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp.9-12.

ROSELLÓ, Josep M. *La vuelta a la naturaleza. El pensamiento naturista hispano (1890-2000): naturismo libertario, trofología, vegetarianismo naturista, vegetarianismo social y librecultura*. Bilbao: Virus Editorial, 2003.

SCHWARCZ, L.M. Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República. In: SCHWARCZ, L.M. (org), *Contos Completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp.15-54.

STUART, T. *The Bloodless Revolution: a cultural history of vegetarianism from 1600 to modern times*. New York: W.W.Norton & Company, 2006.

THOMAS, K. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e os animais, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

THOREAU, H.D. *Paradise (to be) regained*. The Picket Line, 1843.
<https://sniggle.net/TPL/index5.php?entry=paradise>

TOLSTOI, L. Une seule âme en tous. *Le Néo-Naturien*, 1921, 1, pp.21-22.



Paula e Evely

Entre o amor e o maldizer: o lobo no imaginário italiano

Patrícia Alexandra Gonçalves (UERJ)

*Era uma vez um Lobo Mau
Que resolveu jantar alguém
Estava sem vintém
Mas arriscou
E logo se estrepou...*
(João Gilberto)²¹

Para quem me conhece, já é uma expressão batida, mas que me vejo obrigada a repetir hoje a você, Leitor, e a cada semestre aos meus alunos, que a Itália como conhecemos é um fenômeno recente, tem menos de duzentos anos. Sua grandeza, entretanto, começou pelas mãos do Império Romano e durou até a queda deste, invadido, na sua porção ocidental, pelos bárbaros, no início, e por toda a sorte de aventureiros, mais tarde. Posteriormente, caiu também o lado oriental, mas, como para nosso texto o que nos interessa mesmo é o lado ocidental, capitaneado por Roma, deixemos este outro lado descansando à sombra do glorioso passado e iniciemos o nosso passeio.

O nosso percurso começa com um mito, o da fundação de Roma, porém, não nos aprofundaremos na questão do mito como se vê no estudo histórico: a nossa leitura é feita com olhos de leitor das Letras e buscaremos nas próximas páginas falar sobre a representação do lobo na literatura italiana. Não obstante, não podemos ignorar alguns conceitos de mito, pois, o mito é um meio de dar uma configuração a (ou uma explicação sobre) algo e a Itália muito o usou para embelezar a sua história.

Um conceito que nos interessa em particular está em Eliade (1972), quando fala a respeito do mito, o qual para a sua pesquisa “é (...) "vivo" no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (p.06). E, mais adiante:

o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. (Idem, p.09)

²¹ Dedico este texto ao Rolph, colega da História, pela conversa sobre mitos, que me fez desistir parcialmente desse caminho, e à Berenice, minha melhor assistente.

O lobo, naturalmente, não é um Ente Sobrenatural, como também não o são muitos elementos mitificados ao longo da história, no entanto, a construção do mito se dá justamente pela mudança de um lugar originário para um local imaginário, quiçá mágico, entendendo, local como posições ocupadas no mundo, ou seja, para eliminarmos quaisquer ruídos no diálogo: o lugar originário de uma loba não é amamentando dois bebês humanos, muito pelo contrário; normalmente, uma mulher temeria a proximidade de uma loba dos seus filhos, mas a margem do rio onde os bebês se encontravam também não era um lugar onde normalmente esperamos encontrar crianças sem supervisão. Foi esse deslocamento, a partir do qual se altera a percepção do que é possível ou não, que permitiu a criação do mito da fundação de Roma. A representação se dá por meio de signos, figuras, símbolos etc., para, através de uma encenação, de uma ilusão, criar uma ficção com o intuito de ensinar algo a um público dado. O objetivo da representação, como do mito, é oferecer ao espectador a oportunidade de vivenciar algo novo sem precisar ir às vias de fato para saber que emoções sentiria se vivesse a situação representada.

Cinquenta e nove anos antes de Cristo ser trazido à luz, nascia, em Pádua, Tito Livio, autor de uma obra sobre a origem de Roma, denominada, em Latim, *Ab Urbe Condita*, traduzida para o italiano com o nome de *Storia di Roma*. No capítulo 4 do primeiro volume, Livio conta a origem de Rômulo e Remo, os lendários gêmeos fundadores de Roma. Na história, Aventino, rei de Alba Longa, tem dois filhos: Numitore, o primogênito e herdeiro, e Amulio. Numitore teve um filho chamado Lauso e uma filha chamada Rea Silvia. Amulio, desejando o que por direito era de seu irmão, se apodera do trono, condena o irmão a uma vida reclusa, mata o sobrinho e consagra a sobrinha à deusa Vesta, para que ela não tivesse herdeiros, já que as mulheres consagradas à deusa deviam permanecer virgens por toda a vida. Uma típica família italiana. Como na ficção tudo é possível, a jovem dá à luz dois meninos, e, para se preservar, responsabiliza Marte. Tito Livio diz que ela sofreu violência, mas não diz quem foi, e dessa violência nasceram os gêmeos.

Seja porque era convicta disso, seja porque menos desonroso parecesse uma culpa de que era responsável um deus, atribui a Marte a paternidade da sua ilegítima prole. Mas nem os deuses nem os homens protegem-na e à sua prole da crueldade do rei: a sacerdotisa, em correntes, é aprisionada; quanto aos meninos, ele ordena que sejam jogados na corrente do rio. Persiste ainda a tradição que, quando as águas pouco profundas deixaram no seco a ondejante cesta na qual os meninos haviam sido abandonados, uma loba sedenta, que descera dos montes circundantes, foi atraída pelo seu choramingo; que essa, abaixando-se, ofereceu as suas tetas aos pequenos tão mansamente, que o pastor do rei – dizem que se chamava Faustolo – a encontrou no ato de lambar as crianças; que ele os levou aos seus estábulos e

os confiou para criar à mulher, Larenzia. Alguns pensam que essa Larenzia, por ter prostituído o seu corpo, entre os pastores fosse chamada loba²²: daí teria surgido a deixa para essa extraordinária lenda (...). (LIVIO, pp. 28-29)²³

Observem que, em todo o texto, o primeiro sinal de ternura diante de duas crianças inocentes parte justamente do considerado irracional. Para amar, é preciso esquecer a razão e, sem ela, enxergar o outro na magnitude que é vir ao mundo. Marte era o deus da guerra, mas também era da primavera e da juventude. Além disso, um dos animais a ele consagrados era justamente o lobo e surge, então, a versão segundo a qual a loba não teria descido por coincidência ao local onde estavam as crianças, mas teria sido enviada justamente pelo deus para socorrê-las. Havia também um pica-pau para cuidar das crianças, mas isso é já uma outra história.

Marco Veglia (2010), em ensaio sobre lobos e raposas diz que o lobo “Presente no mito, da zona indo-europeia até a América indígena, potente e terrível, livre, como na versão legendária da fundação de Roma (...), torna-se um símbolo recorrente da coragem sobre-humana, que, como tal, aparecia em diversos rituais de iniciação guerreira” (...). (p.157). Se esquecermos, por um segundo o que se disse sobre a esposa do pastor e se ignorarmos a acepção negativa que se tentou forjar para o lobo ao longo dos séculos, e que veremos mais adiante com Dante, foi uma boa simbologia a de escolher logo um animal como o lobo para resgatar os meninos. E, para além de mitologias, lobas são boas mães, cuidadosas, pacientes e carinhosas. Em homenagem à loba, e apenas a ela, foi erguida uma estátua de bronze com aproximadamente as medidas que a loba legendária teria. Inicialmente, creditava-se a escultura a um artista etrusco, porém recentemente descobriu-se que a estátua remonta à Idade Média, em torno dos séculos XI e XII. Os gêmeos que vemos mamando, num desajeitado levantar-se de bebês, foram acrescentados à estátua mais tarde, já no século XV.

Antes, porém, que os gêmeos fossem acrescentados à estátua, Virgílio, poeta romano nascido e morto antes de Cristo nascer, foi contratado por Augusto para escrever um poema que louvasse as grandezas do império romano e, quiçá, superasse o poema de Homero. Para tal, retoma a lenda da loba, transformando-a em poesia, e cita ainda outros lobos, ao longo do seu poema épico:

Da nutriz loba em fulva pele ovante,
Rômulo há de erigir mavórcios muros,
E à recebida gente impor seu nome. (VIRGILIO, p. 10)²⁴

²² Até hoje, loba, na Itália, é sinônimo para prostituta e ninfomaníaca.

²³ Tradução minha. As traduções, se não indicados a obra ou site de onde as retirei, serão minhas.

Mais tarde, seguindo a estrada a que o poema o leva, compara homens a lobos:

Isto os provoca e atiça. Quais rapaces
Lobos que, cegos de faminta raiva,
Saem por névoa escura, ávidas crias
De goelas secas nos covis deixando; (Idem, p. 33)

E mesmo quando pensamos que os lobos, e demais animais, são apenas aquilo que a natureza os fez, descobrimos que o que realmente são é fruto da magia:

Ao trêmulo clarão. Circéias terras
Costeiam-se, onde lucos inacessos
Com aturado canto a rica filha
Do Sol atroa, e nos soberbos tetos
Odoro cedro em luz noturna queima,
15 Corre com pente arguto as finas teias.
Dali gemidos a se ouvir, e as iras
De horrentes leões cadeias recusando
E a desoras rugindo, e nos presepes
Ursos raivar, sanhudos grunhir cerdos,
20 E enormes vultos ulular de lobos;
Que a seva deusa com potentes ervas
De homens os transvestira em brutas feras²⁵. (Idem, p. 129)

Mais adiante, recordando as origens romanas, recorda a loba que dos gêmeos cuidou:

Nele, o porvir sabendo e as profecias,
620 O artífice gravou de Itália as coisas
E os triunfos romanos, desde Iulo
A stirpe toda, e a série das batalhas.
De Marte em verde gruta ali parida
Loba jaz, e a brincar das tetas pendem
625 Gêmeos que a chupam sem pavor, e afagos,
Nédia a cerviz dobrando, a mãe reveza,
E os corpinhos lambendo os afeiçoa. (Idem, p. 165)

Daqui já podemos deprender uma característica da presença do lobo na literatura italiana: ele é geralmente uma representação, um mito. Os autores italianos não são como Jack London, que inseria lobos como personagens e construía admiráveis painéis da humanidade nessa interação homem-lobo. Os italianos buscam no lobo o modo de mostrar o íntimo humano. A necessidade dessa representação talvez venha também da incapacidade do ser humano de olhar para si mesmo. Ou, para colocar melhor, ele é capaz de olhar dentro de si e ver o monstro que ali habita, o que ele não é capaz, entretanto, é de dizer em voz alta: *eu sou um monstro*. Por isso recorre à transferência por via da representação.

²⁴ A paginação segue a edição italiana, pois o arquivo traduzido no site não diz as páginas.

²⁵ Grifo meu.

No nosso *corpus*, a próxima parada é em São Francisco de Assis. Nascido em fins do século XII, Francisco, filho de um rico comerciante, foi um soldado e, quando foi aprisionado, teve uma revelação e abandonou todos os luxos, passando a viver de modo simples, junto à natureza, numa comunhão divina. Entretanto, o texto que desejamos trabalhar não é de sua autoria, mas de um seguidor das suas ideias, que o publicou anonimamente. Cada capítulo conta um evento da vida de Francisco, em forma de parábola, quase como se vê nas missas, terminando sempre com uma louvação a Jesus e ao pobrezinho²⁶ Francisco.

No texto em questão, um lobo aterrorizava um vilarejo, os moradores já não sabiam mais o que fazer, até que Francisco resolve conversar com o lobo. Nessa história, durante um certo tempo, o lobo se aproxima de sua real natureza, um animal que mata para se alimentar e já se pode observar os problemas que a proximidade entre humanos e animais selvagens pode gerar. Não se fala em poderes do mal, não se atribui poderes maléficos ao animal, visto que, se o lobo mal de fato fosse, não poderia ocorrer a ‘conversão’. Naturalmente, o protagonista não é o lobo, cujo real papel é ressaltar as qualidades do santo. O Bem apenas faz sentido contraposto ao Mal.

No tempo em que São Francisco residia na cidade de Agobbio, no condado de Agobbio, apareceu um lobo grandíssimo, terrível e feroz, o qual não apenas devorava os animais, mas também os homens, em tão grande quantidade que todos os cidadãos estavam com muito medo, e porque muitas vezes se aproximava da cidade, todos andavam armados quando saíam da cidade, como se fossem combater, e com tudo isso não podia defender-se dele, quem com ele se encontrava sozinho. E por medo desse lobo chegou-se a tanto, que ninguém tinha coragem de sair do vilarejo. Diante disso, São Francisco tendo compaixão pelos homens do local, quis procurar o lobo, ainda que os homens não o aconselhassem a isso, fez o sinal da santíssima cruz, saiu dos limites da cidade com seus companheiros, pondo toda a sua confiança em Deus. E duvidando os outros de ir mais além, São Francisco tomou o caminho para o lugar onde o lobo estava. E eis que, vendo muitos cidadãos ali que tinham ido para ver este milagre, o lobo vai até São Francisco, com a boca aberta, e aproximando-se dele, São Francisco lhe faz o sinal da cruz, chama-o a si e diz assim: “Venha aqui, irmão lobo, eu te ordeno da parte de Cristo que tu não faças mal nem a mim, nem a ninguém”. Admirável coisa a dizer!! Imediatamente depois de São Francisco fazer a cruz, o lobo terrível fechou a boca e parou de correr: e feito o comando, veio mansamente como cordeiro, e jogou-se aos pés de São Francisco deitado. (FIORETTI, 1993, p. 23)

Numa verdadeira demonstração de *adestramento* celestial, São Francisco convenceu lobo e humanos a conviverem pacificamente: os aldeões passaram a oferecer-lhe alimentação

²⁶ poverello

e o lobo não mais os atacou. Mais que isso, o lobo passou a comportar-se como um cão doméstico e passou a ser amado pelas pessoas:

Ouçam, meus irmãos: irmão lobo, que está aqui diante de vocês, prometeu-me e fez-me fé de fazer as pazes com vocês e de não ofendê-los nunca mais por nenhuma razão, e vocês lhe prometem de dar-lhe todos os dias as coisas necessárias, e eu me ofereço como seu garantidor que o pacto da paz ele observará firmemente”. Então, todo o povo a uma voz prometeu alimentá-lo continuamente. E São Francisco, diante de todos, disse ao lobo: “E tu, irmão lobo, promete-lhes de observar o pacto da paz, que tu não ofendas nem os homens, nem os animais, nem nenhuma criatura?”. E o lobo, ajoelhando-se e inclina a cabeça e com atos mansos de corpo e de cauda e de orelhas demonstrava, tanto quanto possível, de querer manter o pacto. Diz, São Francisco: “Irmão lobo, eu quero que como tu me deste fé dessa promessa fora do portão, assim diante a todo o povo me dê fé da tua promessa, que você não me enganará da minha promessa e garantia que eu fiz por ti”. Então o lobo, levantando a pata direita, a pôs na mão de São Francisco. **Onde entre este ato e o que fora dito antes foi tanta alegria e admiração em todo o povo, tanto pela devoção do Santo quanto pela novidade do milagre e pela paz do lobo, que todos começaram a gritar ao céu, louvando e bendizendo Deus, o qual lhes havia enviado São Francisco, que pelos seus méritos os havia libertado da boca da cruel besta.** Depois disso, o lobo viveu dois anos em Agobbio, e entrava domesticamente pelas casas, de porta em porta, sem fazer mal a pessoa e sem ser feito mal a ele, e foi nutrido cortesmente pelas pessoas, e caminhando assim pela terra e pelas casas, jamais algum cão latiu atrás dele. **Finalmente, após dois anos o lobo morreu de velhice, do que muito os cidadãos se ressentiram, impondo-se melhor ao vê-lo andar tão mansamente pela cidade a lembrança da virtude e santidade de São Francisco**²⁷. (FIORETTI, 1993, p. 24)

Porém, ainda que a figura do animal seja utilizada com o objetivo de louvar o santo, ele representa mais do que isso,

o lobo, não menos que o santo ou o herói, que o assassino ou o eremita, com os quais frequentemente compartilha a vida nas selvas, recorda ao homem uma possibilidade extrema da existência, uma lei francamente diferente e irreconciliável com a confortável efervescência da vida comum. *O lobo, em suma, ameaça e redime*²⁸. (VEGLIA, 2010, p. 158)

A *Commedia*, nosso próximo destino, foi escrita durante o longo exílio ao qual Dante foi condenado. Nascido no século XIII, desde muito jovem Dante escrevia, mas foi na política, e não nas letras, que buscou sua sobrevivência. Para isso, inscreveu-se numa ordem, pois apenas assim era possível participar da vida política. Naquela época, Florença era centro de uma disputa acirrada pelo poder. Em princípio, a cidade via a batalha entre Guelfos e Guibelinos: o primeiro grupo defendia o papa e o segundo, o rei. Dante viu os guelfos

²⁷ Grifos meus.

²⁸ Grifo meu.

ascenderem ao poder e viu-se eleito prior de Florença, mas, apesar da aparente vitória, também os guelfos dividiam-se em dois grupos, um ligado à família Cerchi, também denominados os brancos e aos quais Dante se incluía, e outro, ligado à família Donati, os negros.

Em 1301, Dante, na condição de prior, viaja a Roma para, conversando com o Papa Bonifácio VIII²⁹, tentar diminuir o poder dos guelfos negros. Dante já havia demonstrado a retidão de seu caráter quando, após um conflito entre as duas facções, puniu membros dos dois lados com o exílio. Entre os punidos estava Guido Cavalcanti, seu melhor amigo e também guelfo branco. O gesto que lhe foi tão difícil não sensibilizou a facção inimiga que, aproveitando-se da ausência de Dante, tomou o poder, destituiu-o do cargo e o condenou à morte, que mais tarde foi substituída pelo exílio. Com tantas leituras que a *Commedia* suscita, uma que nos agrada é a de que a viagem que Dante faz pelos três reinos é, em certa medida, reflexo da própria viagem que Dante se vê obrigado a fazer, de reino em reino, em busca de abrigo. Talvez esse ‘relato de viagem’ não tivesse existido se Dante não tivesse passado por tudo o que passou.

No início da peregrinação dantesca, a loba foi representada como um símbolo mal, símbolo da incontidência e da avareza. Ela que, junto ao leão e ainda uma pantera, encurralou Dante em meio à selva escura, o local a que uma vida pecaminosa o levou. Sua primeira aparição é logo no primeiro canto:

Eis surge loba, que de magra espanta;
De ambições todas parecia cheia;
51 Foi causa a muitos de miséria tanta! (ALIGHIERI, s/d, p. 3)

Já no Inferno, ao encontrar Pluto, o lobo torna-se insulto, pronunciado por Virgílio, retomando, assim, a visão negativa da loba da selva, que impedia Dante de continuar o caminho. Agora no canto sétimo, em resposta a Pluto, que se manifesta contra a presença de Dante e faz menção de barrá-lo:

E, se volvendo ao vulto, de ira adusto,
Lhe grita: — “Cal’-te, ó lobo abominoso!
9 Em ti consome esse furor injusto! (idem, p.27)

Já no Purgatório, no vigésimo canto, novamente a referência à loba como um animal insaciável, para representar a incapacidade humana de estar satisfeito com o que se tem e que leva muitos à desgraça:

²⁹ Figura bastante polêmica, o papa Bonifácio VIII colecionou inimigos e foi citado por Dante, no *Inferno*.

Maldita sempre seja, Loba antiga,
 Mais do que as outras feras cobiçosas!
 12 Jamais a fome tua se mitiga! (idem, p. 231)

E mesmo no Paraíso, o lobo é mencionado, ao falar, por exemplo, sobre os maus pastores, que ainda que sejam lobos, conseguem desviar cordeiros e ovelhas do caminho do Bem. Ou seja, mesmo no Paraíso o lobo é posto como algo negativo.

Giovanni Boccaccio viveu durante certo tempo uma vida mais inclinada ao caminho dos prazeres terrenos, sem se preocupar muito com o pós-morte. Nascido em 1313, filho de um rico comerciante, Boccaccio preferiu as letras aos negócios da família, embora tenha exercido durante um tempo a função de embaixador em um *comune*. Como embaixador, pôde trabalhar em prol da cultura e, sobretudo, pôde estudar a fundo a obra de Dante, de quem foi um profundo admirador. Foi também amigo de Petrarca, com quem trocou correspondência. A vivacidade que se observa no *Decameron*, no entanto, parece desaparecer no fim da vida, quando se afasta da escrita em língua vulgar e passa a escrever, em latim, textos de inspiração bíblica e, infelizmente, de defensor das mulheres passa a misógino.

