

# REPRESENTAÇÃO ANIMAL: perspectivas literárias de análise

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



# REPRESENTAÇÃO ANIMAL: PERSPECTIVAS LITERÁRIAS DE ANÁLISE



[www.facebook.com/pages/Projeto-Bigodinhos-Carentes/512359202168878?fref=ts](http://www.facebook.com/pages/Projeto-Bigodinhos-Carentes/512359202168878?fref=ts)



[www.facebook.com/gaiuem](http://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: perspectivas literárias de análise.** Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2015. 225p.

ISBN: 978-85-66224-05-4

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

**Capa:** Projeto gráfico de Caroline Vasquez ([caroline\\_vasquez@hotmail.com](mailto:caroline_vasquez@hotmail.com) e [www.behance.net/carolinevasquez](http://www.behance.net/carolinevasquez)), a partir do desenho de Pedro da Costa ([pedrodacostaa@hotmail.com](mailto: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
RODOLFO PISKORSKI: “Macaqueando Suplementos: Divinanimalidade Gramatológica em A Maçã no Escuro, de Clarice Lispector”.....	15
ROSANE CARDOSO: “A serpente e o cisne: o mito melusiniano e o ciclo da noiva-animal”.....	37
SIGRID RENAUX: “O leão como personagem polivalente e polisígnica na literatura e no cinema: do conto <i>A vida curta e feliz de Francis Macomber</i> de Hemingway ao filme <i>The Macomber Affair</i> de Korda”.....	55
TARSILA LIMA e SUMAIA HADDAD: “A apropriação do outro: <i>Cobra Norato</i> e a “Pele de seda elástica”.....	75
VALERIA ROSITO: “Humano, demasiado Lispector: o estranho mundo animal na tensão identidade-alteridade clariceana”.....	92
VANICE HERMEL e DENISE ALMEIDA SILVA: “A imagem do cavalo na (des)construção do mito do gaúcho no conto de vertente regionalista”.....	112
VIVIANE CONCEIÇÃO ANTUNES, SANDRA VALÉRIA TORQUATO MOUTA e ELDA FIRMO BRAGA: “De fio a fio: a simetria inseto-humano na tessitura narrativa de <i>Cien años de soledad</i> de Gabriel García Márquez”.....	130
WALDELICE SOUZA: “A Literatura entre Tipos de Pensamentos – a anamorfose do animal ao homem e os sincretismos semiológicos dos rituais no romance “Parábola do Cágado velho”, de Pepetela”.....	147
WESLEI ROBERTO CÂNDIDO: “El gato, el caballo y el mono en <i>Contravida</i> , de Roa Bastos: representación de los animales en la literatura paraguaya”.....	172
ZÉLIA MONTEIRO BORA: “A estética da elegância: o gato preto e a modernidade”.....	187
ZENAIDE TAMIRES COSTA SANTANA e RITA DE CÁSSIA SILVA DIONÍSIO SANTOS: “Ecos e vozes: reflexões sobre o “neutro” no conto “Investigações de um cão” de Franz Kafka”.....	203
BIOGRAFIA DOS AUTORES.....	220



**Sir Yuri**

## 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 temática<sup>1</sup>, 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.

---

<sup>1</sup> 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.

*“Macaqueando Suplementos: Divinanimalidade Gramatológica em “A Maçã no Escuro”, de Clarice Lispector”* nos oferta uma reveladora leitura de Rodolfo Piskorski sobre a referida obra. Com esta, nos faz refletir sobre a hominização, as etapas do devir-humano e questões tangentes à animalidade. Para Piskorski, a animalidade lispectoriana pode configurar-se num produto e numa condição do esquema linguístico da suplementaridade, fruto do eixo de diferença de espécie (humano/ animal) que possibilita relações de alteridade. *“A serpente e o cisne: o mito melusiniano e o ciclo da noiva-animal”*, de Rosane Cardoso, desvela diferentes referências sobre a simbologia da serpente e do cisne em bestiários, entendendo-os como símbolos de puro mistério, amplamente explorado no universo literário. Sigrid Renaux, ao elaborar *“O leão como personagem polivalente e polisígnica na literatura e no cinema: do conto A vida curta e feliz de Francis Macomber de Hemingway ao filme “The Macomber Affair” de Korda”*, nos conduz aos estudos de intermedialidade, apresentando a figura polivalente e polisígnica do leão, a partir de suas características físicas e simbólicas, entre manifestações artísticas tão diversas, como a literatura e as mídias contemporâneas.

Em: *“A apropriação do outro: “Cobra Norato” e a “Pele de seda elástica”*”, Tarsila Lima e Sumaia Haddad evidenciam que um misto de sonho e realidade, uma pluralidade de vozes e um retalho de lendas e vivências de um poeta viajante emanam da minuciosa leitura realizada. Nesta, ambas as categorias, animal e humano, possuem relações complexas por ultrapassar as barreiras que limitam suas atitudes a partir de suas características físicas. Valeria Rosito ao elaborar *“Humano, demasiado Lispector: o estranho mundo animal na tensão identidade-alteridade clariceana”* propõe uma discussão que se lança sobre as crônicas clariceanas em cujos polos se situam o humano e o não humano, um complexo de indeterminações em *continuum* do eu a um outro eu.

*“A imagem do cavalo na (des)construção do mito do gaúcho no conto de vertente regionalista”*, capítulo escrito por Vanice Hermel e Denise Almeida Silva, objetiva investigar a representação animal na literatura gaúcha, enfocando a figura do cavalo na mitificação do

gaúcho. As autoras verificam, em todos os contos em análise, ao lado da harmonia do homem com seu cavalo, o próprio tipo regional, do qual se ressaltam as qualidades morais, como a honra, a lealdade, a bondade, a franqueza, a simplicidade e, ainda, hábitos típicos. Em outro viés, *“De fio a fio: a simetria inseto-humano na tessitura narrativa de Cien años de soledad de Gabriel García Márquez”*, elaborado também a seis patas por Viviane Conceição Antunes, Sandra Valéria Torquato Mouta e Elda Firmo Braga, visa contemplar, especialmente, as imagens e referências ideológicas relativas à simetria inseto-humano na tessitura narrativa. As autoras comprovam que as menções aos insetos, de forma alguma, estão à margem na produção de sentidos da referida obra, mas a transcende.

*“A Literatura entre Tipos de Pensamentos – a anamorfose do animal ao homem e os sincretismos semiológicos dos rituais no romance “Parábola do Cágado velho”, de Pepetela”*, de Waldelice Souza, nos mostra que a composição de significados novos pelo cotejamento dos contornos de um animal, como o cágado, pode levar a repertórios narrativos guardados por comunidades tradicionais em sistemas simbólicos com suas perspectivas específicas de mundo. “Significados” estes que não são exatamente novos, porque antigos, mas o são por serem atuais.

Weslei Roberto Cândido, ao ofertar-nos *“El gato, el caballo y el mono en Contravida, de Roa Bastos: representación de los animales en la literatura paraguaya”*, ressalta que os mencionados animais possuem diferentes graus de magia ou sobrenaturalidade neste universo literário. De acordo com essa linha de raciocínio, são eles que levam o homem a observar a magia da vida. Também se referindo ao gato, Zélia Monteiro Bora nos brinda com: *“A estética da elegância: o gato preto e a modernidade”*. A autora sublinha que, para entender as possíveis razões pelas quais o gato foi resgatado como um símbolo que inaugura a modernidade, é necessário alcançar a própria condição de alteridade histórica a qual o animal sempre esteve submetido, especialmente na Europa. Neste sentido, a relação estética entre o símbolo do gato e a releitura baudelariana do gato, na modernidade, situa o animal como uma metáfora de sua criação poética e do impulso sexual masculino e ainda como metáfora e signo.

No último e instigante capítulo deste livro, *“Ecos e vozes: reflexões sobre o “neutro” no conto “Investigações de um cão” de Franz Kafka”*, Zenaide Tamires Costa Santana e Rita de Cássia Silva Dionísio Santos, através das leituras de alguns ensaios de Blanchot, e tendo como ponto de partida o conto *“Investigações de um cão”* de Kafka, observam o despontar da

via “neutra” na esfera da linguagem kafkiana. O neutro, neste ínterim, constituiria uma linguagem que nada evoca, principiando no vazio próprio da palavra literária: um não-lugar.

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. Somos enormemente gratas também ao Marcus Alexandre Motta por aceitar o nosso convite para prefaciá-lo.

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



**Sunny**

## PREFÁCIO

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.

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.

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 às 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?

*Marcus Alexandre Motta*



**Simba**

## **Macaqueando Suplementos: Divinanimalidade Gramatológica em *A Maçã no Escuro*, de Clarice Lispector**

Rodolfo Piskorski (Cardiff University)

### **Espaçamento e Animalidade**

O romance *A Maçã no Escuro* é comumente descrito como uma narrativa psicologicamente densa em que um homem (Martim), fugindo após cometer um crime,<sup>2</sup> retorna a um estado animalizado de existência<sup>3</sup> ao qual ele aos poucos adiciona camadas de humanização,<sup>4</sup> principalmente por meio da aquisição de uma linguagem e de seu adensamento.<sup>5</sup> Dessa forma, o romance oferece uma máquina textual promissora para delinear uma teoria sobre as relações que se dão entre animalidade e humanidade por meio da linguagem. Como o enredo deixa claro, ambas são ligadas pela linguagem: não apenas no sentido de um acréscimo linguístico feito ao animal que resultará no humano, mas também na forma em que a distinção humano/animal é engendrada por meio de um mecanismo linguístico, o qual exploro adiante.

Minha leitura desse processo inicia com duas citações que apresento como momentos chaves para entender o que está em jogo nessa hominização: ambos os trechos da primeira parte (“Como se faz um homem”), sendo um do primeiro capítulo e um do último. Emoldurando dessa forma as etapas de **devir**-humano dessa primeira parte, esses trechos demarcam os parâmetros desse processo e suas relações com a animalidade. Na medida em

---

<sup>2</sup> “Então – através do grande pulo de um crime – há duas semanas ele se arriscara a não ter nenhuma garantia, e passara a não compreender.” (LISPECTOR, 1999, p. 34)

<sup>3</sup> No início do romance, há duas semanas fugindo de seu crime, Martim está foragido em um hotel, em um estado que poderia ser descrito como inumano: “Mas em duas semanas aprendera como é que um ser não pensa e não se mexe e, no entanto está todo ali.” (LISPECTOR, 1999, p. 22), “Guiava-o a suavidade dos brutos, a mesma que faz com que um bicho ande bonito.” (Ibid., p. 24)

<sup>4</sup> Isso transparece mais obviamente no título da primeira das três partes do romance: “Como se faz um homem”.