Os lobos do *Decameron* aparecem sendo eles mesmos: animais selvagens que, no afã de sobreviver, não fazem muita distinção entre quem veio para o jantar. Às vezes, um lobo é apenas um lobo. A título de exemplo, citamos aqui a passagem em que uma mulher, não dando atenção ao aviso do marido, que havia sonhado que ela seria atacada por um lobo, ao sair vê-se atacada por um grande exemplar do nosso canídeo:

Achando-se nesta posição, sem suspeitar nem um pouco da existência de lobos, eis que, bem junto dela, saiu de uma espessa moita um lobo, grande e de terrível aspecto. Tendo-o visto, ela não pôde exclamar nem ao menos um "Meu Deus, auxilie-me!", pois já o lobo se atirara à sua garganta; a fera, atacando-a, segurou-a firmemente, e procurou arrastá-la para longe dali, como se fosse apenas um pequeno borrego. Margarida estava impossibilitada de gritar, pois o animal apertava-lhe a garganta; e também não podia ajudar-se a si mesma, de modo algum. O lobo, deste modo, conseguiu arrastá-la, como quis; e até poderia tê-la estrangulado, certamente, se não fosse por alguns pastores que estavam por perto; estes homens, aos gritos e espantando o lobo, fizeram com que ele deixasse a presa e empreendesse a fuga. (BOCCACCIO, 1971, p. 494)

Nem todos os autores trataram-no como representação de um grande mal, ou como portadores de maus presságios, Boccaccio criou um mundo e procurou dar-lhe alguma verossimilhança. Para isso, o lobo é um bom elemento, pois faz parte, ou pelo menos fazia *mais* parte à época, da fauna local. No *Decameron*, apenas uma vez o lobo aparece usado como figura de linguagem para ilustrar o caráter de alguém:

Além disso – o que é muito pior –, o senhor diz que decidiu tolher ambas as filhas do pobre cavaleiro que, em sua casa, tem homenageado o senhor, muito mais do que pode; considere-se que, para homenagear ao senhor, ele apresentou-lhe aquelas duas filhas quase nuas, com isso testemunhando quão grande é a confiança que deposita no senhor; ele está certo de que o senhor é mesmo um rei, e não **lobo rapace**³⁰. (idem, p. 532)

Carlos, o rei-personagem da novela, era ninguém menos que o rei Carlos I d'Angiò, que participou da sétima cruzada e derrotou Manfredi, rei da Sicília, filho do imperador Federico II, grande nome na literatura italiana das origens, no século XIII. Na novela, ele cai de amores por duas jovens, filhas de um cavaleiro, e, após momentos de fraqueza quando imaginou roubá-las para si, as acaba ajudando a casar com bons homens. Foi nessa novela em que o lobo apareceu com um significado negativo pela primeira e única vez, não sendo aqui apenas um lobo, mas sinônimo de pessoa traiçoeira, que se apossa do que não lhe pertence, que sequestra.

No *Orlando Innamorato*, obra do século XV, Matteo Maria Boiardo lança mão de vários personagens mitológicos para construir o cenário de seu poema. A esfinge, por exemplo, tinha:

(...) o cabelo de ouro e a face sorridente
 Como uma donzela, e peito de leão,
 Mas na boca tinha de lobo todos os seus dentes,
 Os braços de urso e unhas de grifo,
 E busto e corpo e cauda de serpente;
 A asa tinha pintada como um pavão
 Sempre batendo a cauda trabalha, (...) (BOIARDO, 1995, p. 120).

Boiardo viveu na Itália entre 1441 e 1494. Seu poema mais famoso é o *Innamorato*, poesia que retoma as aventuras de Rolando, paladino do imperador Carlos Magno. Rolando protagonizou um poema cavaleiresco publicado na França, a *Chanson de Roland*, onde foi o grande herói que salvou o imperador da armadilha criada por seu inimigo. No poema de Boiardo, Orlando não faz tanto jus à reputação que ganhou no poema francês: bastou uma donzela para que ele deixasse o imperador abandonado à própria sorte. Saiu correndo pelo mundo, atrás de Angélica, filha do rei de Catai, antigo nome da China. Nem o fato de ser casado e defender a fé Cristã foi suficiente para conter-lhe a empolgação pela bela jovem.

³⁰ Grifo meu.

As mulheres, aliás, dão boas lições nos paladinos criados por Boiardo. Nosso poeta recria vários episódios da mitologia grega, como a história de Circe³¹:

Era uma jovem no banco de areia do mar,
Com o rosto vivamente colorido,
Que, quem a vê, parece ouvi-la falar.
Esta, ao seu banco de areia, a todos convida,
Em besta, depois, a todos transforma.
A forma humana se via roubada
Quem lobo, quem leão e quem javali selvagem
Quem se torna urso, e quem grifo com asas. (Idem, pp. 137-138)

O poema de Boiardo deveria cantar a origem fantástica da família d'Este. O poeta, entretanto, era um homem da corte e estava mais interessado em encantar seus ouvintes, de modo que, de canto em canto, acabou morrendo antes do último capítulo. Pelo visto, a história seria mesmo muito longa, pois Ludovico Ariosto foi contratado para termina-la, mas, para desespero de quem o contratou, ele também foi encantado pelos encantos de Angélica e, de aventura em aventura, da loucura à lua, ele também se perdeu e morreu antes de chegar ao casamento de Bradamante e Ruggero, que seriam os ascendentes míticos da família d'Este, do reino de Ferrara. E os lobos? Como ficaram? Como expressões soltas na maioria das vezes, criando imagens, ou como lobos mesmo.

Todos os outros animais que estão na terra,
ou que vivem quietos e estão em paz,
ou se têm uma rixa e fazem guerra,
a fêmea ao macho não a faz:
a urso erra em segurança com o urso pelo bosque,
a leoa junto ao leão deita;
com o lobo vive a loba segura,
nem a vaca do touro tem medo. (ARIOSTO, 1992, p. 112)

Mark Rowlands (2011), em *O lobo e o filósofo*, diz que a moralidade às vezes tende a ser incômoda. E é mesmo, mas a paz que deriva da certeza de fazer o que é certo é inebriante. A transferência para o lobo daquilo que o homem faz é a tentativa de evitar essa moralidade incômoda e, ao mesmo tempo, em certos gêneros, uma tentativa de ensinar às crianças importantes lições. Luigi Capuana e Carlo Collodi escreveram histórias para educar. O primeiro foi autor de pequenas fábulas que não são mais longas, muitas vezes, que cinco páginas; o segundo, do famoso *Pinocchio*.

Capuana viveu no século XIX e foi um dos teóricos do movimento verista, além de ter publicado o primeiro romance verista, *Giacinta*, em 1879. A publicação desse romance

³¹ O leitor deve se recordar da menção às terras Circéias feita por Virgílio, mais acima.

suscitou muito escândalo, pois contava a história de uma jovem que sofre violência sexual quando na infância e mais tarde vê-se obrigada a casar com um libertino a quem não amava. A sequência dos fatos a leva a tornar-se publicamente amante do rapaz a quem de fato amava, o que, numa sociedade conservadora como a italiana da época, torna o escândalo bastante previsível. Capuana, no entanto, nunca viveu mesmo pelos padrões sociais vigentes. Alguns anos mais tarde, se dedicou, durante um período de doença, a escrever fábulas infantis:

Naquele tempo, estava triste e um pouco doente, com uma inércia intelectual que me enfurecia, e os leitores não imaginarão facilmente a alegria experimentada por mim ao ver, de repente, florescer na minha fantasia aquele mundo maravilhoso de fadas, de magos, de reis, de rainhas, de ogros, de encantamentos, que foi o primeiro pasto artístico das nossas pequenas mentes. (CAPUANA, 1992, p. 4)

No entanto, o livro de Capuana nos oferece uma surpresa quando se refere ao lobo: ele não fala do lobo canídeo, mas do *lupo mannaro*: o lobisomem. Ou seja, Capuana usa em sua escrita para crianças um lobo intermediário, uma representação a meio caminho da verdade, mas sem ainda dizer à criança que o homem é o lobo do homem. Talvez por sua ligação com o verismo, não lhe parecesse correto mentir aos sobrinhos³².

No livro, o lobisomem aparece em duas histórias: “Senza-orecchie” e “Il lupo mannaro”. Na primeira, um rei que ficara viúvo ao nascer-lhe a filha, tem a filha sequestrada aos três anos por um lobisomem:

No jardim real havia um poço. A Rainhazinha, enquanto a babá dormia, havia se aproximado da margem e ali ficou olhando seu reflexo. Vendo, lá embaixo, no espelho d’água, uma outra menina igual a ela, a havia chamado: - Ei! Ei!, acenando com as mãozinhas. Então apareceu do fundo do poço um braço longo longo, peludo peludo, que a agarrou e a puxou para baixo. E assim, por muitos anos, ela vivia no fundo daquele poço, com o lobisomem que a havia puxado para baixo. No fundo do poço, havia uma gruta, dez vezes maior que o palácio real. Cômodos de ouro e diamantes, um mais belo e rico que o outro... é verdade que o sol jamais penetrava ali, mas era possível enxergar assim mesmo. A menina era servida como Rainhazinha que era. Uma camareira para despi-la, outra para vesti-la, uma para lavá-la, outra para penteá-la, uma para servir-lhe o almoço, outra para pô-la na cama. Já se havia acostumado e não vivia de mau humor. O lobisomem roncava todo santo dia e à noite saía. Como a menina, quando o via, gritava de medo,

³² Na verdade, não temos certeza se as crianças a que se refere Capuana na introdução do livro eram seus sobrinhos ou netos. Pesquisamos sua biografia e não falava em irmãos, mas a única referência a filhos que encontramos era sobre filhos ilegítimos que teve com uma moça analfabeta e que, segundo as informações que obtivemos, foram encaminhados a um local para crianças ‘enjeitadas’. Parece-nos difícil imaginar que, após abandoná-las à própria sorte quando pequenas, ele as procurasse e fosse tão afetuoso com os netos. Essa dúvida se justifica porque em italiano a mesma palavra designa sobrinhos e netos, sendo necessário um contexto para corretamente interpretar.

fazia-se ver poucas vezes: não queria assustá-la. Nesse meio tempo, a Rainhazinha fez-se uma bela moça. (CAPUANA, 1992, p. 18).

Treze anos depois, a filha consegue fugir e voltar ao castelo, mas, como está sem as orelhas, não é totalmente reconhecida como pai e é recebida como serviçal. Apenas quando recupera as orelhas, o pai a reconhece e lhe deixa o reino.

Na segunda fábula, a rainha não conseguia conceber um herdeiro, então o rei faz um acordo com um forasteiro: o homem lhe dá um remédio para colocar no ouvido da esposa quando ela estivesse dormindo e esse remédio a ajudaria a conceber um filho. Como toda fábula que se preza, existe uma condição: se nascer um menino, a criança ficará com os pais, mas se for uma menina, deverá ser deixada em uma montanha, num ponto indicado pelo homem. O rei hesita, mas acaba aceitando. E nove meses depois, nasce uma menina e, contra todas as expectativas que se pode ter, a criança é entregue quando completou sete anos. No entanto, faz-se necessário comentar que, no início da história, a rainha havia visto uma mulher bastante velha e lhe negara esmola, ao que a senhora respondera que um dia a rainha precisaria dela. Após a criança ser entregue, a rainha reencontra a senhora. A senhora não estava envolvida no pacto, mas sabia o paradeiro da princesa e sabia como ajudar:

(...) a rainha a pegou por uma mão e não a deixou ir embora, e pelas escadas pediu-lhe perdão pela vez que não lhe dera esmola. – Boa mulher, boa mulher, faça-me reencontrar a minha filhinha! – Majestade, o que eu sei? Sou uma pobre mulherzinha. – Boa mulher, boa mulher, faça-me reencontrar a minha filhinha! – Majestade, más notícias. A Rainhazinha está nas mãos do lobisomem, aquele mesmo que deu o remédio e fez pacto com o Rei. Em um mês ele perguntará: me queres para marido? Se ela responder não, ele a comerá. É preciso avisá-la. (Idem, p. 22)

Ela tinha agora quatorze anos. Era ainda uma criança. O lobisomem da fábula é o pedófilo do mundo real. A fábula ensina a criança a se proteger do homem. Não é como o *Coração*, de Edmondo de Amicis, que ensinou tantos Henriques como deve ser (ou deveria, na sua visão) uma criança, escrito num cenário idílico, uma escola onde conviviam crianças ricas e pobres, como numa utopia. No livro de Capuana, nem mesmo num reino encantado as crianças estão a salvo.

Nossa próxima leitura é de Alessandro Manzoni (1985), que, na opinião de Ítalo Calvino, foi o pai do romance moderno italiano. E esse romance, *Os noivos*, embora não tenha sido sua única obra, foi a que mais tempo tomou da sua vida e foi também a obra com que encerrou sua carreira. O tempo que lhe foi dedicado não está ligado à falta de inspiração para escrevê-la logo, ainda que seja um romance longo, mas ao fato que Manzoni o interrompeu

algumas vezes para trabalhar em outras obras. Além disso, Manzoni voltou a reescrevê-lo por duas vezes, fazendo com que o romance tivesse três edições, uma de 1823, outra de 1827 e, por fim, a definitiva, de 1840.

O lobo aparece a primeira de nove vezes no romance, quando Fra Cristoforo busca uma forma de ajudar Lucia a escapar de Don Rodrigo. Ao pensar na situação da jovem, pensa em “uma pobre inocente, que escapa das garras do lobo...” (MANZONI, p. 188). Em outra ocasião, o lobo serve de figura de linguagem para dizer que os iguais se entendem e, portanto, não é oportuno preocupar-se a respeito deles: “o lobo não come a carne do lobo” (Idem, p. 320), além de vir recordado outra vez, sob a forma de outro provérbio: “O lobo perde o pelo, mas não perde o vício” (Idem, p. 431). O lobo sempre aparece em Manzoni como uma imagem para reforçar um sentimento ou situação, não aparece como em Boccaccio, na forma do próprio lobo, ou como em Capuana, uma representação do homem.

O lobo, de maneira geral, talvez se insira entre o fantástico e o maravilhoso, dois conceitos distintos para eventos que fogem ao razoável. Segundo Todorov, “Seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento maravilhoso constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas, e acha nisso sua justificação”. (TODOROV, 2006, p. 164). A presença do lobo como figura de linguagem ou como personagem é uma ruptura: ele aponta o caráter frágil daquele que ele adjetiva, ele aponta as mazelas do ser humano que substitui. Todorov diz ainda que “o elemento sobrenatural modifica o equilíbrio anterior” (Idem, p. 164), ao colocar que todo texto fantástico é uma narrativa. A presença do lobo modifica o equilíbrio anterior, logo o lobo é, também, um elemento fantástico. Mesmo quando é apenas um lobo, como no *Decameron*, já que a sua participação na trama pode, por exemplo, ser prevista em sonhos.

De uma exigência editorial nasceu o livro de fábulas que Italo Calvino organizou. Segundo Calvino, a Itália foi o primeiro país a ter livros de fábulas, os quais já existiam numa época em que nem a Itália existia:

É sabido que os grandes livros de fábulas italianas nasceram antes dos outros. Já em meados do século XVI, em Veneza, nas *Piacevoli notti* de Straparola, a novela cede espaço à sua mais antiga e rústica irmã, a fábula de maravilhas e de encantos, com um retorno de imaginação entre gótico e oriental, à maneira de Carpaccio, e uma pequena contribuição dialetal na linha da prosa boccaciana. (CALVINO, 1992, p. 09)

Com esse intuito, Calvino começa a procurar um *Grimm italiano*, alguém que se tivesse ocupado desse tesouro à maneira que os irmãos alemães se ocuparam, reunindo um

arcabouço que muito ajudou os pais a colocarem seus filhos para dormir por séculos. O resultado a que chega, infelizmente, é o de que não existiu um Grimm italiano e por pouco não se tornaram as fábulas e contos populares na Itália um produto de velhas bibliotecas, destinado a acumular pó e alimentar traças.

E o gênero “fábula”, enquanto era confinado pelos estudiosos em douradas monografias, não conheceu entre nossos escritores e poetas a moda romântica que percorreu a Europa de Tieck a Puchkin, mas tornou-se domínio dos autores de livros para crianças, tendo por mestre Collodi, que adquirira o gosto pela fábula nos *contes de fées* franceses do século XVIII. Eventualmente, algum escritor ilustre tentou o livro de contos populares para crianças; lembraremos, como excepcional êxito poético, *C’era una volta...* de Capuana, livro de fábulas alimentado, ao mesmo tempo, por fantasias e espírito popular. (Idem, p. 11)

O trabalho de Calvino visava resgatar e tornar novamente circulantes as *novelline*, nome pelo qual as fábulas eram chamadas entre os italianos do século XIX. Em seu prefácio, Calvino divide as fábulas segundo a influência estrangeira que essas receberam e essa influência reflete a dominação que a Itália sofreu: na Itália setentrional, a fábula sofre influência germânica³³, a corrente dominante, ainda segundo Calvino, é a francesa³⁴ e a região meridional sofreu influência árabe-oriental. Calvino ainda ressalta que a Toscana, devido ao seu papel de liderança nos séculos XIV e XVI, teve papel decisivo “na definição e difusão de “tipos” de maior sucesso” (Idem, p. 31).

Nas fábulas que Calvino reuniu, o lobo aparece como lobo: “Mas, entre a escuridão de breu e os uivos dos lobos, achou que era melhor esperar o amanhecer e, tendo encontrado um velho carvalho com o tronco oco, entrou e se acomodou lá dentro, adormecendo logo, cansada como estava.” (Idem, p. 76) e como uma representação:

À noite, apareceu o lobo. Foi à casinha de Catarina e bateu à porta. Catarina perguntou:
 — Quem é?
 — Sou um pobre pintinho, todo molhado; abra para mim por caridade.
 — Vá embora; você é o lobo e quer me devorar.
 O lobo deu um empurrão nas esteiras, entrou e devorou Catarina de uma só vez. (Idem, p. 84-85)

O lobo é o convidado indesejado que impõe sua presença e abusa de quem o teme:

Eis que encontraram o lobo, e também o lobo pergunta aonde iam.
 — Vamos ao casamento do Pequeno Polegar — respondeu o galo.

³³ Algumas regiões italianas até hoje têm na sua cultura traços da passagem germânica, em algumas áreas fronteiriças com a Áustria, por exemplo, o Estado tutela o uso da língua alemã.

³⁴ Collodi traduziu as fábulas de Charles Perrault.

— Posso ir junto?
 — Sim, se estiver aqui.
 — E o galo tornou a ler a carta, porém o lobo não estava ali.
 — Mas eu quero ir! — disse o lobo.
 E eles, com medo, responderam: — ...Então vamos.

Agora que chegamos a um dos fins possíveis para o nosso cronologicamente longo percurso, vimos que na literatura italiana o lobo aparece muito mais como uma representação do homem do que como aquilo que de fato é. Vimos também que a literatura italiana não foi pródiga com o lobo, mas mais por uma questão cultural, já que, como já dissemos, os escritores italianos não são aventureiros como Jack London, embora sejam dos mais imaginativos: Tito Livio e Virgílio cantaram a bondade da loba que salvou os fundadores de Roma. O seguidor de São Francisco cantou Francisco. O lobo serviu-lhe de instrumento para entoar o seu louvor.

Dante foi capaz de imaginar todo um outro lado da vida, foi pródigo em castigos e em maravilhas, mas não foi capaz de pensar um único adjetivo positivo para o lobo. Boccaccio preferiu na absoluta maior parte do tempo ater-se à realidade e manteve o lobo em sua própria pele, ao invés de tirá-la para vestir nos homens. Boiardo e Ariosto precisavam criar uma mitologia para a família d'Este, então, com um dobermann às costas, preferiram não aprofundar o potencial do lobo. Quem liga para um lobo? – poderia ter dito algum membro da família d'Este. Capuana por sua vez preferiu ser um pouco mais direto e encontrou no lobisomem o meio de, sem citar nomes, dizer que o mal reside mesmo na natureza humana.

Não há maldade no lobo, assim como não há, de um modo geral, no reino animal. A maldade está na humanidade, um tanto difusa, para que não se perca de toda a esperança, mas sempre na humanidade, afinal, fomos nós que criamos os conceitos, somos nós que racionalizamos as coisas, somos nós que criamos os preconceitos. Não somos mais capazes de viver pelo instinto, precisamos da civilização. Entretanto, o nosso desejo de ordenar o universo tem contribuído para o fim das ilusões, para o fim da esperança, para o fim dos lobos. Se Roma tivesse sido feita agora, talvez não houvesse mais uma loba para amamentar os gêmeos e talvez o Império jamais tivesse existido. Para além de tristezas ao pensarmos no triste destino que toca ao lobo hoje, é preciso meditar sobre o que Calvino escreveu, ao encerrar o texto introdutório no livro de fábulas que organizou:

Quem sabe o quanto é raro na poesia popular (e não popular) construir um sonho sem refugiar-se na evasão, apreciará estas pontas extremas de uma autoconsciência que não rechaça a invenção de um destino, esta força de

realidade que explode inteiramente em fantasia. Melhor lição, poética e moral, as fábulas não poderiam nos dar. (CALVINO, 1992, p. 37)

A propósito da expressão de bom augúrio ‘*In bocca al lupo*’, até hoje conheci duas explicações, uma bonitinha, que prefiro, e outra cruel. A bonitinha diz que a expressão remonta aos cuidados que a loba tem com seus filhotes, por isso se estaria na boca da loba, protegidos numa fuga, por exemplo. A segunda faz referência à época em que os lobos abundavam pela Itália e os aldeões saíam à sua caça, porque os lobos matariam o rebanho. No dicionário Hoepli, na terceira acepção para o verbo *crepare*³⁵, o significado seria morrer e é nessa acepção que aparece a expressão de resposta. Infelizmente, as duas explicações fazem sentido. Eu gostaria que só a primeira fizesse.

Por último, mas não menos importante, segundo um jornal de 2014, o prefeito de Verona³⁶ autorizou os fazendeiros da cidade a matarem os lobos que aparecessem pelos arredores. Segundo uma outra notícia publicada pelo site Terra³⁷, em 2007, haveria de 500 a 600 lobos na Itália. Torçamos para que os italianos aprendam a dividir seu espaço com os lobos.

Ogni uomo è un lupo nei confronti di un altro uomo. (Plauto)

Referências

ALIGNIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro (1822-1882). Disponível in: <http://docente.ifrn.edu.br/paulomartins/livros-classicos-de-literatura/a-divina-comedia-de-dante-alighieri-em-pdf/view> (acessada em: 05/03/2015)

Autor Anônimo. *I fioretti di san Francesco*. Introduzione di Francesco Grisi; Newton Compton Editore; Roma, 1993. http://www.liberliber.it/mediateca/libri/f/fioretti_di_san_francesco/i_fioretti_di_san_francesco/pdf/i_fior_p.pdf (Acessado em 25 de abril de 2015)

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Editora Abril: São Paulo, 1971.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. introduzione, note e commenti di Marcello Turchi ; presentazione di Edoardo Sanguineti. - 13. ed. - Milano : Garzanti, 1992 - 2 v. Disponível em: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/ariosto/orlando_furioso/pdf/ariosto_orlando_furioso.pdf (acessado em: 30 de março de 2015).

³⁵ http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/C/crepare.aspx?query=crepare

³⁶ <http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/videos/t/edicoes/v/prefeito-de-verona-na-italia-autoriza-fazendeiros-a-matarem-lobos-que-rondam-fazendas/3668115/>

³⁷ <http://noticias.terra.com.br/revistas/interna/0,,OI1429253-EI8277,00-Lobos+reaparecem+e+viram+polemica+na+Alemanha.html>

BOIARDO, Matteo Maria. *Orlando Innamorato*. Giulio Einaudi Editore: Torino, 1995.

CALVINO, Italo. *As fábulas italianas*. Companhia das Letras: São Paulo, 1992.

CAPUANA, Luigi. *C'era una volta*. Newton Compton Editori s.r.l.: Roma, 1992. Disponível em:

http://www.liberliber.it/mediateca/libri/c/capuana/c_era_uma_volta_fiabe/pdf/c_era_p.pdf (Acessado em 23 de março de 2015).

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LIVIO, Tito. *Storia di Roma. Dalla sua fondazione*. Vol. I. Rizzoli Editore: Milano, 1963.

MANZONI, Alessandro. *I promessi sposi*. a cura di Angelo Marchese. Milano : A. Mondadori, 1985. Disponível em:

http://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/manzoni/i_promessi_sposi/pdf/manzoni_i_promessi_sposi.pdf (Acessado em 25 de março de 2015).

MARONE, Publio Virgilio. *L'Eneide*. Tradotta da Giuseppe Albini; introduzione e commento a cura di Lorenzo Bianchi e Paolo Nediani; Nuova edizione con Appendice; Zanichelli editore; Bologna, 1963.

http://www.liberliber.it/mediateca/libri/v/vergilius/l_eneide_traduzione_albini/pdf/l_enei_p.pdf (Acessado em 25 de março de 2015). (Tradução disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/eneida.html>, acessado em 25 de março de 2015)

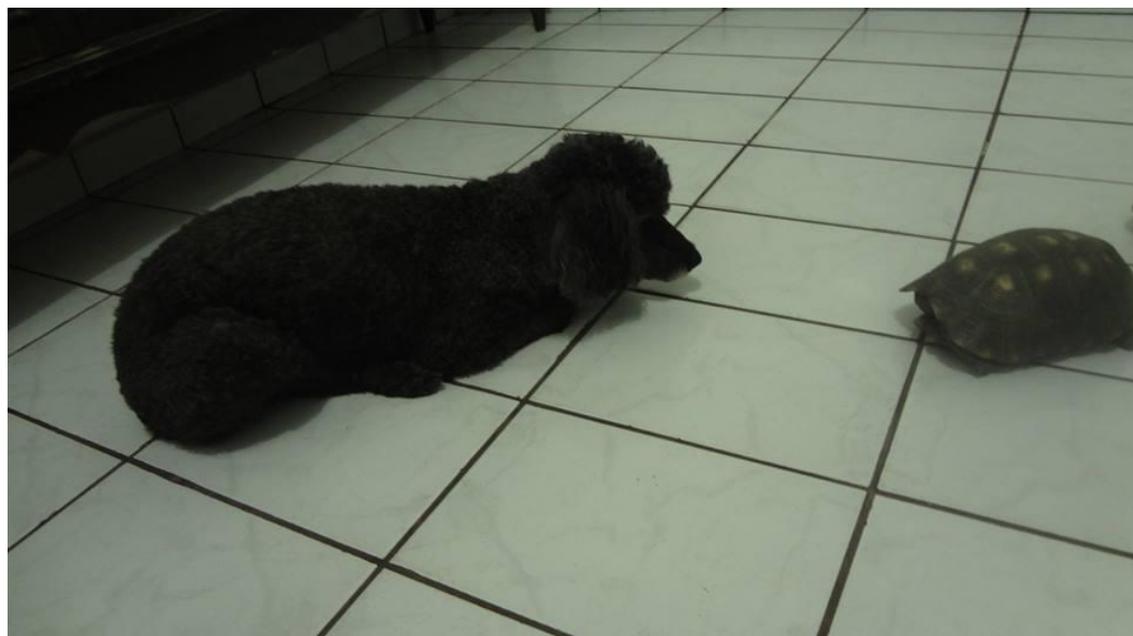
ROWLANDS, Mark. *Il lupo e il filosofo*. Mondadori: Milano, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Perspectiva: São Paulo, 2006.

VEGLIA, Marco. 'Lupi e volpi'. In: ANSELMINI, Gian Mario & RUOZZI, Gino (Org.). *Animali della letteratura italiana*. Carocci: Roma, 2010.



Penélope



Penélope e Minduim

A relação homem-animal em *Cuentos de la selva*: entre a alteridade e o fantástico

Raquel da Silva Ortega (UESC)

A relação homem-animal na literatura não é recente. Está presente já nos primeiros textos da humanidade. No entanto, a maneira com estes se relacionam vem mudando ao longo do tempo. Atualmente, observamos a tendência em representar a relação entre seres vivos como uma relação de respeito mútuo, de reconhecimento de si mesmo no outro, de alteridade.

No entanto, nem sempre foi assim. Não encontramos esta relação de igualdade no discurso fundacional das sociedades cristãs, ou seja, o relato da criação do mundo. De acordo com a Bíblia³⁸, texto narrativo da tradição cristã, Deus cria o mundo em sete dias, a partir do nada. Cria céus, terra, dia, noite, mares, vegetação, os astros e, finalmente, os seres vivos, animais e homem.

Os animais são criados de maneira paulatina a partir do quinto dia da Criação, sendo os primeiros os animais aquáticos e as aves:

Disse também Deus: “Encham-se as águas de seres vivos, e voem as aves sobre a terra, sob o firmamento do céu”. Assim Deus criou os grandes animais aquáticos e os demais seres vivos que povoam as águas, de acordo com as suas espécies; e todas as aves, de acordo com as suas espécies. E Deus viu que ficou bom. Então Deus os abençoou, dizendo: “Sejam férteis e multipliquem-se! Encham as águas dos mares! E multipliquem-se as aves na terra”. Passaram-se a tarde e a manhã; esse foi o quinto dia. (Gn. 1:20-23, NVI)

No dia seguinte, Deus cria os outros animais:

E disse Deus: “Produza a terra seres vivos de acordo com as suas espécies: rebanhos domésticos, animais selvagens e os demais seres vivos da terra, cada um de acordo com a sua espécie”. E assim foi. Deus fez os animais selvagens de acordo com as suas espécies, os rebanhos domésticos de acordo com as suas espécies, e os demais seres vivos da terra de acordo com as suas espécies. E Deus viu que ficou bom. (Gn. 1:24-25, NVI)

Finalmente, no mesmo dia, Deus cria o homem:

Então disse Deus: “Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança. *Domine* ele sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os grandes animais de toda a terra e sobre todos os pequenos animais que se movem rente ao chão”. (...) Deus os abençoou [homem e mulher], e lhes disse: Sejam férteis e multipliquem-se! Encham e *subjuguem a terra!* *Dominem* sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os

³⁸ Para nosso estudo, não consideramos a Bíblia como texto devocional e sim, como texto literário, o que na opinião de Gabel & Wheeler (2003, p. 17), não deve causar desconforto aos adeptos da concepção religiosa, pois a Bíblia é um legado da humanidade e pode ser objeto de estudo de qualquer matéria.

animais que se movem pela terra”. Disse Deus; “Eis que lhes *dou* todas as plantas que nascem em toda a terra e produzem sementes, e todas as árvores que dão frutos com sementes. Elas *servirão* de alimento para vocês. E *dou* todos os vegetais como alimento e tudo que tem em si fôlego de vida: a todos os grandes animais da terra, a todas as aves do céu e a todas as criaturas que se movem rente ao chão”. E assim foi. (Gn. 1:26-29, NVI, grifo nosso)

Como podemos ver, o homem é criado com a premissa da dominação de todos os demais seres vivos, animais e plantas. Esta dominação é anterior ao homem criado em si (o que só ocorre efetivamente no “e assim foi”): está presente desde a intenção da criação (“façamos”), desde sua enunciação, de maneira imperativa: “domine ele”, “subjuguem a terra”. Após a efetiva criação do homem, sua posição de superioridade pode ser verificada quando o mesmo recebe a incumbência de nomear todos os animais, tarefa que, como Derrida (2002, p. 36) observa, foi supervisionada pelo próprio Deus:

Depois que formou da terra todos os animais do campo e todas as aves do céu, o Senhor Deus os trouxe ao homem *para ver como este lhes chamaria*; e o nome que o homem desse a cada ser vivo, esse seria o seu nome. Assim o homem deu nomes a todos os rebanhos domésticos, às aves do céu e a todos os animais selvagens. *Todavia não se encontrou para o homem alguém que o auxiliasse e lhe correspondesse*. (Gn. 2:19-20, NVI, grifo nosso)

No texto bíblico, o homem é superior e diferente a todos os demais seres vivos. Não há identificação com as outras espécies, nem há reconhecimento de direitos, muito menos há a possibilidade de amizade ou de diálogo. Observemos que no relato da criação os animais não falam, mas em outros momentos sim. O primeiro deles é na tentação de Eva, quando a serpente a convence a comer o fruto proibido:

Ora, a serpente era o mais astuto de todos os animais selvagens que o Senhor Deus tinha feito. E ela perguntou à mulher: “Foi isto mesmo que Deus disse: ‘Não comam de nenhum fruto das árvores do jardim?’”

Respondeu a mulher à serpente: “Podemos comer do fruto das árvores do jardim, mas Deus disse: ‘Não comam do fruto da árvore que está no meio do jardim, nem toquem nele; do contrário vocês morrerão’”.

Disse a serpente à mulher: “Certamente não morrerão! Deus sabe que, no dia em que dele comerem, seus olhos se abrirão, e vocês, como Deus, serão conhecedores do bem e do mal”. (Gn. 3:1-3, NVI)

O segundo evento é o da jumenta de Balaão. Ele insistia em encontrar-se com o Rei de Moabe, Balaque, mesmo contra a vontade de Deus. No caminho, é impedido:

O Anjo do Senhor foi adiante e se colocou num lugar estreito, onde não havia espaço para desviar-se, nem para a direita nem para a esquerda. Quando a jumenta viu o Anjo do Senhor, deitou-se debaixo de Balaão.

Acendeu-se a ira de Balaão, que bateu nela com uma vara. Então o Senhor abriu a boca da jumenta, e ela disse a Balaão: “Que foi que eu lhe fiz, para você bater em mim três vezes? Balaão respondeu à jumenta: “Você me fez de tolo! Quem me dera eu tivesse uma espada na mão; eu a mataria agora mesmo”.

Mas a jumenta disse a Balaão: “Não sou sua jumenta, que você sempre montou até o dia de hoje? Tenho eu o costume de fazer isso com você?”

“Não”, disse ele. (Nm. 22:28-3, NVI)

Por último, o apóstolo João vê uma águia que fala durante a revelação do apocalipse: “Enquanto eu olhava, ouvi uma águia que voava pelo meio do céu e dizia em alta voz: ‘Ai, ai, ai dos que habitam na terra, por causa do toque das trombetas que está prestes a ser dado pelos três outros anjos!’” (Ap. 8:13, NVI)

No primeiro exemplo, a serpente é usada por Satanás para tentar a Eva, no segundo exemplo, foi usada por Deus e, no último exemplo, a águia faz parte da visão/revelação do profeta. Em outras palavras, em nenhuma das ocorrências os animais têm voz própria, expressam pensamentos e opinião ou interagem com os humanos em relação de igualdade, em todos os exemplos, eles são usados como instrumentos espirituais, o que corrobora a posição de dominação imposta aos animais. Possivelmente, devido a esta posição é que Nunes (2011, p. 13) afirma que o Cristianismo contribuiu para que os animais fossem demonizados ao longo do tempo. Sendo assim, podemos afirmar que, conforme a literatura começa a valorizar a relação homem-animal como uma relação de reconhecimento do outro, isto é, uma relação onde os animais têm voz e participação ativa, começa também a transgredir, intencionalmente ou não, a premissa bíblica da dominação do homem sobre os demais seres vivos.

Um dos caminhos mais utilizados na literatura para representar a relação humano/não humano é recorrer ao fantástico. Todorov (2004) afirma que o fantástico ocorre quando há uma hesitação do leitor diante de um fato que não pode ser explicado mediante as leis naturais da realidade conhecida. Ainda de acordo com o autor, o fantástico pode ser classificado em três grandes categorias: fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso, maravilhoso puro. O fantástico-estranho seria o “sobrenatural explicado”, ou seja, os fatos aparentemente sobrenaturais recebem, ao final, uma explicação racional. Já no fantástico-estranho os acontecimentos sobrenaturais terminam como sobrenaturais, sem explicação lógica. Por último, com o maravilhoso puro, “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito” (TODOROV, 2004, p. 160). Considerando a Bíblia como narrativa, podemos considerá-la um relato maravilhoso, no qual a aparição do sobrenatural não se explica pelas leis da realidade conhecida e ainda

assim é algo natural. Se pensarmos nos eventos em que os animais falam, percebemos que os humanos não esboçam surpresa, o que corrobora a ideia da narrativa maravilhosa.

Horacio Quiroga (1878-1937), autor de *Cuentos de la selva*, também se utiliza do fantástico na construção dos seus contos. Filho de um vice-cônsul argentino e de uma uruguaia nasce no Uruguai em 1878 e tem sua vida marcada por uma sucessão de tragédias. Seu padrasto, sua primeira esposa, ele próprio e seus três filhos se suicidaram, isso sem contar as muitas mortes acidentais de pessoas próximas, como seu pai e um amigo próximo, morto acidentalmente pelo próprio Quiroga. Vive durante um tempo entre o Uruguai e a Argentina, até que descobre a província de Misiones, norte da Argentina:

La profunda impresión que le causó la selva misionera marcaría su vida para siempre. Regresó a Buenos Aires manifestando que había hecho el “descubrimiento del paisaje”. A partir de este viaje, la selva misionera tuvo una relación directa con la vida del autor, quien pocos años después encontró su lugar en el mundo: Iviraromí, cerca de las ruinas jesuíticas³⁹. (VICAT, 2008, p. 17)

A partir desse descobrimento, mora dois longos períodos em Misiones, (os dois períodos coincidindo com seus dois casamentos). Os filhos do primeiro casamento foram criados em contato direto com a selva, expostos a todos os elementos, para que aprendessem a se defender em alguma situação de risco. Apesar do desagrado da mãe, as crianças criavam animais silvestres como bichos de estimação, tais como quatis, corujas, alces e jacarés. Também eram ensinados a disparar, a navegar, entre outras atividades essenciais na selva. Sua primeira esposa era mais nova que ele e, após ficar viúvo, interessou-se várias vezes por moças jovens, casando-se finalmente com uma que tinha a mesma idade de sua filha mais velha. As desventuras amorosas e o sofrimento da vida inspiraram a escrita de alguns romances autobiográficos e de contos que apresentam uma visão peculiar da realidade (os mais conhecidos estão reunidos no livro *Cuentos de amor, de locura y de muerte*). No entanto, apesar de se dedicar a uma escrita de temáticas conturbadas, Horacio Quiroga, influenciado pela vida em Misiones (e também no Chaco misionero) e pelo nascimento de sua primeira filha, em 1911, escreve oito contos para crianças, que logo serão reunidos sob o título *Cuentos de la selva*, publicado em sua forma definitiva em 1918.

³⁹ “A profunda impressão que a selva misionera lhe causou marcaria sua vida para sempre. Regressou a Buenos Aires manifestando que tinha feito a “descoberta da paisagem”. A partir dessa viagem, a selva misionera teve uma relação direta com a vida do autor, que poucos anos depois encontrou seu lugar no mundo: Iviraromí, perto das ruínas jesuíticas”. (tradução própria, assim como todas as traduções inseridas ao pé de página ao longo deste estudo).

A selva como espaço geográfico possui um grande valor simbólico. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1986), a selva latino-americana é equivalente ao bosque das regiões orientais (regiões celtas, Índia, China) e possui mistérios ambivalentes que geram sentimentos também ambivalentes, como angústia e serenidade, opressão e simpatia, proteção e perigo. Deste modo, pode fomentar experiências grandiosas para o indivíduo. A selva é:

Menos abierto que la montaña, menos fluido que el mar, menos sutil que el aire, menos árido que el desierto, menos obscuro que la gruta, pero cerrado, arraigado, silencioso, verdoso, sombrío, desnudo y múltiple, secreto (...) ⁴⁰,
(D'ASTORG apud CHEVALIER & GHEERBRANT, 1986, p. 195).

Este ambiente fechado, silencioso, secreto e sombrio pode sugerir solidão, mas também, possibilidades alternativas. Le Goff (1994) afirma que as florestas/selvas são ambientes ricos e eloquentes para o homem porque representam o oposto imediato da cidade, ambiente que se estabeleceu na Idade Média e é considerado “oficial”, isto é, que apresenta as melhores oportunidades de trabalho, estudo, saúde, segurança, entre outras, enquanto que os seus opostos (selva, deserto, campo) estão sempre estigmatizados como ambientes inóspitos. Na selva, encontramos realidades materiais e espirituais que caminham lado a lado, alternando-se e entrelaçando-se, em vários campos: geográfico e simbólico, imaginário e econômico, social e ideológico (LE GOFF, 1994, p. 89).

Uma das possibilidades que a selva oferece é a do afastamento da cidade, da civilização e dos aspectos negativos da vida moderna. No entanto, ao chegar lá, o indivíduo descobre que não está sozinho, já que a selva é um ambiente povoado por madeireiros, pescadores, habitantes autóctones, ermitãos, religiosos que praticam cultos ligados à natureza, etc. Portanto, a ideia de solidão na selva não significa não ter companhia e sim um estado psicológico, interior. Este desejo de afastamento também pode ser considerado uma autopenitência, isto é, quando o indivíduo sai da cidade não por estar cansado da vida moderna e sim por sentir-se culpado, por algum motivo e acreditar a selva é o melhor lugar para expiar sua culpa.

Em *Cuentos de la selva*, encontramos a fauna e a flora de Misiones e também os hábitos e comportamentos dos habitantes (animais e homens). Identificamos três cenários específicos dentro da selva: a mata, o rio e a casa da fazenda. Os dois primeiros são essencialmente selvagens e abrigam os animais e os homens que vivem em situação também

⁴⁰ “Menos aberto que a montanha, menos fluido que o mar, menos sutil que o ar, menos árido que o deserto, menos obscuro que a caverna, mas, fechado, arraigado, silencioso, verdoso, sombrio, desnudo e múltiplo, secreto (...)”

selvagem. Já a casa da fazenda representa um ambiente “civilizado” dentro do ambiente selvagem. Nela, os animais não são/estão livres como na mata e sim domesticados, muitas vezes vivendo em jaulas.

Os animais são aqueles típicos da região: papagaios, arraias, capivaras, dourado, quatis, abelhas, gama, flamingos, piranhas, cobras, tartarugas. Na cidade, o animal representado como urbano é o rato. Tanto homens quanto animais se comportam de maneira civilizada ou selvagem, de acordo com a situação vivida. Também vemos diferentes comportamentos nas diferentes relações (homem-animal, entre animais, entre homens). Todorov (2010) afirma que as relações se tratam da descoberta que o *eu* faz do *outro* e que o ponto de vista do indivíduo separa ou aproxima os outros de si. Ele também afirma que a relação com o outro não se dá em uma única dimensão e sim em três eixos. O primeiro é um julgamento de valor (o outro é bom, mau, superior, inferior, etc.). O segundo é uma ação de aproximação ou distanciamento do outro (identifico-me ou não, submeto-me ou não). Por último, o terceiro eixo implica em conhecer ou ignorar a identidade do outro (TODOROV, 2010, p. 269). Quando pensamos especificamente na relação homem-animal, podemos considerar que os animais são outros e, ao mesmo tempo, semelhantes; são distantes e, ao mesmo tempo, próximos, o que configura uma alteridade radical (MACIEL, 2011, p. 85).

Ao escrever estes contos, Quiroga contava com elementos concretos e relacionados com a realidade (os espaços geográficos e os animais representados existem na vida real) e com elementos maravilhosos (animais que falam). No entanto, percebemos que o autor enfatiza as relações, deixando a ambientação para um segundo plano, o que deixa entrever uma preferência pela irrealidade, favorecida pelo gênero fantástico. Isto é curioso se consideramos que Horacio Quiroga viveu na selva e teve experiências reais ali. Carmen Crouzeilles (1997) afirma que ele conhece a vida na selva, mas não escreve sobre a selva a partir de suas experiências. Ao invés de recuperar sua experiência para escrever relatos com aparência de realidade, ele opta deliberadamente por escrever relatos irreais, fantásticos. Ainda assim, esses relatos parecem ser críveis aos olhos de quem está na cidade e nunca se aproximou da selva. Crouzeilles também afirma que isso é possível justamente por sua experiência, isto é, ele só pode escrever textos imaginativos sobre a selva porque teve experiências reais naquele lugar:

Si es cierto que sólo se puede escribir sobre lo que uno conoce muy bien o sobre lo que uno puede imaginar muy bien, parece acertado pensar que aun lo que se conoce muy bien tiene que poder imaginarse; Quiroga escribió sobre la selva gracias a que podía imaginarla. Uno puede escribir sólo sobre

lo que puede imaginar muy bien. Quiroga pudo imaginar la selva. Que llegara luego a conocerla es menos importante para su literatura que el hecho de que supiera ver allí lo que había para contar, la forma de la anécdota precede a la experiencia que le sirve de materia. Quiroga no quiere escribir su experiencia de la vida. Quiroga quiere escribir cuentos⁴¹. (CROUZEILLES, 1997, p. 03)

Em outras palavras, a realidade alimentou a irrealidade.