<sup>5</sup> Resumindo o romance, Martim, após acordar de um sono profundo em uma noite escura, foge para um descampado coberto de pedras onde ele se sente uno com o espaço ao seu redor, para depois se refugiar em uma fazenda onde por vários dias ele observa o campo coberto de vegetação. Depois disso, ele passa a se sentir em casa cuidando das vacas no curral, cuja animalidade logo lhe incute uma necessidade quase fisiológica por sexo, sendo que ele ascende à palavra e à linguagem humanas ao subir em uma encosta e olhar a fazenda à distância montado em um cavalo. Após alcançar essa humanidade, ele continua seu processo ao refletir sobre a lei e a morte e ao sentir a necessidade de criar discursos de distinção de gênero sexual. Após “fundar” a distinção homem-mulher, Martim descobre a importância que a alteridade lhe representa ao refletir sobre o impacto de seu crime sobre os outros e decide tentar escrever, sem sucesso, uma lista das coisas que precisa fazer. Seu desejo por alteridade e sua nova relação com o signo (escrito) faz com que ele procure o contato com uma criança, que o assusta por sua falta de pureza. A escuridão volta durante uma noite em que Martim se refugia no bosque escuro para revisitar as consequências de seu crime, quando fica mais profundamente consciente de sua humanização e o que esteve em jogo durante esse processo.

que a verdadeira diferença (ou semelhança) entre humanos e animais não pode ser determinada com exatidão incontroversa, resta saber como o texto entende essa diferença e a articula com a problemática da linguagem.<sup>6</sup>

A primeira citação, do início e do fim do quinto parágrafo do livro:

No entanto, de dia a paisagem era outra, e os grilos vibrando ocos e duros deixavam a extensão inteiramente aberta, sem uma sombra. [...] E como um ponto desenhado sobre o mesmo ponto, a voz do grilo era o próprio corpo do grilo, e nada informava. (LISPECTOR, 1999, p. 14)

A segunda, do sexto parágrafo do 11º capítulo:

E o nascimento dessa estranha ânsia foi provocado, agora como da primeira vez em que pisara a encosta, pela visão de um mundo enorme que parece fazer uma pergunta. E que parecia clamar por um novo deus que, entendendo, concluísse desse modo a obra do outro Deus. Ali, confuso sobre um cavalo assustado, ele próprio assustado, num segundo apenas de olhar Martim emergiu totalmente e como homem. (LISPECTOR, 1999, p. 114)

Nota-se que entre a voz e o corpo do grilo, e entre Deus (com letra maiúscula) e deus com minúscula, existe uma relação de *suplementação*. No primeiro caso, trata-se de um suplemento que é adicionado a algo que se encontra aparentemente completo e assim não o altera – a voz do grilo, ao ser adicionada ao corpo, não adiciona realmente nada. No outro caso, temos uma suplementação que completa algo inacabado. A obra de Deus é suplementada por esse outro deus, que pode assim concluir sua obra.

De que forma essas duas modalidades de *suplementaridade* permitem que se pense o processo de hominização em etapas de Martim, e até que ponto as próprias etapas se adicionam sucessivamente na forma de suplementos? Que processo é esse que ocorre entre a identidade de voz e corpo animais na abertura do romance e a distinção entre um deus e um Deus, e qual o seu funcionamento? De que forma a distância entre deus e Deus – que se revela apenas na escrita – se relaciona com a expansão do “mundo enorme” perante Martim e com a extensão sem sombras que os grilos abrem durante o dia?

---

<sup>6</sup> Acerca da suposta proximidade ou distâncias entre seres humanos e animais, podemos determinar duas amplas possibilidades de engajamento da animalidade na (zoo)literatura: por um lado, textos que supõem que humanos e animais se diferenciam apenas gradativamente em suas capacidades apresentariam animais que, de um forma ou outra, se aproximam dos humanos e compartilhariam muitas de suas características, mesmo que em grau diferente. Por outro, alguns textos acreditam que os animais são radicalmente diferentes dos humanos por existirem em uma dimensão não-racional, mas que tal existência lhes traria um ponto de vista radicalmente diferente (ou até mesmo superior) à racionalidade humana, postura que Kari Weil glosa como “a virada contra-linguística” e a qual ela exemplifica com a Oitava Elegia de Duino de Rilke (2008). Poderíamos mencionar também, é claro, os textos em que presenças animais se encontram subordinadas a técnicas textuais de simbologia ou a presenças humanas, os quais provavelmente somente interessariam a uma crítica zooliterária na medida em que essa pode desconstruí-los.

Na trajetória do primeiro ao último capítulo de “Como se faz um homem”, o processo de hominização trata basicamente de um distanciamento e uma abertura da espacialidade, iniciada na extensão aberta pelos grilos, mas inexistente entre sua voz e seu corpo (os dois pontos desenhados um sobre o outro), e alcançada por fim na diferença meramente gráfica entre deus e Deus, diferença essa que se espelha na ampla dimensão espacial do cenário. Se a narrativa de produção da *diferença* presente na primeira parte, que é em última instância a da diferenciação entre animal e humano, produz e depende dessa distinção tipográfica, pode-se estabelecer a partir de *A Maçã no Escuro* uma teoria da *escrita* como ancorada, por definição, na animalidade.

### **O suplemento indecidível**

Nesta seção, esboço uma definição do conceito derridiano de complementaridade, que será crucial para minha leitura de *A Maçã no Escuro*. O processo de humanização de Martim se dá em etapas, tendo sempre – pode-se demonstrar – o animal como forma de elemento de articulação, o qual a natureza, a cultura e a linguagem humanas *suplementam* e *substituem* (de acordo com os dois sentidos do funcionamento da suplementação). A estrutura indecidível do conceito derridiano da complementaridade – em que o suplemento ao mesmo tempo completa algo inacabado e é adicionado a algo completo – organiza os significados da relação homem-animal em *A Maçã no Escuro*, o que aponta para a relevância da noção linguística do *suplemento* para se pensar a diferença entre animalidade e humanidade dentro de um mecanismo de linguagem como um texto literário.

Derrida explora a importância e os paradoxos da complementaridade ao apontar que os progressos da cultura humana que suplementam a natureza animal visam retornar a uma natureza ainda mais animal e primordial do que a suplantada (DERRIDA, 1976, p. 197). Também de forma paradoxal, o próprio conceito de natureza adquire seu significado de pureza intocada em sua relação com o suplemento; a natureza é “o mito da adição, da complementaridade anulada por ser puramente aditiva” (DERRIDA, 1976, p. 167, tradução minha).<sup>7</sup> Ao mesmo tempo em que Martim aos poucos suplementa a animalidade rudimentar com sua humanidade, o animal e a natureza espreitam seu processo como (supostas) figuras

---

<sup>7</sup> Todas as citações de *De la grammatologie* são da tradução para o inglês de Gayatri Spivak, que privilegio principalmente pela arguta leitura de Derrida demonstrada em seu prefácio. Onde necessário, consulte a tradução para o português de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro, publicada no Brasil sob o título *Gramatologia* (Perspectiva, 2004) – que não é citada diretamente por uma série de problemas de tradução, estilo e revisão –, assim como o original em francês.

de não-suplementaridade para onde seu progresso *deveria* seguir. A suplementaridade é, assim, empregada como *um processo de adicionar etapas suplementares para alcançar um estágio de progresso que esteja livre da suplementaridade*. Porém, a esse caráter paradoxal da cadeia de suplementos une-se a indecidibilidade inerente ao projeto de Martim: ele cometeu um crime para que pudesse evoluir até o humano de forma diferente e, assim, tornar-se um homem mais animalesco? Ou, pelo contrário, seu crime marcaria um recomeço que possibilitaria um distanciamento ainda maior da animalidade, uma relação linguística ainda mais transparente (e menos animal) entre sujeito e mundo? Até que ponto a tragédia de Martim não é justamente não saber (ou não lembrar) qual oportunidade seu crime lhe oferece, devido ao caráter indecidível da suplementaridade?

Seu crime possibilita que se livre da “linguagem antiga” para poder fundar uma nova, supostamente superior (LISPECTOR, 1999, p. 34-5). Mas a sua nova linguagem seria superior por ser livre da suplementaridade ou por aceitar o funcionamento dessa, desde a “origem”, como condição irrevogável de toda linguagem? Consistiria o processo de Martim (e seu plano inicial, se é que divergem) em frear a cadeia de suplementos que contamina uma humanidade marcada por uma presença e um significado plenos e perfeitos? Ou o romance, pelo contrário, narra a tentativa (consciente ou não) de Martim de aceitar as relações humano-animal e natureza-cultura como possíveis somente dentro da lógica do suplemento?

O funcionamento da suplementaridade, que organiza os sentidos do animal, do humano, da linguagem, da natureza, da lei, etc., será o foco privilegiado de “presença animal” em minha abordagem do romance. O próprio romance, com sua narrativa que “começa do zero” com o despertar do humano para a linguagem a partir de um mundo de escuridão “sem sentido”, sugere a revisitação da noção de suplementaridade ao voltar ao “primórdio” e acompanhar as etapas que se adicionam a ele. Como Martim percebe, porém, ele não é capaz de determinar se tal encadeamento progressivo resulta em uma aceitação do trabalho da suplementaridade ou em seu repúdio – ele *repete* o movimento tipicamente suplementar da linguagem antiga que deixou para trás, mas é indecidível se ele o faz para aceitar tal movimento ou porque fracassa em extingui-lo.

### **Deus e a diferença, ou crime, substituição e imitação**

Qual é a diferença entre Deus e deus? É a possibilidade mesma da diferença, ao pensarmos que é inerente ao “deus” (com letra minúscula) não estar no centro de presença plena que é ocupado apenas por “Deus”. E Deus (com letra maiúscula) é justamente o nome

para a presença absoluta a si, a voz plena que não conhece a diferença, o espaçamento ou a suplementaridade. A atração centrípeta, que tende para uma Unidade, manifesta na figura (paterna) de um Deus monoteísta, foi apontada por Derrida como responsável pela estruturação das noções dicotômicas de origem e derivação, original e representação, fala e escrita (DERRIDA, 1976, p. 71). A diferença entre Deus e deus, em si uma diferença grafêmica, é a destruição, por uma arqui-diferença escritural, da ilusão da plenitude intocada da voz. Se Deus é o exemplo arquetípico e a garantia de uma presença não-diferenciada por ser uno e onipresente, a diferença entre esse Deus e um deus (cuja letra minúscula abre a possibilidade de outros deuses) representa um possível esboço de uma diferença primordial. É crucial que essa diferença seja meramente escrita, uma vez que a possibilidade da plenitude divina é identificada na metafísica como estando presente na fala humana, cujo meio é a respiração, supostamente vinculada ao sopro de vida de Deus. Enfim, a diferença “em si”,<sup>8</sup> uma vez que sempre sobrevém sobre a ilusão de uma presença indiferenciada (cujo arquetipo é Deus), e por sempre se manifestar sob uma forma *escrita*, encontra na formulação Deus/deus de Lispector um diagrama exemplar.

Martim se identifica como um “deus”, mas é importante frisar que esse deus minúsculo, no contexto do romance, não contém características realmente divinas (a não ser que chamemos de “divinas” as características metafísicas associadas à ascendência espiritual do ser humano). Martim equaciona o momento em que se sente humano pela primeira vez com a “pergunta” que o mundo enorme lhe faz, muito próxima da “missão de homem” evocada na frase anterior. Martim é o indivíduo que nesse momento de humanização se sente unguído como deus para que termine (suplemente) a obra de Deus, como seu emissário, porta-voz ou *substituto*, criado em sua *imagem*.

Deus é, enfim, segundo Derrida, “o nome e o elemento daquilo que possibilita um auto-conhecimento absolutamente puro e absolutamente presente a si” (DERRIDA, 1976, p. 98), a ilusão da pura auto-afecção que não conhece alteridade e distância – tudo está presente a Deus e Ele não necessita de nenhum acessório, instrumento ou *suplemento*. O primeiro homem endeusado como representante de Deus representa justamente a possibilidade da representação que, ao mesmo tempo em que substitui a presença do representado, a corrompe e violenta. A violência de “deus” contra Deus é reforçada pelas outras etapas suplementares que seguem a criação do homem no relato bíblico: diferentemente de Deus, Adão (o “deus”)

---

<sup>8</sup> “Em si” entre aspas, pois a diferença, por definição, segundo Derrida, não pode se apresentar (nunca está presente) *como tal* (DERRIDA, 1976, p. 53).

precisa ser suplementado, para a sua própria sobrevivência, pela presença dos animais (apesar de eles terem sido criados *antes* do homem, o que não deve ser esquecido), e sua existência humana única é repartida (e suplementada) pela existência da mulher. Assim, a diferença entre Deus e deus é reforçada e repetida na diferença entre homem e animal e entre homem e mulher.

A diferença gráfica entre Deus e deus abre todas as possibilidades de diferença que são construídas através da cadeia de suplementos, a qual é finalmente “iniciada” pela Queda do homem e sua expulsão do paraíso. O distanciamento entre o homem e a presença de Deus que é inaugurada na expulsão é, em última instância, a verdadeira condição humana como exposição à *différance*, à complementaridade e à morte (sendo que todas podem ser consideradas sinônimas, e apesar de a natureza humana metafísica se definir justamente pelo repúdio delas), em relação a qual os eventos no Éden servem apenas de prólogo. A mortalidade e a nudez humana (reveladas somente no momento da Queda) marcam o fato de que, expulso do paraíso, o homem não mais comunga da linguagem divina produtora de significados plenos que Deus lhe deu através do sopro da vida. Que a fala seja produzida justamente através da respiração marca sua posição privilegiada como a forma de expressão mais próxima do conhecimento absoluto que seria (ou fora) possível junto a Deus, ou pelo menos da forma em que a maçã proibida o prometia.

A relação do homem caído com o Deus do Éden é paradoxal justamente porque espelha o funcionamento da complementaridade – ao mesmo tempo em que o homem (deus) está exposto à diferença e ao suplemento (por ser ele mesmo um suplemento de Deus), ele também comunga da presença plena de Deus por ser seu escolhido, emissário e representante. Ou seja, o suplemento de Deus (deus, o homem), ao mesmo tempo em que mina a perfeição divina (a indiferenciação), também confirma essa plenitude ao repeti-la e estendê-la. Assim, o relato bíblico do Éden serve como uma explicação mitológica que justifica ambas as características contraditórias do homem em sua relação com o suplemento – ele morre (existe espaçamento), mas é divino (comunga da plenitude).

O título do romance ganha um forte potencial de alegoria bíblica e gramatológica se visto sob a lente da complementaridade que é iniciada com a Queda: “a maçã no escuro” sugere que Martim talvez deseje a linguagem e o conhecimento perfeitos de Deus que lhe foram roubados no momento da expulsão do Éden. O “crime” que Martim cometeu e do qual ele foge pode ser lido ao mesmo tempo como uma repetição do pecado original ou como uma marca de falha, falta ou deficiência que marca a condição do humano como sempre distante

de qualquer saber transcendental ou de qualquer linguagem que não esteja sempre transgredida pelo intervalo do suplemento. Nesse sentido, o “crime” de Martim é simplesmente a imperfeição humana, marcada pelo fato de que a maçã está “no escuro”, fora de seu alcance. Mas também, como fica clara, mais adiante no romance, a figura da maçã no escuro pode também representar um acesso ao conhecimento (a maçã) que não passe pela visibilidade, pelo reconhecimento ou pelo nome – uma identificação da coisa “em si”, através do tato, que anularia qualquer distância entre sujeito e objeto antes longínquo. Assim, a questão indecível do suplemento se encontra no título: a maçã se encontra no escuro, pois sua promessa é inalcançável dentro de uma linguagem suplementar, ou a escuridão promete justamente a possibilidade de conhecimento não-linguístico?

Nesse sentido, o ilusório instante primordial da humanidade (em que o homem, já humano, se encontra, porém ainda no “estado natural”) consiste na figura de um ser falante e divino que preside sobre o mundo animal, mas que não exibe a imortalidade. Como ficará claro na análise derridiana da metafísica, como a linguagem humana dentro da ficção primórdios da natureza se dá apenas através da fala, ela é considerada plena e não aberta ao espaçamento. Derrida demonstra, porém, que não existe linguagem alguma sem o espaçamento, o que sublinha a importância do elemento da Queda no mito edênico, a qual é normalmente ocultada pela ascendência divina do homem. Dessa forma, o relato edênico que precede tal instante primordial se configura apenas como um prefácio retroativo que explicaria a diferença entre Deus e deus, aparentemente sem se preocupar com o fato de que a Gênese inscreve a diferença e a suplementaridade na própria fonte da existência. Que o espaçamento entre representado e representante, entre presença e suplemento, esteja sempre já na origem pode ser lido no próprio relato bíblico em que Deus inaugura a diferença entre Si e o homem. Essa diferença pode ser facilmente ignorada pela metafísica uma vez que ela, como Martim, vê o homem como um “deus” (descendente de Deus) – ou seja, a diferença entre “deus” e “Deus” não pode ser legível dentro de uma linguagem que tenta expulsar a escrita de seu funcionamento. E essa expulsão da escrita é precisamente o esquecimento voluntário da mortalidade, a qual é inaugurada pela Queda como distanciamento da presença de Deus. Derrida delinea esse esquecimento da mortalidade e do trabalho da *différance* da seguinte maneira:

O *signatum* sempre remetia, na forma de seu referente, a uma *res*, a uma entidade criada ou, de qualquer forma, primeiramente pensada e dita, pensável e dizível, no presente eterno do *logos* divino [Deus] e especificamente em seu sopro [*souffle*]. Se o *signatum* veio a se relacionar à fala de um ser finito [deus] [...] através do *intermediário* de um *signans*, o

*signatum* tinha uma relação *imediata* com o *logos* divino que o pensou dentro da presença e para o qual ele não era um traço [*tracce*]. (DERRIDA, 1976, p. 73)

A subordinação do traço perante a presença plena resumida no *logos* [divino], a redução da escrita debaixo de uma fala que sonha sua plenitude, esses são os gestos necessários para uma ontoteologia que determina o sentido arqueológico e escatológico do ser como presença, [...] como vida sem *différance*: essa um outro nome para a morte, metonímia histórica onde Deus mantém a morte em xeque. [...] Somente o ser infinito pode reduzir a diferença na presença [*dans la présence*]. Nesse sentido, o nome de Deus [...] é o nome da própria indiferenciação [*indifférence*]. (DERRIDA, 1976, p. 71)

Dessa forma, a “missão de homem” que Martim sente é esse suplemento à divindade (entendido apenas como confirmação do divino, e não violência) que é produzido no momento em que Adão e Eva são expulsos do paraíso no mito bíblico. Soltos no “mundo enorme”, que substitui o Éden, o homem, agora um “deus” sobre o mundo e os animais, deve concretizar sua missão de ser o substituto e o porta-voz de Deus na terra. Qual seria a missão do emissário de Deus nunca é revelado para Martim, mas parece claro que essa função está intimamente vinculada à relação que o homem estabelece com as alteridades que foram produzidas cuja ameaça ele deve de alguma forma neutralizar. O deus-homem difere de Deus justamente por ser um deus apenas da natureza e não de toda a existência, mas por mais que sua linguagem e cultura coloquem-no supostamente acima e distantes da natureza animal, ele precisa constantemente diminuir essa distância para negar o potencial maléfico de si mesmo como suplemento. Porém, como Derrida explora longamente na *Gramatologia*, o próprio sentido da natureza/animalidade é produzido justamente pelas relações entre ela e o humano (e vice-versa) que são articuladas pela suplementaridade.

A escuridão na qual Martim é atirado após seu crime, e a qual abre o romance, é a ilusão de uma não-suplementaridade primordial e plena quase mítica, como o prelúdio edênico à Queda. A escuridão sem lua onde Martim dorme é povoada somente por vegetais, em um sono afásico e estático. À noite é contraposto o dia onde a paisagem, pelo vibrar dos grilos ocos se encontra “inteiramente aberta”, sem intervalos ou fissuras, e a voz do grilo não se diferencia de seu corpo – se na escuridão da noite nada tem lugar, o dia animalesco possibilita a abertura do terreno, mas sem linguagem nenhum espaçamento se articula entre o corpo e a voz, a presença e a representação. Tem-se ainda uma natureza intocada e presente a si. Martim acorda e, no breu total, foge do hotel onde está foragido por acreditar que um alemão o descobriu e o denunciará. A partir dessa fuga no escuro, depois de um “sono quase

ininterrupto” de duas semanas no quarto do hotel, Martim suplementará em etapas essa natureza que deveria ser autossuficiente.