Cuentos de la selva reúne oito contos: *El loro pelado*, *El paso del Yabeberí*, *Historia de los dos cachorros de coati y de dos cachorros de hombre*, *La abeja haragana*, *La gama ciega*, *La guerra de los yacarés*, *Las medias de los flamencos* e *La tortura gigante*.

No conto *El loro pelado*, os papagaios são animais selvagens. No entanto, um deles é ferido e levado, pelo peão que o feriu, para a casa da fazenda. Lá, o papagaio é cuidado e domesticado pelos filhos do patrão, recebendo o nome de Pedrito. Tal é a sua adaptação entre os humanos que ele aprende a falar, usando a linguagem comum dos papagaios domesticados:

Tanto se daba Pedrito con los chicos, y tantas cosas le decían las criaturas, que el loro aprendió a hablar. Decía: “¡buen día, lorito!...” “¡rica la papa!...”, “¡papa para Pedrito!...”. Decía otras cosas más que no se pueden decir, porque los loros, como los chicos, aprenden con gran facilidad malas palabras⁴². (*El loro pelado*, p. 31)

Com o passar do tempo e a convivência doméstica, Pedrito se esquece dos perigos da selva e, um dia, ao voar sobre o Rio Paraná, encontra um tigre e se aproxima, sem pensar no risco que corria. Ao tentar se aproximar, sempre falando como um papagaio domesticado, Pedrito é atacado e perde suas penas. Retorna à casa da fazenda e, envergonhado por estar pelado, esconde-se até recuperar a plumagem. Neste momento, retoma a convivência com os humanos e conta ao dono da casa o que lhe aconteceu. É curioso notar que, ao relatar o encontro com o tigre, Pedrito não utiliza a linguagem típica de papagaio ensinado e sim, fala normalmente, como um humano:

Por esto el dueño de la casa se sorprendió mucho cuando a la mañana siguiente el loro fue volando a pararse en su hombro, charlando como un loco. En dos minutos le contó lo que le había pasado: su paseo por el

⁴¹ Se for certo que só é possível escrever sobre o que se conhece muito bem ou sobre o que se pode imaginar muito bem, parece certo pensar que mesmo o que se conhece muito bem tem que ser possível de imaginar; Quiroga escreveu sobre a selva graças a que podia imaginá-la. Uma pessoa pode escrever apenas sobre o que pode imaginar muito bem. Quiroga pode imaginar a selva. Que a tenha conhecido é menos importante para a sua literatura que o fato de soubesse ver nela o que havia para contar, a forma da anedota precede à experiência que lhe serve de matéria. Quiroga não quer escrever sobre sua experiência de vida. Quiroga quer escrever contos.

⁴² “Pedrito se dava tão bem com as crianças, e estas lhe diziam tantas coisas, que o papagaio aprendeu a falar. Dizia: “bom dia, lourinho!...” “gostosa a batata!...”, “batata para Pedrito!...”. Dizia outras coisas também que não podem ser ditas, porque os papagaios, como as crianças, aprendem com grande facilidade os palavrões”.

Paraguay, su encuentro con el tigre, y lo demás; y concluía cada cuento, cantando:

-¡Ni una pluma en la cola de Pedrito! ¡Ni una pluma! ¡Ni una pluma!⁴³ (El loro pelado, p. 34)

Não satisfeito apenas com a confissão, Pedrito convida o dono da casa a caçar o tigre com ele e, assim, vingar-se do ataque. O dono aceita a proposta e a partir daí estabelecem uma relação de diálogo e confiança, na qual Pedrito dita todas as diretrizes da vingança. Ressaltamos aqui o uso peculiar da linguagem utilizada pelo papagaio: no momento da caçada, ao interagir com o tigre, fala como um animal domesticado, mas quando interage com o humano, fala de igual para igual, com a mesma linguagem do homem:

El loro voló a otra rama más próxima, siempre charlando:

– ¡Rico pan con leche!... ¡ESTÁ AL PIE DE ESTE ÁRBOL!

Al oír estas últimas palabras, el tigre lanzó un rugido y se levantó de un salto.

– ¿Con quién estás hablando? – bramó – ¿A quién le has dicho que estoy al pie de este árbol?

– ¡A nadie, a nadie! – gritó el loro – ¡Buen día Pedrito!... ¡La papa, lorito!

(...)

– ¡Rica, papa!... ¡ATENCIÓN!

– ¡Más cer-ca aún! – rugió el tigre, agachándose para saltar.

– ¡Rico, té con leche!... ¡CUIDADO VA A SALTAR!⁴⁴ (El loro pelado, p. 36)

Finalmente, o homem caça o tigre, Pedrito se sente vingado e vive feliz, domesticado e amigo dos humanos. Como podemos ver, a relação homem-animal, aqui representados pelo

⁴³ “Por isso o dono da casa ficou surpreendido quando, na manhã seguinte, o papagaio foi voando e parou no seu ombro, falando como um louco. Em dois minutos lhe contou tudo que lhe tinha acontecido: seu passeio pelo Paraguai, seu encontro com o tigre, e o resto; e concluía cada história, cantando:

– Nem uma pena na cauda do Pedrito! Nem uma pena! Nem uma pena!”

⁴⁴ O papagaio voou para outro galho mais próximo, sempre falando:

– Gostoso pão com leite!... ESTÁ NO PÉ DESTA ÁRVORE!

Ao escutar estas últimas palavras, o tigre emitiu um rugido e se levantou de um pulo.

– Com quem você está falando? – bradou- A quem você falou que eu estou no pé desta árvore?

– A ninguém, a ninguém! – gritou o papagaio- Bom dia Pedrito!... A batata, lourinho!

(...)

– Gostosa, batata!... ATENÇÃO!

– Mais per-to ainda! – rugiu o tigre, agachando-se para pular.

– Gostoso, chá com leite!... CUIDADO, VAI PULAR!”

papagaio e pelo dono da casa/crianças é de companheirismo, enquanto a relação entre animais (papagaio x tigre) é de estranhamento e disputa. De todos os contos do livro, é o único em que o humano se surpreende ao ver o animal falando, no entanto, o estranhamento termina no mesmo momento em que começa e o homem imediatamente dialoga de igual para igual com o papagaio. Verificamos também a relação de aproximação entre o homem e o papagaio, que considerava que o homem era bom, mas entre os animais, a relação era de distanciamento, geográfico e sentimental. O papagaio tinha um juízo de valor em relação ao tigre (considerava-o mal), sendo assim, preferia a convivência com os humanos do que com ele. De todos os personagens do conto, o papagaio é o único que recebe nome, e um nome de pessoa – Pedrito, o que nos leva a pensar que ele é o sujeito do conto e não os humanos.

No conto *El paso del Yabeberí* identificamos vários tipos de relações: homens-animais, entre homens e entre animais. No rio Yabeberí havia muitas arraias que atacavam os humanos que tentavam cruzá-lo. Estes mesmos homens pescavam no rio com dinamite, prática que matava uma grande quantidade de peixes de uma só vez, incluindo os peixes pequenos que não serviam para consumo. Outro homem, de caráter compassivo, sente compaixão pelos animais do rio, decide impedir esta prática e expulsa os pescadores do local, o que faz com que os animais sintam gratidão por este ato. Em outra ocasião, este homem de bom coração enfrenta um tigre e, ao escapar do mesmo, refugia-se numa ilha do rio Yabeberí. Como o conheciam e eram gratas ao homem, as arraias permitem sua passagem pelo rio, mas impedem a passagem do tigre que queria atacá-lo. Isto gera uma grande batalha entre os animais do rio (arraiias, dourados, tartarugas) e uma alcateia de tigres. Chega um momento em que arraiias percebem que não resistirão por muito tempo e assim não conseguirão defender o homem. O homem então envia um bilhete escrito com o seu próprio sangue a uma capivara que estava em terra, para que esta busque sua arma e assim, ele pudesse matar os tigres. Este plano surte efeito, o homem mata os tigres, defendendo assim as arraiias e retribuindo o favor que elas fizeram, ao defendê-lo. Este conflito se transforma em uma fábula entre as arraiias, sendo contada geração após geração:

El hombre se curó, y quedó tan agradecido a las rayas que le habían salvado la vida, que se fue a vivir a la isla. Y allí, en las noches de verano le gustaba tenderse en la playa y fumar a la luz de la luna, mientras las rayas, hablando despacito, se lo mostraban a los pescados, que no lo conocían, contándoles la

gran batalla que, aliadas a ese hombre, habían tenido una vez contra los tigres⁴⁵. (*El paso del Yababerí*, p. 47)

Como podemos ver, a relação entre os homens é conflitiva e de distanciamento, no entanto, novamente a relação homem-animal supera a relação entre animais. Para defender o homem bom, os animais do rio decidem enfrentar o tigre, mais forte e poderoso que eles. Sendo assim, há uma aproximação entre eles e um distanciamento entre os animais do rio e o tigre.

Apesar de haver uma referência concreta a uma casa física (“El único modo sería mandar a alguien a casa a buscar el winchester con muchas balas...” p. 42), o homem sempre é retrato às margens do rio, o que demonstra a aproximação dele com os animais da água. Eles dialogam de igual a igual e, curiosamente, também são capazes de ler. De fato, a capivara e seu filhote leem um bilhete escrito pelo homem:

Y dicho y hecho: un dorado muy grande voló río abajo a buscar al carpinchito; mientras el hombre disolvía una gota de sangre seca en la palma de la mano, para hacer tinta, y con una espina de pescado, que era la pluma, escribió en una hoja seca, que era el papel. Y escribió esta carta: Mándenme con el carpinchito el winchester y una caja entera de veinticinco balas⁴⁶. (*El paso del Yabeberí*, p. 43)

Como não há nenhum estranhamento do homem na sua relação com os animais, novamente temos um conto maravilhoso.

O conto *Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre* ocorre em dois ambientes diferentes: na mata e na casa da fazenda. Cada ambiente irá determinar o comportamento dos animais: na mata são selvagens, na casa da fazenda, são domesticados. Um dos filhotes de quati se afasta da mãe e dos irmãos, aproxima-se da casa da fazenda com a intenção de roubar ovos de galinha, mas acaba capturado por uma armadilha para doninhas. Sua família tenta, em vão, soltá-lo. Na casa da fazenda havia duas crianças que resolvem adotar o quati, dando, inclusive, um nome a ele (*Diecisite*. O cachorro da família também tinha nome: *Tuké*. Os humanos, por outro lado, não são nomeados).

⁴⁵ “O homem ficou curado, e ficou tão agradecido às arraias que salvaram sua vida, que decidiu morar na ilha. E alí, nas noites de verão, gostava de se deitar na praia e fumar à luz da lua, enquanto as arraias, falando bem baixinho, mostravam o homem aos peixes que não o conheciam, contando a grande batalha que, aliadas a esse homem, tiveram uma vez contra os tigres”.

⁴⁶ E dito e feito: um dourado muito grande voou rio abaixo para buscar o filhote de capivara, enquanto o homem dissolvia uma gota de sangue seco na palma da mão, para fazer tinta e com uma espinha de pescado, que era a pluma, escreveu em uma folha seca, que era o papel. E escreveu esta carta: Mande-me pelo filhote de capivara o winchester e uma caixa inteira de vinte e cinco balas.

A princípio o quati sofre pelo cativo, no entanto, com o passar do tempo, começa a se afeiçoar às crianças:

Cuando la tercera noche llegaron de nuevo a buscar la lima para dar libertad al coaticito, éste les dijo:

– Mamá, yo no quiero irme más de aquí. Me dan huevos y son muy Buenos conmigo. Hoy me dijeron que si me portaba bien me iban a dejar suelto muy pronto. Son como nosotros, son cachorritos también, y jugamos juntos.

Los coatis salvajes quedaron muy tristes, pero se resignaron, prometiendo al coaticito venir todas las noches a visitarlo⁴⁷. (*Historia de dos cachorros de coati y de dos cachorros de hombre*, p. 53,54)

Como podemos ver, é estabelecida uma relação de empatia entre o animal e os humanos, que é observada de maneira ainda mais intensa com a morte do quati (atacado por uma víbora) e sua posterior substituição pelo seu irmão:

Pero los tres coatis, sin embargo, iban muy preocupados, y su preocupación era ésta: ¿qué iban a decir los chicos, cuando, al día siguiente, vieran muerto a su querido coaticito? Los chicos lo querían muchísimo, y ellos, los coatis, querían también a los cachorritos rubios. Así es que los tres tenían el mismo pensamiento y era evitarles ese gran dolor a los chicos.

Hablaron un largo rato y al fin decidieron lo siguiente: el segundo de los coatis, que se parecía muchísimo al menor en cuerpo y en modo de ser, iba a quedarse en la jaula en vez del difunto⁴⁸. (p. 55)

A preocupação em não entristecer os humanos era maior que o sofrimento pela morte do quati. Toda a família de quatis se sacrifica para evitar o sofrimento das crianças, uma vez que consideram que elas também são filhotes e porque reconhecem o carinho dispensado pelas crianças ao quati. Ao final, consideram-se todos da mesma família:

Formaron la misma familia de cachorritos de antes, y, como antes, los coatis salvajes venían noche a noche a visitar al coaticito civilizado, y se sentaban a

⁴⁷ Quando na terceira noite eles chegaram novamente para buscar a lima para libertar o filhote de quati, ele disse:

– Mamãe, eu não quero mais ir embora da aqui. Eles me são ovos e são muito bons comigo. Hoje me disseram que se eu me comportasse bem, iam me deixar solto muito rápido. Eles são como nós, são filhotes também, e brincamos juntos.

Os quatis selvagens ficaram muito tristes, mas se resignaram, prometendo ao quatizinho vir visita-lo todas as noites.

⁴⁸ Mas os três quatis, no entanto, iam muito preocupados, e sua preocupação era esta: o que diriam às crianças, quando, no dia seguinte, vissem morto o seu querido quatizinho? As crianças gostavam muito dele, e eles, os quatis, gostavam também dos filhotinhos loiros. Sendo assim, os três tinham o mesmo pensamento e era evitar que as crianças sentissem essa grande dor.

su lado a comer pedacitos de huevos duros que él les guardaba, mientras ellos le contaban de la vida de la selva⁴⁹. (p. 55)

Aqui temos a distinção civilizado x selvagem enunciada de maneira explícita. Não podemos esquecer que um dos textos fundamentais da literatura argentina trata dessa dicotomia. *Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas argentinas* foi escrito por Domingo Faustino Sarmiento em 1845 e impactou o pensamento argentino a tal ponto que, apesar da discussão ser considerada por muitos ultrapassada no âmbito acadêmico, ainda hoje é possível encontrar resquícios na organização social do país, com Buenos Aires representando o centro da civilização e as outras cidades/províncias consideradas genericamente “interior do país”.

Assim como o papagaio Pedrito, o quati civilizado também recebe um nome, ou seja, sempre que o animal é domesticado, recebe um nome.

No conto *La gama ciega*, vemos a relação entre animais e entre animais e humanos. Na mata, uma gama filhote é atacada por abelhas quando tentava beber o mel de uma colmeia. Decorrente a este ataque, a gama fica cega. Sua mãe lembra que os humanos possuem medicamentos que poderiam restituir sua visão, no entanto, o humano que mora mais próximo na mata é um caçador, especialista justamente em caçar gamas. Sendo assim, ela decide pedir uma carta de recomendação ao tamanduá, que era amigo do homem. Além da carta, o tamanduá entrega uma cabeça de cobra seca, o que se entende que significa um código entre o tamanduá e o homem. Com a carta e a cabeça em mãos, as gamas mãe e filha vão até o homem, apresentam os elementos de garantia e o homem a medica. Com gratidão, a mamãe gama oferece pagamento, mas o homem recusa. Mesmo assim, por sentir-se agradecida, a gama filhote procura uma maneira de retribuir, presenteando-o com penas de garças. A partir daí, homem e gama filhote se tornam amigos e a gama passa a visitá-lo com frequência, tomando cuidado com os cães de caça dos vizinhos, que poderiam atacá-la.

A relação entre animais era problemática: a gama filhote foi atacada pelas abelhas e depois tomava cuidado com os cachorros. Já com o homem, a relação foi totalmente amigável, evoluindo do medo inicial à amizade sincera. Novamente, há mais aproximação entre animal e humano do que entre os animais. Esse homem morava na selva, mas não vivia em estado selvagem, como no conto anterior. Ele é sempre retratado dentro da sua casa e a

⁴⁹ Formaram a mesma família de filhotinhos de antes e, como antes, os quatis selvagens vinham noite a noite a visitar o quatizinho civilizado, e se sentavam ao seu lado a comer pedacinhos de ovos cozidos que ele lhes guardava, enquanto eles lhe contavam da vida na selva.

gama filhote, ao visitá-lo, comportava-se de maneira antropomorfizada. O homem não era amigo apenas da gama filhote: algum pacto de cooperação havia entre ele e o tamanduá, simbolizado pela cabeça de cobra seca.

De todos os contos do livro, *La guerra de los yacarés* é o único que não está ambientado de maneira clara em Misiones e sim em um lugar indefinido, apesar de apresentar fauna e da flora características desta região: *En un río muy grande, en un país desierto donde nunca había estado el hombre, vivían los yacarés.* (p. 71)

Os jacarés viviam tranquilos até o dia em que escutam um barulho desconhecido e ficam alarmados. Este barulho provinha de um barco a vapor (era a primeira vez que um barco passava por aquele rio). O ruído produzido pelo barco afastava os peixes que serviam de alimento para os jacarés e, deste modo, eles terminariam morrendo de fome, caso o barco continuasse passando. A princípio, não houve qualquer tipo de conflito entre os homens e os jacarés, o problema residia no barulho provocado pelo barco e suas consequências. Para impedir sua passagem, os jacarés constroem uma barragem, que é facilmente destruída pelo barco. Antes de destruí-la, os homens pedem que os jacarés retirem a barragem, o que não é obedecido:

El bote se acercó, vio el formidable dique que habían levantado los yacarés y se volvió al vapor. Pero después volvió otra vez al dique, y los hombres del bote gritaron:

– ¡Eh, yacarés!

– ¡Qué hay! – respondieron los yacarés, sacando la cabeza por entre los troncos del dique.

– ¡Nos está estorbando eso! – continuaron los hombres.

– ¡Ya lo sabemos!

– ¡No podemos pasar!

– ¡Es lo que queremos!

– ¡Saquen el dique!

– ¡No lo sacamos!⁵⁰ (*La guerra de los yacarés*, p. 73-74)

⁵⁰ O bote se aproximou, viu a formidável barragem que os jacarés tinham levantado e voltou ao barco a vapor. Mas depois voltou outra vez à barragem, e os homens do bote gritaram:

– Ei, jacarés!

– O que! – responderam os jacarés, levantando a cabeça entre os troncos da barragem.

– Isso está nos atrapalhando! – continuaram os homens.

– Já sabemos!

– Não podemos passar!

Os jacarés voltam a construir outra barragem, mas esta é novamente destruída pelo barco. O jacaré mais velho, considerado o mais sábio, propõe pedir ajuda a um surubi que tinha em seu poder um torpedo que ele guardou após presenciar um combate entre dois navios de guerra (apesar de não haver nenhuma referência histórica nos contos, vale lembrar que na região de Misiones foi cenário de enfrentamentos da Guerra da Tríplice Aliança). O surubi tinha uma grande mágoa dos jacarés porque eles devoraram um dos seus sobrinhos, mas mesmo assim aceitar ajudar e entrega o torpedo. Com ele, os jacarés explodem o barco e matam todos os homens. Por respeito, não devoram os corpos, apenas o do oficial:

No quisieron comer a ningún hombre, aunque bien lo merecían. Sólo cuando pasó uno que tenía galones de oro en el traje y que estaba vivo, el viejo yacaré se lanzó de un salto al agua, y ¡tac!, en dos golpes de boca se lo comió.

– ¿Quién es ese? – preguntó un yacarecito ignorante.

– Es el oficial – le respondió el Surubi -. Mi viejo amigo le había prometido que se lo iba a comer, y se lo ha comido⁵¹. (*La guerra de los yacarés*, p. 80)

Ao contrário dos contos anteriores em que os humanos matam os animais, desta vez são os animais que matam os homens. Também não há aproximação entre homens e animais. Já entre os jacarés e o surubi há cooperação, apesar dos problemas anteriores. Não há nenhuma referência da procedência dos homens, nem da sua função, sabe-se apenas que estão de passagem. Ao encontrar a barragem, os homens se dirigem verbalmente aos jacarés e são respondidos, conversando de igual para igual, sem nenhum estranhamento, o que demonstra o caráter maravilhoso do conto.

Todos os contos estão totalmente ambientados na selva, com exceção de *La tortuga gigante*, que começa sua narrativa na cidade, em Buenos Aires. Ainda assim, não há marcas de elementos urbanos. O personagem humano adoece e, com a ajuda de um amigo, diretor do zoológico, vai para a selva para tratar-se. O zoológico é a única referência concreta de lugar no ambiente da cidade, no entanto, representa justamente o ambiente da selva dentro da cidade. Já na selva, o homem opta por viver de maneira selvagem, prescindindo de casa e

– É o que queremos!

– Tirem a barragem!

– Não tiramos!