*Deveria*, mas muitas vezes a natureza revela precisar de assistência externa para corrigir uma falha natural. Pode-se pensar que o homem, suplemento criado por Deus, serve justamente de auxílio à Sua natureza divina para que exerça sua presença na terra. Como vimos, a relação indecível entre Deus e deus se deve ao caráter paradoxal da complementaridade. Por um lado, “o substituto faz esquecer a secundaridade de sua própria função e se faz passar pela plenitude de uma fala [sempre natural, ou seja, da natureza] cuja deficiência e enfermidade ele porém apenas *suplementa*” (DERRIDA, 1976, p. 147). Ou seja, se por um acidente e um *desvio* anti-natural a natureza se prova incompleta ou deficiente, ela precisa ser suplementada por algo que não ela, algo não natural, ou seja, cultural ou técnico.<sup>9</sup> Que a incompletude da natureza só possa advir de um desvio ou uma aberração se deve ao fato de que, para a metafísica da presença, a natureza *deveria ser* sempre plena. Por outro lado, o suplemento também corrompe a presença daquilo que ele supre ao tomar o seu lugar:

[O suplemento] se adiciona somente para substituir. Ele intervém ou se insinua *no-lugar-de*; se ele completa, o faz como se preenche um vazio. Se ele representa e faz uma imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplementar e secundário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que *substitui* [*tient-lieu*, também “acontece”]. [...] Em algum lugar, algo pode preencher-se de *si mesmo*, pode realizar-se, somente ao se permitir ser preenchido por um signo e um representante. O signo é sempre o suplemento da coisa em si. (DERRIDA, 1976, p. 145)

Nesse sentido, qualquer coisa que possa ser autossuficiente e manter-se em pura autoafecção (como Deus e a natureza humana divina) só o faz através da possibilidade de ser suplementada e suplantada por um signo que viria representá-la. O interior de uma presença é produzido como interioridade ao ser respeitado como tal por uma exterioridade que é modelada segundo esse mesmo respeito.<sup>10</sup> A própria plenitude da natureza só é possível como o local protegido de qualquer contaminação sgnica e que, por mais que seja sempre representada, o é somente na forma de uma suplementação que é adicionada ao que não deveria, *por natureza*, precisar de assistência externa. “As mediações suplementares [...] produzem o sentido da própria coisa que elas diferem [*diffèrent*]: a miragem da coisa em si, da

<sup>9</sup> “A Natureza nunca *se* suplementa; o suplemento da Natureza não procede da Natureza, ele não só é inferior mas também outro que a Natureza.” (DERRIDA, 1976, p. 145)

<sup>10</sup> A plenitude e a presença da fala, por exemplo, são construídas pela suposta exterioridade de uma escrita (fonética) que é modelada e considerada externa e instrumental por princípio. Ao se manter exterior e respeitar a interioridade da fala, a escrita fonética inaugura a própria ideia de uma origem intocada. O suplemento constrói, “retroativamente” por assim dizer, o estado de não-suplementação (DERRIDA, 1976, p. 34).

presença imediata, da percepção originária” (DERRIDA, 1976, p. 157). O suplemento violenta a natureza, “mas sempre na espécie de uma suplementação para o que *não deveria* carecer de nada [*se manquer à soi*]” (DERRIDA, 1976, p. 145). Assim, se a noite plena se prova incapaz de produzir sentido (como na simetria do jardim que permanece invisível nessa escuridão sem distanciamento<sup>11</sup>), ela é despertada para o movimento por algo que lhe é externo e que vem completá-la: um carro.

Sobretudo numa das alamedas o Ford estava parado há tanto tempo que já fazia parte do grande jardim entrelaçado e de seu silêncio. [...] Foi nessa noite que, atingindo o hotel vazio e adormecido, o motor do carro se sacudiu. Lentamente o escuro se pusera em movimento. (LISPECTOR, 1999, p. 13, 14.)

O que desperta Martim de seu sono primitivo para a relação com alguma exterioridade é justamente o único elemento técnico presente no cenário. A técnica é, por definição, algo que se adiciona à natureza para representá-la ou substituí-la, como mostra o arquétipo de toda técnica, a escrita, que vem a ser adicionada à fala plena. Assim como a fala necessita da escrita para garantir sua presença à *distância* (ou, pode-se dizer, *apesar do espaçamento*), a escuridão do início do romance necessita da tecnicidade da máquina para despertar Martim para a exterioridade do mundo e para a possibilidade que ele esteja sendo denunciado. Mas, além disso, assim como a escrita foi acusada pela tradição ocidental de ser um suplemento perigoso, que ameaça desfigurar a presença da voz, a tecnicidade aberta à externalidade ameaça substituir a perfeição da natureza *como ela deve ser* com a infinita cadeia de substituições que o espaçamento possibilita: Martim, após ser acordado pelo carro, pula a janela do hotel e foge em linha reta na escuridão. Porém é crucial que o Ford estivera há tanto tempo no jardim “que já fazia parte” dele – ou seja, existe *sempre já* uma inscrição de técnica na origem supostamente natural e a primeira é excluída no mesmo movimento que define a natureza como aquilo que se encontra intocada por técnica. A famosa expressão derridiana “sempre já” aponta para o trabalho desconstrutivo de demonstrar as impurezas inerentes aos pólos “originários” das dicotomias baseadas nos diagramas dentro/fora ou puro/impuro.

A *Maçã no Escuro* já começa a demonstrar o caráter paradoxal do trabalho da suplementaridade ao demonstrar a maneira complexa em que a natureza e o primitivo

---

<sup>11</sup> “Os canteiros tinham uma ordem que procurava concentradamente servir a uma simetria. Se esta era discernível do alto da sacada do grande hotel, uma pessoa estando ao nível dos canteiros não descobria essa ordem; entre os canteiros o caminho se pormenorizava em pequenas pedras talhadas” (LISPECTOR, 1999, p. 13). A invisibilidade dos canteiros não se deve à escuridão da noite, mas sim à ausência da distância entre a sacada e o jardim, e esse distanciamento é ele mesmo a possibilidade de diferença que não existe nessa “escuridão” do sem sentido.

intocado ao mesmo tempo rejeitam e desejam a alteridade suplementar, e ao mesmo tempo são completados e violentados pelo suplemento. Ainda mais indecível é tentar localizar o ponto inicial – a origem – ao qual são adicionados os substitutos: pode-se pensar que o escuro da primeira frase<sup>12</sup> marca o início semi-mítico que funciona como prólogo para a natureza perfeita (o dia), mas o dia que é descrito no primeiro capítulo é na realidade o dia *anterior*. Após descrever a noite, o narrador acrescenta:

No entanto, de dia a paisagem era outra, e os grilos vibrando ocos e duros deixavam a extensão inteiramente aberta, sem uma sombra. [...] Ainda nesse mesmo dia Martim ficara de pé na sacada procurando, com inútil obediência, não perder nada do que se passava. (LISPECTOR, 1999, p. 13-14)

Ou seja, Martim esteve de pé na sacada olhando o horizonte *antes* de anoitecer, sendo impossível determinar se o dia é adicionado à noite (após Martim ser acordado pelo carro e sair em fuga esperando pela aurora) ou se a noite é um adendo do dia onde os grilos vibravam e Martim observava o jardim.

Da mesma forma, nunca fica claro se o momento primitivo da narrativa é a involução absoluta de Martim após o crime ou se o crime mesmo (e todas as etapas evolutivas depois dele) é o suplemento da existência humana e linguística de Martim. Nesse sentido, torna-se indecível se as etapas de humanização após o crime são o suplemento do estágio natural e pleno da escuridão ou se é o próprio crime, enquanto experimento com a linguagem e com sua abolição, que se configura como uma natureza que suplementa a humanidade cultural e linguística de Martim.

Talvez seu crime realmente tenha arremessado Martim para a “origem” da humanidade, para um estado natural antes da suplementaridade, e sua evolução para homem cultural e linguístico se dá como uma forma de “cultura ou cultivo que deve suplementar uma natureza deficiente, uma deficiência que não pode por definição ser outra coisa do que um acidente e um desvio da Natureza” (DERRIDA, 1976, p. 146). Essa seria a interpretação mais corriqueira para a relação entre natureza (animal) e cultura (humana): sobre um substrato animalesco, o homem adiciona camadas e etapas de avanços culturais e técnicos. Mas é também por esse prisma que pode-se observar a conjunção entre teoria derridiana da suplementaridade, o relato edênico da Queda e a temática bíblica do romance. De acordo com essa definição de Derrida, somente uma natureza deturpada precisaria e/ou permitiria ser

---

<sup>12</sup> “Esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme” (LISPECTOR, 1999, p. 13).

suplementada pela cultura, o que implicaria que o ser humano evoluiu (culturalmente) de suas origens animais por essas serem já aberrativas. Mas, segundo a organização sistemática (metafísica) das relações entre suplemento e origem, a natureza humana que se permitiu se tornar cultural foi realmente deturpada *de fora* pela técnica. No caso do Gênese, é a serpente e a tentação materializada na maçã e em sua promessa de conhecimento que perturbam a natureza humana autossuficiente e que precipitam a suplementação cultural. Sem a promessa linguística da maçã (sua própria simbologia funcionando já como linguagem) e o animal que a possibilita, o ser humano não seria lançado em direção ao suplemento. Da mesma forma, em sua relação complexa com o suplemento e com a linguagem, Martim é atirado em relação ao seu “projeto” e sua “missão de homem” de suplementar em etapas a escuridão sem sentido por conta da elusiva maçã do título mantida no escuro.

Ou isso ou seu crime e seu “projeto” linguístico se configuram como uma forma de *suplemento natural* para uma existência cultural em sociedade que alcançou o máximo de degradação. Se uma sociedade, já ela mesma um suplemento à natureza perfeita, se encontra tão doentia a ponto de transformar a própria natureza em um suplemento curativo, essa sociedade alcança, aos olhos da metafísica de Rousseau, um grau catastrófico de deturpação ao tomar o que deveria ser suficiente por si só como um adendo do que é incompleto (DERRIDA, 1976, p. 147).