⁵¹ Não quiseram devorar nenhum homem, mesmo que eles merecessem. Só quando passou um que tinha insígnias de ouro no uniforme e que estava visto, o velho jacaré pulou na água e, tac!, em duas mordidas o devorou.

– Quem é esse? – perguntou um jacarezinho ignorante.

– É o oficial – respondeu o Surubi -. Meu velho amigo tinha prometido que ia devorá-lo, e o devorou.

morando ao relento: “Dormía bajo los árboles, y cuando hacía mal tempo construía en cinco minutos una ramada con hojas de palmera, y allí pasaba sentado y fumando, muy contento en medio del bosque que bramaba con el viento y la lluvia”. (p. 87) O homem resgata uma tartaruga gigante de um ataque de um tigre. A princípio, pensa comê-la, mas se compadece e decide cuidar da tartaruga. Quando ela melhora, o homem adoece e apenas na cidade haveria remédios para que se curasse. Dessa vez, é a tartaruga que o ajuda, arrastando-o por semanas da selva até Buenos Aires, levando-o até o zoológico. O diretor do zoológico cuida do amigo e, em gratidão, cuida da tartaruga com toda deferência.

Vemos uma intensa interação cidade-selva e não tanto a ideia de civilização x barbárie. A princípio, o homem não tinha o que necessitava na cidade, por isso vai para a selva. Logo, precisa voltar novamente para a cidade por questões de saúde, demonstrando que os dois ambientes podem ser favoráveis ou inóspitos, de acordo com a situação. O mesmo acontece com a tartaruga, que na selva corria o risco de ataques, precisando ser defendida por um humano. Na cidade, encontra acolhida no zoológico.

Outro ponto diferente deste conto em relação aos anteriores é o fato de que os animais não falam com o homem, estando o maravilhoso restrito ao diálogo da tartaruga com o rato, já fora da selva, na entrada de Buenos Aires.

Por último, temos *La abeja haragana* e *Las medias de los flamencos*. Nestes contos não há interação homem-animais e ambos são semelhantes a fábulas. *La abeja haragana* apresenta semelhanças com a fábula *A formiga e a cigarra*. Uma abelha preguiçosa não trabalha como deveria e é castigada pelas companheiras, sendo obrigada a passar uma noite fora da colmeia, no frio. Procura abrigo em uma caverna onde havia uma cobra e precisa vencê-la com base na sua inteligência. Após passar por essa experiência, a abelha se arrepende de maneira sincera e passa a ser uma das mais trabalhadoras.

Las medias de los flamencos explica porque os flamingos têm as pernas rosadas. Certo dia, as cobras decidem dar uma festa. Os flamingos, muito vaidosos, mas com pouca inteligência, decidem usar meias. Naquela época eles ainda tinham as pernas brancas. Como na selva não havia as meias que eles queriam (e aqui entra uma crítica sutil ao problema de obtenção de produtos fora da capital: “No van a encontrar medias así en ningún almacén. Tal vez haya en Buenos Aires, pero tendrán que pedir las por encomienda postal”, p. 82). São enganados pela coruja e acabam comprando peles de cobra no lugar meias. Na festa, as cobras obviamente não ficam contentes, acham que é uma afronta e atacam as pernas flamingos, que passam a ser avermelhadas.

Em conclusão, podemos dizer que nos contos que conformam o livro *Cuentos de la selva*, a relação homem-animal é, prioritariamente, de respeito, de aproximação e de conhecimento, estabelecendo assim uma relação de alteridade conforme as ideias de Todorov (2010). Ainda assim, o homem é representado como superior, como o que domina as relações, tendo como exceção apenas o conto *La guerra de los yacarés*. Esta postura reflete os resquícios do pensamento de civilização x barbárie, bem vigentes no início do século XX na Argentina. O homem é superior não por determinação divina, como nos relatos bíblicos e sim porque representa a civilização frente ao atraso da selva. A relação entre homem-animal é possível graças ao gênero fantástico, favorece um espaço privilegiado para que os personagens humanos e não humanos possam conviver de igual para igual, numa selva que abriga e refugia os homens que, por um ou outro motivo, precisaram se afastar da cidade, ambiente humano por excelência.

Referências

BÍBLIA SAGRADA. Nova Versão Internacional. [traduzido pela comissão de tradução da Sociedade Bíblica Internacional]. São Paulo: Editora Vida, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (Dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CROUZEILLES, Carmen. Desde la selva. Literatura, ambiente y experiencia en los cuentos de Horacio Quiroga. *Prólogos a Nuevos cuentos de la selva I, II y III de Horacio Quiroga*. Selección, prólogos y notas de Carmen Crouzeilles. Buenos Aires, Editorial Solaris, 1997. Disponível em <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/desde_la_selva.pdf>. Acesso: 22 fev. 2015.

D'ASTORG, Bertrand. Le mythe de la dame à la Licorne. Paris, 1963. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (Dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GABEL, John B.; WHEELER, Charles B. *A Bíblia como literatura*. Trad. A.U. Sobral, M.S. Gonçalves.

LE GOFF, Jacques. O deserto-floresta no ocidente medieval. In: *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever ao animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

_____. Poéticas do animal. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever ao animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever ao animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos de la selva*. 1ª ed. Buenos Aires: Libertador, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América. A questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VICAT, Mariana. Una vida signada por la tragedia. In: QUIROGA, Horacio. *Cuentos de la selva*. 1ª ed. Buenos Aires: Libertador, 2008.



Pepita

Os limites entre o humano e o não humano no conto “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, de Gabriel García Márquez

Raysa Barbosa Corrêa Lima Pacheco (UFU)

A figura do animal perpassa o imaginário e os escritos literários do Ocidente desde a Antiguidade sob diferentes enfoques e funções. Maria Esther Maciel, em seu livro *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea* (2008), apresenta-nos cronologicamente como os animais se inscrevem de maneira incisiva no imaginário poético do Ocidente, desde as fábulas de Esopo. Aristóteles, no século IV a.C., teria feito o primeiro compêndio científico-literário sobre o reino zoológico e, na Idade Média, proliferaram-se os Bestiários, catálogos descritivos de animais reais e fantásticos.

Angélica Varandas (2006) explica que as origens do Bestiário (ou Livro das Bestas) remontam à época clássica greco-latina e que sua mais importante fonte foi o *Fisiólogo*, escrito em Alexandria entre os séculos I e III, cuja autoria ainda é incerta e cujos capítulos inicialmente descreviam um animal para, em seguida, trazer sua interpretação moral, dogmática e alegórica. O *Fisiólogo* transformou-se, gradualmente, até dar origem aos Bestiários, produzidos em sua maioria no século XIII, concomitantemente ao crescimento das bibliotecas monásticas. A relevância desse gênero na Idade Média é comparável à da Bíblia, especialmente por se tratar de um texto híbrido que se revela ao mesmo tempo como um livro de estudo, naturalista, maravilhoso, mnemônico, exegético, didático e alegórico. O Livro das Bestas organizava-se em torno de pequenas narrativas que descreviam várias espécies animais tomadas como *exempla*, ou seja, símbolos de vícios ou virtudes e fonte de ensinamentos religiosos ou morais.

Os Bestiários começam a desaparecer por volta do século XV, provavelmente em decorrência da retomada do naturalismo aristotélico, conforme aponta Varandas (2006). O naturalismo originou uma nova visão de mundo, mais racionalista, baseada na observação direta e no raciocínio lógico, culminando, assim, com a Revolução Científica. Nesse momento, as narrativas animais começaram a surgir em outros manuscritos, como os missais e Livros de Horas. Já no século XVI, o drama shakespeariano revelou que as metáforas animais não mais possuíam motivos teológicos, mas pretendiam discorrer sobre a organização do mundo social e político, com funções de natureza estética e ideológica. Shakespeare, por exemplo, não recorria aos bestiários, mas a fontes clássicas, como as fábulas de Esopo, trazendo para o teatro o espírito antropocêntrico característico da época.

Maciel (2008) também comenta sobre essa nova visão acerca dos animais no período pós-bestiários. Com as Grandes Navegações e a descoberta do Novo Mundo, os animais passam a aparecer nos escritos da época como uma representação do olhar do colonizador frente ao que nas colônias lhe parecia exótico e diferente, em variações que iam desde o excêntrico até o mal, o demoníaco. A partir do século XVIII, com o surgimento dos zoológicos da Europa concomitantemente ao desenvolvimento das teorias evolucionistas e de uma visão objetiva e naturalista, o animal passa a ser tomado como um objeto de estudo científico e taxonômico.

Ao chegar ao século XX, o animal ganha, por meio da literatura, novas conotações:

A representação dos animais na literatura ganha, assim, novos contornos e uma notável complexidade, visto que, sobretudo a partir do século XX, a zooliteratura coloca-se também como espaço de reflexão crítica sobre a questão animal num mundo em que o homem se define a partir da dominação que exerce sobre os viventes não humanos e, simultaneamente, utiliza o animal para justificar a dominação sobre outros seres humanos. (MACIEL, 2008, p. 17-18).

A autora exemplifica que nos séculos XX e XXI o universo zooliterário se torna vasto e cheio de matizes, podendo aparecer tanto sob uma sondagem fantástica, em abordagens que buscam antropomorfizar os animais e convertê-los em metáforas humanas, quanto como estratégia para discutir eticamente relações de poder mantidas com os humanos ao longo dos tempos.

Tendo em vista o papel do animal na literatura do século XX e na contemporânea, o objetivo deste trabalho é analisar o conto “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1968), do escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014), tomando como referenciais teórico-metodológicos a perspectiva indiciária de Carlo Ginzburg e a desconstrução de Jacques Derrida. Pretende-se analisá-lo a partir da relação entre homens e animais e, por conseguinte, estabelecer uma discussão sobre os limites entre o humano e o não humano, aspecto relevante dentro da narrativa marqueziana, capaz de despertar diversas reflexões.

A relação entre humanos e animais no conto

O conto “Un señor muy viejo con unas alas enormes” foi escrito no ano de 1968 e depois publicado junto a outros seis contos em *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, em 1972. Nele, o leitor depara-se com a história de um

senhor com asas que se encontra no pátio de uma casa depois de uma tempestade e que, por ser um híbrido entre homem e animal, é tratado pelos donos da casa como uma aberração: é colocado em um galinheiro e torna-se fonte de renda mediante a exposição ao público. Porém, ele é esquecido assim que uma mulher que se transformara em aranha passa a chamar mais a atenção das pessoas. No desfecho da história, o homem-pássaro consegue voar e sair daquela vila.

A relação entre os donos da casa, o casal Pelayo e Elisenda, com os animais começa logo no início do conto, quando Pelayo começa a limpeza do pátio após uma forte tempestade:

Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos al mar, pues el niño recién nacido había pasado la noche con calenturas y se pensaba que era causa de la pestilencia. El mundo estaba triste desde el martes. El cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbre, se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos. (MÁRQUEZ, 2006, p. 7).

Nesse excerto, que constitui parte do primeiro parágrafo do conto, é visível a necessidade de Pelayo em se livrar dos caranguejos matando-os, extinguindo-os, pois apenas o afastamento físico deles não seria suficiente para resolver o “problema”. Os caranguejos são acusados de serem os responsáveis pela enfermidade do filho recém-nascido do casal, o que confere a esses seres um caráter negativo.

A carga simbólica que cada animal carrega consigo tem origem longa, na Idade Média europeia, e pode ser explicada, de acordo com María Dolores-Carmen Morales Muñiz (1996), a partir de duas fontes: as escritas e as iconográficas. As fontes escritas seriam o *Fisiólogo*, os Bestiários, os escritos zoológicos feitos pelos padres da Igreja Católica e os tratados da época que podiam ser considerados como o embrião das enciclopédias que conhecemos hoje. A segunda fonte seria a arte em suas diferentes vertentes, como o mobiliário, a escultura, a pintura, a ourivesaria, as miniaturas, a heráldica.⁵² A arte da Idade Média, através da representação animal, deixou durante séculos uma simbologia arquetípica, especialmente cristã. Muñiz esclarece que essa simbologia medieval, embora perdure até hoje, conserva traços da antiguidade pagã, inclusive bíblica, ou seja, ela não surgiu de forma isolada na Idade Média, pois traz concepções de tradições ainda mais remotas.

⁵² A heráldica refere-se simultaneamente à ciência e à arte de descrever os brasões de armas ou escudos.

Os caranguejos do conto de Márquez são pertencentes, segundo Muñiz (1996), ao grupo dos animais mais primitivos, evidenciando certo sentimento de rejeição a essas faunas menos conhecidas, menos familiares e que se arrastam, rastejam ou se associam a pragas que prejudicam o homem. Esses seres representam o pecador por sua forma de andar peculiar, tanto para frente como para trás, como uma alma que avança e retrocede em sua luta contra o pecado. A simbologia apontada por Muñiz vai ao encontro da percepção que Pelayo tem acerca desses crustáceos: quer distanciar-se deles, como uma forma de fugir do mal, de algo que fosse responsável pela enfermidade de seu filho.

Os caranguejos serão citados por mais quatro vezes, ainda na parte inicial do conto, sempre com essa conotação de praga, de mal a ser exterminado e distanciado da casa. Comparados ao senhor com asas que aparece no pátio após a tempestade, pode-se pensar que esses seres são meros figurantes da narrativa, presentes apenas para constituir o cenário em que o enredo se desenvolve. Mas, em contraponto a essa visão, neste trabalho utilizamos as contribuições de Carlo Ginzburg (1989), que em seu método indiciário entende que o trabalho sobre um texto compara-se ao de um detetive, visto que a interpretação centra-se sobre os resíduos e sobre os dados marginais, que são considerados reveladores. Desse modo, são os pormenores, considerados sem importância e triviais, que poderão fornecer a chave para aceder ao sentido maior de uma obra e que serão, neste artigo, valorizados e interpretados juntamente à figura do senhor com asas para discutir os limites entre o humano e o não humano.

A atitude de extermínio dos caranguejos, seres aparentemente sem importância dentro do contexto geral do conto, constitui um primeiro indício da relação que será estabelecida pelo casal Pelayo e Elisenda, e também pelos demais seres humanos do enredo, com os animais, sejam eles reais ou fantásticos, ao longo da narrativa. Pelayo demonstra seu poder exercendo-o sobre criaturas indefesas, por atribuir a elas a causa da doença de seu filho. Liège Copstein e Denise Almeida Silva (2014), em um artigo em que discutem a metáfora animal, o especismo e a retórica do poder na pós-modernidade, comentam que “Uma das formas de afirmar-se como não-bicho é exercer o poder sobre os animais. Esse poder tem sido desde sempre absoluto e inquestionável, tendo a humanidade utilizado os animais não humanos como objeto, estoque, recurso material” (COPSTEIN; SILVA, 2014, p. 213).

Jacques Derrida (2002), em sua obra *O animal que logo sou* (originada de uma palestra proferida pelo filósofo francês no terceiro colóquio de Cerisy, em 1997), disserta sobre o uso do vocábulo “animal” como uma denominação genérica que fora instituída pelos

homens para designar todos os outros viventes do planeta, demonstrando seu direito e autoridade para exercer tal divisão. Dessa forma, ao englobar todas as demais criaturas sob uma denominação utilizada no singular, independentemente de suas distinções biológicas e comportamentais, o ser humano conseguiu destacar-se dos demais seres, separar-se deles.

Assim, compreende-se que o casal do conto deseja privar-se da convivência com os caranguejos, de modo a afirmar sua superioridade sobre eles, seu poder, sua condição de não animais, o que começa a delinear os limites entre humanidade e animalidade dentro do conto, a partir da separação física e do extermínio, do isolamento.

Quando Pelayo retorna a sua casa após ter se livrado dos caranguejos, vê pela primeira vez algo se movendo no fundo do pátio e, ao aproximar-se, percebe que se tratava de um homem velho, com enormes asas presas ao lodaçal, impedido, por isso, de mover-se. Prontamente, chamou sua mulher, Elisenda, e ambos viram semelhanças entre suas asas e as de um *gallinazo*,⁵³ por serem grandes, sujas e desplumadas. Apesar de um ente com asas ser capaz de causar estranhamento e ruptura com o conceito de realidade,⁵⁴ o casal o considerou familiar e tentou estabelecer comunicação com ele, sem sucesso, e por isso chamou uma sábia vizinha que afirmou que o homem era, na verdade, um anjo.

É interessante notar que a percepção do casal acerca do homem com asas vai de um extremo a outro, unindo dois seres antitéticos: o urubu e o anjo. A simbologia do urubu, segundo Muñiz (1996), aproxima-o da figura do diabo, porque, de acordo com a tradição, a ave sabe quais são os homens que vão cometer maldades, e a carniça, da qual se alimenta, evidentemente associa-se ao mal, à morte. Ao urubu atribui-se, portanto, uma conotação negativa, ao passo que o anjo é considerado uma criatura sublime, divina e celestial. Exatamente pelo fato de a vizinha ter diagnosticado o homem alado do pátio como anjo, o casal adota uma atitude distinta da que fora tomada com relação aos caranguejos:

⁵³ O urubu-de-cabeça-preta (em espanhol, *buitre negro americano*) é popularmente chamado de *gallinazo* em alguns países da América Latina, inclusive na Colômbia.

⁵⁴ Gabriel García Márquez insere-se no grupo de escritores (como Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, Adolfo Bioy Casares, etc.) que contribuiu para o chamado *boom* da literatura latino-americana sob a ótica do realismo mágico, considerado uma vertente dentro da literatura fantástica que teve início nos anos 1940. João de Melo (1998) explica que o realismo mágico reside na descoberta de uma prática ficcional simples e ao mesmo tempo deslumbrada, que recorre aos temas sociais envolvendo as realidades numa atmosfera de sonhos, crenças e rituais lendários que originam uma nova mitologia literária. Neste ponto da narrativa, o surgimento do senhor alado rompe com a lógica de nossa realidade, chamando assim a atenção do leitor. Apesar do foco deste artigo não ser a análise da manifestação do realismo mágico no conto em questão, percebe-se que as passagens fantásticas são motivadoras de reflexões que culminam em efeitos de sentido dentro da abordagem proposta (relação entre humanos e animais).

Contra el criterio de la vecina sabia, para quien los ángeles de estos tiempos eran sobrevivientes fugitivos de una conspiración celestial, no habían tenido corazón para matarlo a palos. Pelayo estuvo vigilándolo toda la tarde desde la cocina, armado con un garrote de alguacil, y antes de acostarse lo sacó a rastras del lodazal y lo encerró con las gallinas en el gallinero alumbrado. A media noche, cuando terminó la lluvia, Pelayo y Elisenda seguían matando cangrejos. Poco después el niño despertó sin fiebre y con deseos de comer. (MÁRQUEZ, 2006, p. 8-9).

Como Pelayo e Elisenda associaram, nesse momento, o senhor com asas a uma criatura superior, resolveram não matá-lo; contudo, a atitude adotada em relação a ele não foi de adoração ou compaixão, pois Pelayo aponta uma arma em sua direção e decide prendê-lo no galinheiro. Devido às suas asas, o animal familiar ao casal que mais se assemelhava a ele eram as galinhas, o que justifica a decisão de mantê-los dividindo o mesmo espaço. Com a cura do bebê recém-nascido, a ideia do casal era abandonar o homem com asas em alto-mar com provisões para três dias, mas esse intento muda quando os dois veem toda a vizinhança cercado o galinheiro, desejosa de se aproximar do “anjo”, alimentá-lo, tocá-lo.

A figura do padre Gonzaga intervém de maneira decisiva neste ponto da narrativa, ao inspecionar o suposto anjo para verificar se realmente se tratava de um ser superior. O padre associa a forma física do homem alado à de uma enorme galinha, desaponta-se quando percebe que ele não entende latim, a língua de Deus, e vislumbra que ele era demasiadamente humano, e “nada de su naturaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles” (MÁRQUEZ, 2006, p. 10). O religioso adverte os moradores de que o demônio tem o costume de se disfarçar para confundir os descuidados e de que ter asas não era indício de se tratar de um ente celestial.

O filósofo alemão Gustav Theodor Fechner (1998), em seu ensaio filosófico *Da anatomia comparada dos anjos*, formula interessantes hipóteses, baseadas em argumentações construídas a partir de analogias, acerca de vários aspectos dos anjos, dentre eles ideias sobre sua forma, linguagem, constituição física e o sentido de sua existência. A composição angelical imaginada por ele vai por um caminho oposto às formas estereotipadas que o senso comum associa aos anjos, a de criaturas loiras, de olhos claros e cabelos encaracolados, aladas e sem sexo. Fechner (1998) defende que os anjos são seres perfeitos e superiores que, numa escala evolutiva, encontram-se apenas abaixo de Deus, sendo, portanto, mais sábios e evoluídos do que os humanos. Sua forma física é esférica (perfeita), sua aparência é translúcida e sua beleza é infinita, o que faz com que o filósofo conclua que, perto deles, a mais deslumbrante beleza humana não passe de um pálido fantoche empalhado e que:

Se um pintor imagina poder fazer desta [a mais deslumbrante beleza humana] um anjo pelo simples acréscimo de um par de asas, isso há de parecer muito engraçado aos anjos verdadeiros. E se nossos especialistas humanos se revelam incapazes de apreender a beleza dos anjos, isso simplesmente se deve, em virtude do princípio enunciado desde o início, ao fato de eles próprios não serem anjos. (FECHNER, 1998, p. 60-61).

Ou seja, nós, seres humanos, estamos muito aquém dos anjos para compreendê-los, sermos ao menos semelhantes a eles, noção esta que vai ao encontro do que diagnosticou padre Gonzaga: um par de asas não é suficiente para classificar uma criatura como angelical. Por isso, a classificação da figura do senhor com asas encontrado por Pelayo é problemática: não se trata de um anjo, não é um pássaro e se assemelha muito à forma humana. Tem-se, assim, um híbrido, apontado por Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero (2001), no prefácio do *Manual de Zoología Fantástica*, como um monstro:

[...] un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito. En el centauro se conjugan en caballo y el hombre, en el minotauro el toro y el hombre [...] y así podríamos producir, nos parece, un número indefinido de monstruos, combinaciones de pez, de pájaro y de reptil, sin otros límites que el hastío o el asco. (BORGES; GUERRERO, 2001, p. 8).

Apesar dessa dúvida, dessa hesitação acerca da real natureza do senhor alado,⁵⁵ ele será tratado pelo casal em consonância com a definição de Borges e Guerrero (2001): como um monstro, uma aberração, mesmo que, no conto de Márquez, o narrador continue a se referir a ele como anjo até o desfecho do enredo.

A atitude do casal para com o “anjo” é análoga à relação entre humanos e animais em um zoológico: encarcera-se um bicho exótico, diferente, que atraia o olhar e a curiosidade das pessoas mediante um pagamento (no conto, cinco centavos por visitante), valor este investido por momentos de diversão e/ou distração. O crítico de arte e escritor inglês John Berger (2003), no capítulo “Por que olhar os animais?” de sua obra *Sobre o olhar*, discorre sobre os zoológicos, explicando que surgiram no momento em que os animais iam desaparecendo da vida cotidiana; logo, esse lugar constitui um monumento à impossibilidade de tais encontros.

⁵⁵ Sobre a problemática do inclassificável, Maciel (2009) comenta que o homem agrupa, etiqueta, cataloga e classifica as coisas e seres com o intuito de suprir uma necessidade inerente a sua existência de sobreviver ao caos da multiplicidade e da diversidade, de entender o mundo ao seu redor. Nos casos em que falha a classificação, advém a imaginação, a invenção de novas formas para que um ser seja descrito e especificado. Aquilo que não se pode classificar guarda uma afinidade com a palavra grega *atopos*, como algo que não pode ser fixado em um lugar ou discurso e que também é estranho e extraordinário. Será possível perceber, ao longo do artigo, a situação de não lugar em que o senhor com asas se encontra; por não se encaixar em nenhuma ordem classificatória, parece não pertencer ao lugar nem à linguagem de comunicação que lhe são impostos. A questão do hibridismo não constitui o foco de análise do conto neste momento, mas pode despertar novas perspectivas de reflexões posteriores.

Ele aponta que, no século XIX, os zoológicos públicos eram confirmação do poder colonial moderno, pois a captura de animais era a representação simbólica da conquista de países remotos. A relação dos donos da casa com o senhor com asas corrobora essa mesma concepção de dois séculos atrás, visto que ambos expõem seu poder fazendo com ele o que desejam, ao seu bel prazer, de acordo com suas ambições financeiras, com sua ganância. Pode-se refletir também que esse ato de encarceramento demonstra a superioridade que o ser humano pensa deter, ao conferir-se o direito de aprisionar o outro, estabelecendo assim uma distância, uma separação entre ele e os bichos. Enquanto o animal encontra-se limitado num espaço fisicamente delineado, por estar enjaulado, o homem é livre para fazer com ele o que desejar, pois a si próprio não impõe limites.

O enjaulamento do velho possibilitou que muitas pessoas fossem visitá-lo por curiosidade e tantas outras comparecessem em busca da cura de alguma doença, o que prova que o homem alado ainda era considerado pelos populares como divino e celestial. Os donos da casa conseguiram lucrar bastante às suas custas, pois puderam deixar um dos cômodos da casa repleto de dinheiro enquanto a fila de peregrinos só aumentava.

Essa atitude do casal para com o híbrido lembra os circos de horrores, que a professora Marize Malta (2010), pesquisadora da área de artes plásticas, define como uma forma comum de entretenimento no século XIX, nos quais o espetáculo teatral convivia com a exibição de figuras estranhas ao público, constituindo-se assim como um parque itinerante de diversões extraordinárias. Malta explica que o público pagava, como no conto, para ver qualquer espécime humano exótico, como pessoas deformadas, gigantes, anões, mulheres-barbadas, mulheres-gorila, irmãs siamesas, pessoas excessivamente magras ou gordas. Essas criaturas, que não gozavam dos benefícios do ideal humano, lembravam os espectadores de que a monstrosidade também é parte integrante da natureza humana. A pesquisadora ressalta o prazer em olhar para essas aberrações, de maneira análoga ao dos visitantes do senhor alado, que mesmo que afirmassem ter outros motivos para vê-lo, sentiam prazer em contemplá-lo como algo diferente, como um animal exposto em um zoológico, assim como acontecia com as pessoas apresentadas em circo de horrores, onde a plateia esquecia que se tratavam de seres humanos, em essência iguais a todos os espectadores.

Neste momento do enredo, o narrador deixa de narrar a relação do casal com o senhor de asas para contar um pouco sobre a aparente percepção do “anjo” diante daquela situação. O narrador descreve que ele simplesmente não participava daquele acontecimento; buscava acomodar-se em seu “ninho” emprestado e incomodava-se pelo calor das lâmpadas do

galinheiro e das velas dos peregrinos. É descrito que sua única virtude era a paciência, visto que parecia não se importar com as galinhas que bicavam os parasitas de suas asas, com os aleijados que arrancavam suas plumas para colocá-las em seus membros deficientes e com os que lhe atiravam pedras para que ficasse de pé. Apenas se alterou quando encostaram nele um ferro para marcar novilhos a fim de poder vê-lo se movimentando. Berger (2003) também discorre sobre o comportamento animal em situações de clausura, como num zoológico, apontando o desconforto de crianças que não conseguem ver os bichos em suas jaulas e, quando veem, pensam que estão mortos, porque não se mexem, fazendo com que a visita esteja aquém de suas expectativas. O crítico inglês aponta que, independentemente de como se contemplem esses animais, o olhar humano sempre se dirige a algo que se tornou absolutamente marginalizado; por reciprocidade, os animais, condicionados pela dependência e isolamento, também tratam qualquer evento que aconteça ao seu redor, ou seja, o público, como marginal. O que se passa com um animal dentro de uma jaula é sempre passivo: o espaço que habita é artificial, a luz é artificial (como as lâmpadas a óleo que iluminavam o galinheiro), sua alimentação é controlada (inicialmente, Pelayo e Elisenda queriam alimentá-lo com cristais de cânfora, que consideravam o alimento ideal para um anjo, mas o senhor alado só comia mingau de berinjela). Assim, diante desse estado de letargia, os animais assumem uma atitude habitualmente exclusiva dos humanos: a indiferença, que tanto incomodava os visitantes do senhor alado e incentivava-os a atirarem pedras, tentar marcá-lo a ferro quente para que obtivessem uma visão ativa dele, suprimindo suas expectativas.

Após esse apogeu da condição de enclausuramento do senhor alado, surge um novo espetáculo nos arredores daquela vila que parecia mais atrativo: a visita a uma mulher que havia se transformado em aranha por um relâmpago que a atingira após ter desobedecido a seus pais, fugindo de casa para ir a um baile. A entrada para vê-la era mais barata do que o valor cobrado pelos proprietários da casa, e os visitantes obtinham algumas vantagens extras, como fazer perguntas a ela e examiná-la por completo. Essa tarântula é descrita como sendo do tamanho de um carneiro e com a cabeça de uma donzela triste, ou seja, por meio dela surge outro híbrido de homem e animal no conto. Entretanto, apesar de ser explorada igualmente ao velho com asas, no enredo não é citado se ela ficava enclausurada ou se os visitantes a agrediam de alguma forma; pelo contrário, ela conquistava a todos porque contava os pormenores de sua desgraça, porque compartilhava a mesma linguagem das pessoas.

O tratamento distinto que o senhor com asas e a mulher-aranha recebem pode ser justificado exatamente pela ausência/presença da linguagem. Derrida (2002), em *O animal*

que logo sou, discute temas que tocam os limites entre a humanidade e a animalidade e questiona-os. Ele comenta que, de acordo com o filósofo Heidegger, a essência da animalidade seria a ausência da linguagem e que, para Benjamin, a tristeza, o luto e a melancolia da natureza e dos animais nascem desse mutismo, do fato de terem apenas recebido um nome: “Ao se encontrar privado de linguagem, perde-se o poder de nomear, de se nomear, em verdade de *responder* em seu nome. (Como se o homem não recebesse também seu nome e seus nomes!)” (DERRIDA, 2002, p. 41). Mesmo que o filósofo francês questione a linguagem como um indício de humanidade, o senso comum humano ainda usa esse argumento para isolar-se num patamar superior ao dos animais, o que fica patente no conto de Márquez, pois o fato de as pessoas (Pelayo, Elisenda, padre Gonzaga, os peregrinos) não conseguirem estabelecer comunicação linguística com o senhor com asas é suficiente para que ele seja considerado uma aberração e seja encerrado num galinheiro; já a mulher-aranha, que se comunicava através da fala e contava suas histórias, conquistou com mais rapidez seus visitantes e até foi capaz de despertar sua piedade, apesar de ainda ser tratada como algo diferente, uma criatura não humana a ser visitada (como nos circos de horrores). Desse modo, rapidamente, o velho alado foi completamente esquecido e o pátio onde vivia ficou vazio por dois principais motivos apontados pelo narrador: os milagres realizados pelo “anjo” revelavam certa desordem mental – como, por exemplo, do cego que queria voltar a enxergar, mas acabou ganhando três dentes novos – e o surgimento da mulher-aranha, que acabou por aniquilar toda sua reputação.

Mesmo que a mulher-aranha tenha recebido um tratamento diferente do conferido ao senhor alado, a atitude dos humanos (tanto os donos da casa como os peregrinos) para com os animais ou seus híbridos em “Un señor muy viejo con unas alas enormes” pode ser explicada pelo especismo, conceito explanado por Copstein e Silva (2014) como o preconceito contra seres de espécies não humanas:

O maior argumento especista é a ausência de racionalidade nos animais, considerado suficiente para autorizar seu uso como meios para os fins que sirvam aos interesses humanos, como alimentação, força de trabalho, divertimento, experimentos científicos, vestuário e tantos outros. A ausência da racionalidade, ou a constatação de capacidades cognitivas inferiores às do homem, justificaria a exclusão dos animais da comunidade moral e da posse dos direitos de sujeito. (COPSTEIN; SILVA, 2014, p. 201-202).

Os animais ou seus híbridos são, no conto, mortos, enclausurados, explorados economicamente e/ou torturados com queimaduras, constituindo elementos sobre os quais o ser humano pode demonstrar e praticar todo seu poder. Em oposição aos argumentos

especistas, que postulam que o homem pode subjugar os animais por ser racionalmente superior a eles, surge o pensamento antiespecista com o intuito de desconstruir essas noções através do conceito de senciência. Copstein e Silva (2014) explicam que senciência é um termo que designa a capacidade de preferir o prazer e evitar a dor, reconhecer-se como indivíduo e demonstrar interesse em prosseguir com sua própria existência. Para as autoras, essa característica é comum a todos os animais, apesar de ser ignorada nas suas relações com os humanos, que consideram o estereótipo animal como um referencial, um delimitador de sua própria humanidade. A senciência não deve ser confundida com capacidades cognitivas ou com a habilidade de desenvolvimento de linguagem simbólica, mas sim ser concebida como certo grau de consciência partilhada por todos os animais, inclusive humanos,⁵⁶ à capacidade de sentir, de preferir uma sensação à outra, o que pressupõe registro de memória, discernimento e exercício de individualidade.

O conceito de senciência coloca em xeque a velha dicotomia entre homem racional x animal irracional, visto que considera que muitas percepções, tidas pelo senso comum como exclusivamente humanas, são comuns também aos animais. Isso torna a questão da irracionalidade animal um tanto problemática e enfraquece o argumento do domínio do homem sobre os demais seres pela sua cognição superior, pela sua capacidade comunicativa linguística. Além do mais, Giorgio Agamben (2004), em seu ensaio *O fim do pensamento*, discorre sobre pensamento e linguagem e, expondo que o pensar tem origem num estado de angústia, num ímpeto ansioso, num tormento, conclui que não podemos pensar na linguagem, pois, quando falamos, ficamos constrangidos com nossas ideias e suspendemos muitas de nossas palavras. Para ele, nossos dizeres podem ser repetidos, mas nossos pensamentos, não. O filósofo italiano vai tecendo argumentações, inclusive metaforizando situações como o contato do humano com animais num bosque, para evidenciar que o pensar não é diretamente expresso pela linguagem, que, ao falar, faz-se uma seleção, um recorte do que vai ser dito, apenas avizinhandando-se, roçando-se linguagem e pensamento. Esse argumento fortalece os ideais antiespecistas, visto que o fato de os animais não partilharem do mesmo código linguístico humano não significa que eles, de alguma forma, não possam pensar, sentir, escolher entre o que é melhor ou pior, entre a sobrevivência e a morte.

⁵⁶ Em seu artigo, as autoras Liège Copstein e Denise Almeida Silva optam, em vários momentos, pelos termos “animais humanos” e “animais não-humanos” em detrimento do simples uso do senso comum “animais” e “humanos”.

No conto, a partir do momento em que o senhor alado deixa de servir economicamente a Pelayo e Elisenda, ele perde sua função e deixa de receber tanta atenção do casal. Porém, os dois não lamentam a situação, pois, enquanto o espetáculo do “anjo” fez sucesso no vilarejo, puderam construir uma mansão de dois andares, de muros altos para que os caranguejos não entrassem mais. Além disso, Pelayo começou uma criação de coelhos, deixou seu emprego de xerife, e Elisenda comprou sapatos novos.

Pelo contexto em que viviam, podemos inferir, apesar de não citada na narrativa, a relação que se estabelecerá entre o casal e os coelhos: provavelmente, a mesma relação que ocorria com as galinhas encerradas no galinheiro, a de fornecer alimentos (ovos, carne), ou seja, a exploração do que pode ser útil ao homem. A partir do momento em que o híbrido de homem e animal passa a ser inútil e sem rentabilidade, faz-se necessária uma busca por algo que renda lucros e que se renove, o que faz parte da natureza do coelho por sua rápida procriação. Chevalier e Gheerbrant (2007) apontam a simbologia positiva atribuída ao coelho, que é símbolo de fertilidade, abundância, prosperidade, inocência, astúcia e inteligência e, na tradição Cristã, está presente na celebração da Páscoa por sua fecundidade, representando nova vida e, assim, a Ressurreição de Cristo. O coelho pode indiciar, no conto, a renovação que ocorrerá tanto na vida do casal como também na do senhor alado.

Dentre as reformas que foram executadas com o dinheiro obtido da visitação ao híbrido, a única parte da casa que não merecera atenção foi o galinheiro, que apenas era limpo para sanar a pestilência da estrumeira.⁵⁷ O filho do casal, que começara a andar e trocar os dentes (o que indica, no conto, a passagem do tempo em que o “anjo” ficara vivendo naquele pátio), primeiramente fora levado a evitar chegar perto do galinheiro, mas com o tempo foi se acostumando inclusive a brincar ali dentro, e o senhor suportava suas infâmias pacientemente, com “mansedumbre de perro” (MÁRQUEZ, 2006: 14). Vale ressaltar a que animal compara-se a mansidão do híbrido: a de um cachorro. Muñiz (1996), ao dissertar sobre a simbologia dos mamíferos, lembra que o cão é um símbolo de fidelidade e amizade desde a tradição pagã e que, apesar de haver algumas referências bíblicas adversas relacionadas a ele, isso não impede que se transforme em um símbolo arquetípico da sociedade feudal. Nobre e fiel, o cachorro segue seus amos até o sepulcro, onde os acompanhará como um bom vassalo, servindo-os a seus pés. No conto, essa condição de vassalagem é patente, pois em nenhum

⁵⁷ A estrumeira é o local onde se armazena esterco para que as bactérias realizem a decomposição da matéria orgânica, produzindo calor e gases. No caso do conto, a transformação do galinheiro em estrumeira não era intencional, mas resultado da indiferença e falta de limpeza do casal com aquele lugar.

momento o senhor com asas parece inclinado a agredir seus donos, apesar dos maus tratos que recebe, e prossegue respeitando-os e tolerando as brincadeiras do garoto com verdadeira “mansidão de cachorro”.

Quando o garoto começa a frequentar a escola (outro indício de passagem de tempo na narrativa), o senhor alado passa por uma fase de decadência física, visto que se locomove arrastando-se de um lugar para o outro (pelo caminhar do enredo, percebe-se que os donos da casa já não o mantêm encarcerado – mesmo que o ato de sua libertação não seja diretamente narrado –, pois não se importam se ele for embora, visto que já não atrai mais visitantes), seus olhos estavam turvos, fazendo-o tropeçar pela casa e só lhe restavam algumas plumas de suas asas. Essa situação gerou grande alarde, pois os donos da casa pensaram que ele fosse morrer e não faziam ideia do que fazer com o corpo de um anjo morto, apesar de estarem bastante incomodados com sua presença:

El ángel andaba arrastrándose por acá y por allá como un moribundo sin dueño. Lo sacaban a escobazos de un dormitorio y un momento después lo encontraban en la cocina. Parecía estar en tantos lugares al mismo tiempo, que llegaron a pensar que se desdoblaba, que se repetía a sí mismo por toda la casa, y la exasperada Elisenda gritaba fuera de quicio que era una desgracia vivir en aquel infierno lleno de ángeles. (MÁRQUEZ, 2006, p. 14-15).

Nesse excerto fica claro como o “anjo” passa a incomodar o casal a partir do momento em que não mais lhes é útil, desse modo, passa a ser tratado inclusive com violência, por ser agredido com vassouradas, e Elisenda pensa estar vivendo, paradoxalmente, em um inferno cheio de anjos. É evidente esse contraste entre a figura supostamente angelical do velho com asas e a sensação infernal que ele provocou no casal, especialmente na mulher, mostrando como a percepção acerca dele muda quando perde sua função econômica no enredo.

No último parágrafo do conto, há uma reviravolta no estado de saúde do senhor, que após sobreviver a um de seus piores invernos, melhora com o aumento das temperaturas. Começam a nascer em suas asas plumas grandes e duras, fato que é citado pelo narrador como já familiar a ele, que passara a cantar canções de navegantes durante a noite, mesmo que ninguém notasse. Até que numa manhã, Elisenda cozinhava e surpreendeu-o em suas primeiras tentativas de voo, que culminaram com sua partida do pátio naquele mesmo dia e fizeram a mulher exalar um suspiro de alívio e de descanso, tanto por ela como por ele, “porque entonces ya no era un estorbo en su vida, sino un punto imaginario en el horizonte del mar.” (MÁRQUEZ, 2006, p. 16).

Considerações finais

A análise da relação entre humanos e animais em “Un señor muy viejo con alas enormes” é capaz de despertar várias reflexões sobre o limite entre a humanidade e a animalidade. No conto, os personagens humanos agem em consonância com os ideais firmados pelo senso comum acerca dos animais, como é apontado por Copstein e Silva (2014): de que se afirmar como “não-bicho” é importante, porque o “ser bicho” tem sido sistematicamente associado à ideia de degradação, posicionamento este apoiado na lógica cartesiana segundo a qual a racionalidade é capaz de conferir direitos a um sujeito. De acordo com as autoras, os animais são assim contemplados como objetos, como propriedade e nunca como sujeitos de direito.

Os limites estabelecidos no conto, principalmente pelos personagens Pelayo e Elisenda em relação aos animais, são primeiramente físicos, já que o casal procura sempre se privar da convivência direta com eles, fato que se dá bem no início da narrativa com a morte e expulsão dos caranguejos da casa. Berger (2003) aponta o afastamento entre homens e animais como fato sintomático dos últimos dois séculos, ruptura esta que teria surgido a partir de Descartes, que separou corpo e alma, submetendo o corpo às leis da física e da mecânica. Para ele, como o animal era desprovido de alma, fora reduzido ao modelo de uma máquina. As consequências desse conceito foram se desenvolvendo lentamente, com a criação da premissa de que os animais são inocentes e, por isso, esvaziados de experiências e segredos, o que dá ensejo para que o homem se coloque acima das demais criaturas, subjugando-os e escravizando-os.

No século XX, com a criação da máquina de combustão interna, os animais de tração são substituídos nas ruas e fábricas e o crescimento das cidades fez com que se distanciassem cada vez mais da convivência humana, pois os bichos selvagens se encontravam encerrados em reservas ou parques nacionais. Já as criaturas domésticas são confinadas para servirem como alimentos, o que é o caso das galinhas que conviviam no galinheiro com o “anjo” do conto marqueziano e dos coelhos que eram criados por Pelayo, representando assim uma das principais relações estabelecidas entre homens e bichos na contemporaneidade.

Essa suposta superioridade humana sobre os demais seres é justificada pelo senso comum principalmente a partir da questão da racionalidade, que estaria presente nos homens e ausente nos animais. Esse argumento tem sido enfraquecido e desconstruído por vários estudiosos, que discutem que o conceito de racionalidade não pode ser reduzido exclusivamente à capacidade de desenvolvimento de comunicação por um código linguístico

por abarcar outras diversas nuances, como a capacidade de memória, de sentir, de sofrer, de buscar a sobrevivência, de fazer escolhas, características estas compartilhadas por humanos e pelos bichos, como explica Maciel (2008):

Porém, diante dos estudos etológicos contemporâneos, quem garante que os animais estão impedidos de pensar, ainda que de uma forma muito diferente da nossa, e ter uma voz que se inscreve na linguagem? Estará, como indaga Lestel,⁵⁸ a nossa racionalidade suficientemente desenvolvida para explicar uma *racionalidade* que lhe é estranha, caso esta realmente exista? (MACIEL, 2008, p. 72-73).