Essa indecidibilidade suplementar em relação ao processo de Martim se torna profundamente produtiva quando lida juntamente aos poucos indícios de suas justificativas para o crime, os quais poderiam ser identificados como a chave para uma possível leitura do romance na medida em que versam sobre a natureza da imitação e do suplemento. Após fugir do hotel e caminhar longamente no breu, Martim adormece. Quando acorda, já é dia e ele se encontra em um terreno árido com poucas árvores e cheio de pedras. Sentado sobre uma delas, ele, “como se em alarme tivesse reconhecido a volta insidiosa de um vício, teve tal repugnância pelo fato de ter quase pensado que apertou os dentes em dolorosa careta de fome e desamparo” (LISPECTOR, 1999, p. 33). Para evitar que escorregue novamente em direção à “tentação” do pensamento – que não é nada além da sedução do suplemento – Martim procura por “um argumento que o protegesse,” tentando obstinadamente deixar “enfim de ser inteligente” (LISPECTOR, 1999, p. 33). Assim como o suplemento pode oferecer uma ameaça contra a qual deve-se procurar defesas, ele também permite uma forma de proteção contra uma realidade perigosa – na forma como Rousseau, por exemplo, praticava o

suplemento da masturbação com medo de que o erotismo real comprometesse sua saúde frágil.

Ironicamente, a proteção contra o suplemento que Martim evoca é também a noção de um suplemento. Ao tentar deixar de ser inteligente, ele se pergunta se realmente o fora alguma vez, e se talvez não tenha apenas imitado a inteligência, “assim como poderia nadar como um peixe sem o ser” (LISPECTOR, 1999, p. 34). Contente por descobrir que não precisa, enfim, se proteger do suplemento que é o pensamento – uma vez que sua própria inteligência fora uma imitação suplementar da inteligência real – ele condena (ou celebra?) a “falta essencial de respeito que faz com que uma pessoa imite” (LISPECTOR, 1999, p. 34). Em suas rumações sobre a indecidibilidade do suplemento imitativo, temos um esboço de um possível centro temático:

E com ele, milhões de homens que copiavam com enorme esforço a ideia que se fazia de um homem, ao lado de milhares de mulheres que copiavam atentas a ideia que se fazia de mulher e milhares de pessoas de boa vontade copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a ideia de existir; sem falar na concentração angustiada com que se imitavam atos de bondade ou de maldade – com uma cautela diária em não escorregar para um ato verdadeiro, e portanto incomparável, e portanto inimitável e portanto desconcertante. (LISPECTOR, 1999, p. 34)

Martim elabora o que poderíamos chamar de uma teoria (metafísica) da imagem: a imitação instaura uma perversão das coisas em si, que então são invadidas e substituídas pela “ideia que se fazia” delas. Além disso, essas imitações servem como proteção contra um “ato verdadeiro”, contra uma origem não-suplementar que seria insuportável em sua singularidade. Ou seja, o suplemento pode servir como *proteção* em relação a uma presença que, além de ser cobiçada, também é temida:

Uma ameaça aterrorizante, o suplemento é também a proteção primeira e mais segura; contra essa mesma ameaça. [...] O suplemento não só tem o poder de conjurar [*procurer*] uma presença ausente através de sua imagem; ao evocá-la para nós através da procuração [*procuration*] signica, ele a mantém a uma distância e a domina. Pois essa presença é ao mesmo tempo desejada e temida. O suplemento transgrede e ao mesmo tempo respeita a proibição. [...] O prazer *em si*, sem símbolo ou supletivo, o qual nos entregaria (para) a presença em si, se tal coisa fosse possível, seria apenas outro nome para a morte. (DERRIDA, 1976, p. 155)

Seria essa a motivação para o crime de Martim: o desprezo pelo suplemento e o desejo de comungar de uma experiência verdadeira, por mais insuportável e fatal que possa ser? Fica claro que, para Martim, a criminalidade de seu ato funciona no sentido de expulsá-lo da sociedade e de um sistema de valores comum, o qual ele glosa como “linguagem dos outros”

ou “a linguagem antiga”. Essa linguagem compartilhada pela comunidade que ele profana seria outro nome para a estrutura da complementaridade? Momentos antes da citação acima, já sentado na pedra, Martim olha ao redor e reflete sobre sua liberdade:

Olhou em torno de si para o círculo perfeito que, num horizonte estarecido, o céu de luzes fazia ao se unir a uma terra cada vez mais suave, cada vez mais suave, cada vez mais suave... A suavidade incomodou o homem com um prazer de cócega, “é, sim!”, e ele livre, libertado pelas suas próprias mãos – pois de súbito pareceu-lhe que fora isso o que lhe sucedera há duas semanas. (LISPECTOR, 1999, p. 29)

As figuras do “círculo perfeito” e da terra que se suaviza infinitamente para enfim perder suas fronteiras confirmam a impressão de presença absoluta a si, e a “liberdade” conquistada por Martin “há duas semanas” (a data do crime) soa cada vez mais com uma libertação em relação ao suplemento e a representação em geral. Se for esse o caso, sua tentativa de interromper o “esforço sobre-humano” de autoimitação as pessoas se configura como uma busca por uma humanidade verdadeira, sem sobreposições, a qual supostamente lhe daria um ato e uma experiência genuínos.

Porém, existe a possibilidade de ler o crime de Martim não como o ato que possibilita as suas reconsiderações sobre o suplemento – talvez a sua relação excêntrica com a complementaridade seja por si só o ato criminoso. Por seu caráter deturpador, o suplemento sempre encerra a possibilidade de criminalidade, da transgressão do interdito que prega a invulnerabilidade de presença e da coisa em si. A criminalidade de Martim talvez tenha sido, assim, o seu apego ao suplemento *como se fosse* algo real, a incapacidade de identificar a usurpação do suplemento como tal e a crença de que ele é a coisa em si. A confusão entre signo e coisa é, para a metafísica logocêntrica, sempre escandalosa:

[A escrita], [ou seja, a representação], é claramente uma questão [...] de uma quebra com a natureza, de uma usurpação que é unida à cegueira teórica em relação à essência natural da linguagem. [...] A representação se mistura com o que ela representa, até o ponto em que [...] pensa-se como se o representado não fosse nada além de um sombra ou reflexo do representante. Uma promiscuidade perigosa e uma cumplicidade nefasta entre o reflexo, de um lado, e, do outro, o refletido que se deixa seduzir narcisisticamente. [...] A usurpação histórica e o absurdo teórico que instalam a imagem nos direitos da realidade são determinados como o *esquecimento* de uma simples origem. (DERRIDA, 1976, p. 36).

Nesse sentido, o crime jurídico propriamente dito que Martim cometeu se torna apenas um detalhe – seu crime consistiu na verdade em uma relação ilícita com o suplemento. Que pode se dar de duas formas: ao tomar o suplemento como realidade ou ao aceitar o trabalho da

suplementaridade como sempre já atuando na linguagem, desde a presença e a realidade – ou seja, ou Martim quebrou o interdito da metafísica da presença ou ele a descreditou por completo. Ele é culpado de algum desses crimes? Não seria possível ler todo o romance nessa chave?

Essa problemática da criminalidade nunca é resolvida no romance, apesar de Martim enfim confessar estar fugindo porque matou sua própria mulher, o que é confirmado pelos investigadores que o encontram na fazenda onde ele se mantém foragido durante quase toda a duração da narrativa (LISPECTOR, 1999, p. 298). Martim confessa que a matou, pois estava quase certo que ela tinha um amante. Os investigadores, porém, o informam que apesar de sua investida contra sua mulher, ela não morrerá – o socorro chegara a tempo.

Pode-se ler esse ataque contra sua mulher como um repúdio do suplemento que ela representa em relação ao homem. Revisitando o relato bíblico que o título do romance sempre deixa em evidência, o desejo de presença plena vê a criação da mulher a partir do homem como uma forma de suplementação que ameaça a imagem da natureza humana primordial como o masculino indiviso (o que se prova crucial para ler o sexismo súbito que Martim exhibe nos estágios mais “avançados” de sua humanização). No seu caminhar a esmo após fugir do hotel, depois que já amanheceu, Martim estabelece que seu primeiro pensamento desde sua fuga foi “Hoje deve ser domingo” (LISPECTOR, 1999, p. 26).

[E] domingo era o primeiro dia de um homem. *Nem a mulher fora criada.* Domingo era o descampado de um homem. E a sede, libertando-o, dava-lhe um poder de escolha que o inebriou: hoje é domingo! determinou categórico. [...] De um modo obscuro e perfeito ele próprio era a primeira coisa posta no domingo. [...] Ele mesmo era seu primeiro marco. [...] A ilimitada liberdade o deixara vazio, cada gesto seu repercutia como palmas na distância: quando ele se coçou, esse gesto rolou diretamente para Deus. (LISPECTOR, 1999, p. 27, ênfase minha)

Nessa paisagem lunar e desumanizada, destituída de outras pessoas ou animais e com pouca vegetação, Martim acredita estar em um estado de natureza mítica tão perfeita que ele ainda se encontra na presença de Deus; seus próprios gestos, não mediados por nada, alcançam Deus diretamente. Martim enfatiza esse recomeço mítico (e bíblico) ao pensar que seria domingo – lembremos da tradição que associa os dias da semana à Criação – e que “domingo era o primeiro dia de um homem”. Nesse momento de pura auto-afecção e contato direto com Deus, o homem não precisa de símbolos e nem ele mesmo precisa ser simbolizado, ele significa simplesmente ao apresentar-se – ele é seu próprio marco, antes de a mulher ser criada a partir dele para suplementá-lo e simbolizá-lo. Nesse sentido seu crime contra sua

esposa pode ter sido apenas sintoma de sua relação criminosa com o símbolo – que o leva a realmente interpretar sua mulher como um suplemento que o substituiria e mataria simplesmente ao existir. Ao eliminar sua esposa e reduzir a dualidade em unidade, Martim evoca o estado de isolamento e comunhão que o homem (Adão ou deus) teria com Deus antes da criação da mulher.

Mas, para o logocentrismo, somente identificar o movimento violento e fatal do suplemento simbólico não é por si só ilícito – a capacidade e a necessidade de se discriminar a coisa do signo é justamente o que define a metafísica da presença. Se Martim matou a esposa para *proteger* a si mesmo como origem ameaçada, ele estaria agindo *dentro* dos preceitos da metafísica, e não transgredindo-a. Sem sabermos os detalhes do atentado de Martim contra sua mulher, ficamos com essa dupla possibilidade. Porém o subtexto bíblico que cria uma contiguidade entre a esposa de Martim e Eva permite que se interprete o assassinato como uma tentativa ciumenta e metafísica de voltar a uma origem simples de contato com Deus, como se Adão tivesse se rebelado contra a criação de sua companheira pela possibilidade de ela afastá-lo da relação divina pai-filho, Deus-deus, criador-criatura em que se é possível neutralizar todo espaçamento e distância entre original e cópia. Que a tradição teológica aponte Eva como a responsável pelo pecado da tentação da maçã confirma o papel de ameaça suplementar que a categoria Mulher representa para o Homem como símbolo do ser humano originário desejoso da comunhão divina. Obviamente tal interpretação nos obriga a ler cuidadosamente o momento evolutivo de Martim em que a diferença sexual é reintroduzida e passa a ter uma função importante em seu encadeamento de suplementos (LISPECTOR, 1999, p. 165).

Porém, pode-se demonstrar que tal atenção cuidadosa seria produtiva mesmo se oferecermos uma outra leitura para o crime: Martim deixa claro que seu ato só pode ser considerado criminoso dentro da “língua antiga” que ele abandonou justamente no momento de seu crime. Ou seja, somente dentro da língua comum (metafísica), em que a imitação implica uma perversão, é que seu ato pode ser chamado de crime; em sua nova língua em construção, Martim chama-o de “pulo”. As conotações animais da palavra se relevam já no segundo parágrafo do romance, quando o narrador determina que “quando um homem dormia tão fundo passava a não ser mais do que aquela árvore de pé ou o *pulo do sapo* no escuro” (LISPECTOR, 1999, p. 13, ênfase minha).

Desse ponto de vista, seu crime se torna o pulo que o transforma em nada além de pulo, um salto no escuro que atravessa cadeias de suplemento para anulá-los e aterrissar em

um estágio primevo de não-suplementação. Se o desejo de voltar e re(a)ver a origem, reabrir os arquivos, por assim dizer, é um crime aos olhos metafísicos de uma presença una, tal movimento se torna, dentro de um novo paradigma de linguagem, um pulo aventureco que pode remodelar as relações entre origem e suplementação. Crime ou pulo, a neutralização da mulher é apresentada pelo romance como o movimento central de revisitação da dicotomia original/suplemento.

Essa centralidade é confirmada pela culpa de Martim logo cedo em sua evolução: ele parece se debater com o fato de ter matado e sua linguagem nova não consegue esconder o assassinato por trás do significante “pulo”. Além disso, o ato de matar se apresenta profundamente ligado com a capacidade linguística (e com a animalidade) já na primeira vez no romance em que Martim reflete sobre a morte: logo após matar acidentalmente o passarinho que lhe permitira o primeiro ato de linguagem desde que fugira do hotel (LISPECTOR, 1999, p. 48). O que implica que, por mais que a alegoria bíblica confirme o caráter simbólico da neutralização da mulher (na medida em que representa “apenas” o retorno à origem), o ato de matar se mostra como um elemento irreduzível que se recusa a ser absorvido pela analogia, sustentando a importância crucial da figura da mulher (e de sua morte) na reflexão sobre a origem mítica teológica do ser humano e sua suplementação (seja ela benévola ou perversa).

Assim, o “pulo do sapo” de Martim aponta para a pluralidade de sentidos do movimento de suplementação: Martim tenta retornar a uma origem absoluta, mas dentro de um paradigma metafísico, tal ponto é acessível somente ao Deus (maiúsculo),<sup>13</sup> o que faz de tal tentativa um crime (ontoteológico, por assim dizer). Para a lógica do suplemento, porém, não há origem não-suplementada e retornar à suposta origem para comprovar isso e aceitar a suplementaridade, contra os ditames da metafísica, seria um “pulo” aventureco. Mas mesmo dentro de tal viés otimista, o pulo ainda assim não abre mão de um irreduzível ato de matar (a mulher). A impossibilidade de determinar a qual lógica (metafísica ou suplementar-derridiana) o projeto de Martim obedece faz parte da indecidibilidade inerente ao romance e ao suplemento, mas, como explorei acima, talvez todo o arco narrativo de Martim consista na tentativa de aceitar o fato instável e perigoso de que a linguagem e a significação funcionam

---

<sup>13</sup> Ainda que a metafísica dite que o ser humano deva sempre tentar anular a distância entre si mesmo e Deus (ou a origem, ou a natureza humana perfeita, ou a voz, etc.) e rejeitar a animalidade, a escrita e a técnica, entregar-se diretamente para a presença (de Deus), se fosse possível, seria inaceitável e indistinguível da morte. Além disso, somente após a morte uma real comunhão com Deus é permitida (DERRIDA, 1976, p. 155).

somente por complementaridade.<sup>14</sup> Porém, mesmo tal epifania benéfica implicaria o inaceitável ato de matar, inscrevendo o “pulo” no escuro da complementaridade como um projeto com um preço alto demais a pagar.

De qualquer forma, fica claro que Martim realmente “arrisca tudo”<sup>15</sup> ao sair (ou ser expulso), por meio de seu crime, de um paradigma metafísico (que supervisiona também os sentidos de sua teoria da imagem) ao ponto de perder a linguagem comum. Martim abandona a linguagem, mas a questão central seria determinar se ele a abandona para tentar alcançar a coisa em si (a “maçã”) sem suplementos ou se para inscrever o funcionamento do suplemento desde a origem, *sempre já*, inclusive na “maçã”. A impossibilidade de determinar qual exatamente foi o crime de Martim talvez não se deva à narrativa elíptica, mas ao próprio paradoxo do suplemento, que pode funcionar como procuração de uma presença ou como proteção contra ela, como confirmação de um *logos* autossuficiente ou como negação de sua presença a si, como um ato criminoso ou como um regime de legalidade.

Essa própria indecidibilidade, porém, acaba por sublinhar os segundos elementos dos dilemas acima, pois a complementaridade como próprio regime de produção de significado – desde a “origem” mesma – se baseia justamente em uma impossibilidade de se decidir entre presença e ausência, representado e representante, significado e significante, homem e animal. Conforme Derrida demonstra, a cultura pode suplementar a natureza, assim como a natureza pode suprir a cultura, e isso demonstra que esse próprio paradoxo alimenta a possibilidade de uma complementaridade que não afete violentamente uma origem – justamente por não existir nenhuma origem não-suplementada. Se a complementaridade, como regime de produção de diferença e significação, constitui o funcionamento da linguagem, a não-suplementaridade e o não-linguístico tendem a ser análogos um ao outro. Dessa forma, Deus e o animal se fundem em uma intimidade de ilusões, sublinhada pelo termo derridiano “divinanimalidade” (DERRIDA, 2009, p. 127), em que ambos os termos se aproximam por seu caráter de mitos de não-suplementaridade.

A linguagem animal – a animalidade em geral – representa o mito ainda vivo da fixidez, da incapacidade simbólica, da não-suplementaridade. Se

<sup>14</sup> Da mesma forma em que o enxuto enredo da primeira parte do romance narra a adição de etapas suplementares para que Martim se deixe de ser animal e aos poucos se humanize. Ou seja, assim como a relação natureza/cultura e origem/derivação, animal e humano se articulam somente através do suplemento quando o segundo é adicionado ao primeiro. E, como a relação com a técnica que a serpente bíblica e o passarinho morto por Martim expõem, o animal também é adicionado ao humano como suplemento por representar a capacidade simbólica e a técnica.

<sup>15</sup> “Ele tivera a coragem de jogar profundamente. Um homem um dia tinha que *arrisca tudo*. Sim, ele fizera isso” (LISPECTOR, 1999, p. 130, ênfase minha).

considerarmos o *conceito* da animalidade [...] em sua *função* específica, veremos que ele deve localizar um momento da *vida* que não conhece o símbolo, a substituição, a falta e a adição suplementar, etc. (DERRIDA, 1976, p. 242)

A complementaridade possibilita tudo que constitui o próprio do homem: a fala, a sociedade, a paixão, etc. [...] Ela é a impossibilidade – e portanto o desejo – de proximidade a si; a impossibilidade e portanto o desejo de presença pura. [...] O homem *se chama* de homem somente ao desenhar limites excluindo seu outro do jogo da complementaridade: a pureza da natureza, da animalidade, o primitivismo, a infância, a loucura, a divindade. A aproximação desses limites é ao mesmo tempo temida como uma ameaça de morte, e desejada como acesso a uma vida sem *différance*. A história do homem *se chamando* de homem é a articulação de *todos* esses limites entre si. Todos os conceitos que determinam uma não-suplementaridade [...] evidentemente não têm nenhum valor de verdade. (DERRIDA, 1976, p. 244-5)

Se o caminho de Martim na primeira parte do romance (“Como se faz um homem”) consiste em acompanhar a sistemática (re)colocação de suplementos sobre um substrato de não-suplementaridade – desde uma humanidade pura e originária quase animalesca até o mais alto estágio de humanização cultural – através de um retorno (ilícito ou benéfico) à origem, a ilusão da não-suplementação torna-se outro nome para a animalidade, e a relação entre os pólos humano e animal se dá, em última instância, através do suplemento. E tal movimento suplementar, como vimos, nunca se dá de forma direta e linear: o mesmo processo que parte do animal natural em direção ao humano cultural pode ser lido também inversamente como a suplementação de uma origem humana/divina pela perversão da técnica da imitação que é oferecida pelo potencial simbólico do animal.

Nesse sentido, *A Maçã no Escuro* articula humano e animal como noções muito mais complexas do que apenas etapas dentro de um processo linear de adição de camadas a uma origem primordial. Se a complementaridade é um caminho de duas vias que constantemente cria o significado da origem através de seu suplemento e vice-versa, humano e animal estão entrelaçados em uma relação de diferença/diferimento/suplementação que não pode ser explicada satisfatoriamente segundo os modelos de uma adição, uma oposição ou um desvio. E se essa relação suplementar, por ser linguística, está atravessada pelo funcionamento do *traço*, toda diferença humano/animal é linguística, suplementar, *escritural*. E, da mesma forma, se a linguagem é também ela mesma um momento produzido pela complementaridade em relação à natureza animal e/ou o conhecimento infinito divino, a própria escrita e o literário são também, de certa forma, *animalescos*.