O homem, que se considera como único detentor da capacidade racional dentre os seres vivos, usa dessa justificativa para adotar atitudes como as narradas no conto de Márquez, especialmente daquela adotada com o senhor com asas, que por não ter conseguido estabelecer comunicação com o padre nem com os demais personagens da narrativa foi classificado como monstro, como aberração e fora enclausurado por isso. Entretanto, alguns indícios mostram que ele tinha capacidade comunicativa, mas que não foi possível estabelecer um canal entre seu linguajar e o dos habitantes daquela vila (o casal comenta que embora seu dialeto fosse incompreensível, ele tinha uma bela voz; no final do conto, antes de voar, ele cantarola canções de navegante. É provável que apenas falasse uma língua diferente e desconhecida pelas pessoas dali).

Logo, cria-se uma problemática em definir o que é homem, o que é animal, pois se há algo que os separa, também há muito o que os une, por partilharem diversas características em comum, como já comentado. Derrida (2002) esclarece que não há interesse em uma discussão que estabeleça uma descontinuidade, uma ruptura ou mesmo um abismo entre o homem e o animal e que o interessante seria não se perguntar se existe ou não um limite, mas pensar o que torna esse limite aparentemente abissal, visto que a fronteira não é composta por uma só linha, mas por várias. Ou seja, a reflexão deve se basear nas motivações pelas quais o homem quer se destacar do animal, e não em suas diferenças propriamente ditas, considerando que qualquer divisão é delicada – repleta de nuances a serem analisadas e consideradas –, ou, até mesmo, inexistente. Como comenta Maciel (2008), dentre as demais ciências, cabe também à literatura e aos “zoocritores” assumirem a responsabilidade ética e estética de escrever e

⁵⁸ Dominique Lestel é um filósofo e etólogo (estudioso do comportamento animal) francês, citado por Maria Esther Maciel em sua obra *O animal escrito* por apontar a diversidade de comportamentos e de competências dos bichos, que vão desde habilidades estéticas (como as aves que tecem seus ninhos) até formas elaboradas de comunicação (como a capacidade que algumas aves têm de imitar a voz de outras aves, além de animais que se comunicam emitindo sons, como o sagui, os golfinhos e as baleias).

debater sobre o tema, num tempo em que uma reflexão incisiva sobre as práticas de crueldade contra os animais torna-se cada vez mais necessária e urgente.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O fim do pensamento. **Terceira margem:** poesia brasileira e seus encontros interventivos, Rio de Janeiro, ano IX, n. 11, 2004. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xii.html>>. Acesso em: 16 fev. 2015.

BERGER, John. Por que olhar os animais? In: _____. **Sobre o olhar.** Tradução de Lya Luft. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 11-32.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **Manual de zoología fantástica.** México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Ângela Melim; Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COPSTEIN, Liège; SILVA, Denise Almeida. Metáfora animal e especismo: retórica do poder no contexto pós-moderno. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, v. 12, n. 1, p. 193-231, 2014. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/7123/5099>>. Acesso em: 24 dez. 2014.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou.** Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

FECHNER, Gustav Theodor. **Da anatomia comparada dos anjos.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Un señor muy viejo con unas alas enormes. In: _____. **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada.** Buenos Aires: Debolsillo, 2006. p. 5-16.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais:** morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

MACIEL, Maria Esther. Do inclassificável e das classificações. In: _____. **As ironias da ordem:** coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 14-30.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito:** um olhar sobre a zooliteratura contemporânea. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

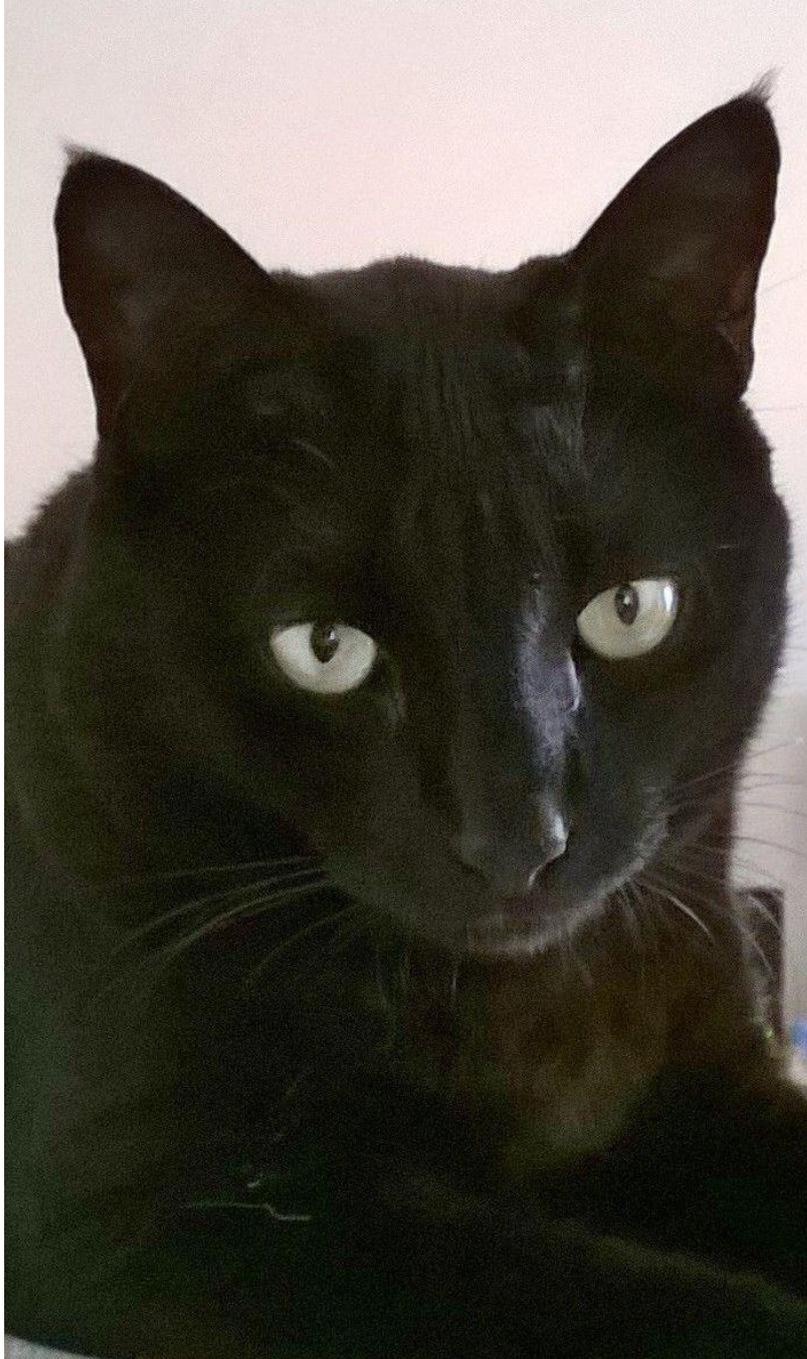
MARIZE, Malta. Casa assombrada ou circo de horrores? Discussão sobre territórios para objetos do mal. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 19., 2010, Cachoeira. **Anais do 19º Encontro da Associação**

Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre territórios”. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 650-664.

MELO, João de. Gabriel García Márquez e o realismo mágico latino-americano. **Camões: Revista de Letras e culturas lusófonas**, Lisboa, n. 2, jul./set. 1998. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/revista/marquezrealism.htm>>. Acesso em: 13 fev. 2015.

MUÑIZ, María Dolores-Carmen Morales. El simbolismo animal en la cultura medieval. **Espacio, tiempo y forma**, Serie III, Historia Medieval, Logroño, n. 9, p. 229-255, 1996. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129060>>. Acesso em: 22 dez. 2014.

VARANDAS, Angélica. A Idade Média e o Bestiário. **Medievalista**, Lisboa, v. 2, n. 2, p. 1-53, 2006. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-bestiario.htm>>. Acesso em: 22 out. 2014.



Pet

Do voo da imaginação à conservação: a avifauna de *Iracema*, José de Alencar

Renata C. Sartori (UFRN)

Maria da Conceição Xavier de Almeida (UFRN)

Revisitando a lenda

Se é razoável afirmar que o mundo das tecnicidades declarou guerra ao mito, é, no mínimo, aconselhável vasculhar os porões desse ancestral homem moderno, para observar mais que explicar, compreender mais que traduzir os dispositivos a um só tempo mito/lógicos que presidem a estruturado simbólico, da cultura e da história humana – ontem, hoje e amanhã.

(ALMEIDA, 2003, p.130)

Em busca de decifrar a essência do ser humano, a humanidade abriu muitos caminhos. Usou-se das artes, das pinturas rupestres, das músicas folclóricas, dos mitos, fábulas, poemas, narrativas entre outros.

Edgar Morin (1996) enfatiza que o ensino sobre a condição humana, quando perpassa pela literatura, pode adquirir forma vivida e ativa para esclarecer cada um sobre sua própria vida, bem como exercitar outras formas de ver o mundo. Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço* (1974), inspirado num verso de Holderlin, propõe recorrer aos poetas para reaprender a habitar o mundo.

Vilém Flusser ressalta que uma obra literária pode ser compreendida de duas maneiras: como uma resposta ao contexto histórico que surgiu – o campo desta tentativa é a crítica, ou como uma pergunta a dado leitor em determinado momento – o campo da especulação. Logo, aceitar a leitura de uma obra enquanto ficcional “implica pôr em questão, simultaneamente, tanto a possibilidade de significação da ficção quanto a possibilidade do nosso sentido da realidade [...]” (BERNARDO, 1999, p.166-168).

Assim ocorreu a partir dos anos 70 com pesquisadores norte-americanos que começaram a combinar literatura com conteúdo ecológico. Joseph W. Meeker, em 1972, cunhou o termo *ecologia literária*. A partir dos estudos de temas e das relações biológicas provenientes dos estudos literários, o autor tem investigado qual o papel desempenhado pela literatura sobre os estudos da ecologia humana.

O termo *ecocrítica* possivelmente foi concebido pela primeira vez por William Rueckert em *Literature and Ecology: an Experiment in Ecocriticism*, e se refere à aplicação da Ecologia e de estudos ecológicos no âmbito dos estudos literários (GLOTFELTY, 2010).

Contudo, atualmente há outras concepções como: ecopoética, ecocriticismo, crítica literária ambiental, estudos verdes, interações literatura/natureza/cultura, entre outros.

Na medida do possível, a literatura é capaz de oferecer várias contribuições por atravessar diferentes territórios de conhecimento, suscitando o despertar para uma educação criativa por meio do campo transdisciplinar.

Neste artigo, vamos privilegiar o caminho de uma lenda e revisita-la, valorizando suas contribuições, procurando escutar suas lições, sempre atuais. Trata-se do romance, *Iracema: lenda do Ceará* (1865), escrito por José de Alencar (1829–1877), com mais de 100 edições publicadas no Brasil, além de edições traduzidas para outros idiomas (árabe, espanhol, francês, inglês). Ao longo dos 150 anos, não resta dúvida que a lenda permanece viva no Brasil e, principalmente, na região Nordeste do país.

O respectivo romance é considerado uma narrativa indianista, assim como outros dois romances escritos por Alencar, que compõem a trilogia de romances indianistas da literatura brasileira: *O Guarani* (1857) e *Ubirajara* (1874).

Iracema é um cânone da literatura brasileira, e pode ser considerado como uma grande narrativa a partir da concepção de que uma grande narrativa é composta por: “todos os sistemas vivos **humanos e não humanos: fauna, flora, mineral**, no qual ciência e imaginação, ciência e arte nunca se excluem, mas sempre se complementam” (CARVALHO, 2009, p.68, grifos nossos).

O crítico literário Mário C. Proença, ao analisar a obra de Alencar, descreve uma reflexão feita por Alencar sobre as alterações paisagísticas cearenses: “[...] e pensando, com certeza em si próprio, na longa viagem pelo sertão, no tempo de menino, e no amor que olhara as paisagens, as árvores, os bichos de sua terra Alencar acrescenta: ‘Originais, são apenas aqueles engenhos que se infundem na natureza’” (PROENÇA, 1972, p.34, 110).

O romance *Iracema*, ambientado no século XVII, retrata seus personagens e tramas indissociáveis do cenário composto por matas, serras do sertão e litoral do Estado do Ceará, região Nordeste do Brasil. A Serra ou Chapada de Ibiapaba (Figura 1), é habitada pela etnia Tabajara. Neste cenário há nuances da percepção de Alencar sobre a preservação da natureza. As paisagens são descritas como frutos da interação e respeito dos seres vivos/natureza. Além de apresentarem uma energia poderosa, são verdadeiros deuses, imagens, símbolos que habitam a profundidade humana e infundem qualidades e poderes benéficos e maléficos, como ocorre com Tupã e Jurupari.

É na Serra de Ibiapaba que Alencar inicia o romance, valorizando o local que abriga um bosque sagrado aonde se realizam os rituais indígenas, tais como o culto à lua nova: “Estendeu Iracema a esteira de carnaúba, e sobre ela serviu os restos da caça e a provisão de vinhos da última lua” (ALENCAR, 1865, p. 42).

A respectiva Serra é legada pelos Tabajaras. “Tupã deu à grande nação Tabajara toda esta terra. Nós guardamos as serras donde manam os córregos [...] Agora os pescadores da praia [...] deixam vir pelo mar a raça branca dos guerreiros de fogo, inimigos de Tupã” (Ibidem, p.21).

A Serra de Ibiapaba, localizada a 320 km de Fortaleza, capital do Estado do Ceará, se estende aos limites ocidentais do estado na fronteira que separa os Estados do Ceará e do Piauí com altitudes que variam de 650 a 850 m. Desde 1996, a área de 1.592.550 ha é considerada área de proteção ambiental pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Renováveis (IBAMA). (VELLOSO; PAREYN; SAMPAIO, 2002)

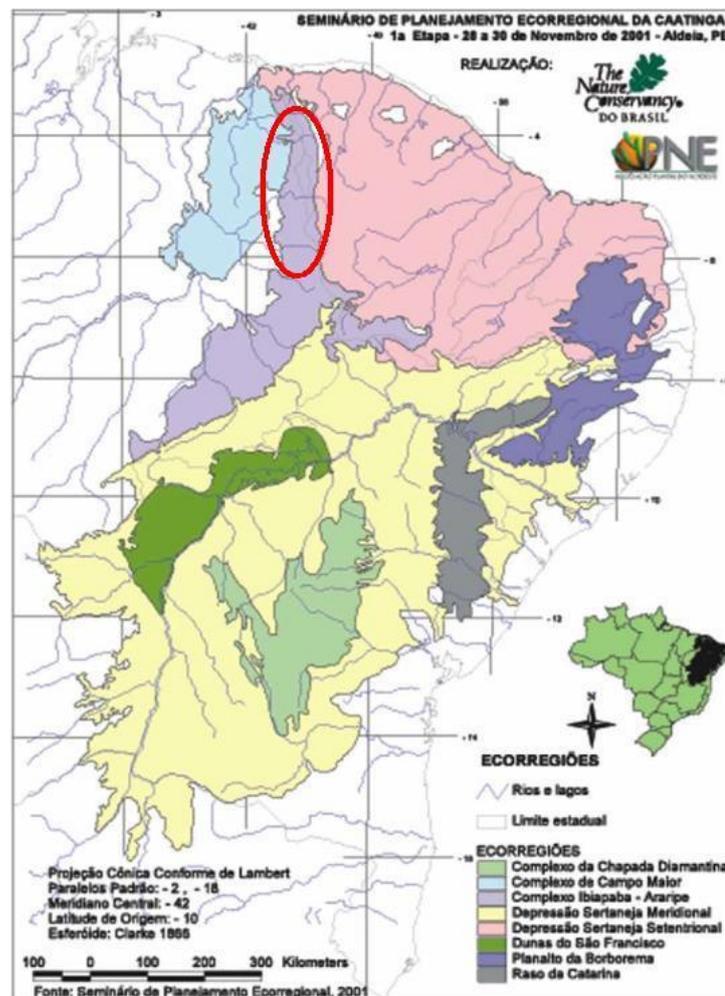


Figura 1 - Ecorregiões da Caatinga com destaque para a Serra de Ibiapaba. - Fonte: <<http://www.nature.org>>. Acesso em 10 Jun.2014.

A vegetação predominante é a Savana-Estépica (*Caatinga*). No idioma tupi-guarani *Caatinga* significa *mata branca*. A etimologia resulta da observação feita pelos indígenas, devido à cor esbranquiçada das folhas em determinada época do ano.

Ressaltamos que desde a época da chegada dos conquistadores, naturalistas, jesuítas, missionários, cronistas da época, descreveram plantas e animais a partir das observações feitas pelos indígenas, sendo que até hoje prevalecem diversos nomes de espécies da fauna e flora conforme designação feita no idioma tupi.

Neste contexto, nas *Notas* do romance *Iracema*, Alencar cita algumas referências que foram utilizadas para descrever a fauna e a flora do romance, tais como: Gabriel Soares de Souza, Fernão Cardin, Johannes de Laet, Von Martius, Jean Louis R. Agassiz e Jean de Lery. Logo, no respectivo romance, são evidentes os nomes de algumas aves, de acordo com o idioma tupi.

A *Caatinga*⁵⁹ é o único bioma exclusivo do Brasil, tem sido apontado como o mais negligenciado dos biomas brasileiros devido ao uso inadequado e insustentável dos recursos naturais; porém, algumas estratégias estão sendo realizadas.

Em 1998, *The Nature Conservancy do Brazil* (TNC), após levantamentos sobre o diagnóstico da situação do bioma, delineou estratégias de apoio para criação de uma Reserva Particular do Patrimônio Nacional do Ceará. Embora tenha sido uma iniciativa importante, essa medida não foi o suficiente para cumprir com a complexa missão do Programa, ou seja, proteger direta e indiretamente toda a biodiversidade do bioma (VELLOSO; PAREYN; SAMPAIO, 2002).

Entretanto, para obtenção de maiores conhecimentos e conseqüentemente para implantação de estratégias de conservação, esforços estão sendo despendidos pelo Ministério do Meio Ambiente, Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA) e universidades, entre outros.

⁵⁹ Brasil. Ministério do Meio Ambiente - MMA. 2009. “É o principal bioma da Região Nordeste, ocupando totalmente o Ceará e parte do Rio Grande do Norte (95%), da Paraíba (92%), de Pernambuco (83%), do Piauí (63%), da Bahia (54%), de Sergipe (49%), do Alagoas (48%) e do Maranhão (1%). A caatinga também cobre 2% de Minas Gerais”. Disponível em: <<http://brasil.gov.br/meio-ambiente/2009/10/biomas-brasileiros>>. Acesso em 10 Jul. 014.

Pairando sobre a lenda do Ceará

O reino animal faz parte do folclore que relaciona os animais com diversas formas como “dos bestiários medievais dos séculos XII e XIII que se multiplicaram estórias, anedotas, provérbios etc.” (DELLA MONICA, 1989, p.152). “Seja como for, os animais sempre tiveram, até nós, uma nobreza divina ou sacrificial de que todas as mitologias dão conta” (BAUDRILLARD, 1981, p.165).

Além de cumprirem um papel fundamental no transporte e fertilização das sementes, controle de insetos e de diversas pragas para a agricultura, as aves também ocupam um lugar de destaque em contos, lendas, superstições e credences, variando de região para região.

O romance, *Iracema*, apresenta uma avifauna com aproximadamente 22 espécies, distribuídas por várias localidades do Estado do Ceará (Figura 2), sendo a maior ocorrência na Serra de Ibiapaba. Esse aspecto também foi observado durante trabalhos de campos realizados em 2010 e 2011 por Renata C. Sartori e Ana Claudia P. de Oliveira. Neste artigo apresentamos apenas as espécies que ocorrem na Serra de Ibiapaba, num total de 10 espécies (45,4%), conforme constam no romance (Quadro 1).

As espécies do Quadro 1 foram agrupadas em famílias de acordo com a literatura consultada da área: SICK (1997); SIGRIT (2009); Listas das Aves do Brasil do Comitê Brasileiro de Registros Ornitológicos (CBRO); Livro Vermelho da Fauna Brasileira Animais Ameaçados de Extinção do Ministério do Meio Ambiente (MMA); Mapa da Fauna Ameaçada de Extinção/IBAMA – Aves-2005 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE); base de dados do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio) e Avibase – *The world BIRD data base*.

Para elaboração do Mapa Literário da avifauna foi utilizado o Geographic Information System (SIG). Destacamos que algumas das localizações foram identificadas pelo autor do romance, enquanto que outras foram inferidas por nós.