Martim escancara essa coimplicação de linguagem e animalidade durante sua arduosa epifania no escuro do bosque, quando tem um vislumbre súbito do papel da animalidade como regime de produção de significados, que possibilita a imitação, o signo e a suplementaridade:

Alguém tinha que se sacrificar e levar o sofrimento sem consolo até o último termo e então se tornar o símbolo do sofrimento! alguém tinha que se sacrificar, eu quis simbolizar o meu próprio sofrimento! eu me sacrifiquei! eu quis o símbolo porque o símbolo é a verdadeira realidade e nossa vida é que é simbólica ao símbolo, assim como macaqueamos a nossa própria natureza e procuramos nos copiar! agora entendo a imitação: é um sacrifício! eu me sacrifiquei! disse ele para Deus, lembrando-Lhe que Ele mesmo sacrificara um filho e que também nós tínhamos direito de imitá-Lo, nós tínhamos que renovar o mistério porque a realidade se perde! (LISPECTOR, 1999, p. 223)

O fato de o macaco figurar nesse trecho crucial do romance como um verbo, e não como substantivo, sugere a noção de uma animalidade que, mais do que uma presença ou tema, se define como processo ou funcionamento. “Macaquear” nesse caso é o nome justamente do procedimento sógnico de representar, simbolizar ou aludir,<sup>16</sup> e é através dele que se dá o processo de autoimitação, no qual o ser humano precisa copiar a própria natureza para que possa ser humano e, assim, também imitar Deus. Para Martim, a imitação que rege a estrutura do significante *lhe* é apresentada fundamentalmente pelo ato de “macaquear”. O movimento clássico do signo obediente entre humano e Deus é formulado por meio de uma animalidade-signo, uma escrita animalesca que define o animal não como um ponto antes ou depois do homem na cadeia de suplementos, mas como a própria possibilidade de suplementação e simbolização. O potencial zooliterário de *A Maçã no Escuro* se encontra em oferecer, ao invés de macacos, o macaquear. O texto configura a animalidade como um problema de linguagem e a própria linguagem como uma função animalesca. Nesse sentido, a animalidade lispectoriana é ela mesma um produto e uma condição do esquema linguístico da suplementaridade, que precisa produzir os termos que se relacionarão em adição e/ou substituição para que haja a possibilidade de *articulação*. Se entendermos a animalidade como fruto do eixo de diferença de espécie (humano/animal), ela assume uma alteridade primordial que precisa ser construída (“antes” e “depois” do humano) para que exista suplementaridade.

<sup>16</sup> Várias línguas contam com um verbo que significa “imitar” derivado do substantivo “macaco”, assim como “macaquear” em português: *to ape*, em inglês (de *ape*); *singer*, em francês (de *singe*); *scimmiettare* em italiano (de *scimmia*); *nachäffen*, em alemão (de *Affe*); *malpować*, em polonês (de *malpa*); *pithekizo*, em grego (de *pithekos*), e *obeziánnitchat*, em russo (de *obeziána*) são alguns exemplos (cf. MILESI, 2007).

## Referências

DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Tradução e prefácio de Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins University, 1976.

\_\_\_\_\_. *The beast and the sovereign: Volume 1*. Tradução de Geoffrey Bennington. Chicago: University of Chicago, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MILESI, Laurent. Saint-Je Derrida. *Oxford Literary Review*. Edinburgh, v. 29, n. 1-2, pp. 55-75, 2007.

WEIL, Kari. Killing Them Softly: Animal Death, Linguistic Disability, and the Struggle for Ethics. *Configurations*. Baltimore, n. 14, pp. 87-96, 2008.



**Sophia**

## A serpente e o cisne: o mito melusiniano e o ciclo da noiva-animal<sup>17</sup>

Rosane Cardoso (UNIVATES)

### Introdução

Assim como o homem, a serpente distingue-se dos demais animais. A similaridade, porém, também distancia e rivaliza por ela exercer controle sobre o que a humanidade não domina, isto é, o psiquismo obscuro e por fazer parte do que é raro, incompreensível e misterioso. Criatura que vem de tempos primevos, encarna a terra e a água fisicamente, mas também a essência do poder desses elementos, a força existente no abismo anterior à criação do mundo. Píton, ao emergir do caos primordial, ilustra esse significado, ao recusar, como todas as serpentes, o mundo estabelecido pelos deuses celestes, tentando, continuamente, voltar ao estado original caótico.

A serpente vive no bosque, na água, no deserto, no mar, nos lagos, nos poços e nas fontes. Sintetizando a ambiguidade sexual por ser, ao mesmo tempo, matriz e falo, é mestre das mulheres e da fecundidade, pois a menstruação resulta de sua mordida. O cristianismo, de modo geral, a tem apresentado como oposição aos desígnios de Deus. Ela permite, no entanto, permite que se mantenha viva a imagem do herói consagrado na Idade Média, aquele que vence a serpente-dragão e atinge o nível do sagrado, como exemplificam São Jorge e São Miguel (DURAND, 1997). Ao mudar de pele, a serpente retrata a ressurreição e os poderes adversários, como a morte e a cura, o positivo e o negativo. Tanto quanto a periculosidade e os anéis estranguladores significam a força e os aspectos malignos da natureza, a mudança de pele traduz a imagem simbólica das transformações felizes, físicas e espirituais, do ser humano. O misticismo cristão, segundo Charbonneau-Lassay (1997), relaciona-se com esse simbolismo, ao crer que o fiel deve se despojar do homem velho, que a purificação exige a renúncia da cobertura indesejável, pois o homem evolui para atingir uma nova e definitiva fé no Senhor.

Nos bestiários medievais, a serpente figura com modéstia, pois os autores parecem mais preocupados com as suas extensões. O material coletado por Malaxecheverría (1999), por exemplo, dedica a atenção para áspides, dragões, basiliscos e hidras. Com T. H. White não é diferente e as várias citações ocorrem para referir aos seus malefícios, transmutações e lugar no universo teriomórfico. O autor reafirma o temor causado pela indefinição da

---

<sup>17</sup> Este estudo está apresentado, com pequenas adaptações atinentes à construção de um artigo, no livro *Princesas que viram monstros: o corpo feminino no conto de fadas*, de minha autoria.

serpente, ou seja, o que não pode ser adequado a determinada categoria, acaba por gerar associações negativas:

A serpente recebe esse nome porque rasteja (*serpit*) pela aproximação discreta e não pelos passos abertos. Move-se através de leves pressões das escamas. As serpentes que têm quatro patas como lagartos e tritões, não se chamam serpentes, mas répteis. Serpentes são répteis que rastejam sobre a barriga e o peito. Dessas criaturas, quanto veneno existe, quantas espécies, quantas calamidades, quantas aflições e que diferentes cores ela pode ter! (WHITE, 1984, p. 165. Tradução da autora)<sup>18</sup>

Fournival (2000) traz uma brevíssima referência à serpente para, em compensação, traçar longas referências ao crocodilo, espécie de serpente aquática, à hidra, ao dragão e ao basilisco, monstro que assombra a Idade Média e que, gradativamente, torna-se feminino. O termo grego *basiliskos* significa *pequeno rei*. A etimologia está relacionada à descrição original da criatura, cuja fonte mais respeitada encontra-se em Plínio o Velho, na *História natural*, escrita na Roma de 77 d.C., um compêndio que lista cerca de 60 origens para o monstro, a maioria das quais perdidas. Em torno do século XII, a palavra *cockatrice* e, gradativamente, a distinção entre um e outro praticamente desaparece.

O bestiário medieval designa, ainda, à serpente, o nome de áspide ou víbora, no papel nefasto de iniciadora do mal, réptil infernal que somente pode ser vencido pela graça daquele que o domina, o Cristo Vencedor, conforme os *Salmos*. Os bestiários reconhecem na áspide maldita quatro imagens correspondentes a quatro sobrenomes distintos que, por sua vez, sugerem quatro espécies de áspides terrestres: a) *dispas*, que faz com que morra de sede aquele que a tocar; b) *hypnalis*, cuja mordedura conduz a um profundo sono, seguido de morte e que, segundo Guillaume da Normandia, seria a serpente causadora da morte de Cleópatra; c) *hemorrohois*, que faz com que a vítima perca seu sangue pela transpiração; e d) *praester*, cujo veneno incha o corpo até o ponto de fazê-lo estourar.

A cada uma dessas propriedades estão enquadradas outras com a exclusiva finalidade de perder o homem. A humanidade, portanto, deve ser forte o bastante para evitar a sede pelo ouro, o sono, em que pode cair a alma embotada, a ira, que impulsiona a derramar sangue, e a ambição, que leva ao louco orgulho. Durand, na análise dos símbolos teriomórficos, percebe e

---

<sup>18</sup> Serpent gets its name because it creeps (*serpit*) by secret approaches and not by open steps. It moves along by very small pressures of its scales. The ones which have four legs like lizards and newts are not called serpents but reptiles. Serpents are reptiles which crawl on the belly and breast. Of these creatures how many poisons there are, how many species, how many calamities, how many grieves, and what a lot of different colors they have got!

associa, ainda, a serpente à feminilidade e à sombra, pois, pela profundidade ou negrume, escapa à compreensão humana e, pelo reflexo intenso, resulta em sombra (DURAND, 1997).

### **O ciclo da noiva-animal e o esquema melusiniano**

O ciclo da noiva animal remonta, segundo Boria Sax (1998), à pré-história, quando o ser humano se percebe profundamente diferente das demais criaturas. Nesse momento, a natureza incorpora a imagem da fêmea animal, talvez proveniente de uma serpente, associada com a tribo, fato que justifica, para Sax (1998), que dentre as primeiras imagens da fêmea animalizada, que ainda sobrevivem, estejam Ishtar e Innana, ambas mães de serpentes, iniciadoras do culto às cobras. Ishtar é a deusa da fertilidade e do amor da Antiguidade sumério-babilônica, filha de Anu, o deus do ar. Na maior parte das vezes, é descrita como má e destruidora de seus companheiros e amantes. Innana, por sua vez, é a deusa suméria da manhã e da tarde e preside a noite e o dia. Ela desceu ao mundo subterrâneo e no terceiro dia retornou para caminhar sobre a terra. O seu renascimento é o antecessor do mito da ressurreição de Cristo. É considerada também a deusa da fertilidade, do amor e da sexualidade. Esse ciclo, na Europa, constitui assunto para epopeias, romances e contos de fadas e contribui, de maneira definitiva, para a presença dos monstros femininos, meio mulheres, meio animais, dentre as quais as mais conhecidas, além das sereias, com suas caudas ora de ave, ora de peixe, são as melusinas, as mulheres-serpente que vêm alimentando a imaginação popular e o interesse dos estudiosos durante séculos.