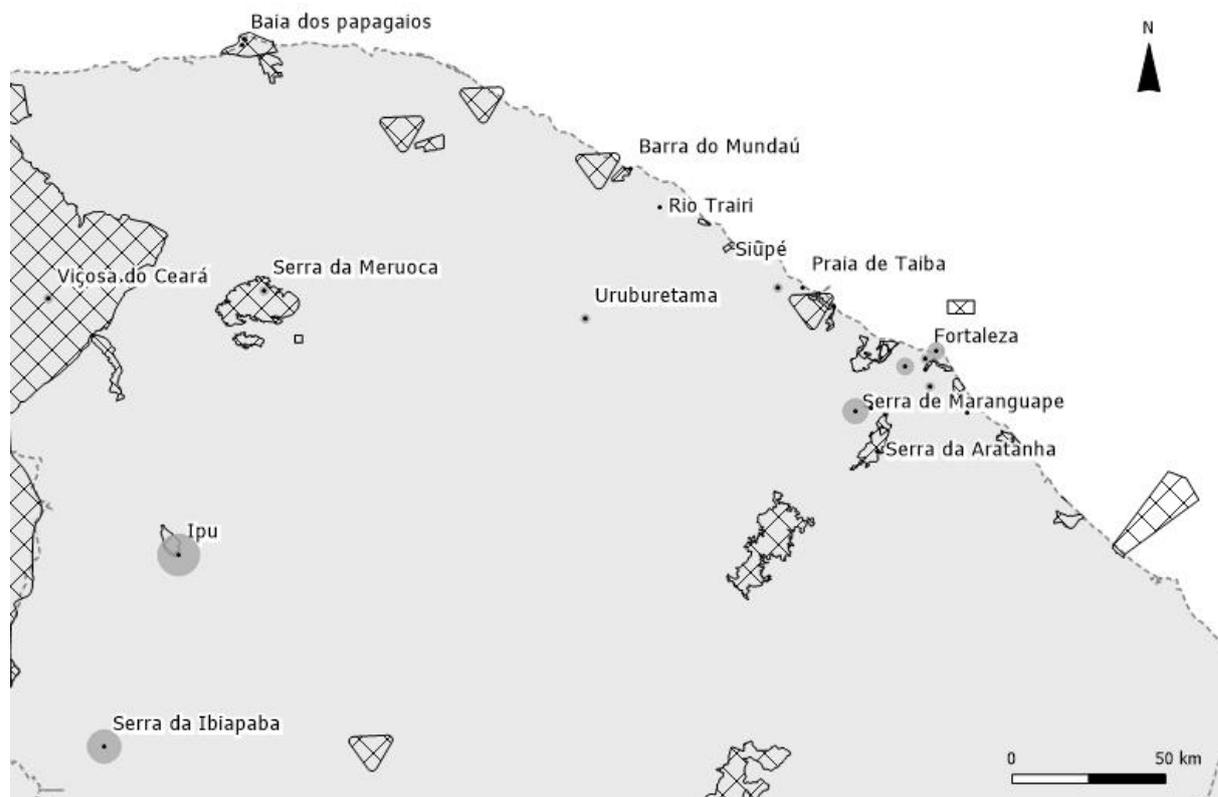


Figura 2 - Distribuição da avifauna, segundo localidades descritas no romance *Iracema*.

Ressaltamos que o território do município de Ipu se estende em 25% sobre a Serra da Ibiapaba e 75% ao longo do rico vale do riacho Ipuçaba – no sopé da serra, prolongando-se pelo sertão.⁶⁰ Neste local ficam *os campos dos tabajaras* ou *os campos do Ipu* (ALENCAR, 1865, p.17, 27), onde nasceu Iracema cuja Bica de Ipu, imortalizada por Alencar, é formada por quedas d’água com mais de 100 metros de altura e considerada a principal atração turística da cidade de Ipu.

Quadro 1 - Prováveis espécies do romance *Iracema*.

Nomes descritos por Alencar	Outros nomes comuns	Nomes científicos	Ocorrência
Cauã	Acauã, Acanã	<i>Herpetotheres cachinnans</i> (Linnaeus, 1758) Falconidae	IPU*
Galo-da-campina	Cabeça-vermelha, Cardeal-do-nordeste	<i>Paroaria dominicana</i> (Linnaeus, 1758)	IPU

⁶⁰ Ipu. Governo do Estado do Ceará. <<http://ipu.ce.gov.br/paginas/historia1.htm>>. Acesso em 18 Jun. 2014.

		Thraupidae	
Gaivota, Atiati	Gaivota-de-cabeça-cinza, Tiribique	<i>Chroicocephalus cirrocephalus</i> (Vieillot, 1818) Laridae	IPU*
Inhuma	Aiúma, Anhuma	<i>Anhima cornuta</i> (Linnaeus, 1766) Anhimidae	IPU
Jandaia, Ará	Jandaia-verdadeira Periquito	<i>Aratinga jandaya</i> (Gmelin, 1788) Psittacidae	IPU FORTALEZA
Juriti	Gemedeira, Juriti-da-floresta, Juriti-verdadeira	<i>Leptotila rufaxilla</i> (Richard & Bernard, 1792) Columbidae	SERRA IBIAPABA*
Nambu	Inhambu-chororó, Nambu-chintã, Nambuzinha	<i>Crypturellus tataupa</i> (Temminck, 1815) Tinamidae	SERRA IBIAPABA*
Rôla	Pomba-rola, Rola-cabocla, Rolinha-comum	<i>Columbina talpacoti</i> (Temminck, 1811) Columbidae	SERRA IBIAPABA*
Sabiá-da-mata	Sabiá-da-capoeira, Caraxué-da-capoeira, Caraxué-da-mata,	<i>Turdus fumigatus</i> (Lichtenstein, 1823) <u>Turdidae</u>	IPU
Sabiá-do- sertão	Tejo-do-campo, Calhandra, Galo-do-campo	<i>Mimus saturninus</i> (Lichtenstein, 1823) Mimidae	IPU*

(*) Lugar aproximado

O Brasil, em dez anos, teve 250 novas espécies ameaçadas de extinção. As aves pertencem à categoria de animais com mais espécies ameaçadas, já os mamíferos à categoria com maior porcentagem de espécies ameaçadas (ANGELO, 2012). Devido à devastação da natureza, à poluição entre os fatores, as aves estão perdendo suas populações. Porém, em defesa das aves, esforços preservacionistas estão se tornando mais eficazes, e as populações de algumas espécies, estão em vias de recuperação.

Das dez espécies descritas no Quadro 1, nenhuma está classificada na Categoria de Ameaça, de acordo com o Mapa da Fauna Ameaçada de Extinção (ves-2005/IBAMA) com dados georeferenciados pelo IBGE. O status de ameaça de extinção é definido segundo as categorias definidas pela União Internacional para a Conservação da Natureza (IUCN).

Entretanto, no Estado do Ceará, há 18 espécies inseridas na Categoria de Ameaça, sendo 11 V (Espécie Vulnerável a Extinção); 4 EP (Espécie em Perigo de Extinção) e 3 CP (Espécie Criticamente em Perigo de Extinção). Destas ressaltamos como EP: *Picummas limae* (Snethlage, 1924) ou Pica-anão-da-caatinga; *Thamnophilus caerulescens cearencis* (Cory, 1919) ou Choca-da-mata-de-Baturité; *Hemitriccus mirandae* (Snethlage, 1925) ou Maria-do-nordeste e *Odontophorus capueira plumbeicollis* (Cory, 1915) ou Uru-do-nordeste. Como CP: *Pyrrhura Anaca* (Gmelin, 1788) ou Cara-suja; *Antilophia bokermanni* (Coelho & Silva, 1998) ou Soldadinho-do Araripe e *Oryzoborus maximiliani* (Cabanis, 1851) ou Bicudo-verdadeiro.

É importante lembrar que as aves, além de representarem um forte apelo social constatado no cotidiano, na cultura (músicas, pinturas, folclores, lendas), na geografia (nomes de cidades, rios, montanhas, praias), entre outros, também colaboram para a sedimentação das listas de espécies ameaçadas, pois são consideradas como autênticas “indicadoras de conservação”, ou seja, como boas indicadoras ambientais, critério estabelecido ao longo dos anos por inúmeros aspectos. Dentre estes, destacamos a sua considerável riqueza na diversidade de espécies e fidelidade quanto ao uso de determinados *habitats*.

Não é a toa que muitas aves são representadas em diversos emblemas, como bandeiras, brasões, entre outros. Essa simbologia, no caso de locais geográficos, pode estar relacionada à frequência de ocorrência de determinadas espécies em determinados locais.

Há várias versões sobre a origem do nome Ceará, uma delas é que Ceará significa na língua tupi – *canto da Jandaia, pequena arara*. “Essa é a etimologia verdadeira, não só e conforme a tradição, como às regras da língua tupi” (ALENCAR, 1865, p. 108-09).

No romance a *Jandaia* (Figura 3), sem dúvida, se destaca das demais espécies, é uma voz e imagem representativa na paisagem sonora do romance. Conforme consta já na abertura do romance: “Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba” (ALENCAR, 1865, p. 11). Além de ser descrita como uma ave linda, amiga e companheira de Iracema, com penugem dourada da cabeça, os olhos verdes e o bico negro (Ibidem, p. 35). A partir destas características há possibilidades da espécie ser a *Jandaia-verdadeira* (*Aratinga jandya*). Alencar relata o canto da *Jandaia*: “Uma vez que a formosa filha de Araquém se lamentava a beira da lagoa de Mecejana, uma voz estridente gritou seu nome do alto da carnaúba: – Iracema! Iracema!” (Ibidem, p. 86).



Figura 3 – Aquarela *Jandaia-verdadeira* (*Aratinga jandya*). - Fonte: RCSartori (2013)

Ao descrever a *Jandaia*, o autor parece ter a mesma percepção de Deleuze e Guattari “o conceito de um pássaro não está em seu gênero ou em sua espécie, mas na composição de suas posturas, de suas cores e de seus cantos” (ALMEIDA, 2003, p.133).

A domesticação da *Jandaia* é uma relação simbólica, a espécie está presente, com sua beleza e seu canto, em três momentos distintos do romance: no parágrafo de abertura, ao desenrolar e no final. Neste sentido, o Quadro 1 apresenta como locais de ocorrência da referida espécie, as cidades de Ipu e Fortaleza.

Alguns comentários surgiram após a primeira publicação do romance, sendo um deles referente ao voo da *Jandaia*, mais precisamente uma crítica que a espécie é incapaz de voar da cidade de Ipu à Lagoa de Messejana situada em Fortaleza, uma distância de aproximadamente 320 km. Pelo significado simbólico da ave no romance, tal crítica nos parece não proceder. Alencar esclarece sobre o comportamento da espécie:

Quem não conhece as emigrações desses pássaros, cujos bandos aparecem e desaparecem com o inverno e o estio? Essas emigrações mais sensíveis se tornam no Ceará por causa das secas frequentes, que obrigam os animais a procurar as várzeas e, sobretudo, as margens das lagoas e rios. (ALENCAR, 1865, p.155)

Os pássaros, constantemente, voam pelos capítulos do romance. As paisagens são sonorizadas pelo: *Galo-da-campina* (*Paroaria dominicana*), *Inhuma* (*Anhima cornuta*), *Jandaia* (*Aratinga jandya*), *Rôla* (*Columbina talpacoti*), *Sabiá-da-mata* (*Turdus fumigatus*) e *Sabiá-do-sertão* (*Mimus saturninus*). Alguns exemplos dessas sonoridades:

Iracema saiu do banho [...] e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste [...] O galo da campina ergue a poupa escarlate fora do ninho. Seu límpido trinado anuncia a aproximação do dia [...] O sabiá do sertão, mavioso cantor da tarde, escondido, nas moitas espessas da ubaia, soltava já os prelúdios da suave endecha. (ALENCAR, 1865, p.13, 21, 34)

Para além da imaginação, Alencar descreve a etimologia e outros aspectos de algumas espécies, tais como: “*Inhuma* – ave noturna palamédea. A espécie de que se fala aqui é a palamédea chavaria, que canta regularmente a noite [...] *Acauã* – ave inimiga das serpentes” (Ibidem p.22, 114); e a referência à *Nambu* (*Crypturellus tataupa*), o autor menciona o *Gavião Anajê* (*Rupornis magnirostris*) como seu predador

Diante do exposto, podemos considerar que o romance indianista *Iracema* é uma narrativa plasmada por texto e contexto, apresenta um caminho que aponta para um pensamento mítico que leva sentido na fronteira e no interior do pensamento racional. É nessas regiões fronteiriças que é pensada a condição humana e a biodiversidade, traçando interpretações que se estendem para a conservação das aves que continuam sob ameaças, o que representa um símbolo do perigo que paira sobre a vida humana e planetária.

Agradecimentos

À CAPES pelo auxílio financeiro. À Inês do Rosário pela elaboração do Mapa literário. À Mônica Stein Aguiar pela ilustração da aquarela.

Referências

- ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. São Paulo: Saraiva, 1956.
- ALMEIDA, Maria da Conceição de. Antropologia poética da comunicação: esse ancestral homem moderno. Porto Alegre: *Revista Famecos*, 21 (2003): 130-34.
- ANGELO, Claudio. Brasil tem pelo menos 250 novas espécies ameaçadas de extinção. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, p.7, 02 abr. 2012. Caderno Cotidiano.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água. Coleção: Antropos, 1981.
- BERNARDO, Gustavo. "O conceito de literatura." *Introdução aos termos literários*. Ed. José Luis Jobim. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. 135-69.
- CARVALHO, Edgard de Assis. A natureza recuperada. *Cultura e pensamento complexo*. Eds. Maria da Conceição de Almeida, Edgard de Assis Carvalho. Natal: EDURFN, 2009. 61-80.
- COMITÊ BRASILEIRO DE REGISTROS ORNITOLÓGICOS - CBR. *Lista das Aves do Brasil*. 11. ed., Florianópolis, 2014.
- DELLA MONICA, Laura. *Manual do folclore*. 3. ed. São Paulo: Global/Universitária, 1989.
- GLOTFELTY, Cheryll. "Los estúdios literários en la era de la crisis medioambiental." *Ecocríticas. Literatura e medio ambiente*. Eds. Carmen Flys Junquera, José M.M. Henriquez e Julia B. Vigal. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010. 49-65.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Mapa da Fauna Ameaçada de Extinção/IBAMA – Aves*, 2005.
- _____. Sensos demográficos. <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm>>. Acesso em 18 Out.2011.
- INSTITUTO CHICO MENDES DE CONSERVAÇÃO DA BIODIVERSIDADE. *Plano de Ação Nacional para a Conservação das Aves da Caatinga*, 2001.
- Ministério do Meio Ambiente - MMA. *Livro Vermelho da Fauna Brasileira Ameaçada de Extinção. Biodiversidade*. 19. vol.1. Animais Ameaçados de Extinção. Brasília: MMA, 2008.
- MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- PROENÇA, Mário C. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- SARTORI, Renata C. *A etnopoética de Iracema: diálogo ciência e literatura*. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio Grande do Norte/Natal/Brasil, 2013.
- SICK, Helmut. *Ornitologia brasileira*. Rio de Janeiro: Fronteiras, 1997.

SIGRIST, Tomas. *Iconografia das aves do Brasil*. vol.i – Bioma Cerrado. Vinhedo: Avis Brasilis, 2009.

VELLOSO, Agnes L.; PAREYN, Frans G.C; SAMPAIO, Everaldo V.S.B. *Ecorregiões: propostas para o bioma caatinga*. Recife: Associação Plantas do Nordeste; Instituto de Conservação Ambiental, The Nature Conservancy do Brazil, 2002.



Pluto

Biografia dos autores

Cláudia Heloisa Impellizieri Luna Ferreira da Silva possui graduação (Bacharelado e Licenciatura) em Português Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1981), mestrado em Letras Neolatinas pela UFRJ (1989), doutorado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999) e Universidad de Buenos Aires (BOLSA PDEE CAPES) e Pós-doutorado em História da América pela USP (2015). Atualmente é professor Associado III da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail luna400@gmail.com

Elda Firmo Braga é professora Adjunta de Literaturas Hispânicas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, dedica-se aos Estudos Literários com foco na representação da natureza na literatura e às práticas pedagógicas voltadas para o Ensino de Literatura e o Letramento Literário. E-mail elda@literaturas.net

Marcus Alexandre Motta orienta e pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Uerj. Experiência nas áreas de História, Letras e Arte; ênfase em Historiografia da Cultura, Crítica e História da Arte. Pesquisa sobre a obra de Fernando Pessoa e sobre Aparato Literário e Pensamento Plástico. Lança, recentemente, os seguintes trabalhos: *Histeria: o caso Dora*, Zahar, 2014, com Nadiá de Paulo; *Talo do Lido*, Multifoco, 2014; *Remos e Versões*, Multifoco, 2012; *Extratós Ópio II*, Lumme Editor, 2011; Artigos e Capítulos. E-mail marcusalexandremotta@globocom.com

Maria Aparecida Nogueira Schmitt é Pós-doutora em Letras Neolatinas pela UFRJ, concentração em Estudos Literários Neolatinos; doutora em Letras Neolatinas pela UFRJ, concentração em Estudos Literários Neolatinos; mestre em Letras, concentração em Teoria da Literatura pela UFJF; especialista em Literatura Comparada, pela UFJF. Associada à Rede de Estudos Andinos. Professora da UFJF; atualmente professora do Mestrado em Letras - área de Concentração em Literatura Brasileira do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – Sociedade Mineira de Cultura (CES/JF- SMC). Linha de pesquisa: Literatura Brasileira - Tradição e Ruptura. E-mail: cidaschmitt@yahoo.com.br

Maria da Conceição Xavier de Almeida é professora Titular do Departamento de Fundamentos e Políticas da Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte desde maio de 2010. Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1992). Mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1979). Graduada em Sociologia e Política pela Fundação Jose Augusto (1972). Coordenadora do Grupo de Estudos da Complexidade, primeiro ponto brasileiro da Cátedra itinerante Unesco na UFRN. Colaboradora e consultora da Tem experiência na área de antropologia e complexidade, com ênfase em Epistemologia, atuando principalmente nos seguintes temas: complexidade, educação, cultura, ciência e conhecimento. E-mail: calmeida17@hotmail.com

Maria do Socorro Pereira de Almeida é Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba, com a tese intitulada *Interfaces da natureza em Grande sertão: veredas*. Mestre em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba. Especialista em Literatura brasileira pela Universidade Federal de Pernambuco, possui graduação em Letras pela Faculdade Frassinetti do Recife. É professora da **Universidade Federal Rural de Pernambuco**. Tem experiência na área de Letras em literatura Portuguesa, brasileira, popular e infantil, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura e meio ambiente, cultura,

sertão, relações de gênero, literatura infantil e Metodologia da pesquisa científica. E-mail: socorroalmeidalettras@gmail.com

Michele Saionara Aparecida Lopes de Lima Rocha é mestranda em Educação pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Rio Claro. E-mail misaionara@yahoo.com.br

Maria Augusta Hermengarda Wurthmann Ribeiro é doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professora Assistente do Programa de Pós-Graduação de Educação (PPGED) da Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Rio Claro. E-mail mahwr@rc.unesp.br

Miriam Lourdes Impellizieri Luna Ferreira da Silva é professora assistente de História Medieval na UERJ desde 1994. Mestre em História Antiga e Medieval pela UFRJ (1992). Licenciada e Bacharel em História (USU), fez também Graduação em Música (Piano) pela UFRJ. Atuou no ensino superior como Professora Formadora do Curso de Licenciatura em História (EAD) da PUC-RJ (2006-2007) e como Professora de História Medieval na UFF de 1987 a 1997. Tem experiência na área de História, atuando principalmente na Área de História Medieval e também na de Antiga, com os seguintes temas: Igreja Medieval, Franciscanismo, Santidade, Cristianismo Antigo, Cultura Medieval -Literatura, Arte e Música. E-mail miriamlils@gmail.com

Nabil Araújo é professor adjunto de Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Licenciado e bacharel em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre e doutor em Estudos Literários pela mesma instituição, na qual lecionou disciplinas nas áreas de Teoria da Literatura e de Literatura Comparada. Suas publicações no campo dos Estudos Literários incluem capítulos de livros e artigos em periódicos acadêmicos. No momento, organiza o volume "A crítica literária e a função da teoria", a ser publicado pela Faculdade de Letras da UFMG. E-mail nabil.araujo@gmail.com

Nádia Farage é professora colaboradora junto ao Departamento de História e do Centro de Estudos em História da Cultura, Instituto de Filosofia Ciências Humanas, na Universidade Estadual de Campinas. E-mail: nfarage@gmail.com

Patrícia Gonçalves é mãe de 9 gatos e 2 cães, doutora em Literatura Comparada pela UFF e mestre em Língua e Literatura Italiana pela USP. Leciona literatura e cultura italiana na UERJ, onde se graduou em Letras nos anos 90. E-mail patricialexg@icloud.com

Raquel da Silva Ortega é Professora Assistente de Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas da Universidade Estadual de Santa Cruz (Ilhéus, BA). É Mestre em Letras Neolatinas e Doutoranda em Estudos Literários Neolatinos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua em cursos de graduação e pós-graduação na área de formação de professores, coordenando projetos de ensino e extensão sobre o ensino da literatura e da cultura hispânica nas aulas de espanhol língua estrangeira. E-mail: rsortega@uesc.br

Raysa Barbosa Corrêa Lima Pacheco é graduada em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), tendo desenvolvido projetos de iniciação científica relacionados ao espaço na narrativa literária nas obras *Quarup* (Antônio Callado), *Utopia* (Thomas Morus) e “O poço e o pêndulo” (Edgar Allan Poe). Atualmente, é mestranda em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde desenvolve projeto de pesquisa sobre a presença do animal em dois contos e um roteiro de cinema do escritor colombiano Gabriel García Márquez. E-mail raysa_pacheco@hotmail.com

Renata Coelho Sartori possui formação musical pelo Conservatório de Música Sta. Marcelina, graduação em Jornalismo pela Universidade Metodista de Piracicaba, Pós Lato-sensu em Comunicação-Arte-Educação pela Faculdade Paulista de Artes, Mestrado em Ecologia de Agroecossistemas pela Universidade de São Paulo e Doutorado em Ciências Sociais-UFRN - linha de pesquisa: Dinâmicas Sociais, Práticas Culturais e Representações. Atualmente é Pós-doutoranda na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa. Pesquisadora do GRECOM-Grupo de Estudos da Complexidade (UFRN) - Cátedra UNESCO. E-mail: resartori@ibest.com.br

Sandra Valéria Torquato Mouta é artista plástica e ilustradora cursando, no momento, Pedagogia na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Leitora voraz de obras sobre antropologia, sociologia e literatura; Pesquisadora voluntária na área de ciências sociais, multiculturalismo e gênero. Articulista; colaboradora eventual e curiosa convicta, que entende educação como encontro de partilha e descoberta. Amante incondicional da cultura seja ela oral ou escrita, popular ou erudita. E-mail svts.sandra@gmail.com



Raposa - tela fotografada por Sigrid em Banff