O povo celta narra as primeiras histórias sobre fadas-deusas das fontes, ligadas ao sobrenatural, capazes de causar impressão pela eloquência dos seus cantos, pelo poder sobre os ventos e pela capacidade de curar os doentes e de proteger os viajantes. A lenda em torno de Melusina registra-se em forma de prosa pelas mãos de Jean d'Arras, em torno de 1392. Na obra, o autor descreve a genealogia dos Lusignan. Está comprovado, porém, que o tema é anterior e já fora referida por Gervais de Tilbury e por Pierre de Beauvais. Gautier Map, importante relator da vida e das lendas medievais, narra, entre 1181-1193, a história do casamento de *Henno dos Dentes Grandes*, assim denominado pelo tamanho de seus dentes, com uma misteriosa dama.

Andando certo dia em uma floresta próxima às costas da Normandia, Henno encontra uma jovem de beleza invulgar, vestida com esmero, chorando inconsolavelmente. Interrogada sobre a razão de sua mágoa, ela diz ter sido raptada do navio que a levaria para seu noivo, o rei da França. Henno leva-a consigo e casa-se com ela, dando início a uma prolífica

descendência. Tudo vai bem até que a mãe do noivo começa a perceber que a nora, que finge ser crente, evita o início e o final das missas, além da comunhão e do espargimento da água benta. Desconfiada, a sogra passa a espí-la durante o banho e a descobre sob a forma de um dragão. Após a ablução, a noiva retalha com os dentes um manto e readquire a forma humana. Imediatamente, a nobre senhora informa o filho sobre o ocorrido e ambos, com a ajuda de um padre, aspergem água benta sobre a moça que foge, voando, do castelo do marido (LE GOFF, 1993).

O motivo do rompimento com o pacto estabelecido, explícita ou implicitamente, repete-se na trajetória de Melusina, mito presente nos romances de cavalaria medieval. O rei Elinas, caçando certo dia na floresta, encontra uma linda jovem, Pressina, por quem se apaixonou. Ao pedi-la em casamento, ela aceita, mas exige que, se tiverem filhos, ele respeite o sobreparto, jurando que não tentará vê-la nesse momento. Ansioso para tê-la, o rei jura e casam-se. Presina dá à luz três meninas, Melusina, Melhor e Palestina. No momento em que nascem as crianças, Mataquás, o filho do primeiro casamento do rei, sedento pelo trono e sabendo da condição imposta por Presina ao rei, chama-o e lhe fala da beleza dos bebês. Esquecendo a promessa, Elinas corre para visitar a esposa e as filhas. Enfurecida com a traição, a mulher o abandona, levando as três meninas e instalando-se em Avalon, a ilha perdida.

Desesperado de amor e arrependido do seu ato, Elinas, durante os oito anos que se seguem, só sabe lamentar e prantear a perda do seu amor. O trono é entregue a Mataquás, que reina com justiça e prosperidade, tratando o pai com grande afeição. Anos depois, Melusina, a mais velha das três filhas de Presina e Elinas, descobre a razão do exílio em Avalon e, sem que a mãe saiba, resolve vingar-se, aprisionando o pai na ilha de Brumborelion. Presina, ao descobrir o que considera traição da filha, a amaldiçoa: todos os sábados será serpente da cintura para baixo. Poderá casar-se e gerar uma bem sucedida prole, a qual protegerá, enquanto seu marido não descobrir sua sina. Caso ele venha a saber do segredo, Melusina tomará a forma de mulher-serpente para sempre. Toda vez, porém, que um descendente seu morrer, ela poderá aparecer, três dias depois, para gritar sua dor.

Casada, anos depois, com Raimundo, ou Raimondin, Melusina pertence à família dos Lusignan. Belíssima mulher, exige do marido que não a procure no sábado, sob hipótese alguma. Roído pela curiosidade e temendo estar sendo traído, ele resolve espí-la, por uma fresta, quebrando a promessa feita. Então, vê a esposa no tanque a banhar-se e a pentear os cabelos. Até o umbigo, sua aparência é de mulher, mas, a partir daí, possui uma enorme cauda

de serpente, “da grossura de um tonel de arenques, terrivelmente longo, com que batia na água, que ia respingar na abóbada da sala” (d’ARRAS, 1999, p. 196-197). Ao perceber o marido, Melusina voa, gritando seu rancor e decepção, enternecendo toda a corte:

Era de se ver a tristeza de toda a nobreza. As damas e as donzelas que lhe prestavam serviço e Raimundo, mais do todos, extravasaram uma dor extraordinária, amarga tristeza. Precipitaram-se todos para as janelas, procurando ver que caminho ela tomava. Então a dama, com forma de serpente, deu três voltas em torno da fortaleza, e cada vez que passava pela frente da janela emitia um grito tão estranho e pungente que todos choravam de compaixão. (d’ARRAS, 1999, p. 220-221)

Para Le Goff (1997), a bela Lusignan é a serpente vítima e enternecedora, símbolo do desejo cego de humanidade a qualquer preço, destruindo a própria felicidade por não saber assumir os limites do inconsciente, da sombra e do desconhecido, conflitos que deve responder também para Raimundo que, pouco antes de conhecê-la, mata seu tio por acidente e vaga apavorado e cheio de remorso pela floresta. Esse é o momento em que encontra a futura esposa que lhe traz segurança, felicidade e nove filhos fortes e saudáveis, apesar de animalizados, marca da sina dos pais. Urian, o primogênito, por exemplo, é “em tudo bem formado, salvo por ter o rosto curto e largo, um olho vermelho e outro azul-verde e orelhas imensas” (LE GOFF, 1997, p.54). Antônio é coberto por pelos e possui longas garras; Godofredo o dentuço, possui presas como um javali. A aparência de todos, enfim, reflete animais, fadas e seres mitológicos.

O refúgio de Presina, por outro lado, sugere a relação dessas personagens com o mundo feérico. Avalon, *a ilha do Outro-Mundo*, é o local dos mistérios e dos ritos pagãos, o pano de fundo nas lendas arturianas, onde somente os escolhidos podem penetrar. Melusina insere-se nesse contexto, pois as fadas célticas são, por essência, a *banshee*, criatura cuja aparição anuncia uma morte em família, pertencente ao reino do sobrenatural porque sua vida é contínua e não descontínua como a de todos os outros seres vivos. Muitas vezes, como notam Gheerbrant e Chevalier, seu transcurso se dá sob a forma de pássaro. Eis por que Melusina abandona o marido aos sábados: para despojar-se da aparência de humana para adotar a de serpente, a epifania animal da vida eterna:

Melusina é, alternativamente, mulher e serpente – tal como a serpente muda de pele a fim de se renovar, indefinidamente. Este é o momento que, para os humanos, corresponde ao tempo do silêncio, à morte. Por isso, jamais as fadas se deixam ver, senão de modo intermitente, como os eclipses; embora subsistam, em sua essência, de modo permanente. Poder-se-ia dizer o mesmo sobre as manifestações do inconsciente. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 416)

Apesar da maldição que pesa sobre ela, Melusina não é um ser nefasto, como prova a prosperidade sobre a casa dos Lusignan. Além disso, diferentemente da história de Henno dos Dentes Grandes, a heroína abraça com entusiasmo o cristianismo e é abençoada com a fertilidade. Mas gera não apenas filhos, mas também vida animal e sobrenatural e caracteriza um tipo de fonte primordial, mãe de toda a vida. A deformidade de seus poderosos filhos lembra a heráldica das famílias nobres. Pela fertilidade, Melusina resgata outras mulheres serpentes igualmente férteis, como Equidna e Lilith.

Boria Sax (1998) estabelece um roteiro para a construção de narrativas com noivas animalizadas. Primeiramente, estão geralmente associadas com a água. Paracelso, cita a autora, classifica Melusina, um de seus assuntos favoritos, como ondina. A associação persiste na maior parte do folclore ocidental, em que a noiva se torna uma sereia, uma foca, ou tem uma habitante do lago, como se observa em *contos* que apresentam as donzelas-cisnes. Segundo Sax (1998), a mitologia encontra, nesse ponto, o aval da teoria evolucionista, que confirma que a água é o reino de onde a vida se origina, a íntima associação que assinala a noiva animal como uma figura primordial.

A história da noiva animal, portanto, é cíclica porque ela retorna ao estado inicial, o que sugere a origem arcaica do motivo, pois preserva a percepção circular de tempo herdada das eras paleolítica e neolítica, antes da proclamação do tempo linear (SAX, 1998). De algum modo, os homens são seduzidos por ela, seja pela beleza e aparente fragilidade da dama, seja pela imposição. As noivas primam pela união marital e tentam impor o seu lado humano. Essa imagem mítica e mística de dupla natureza é a visão de Lilith, ou de uma deusa mãe muito antiga, mas é também a imagem da androginia primitiva (SAX, 1998, p. 15).

Claude Kappler (1994), ao estabelecer a tipologia dos monstros, vê nas melusinas e nas sereias a longa tradição popular em que seres como os centauros, a Esfinge e os demais monstros com tronco humano, símbolos de uma sexualidade forte e primitiva, seres nos quais convivem a angústia e o desejo. Ainda para Kappler (1994), o monstro é, por um lado, um meio de investigação da psique por nele se revelarem verdades secretas, e, por outro, a possibilidade de, projetando as fantasias num monstro, equivaler a exteriorizá-las, por conseguinte, julgá-las e exorcizá-las, parcial ou totalmente:

A universalidade do monstro e o fato de os desenhos de indivíduos considerados “normais” reproduzirem motivos monstruosos clássicos parecem conferir-lhe um papel necessário, talvez até vital, na psique humana. Se o monstro aparece em todas as civilizações, em qualquer época e tanto em indivíduos “normais” quanto em doentes mentais, é porque ele é realmente um *função natural!* (KAPPLER, 1994, p. 368)

Os monstros com seios de mulher aparecem no fim da Idade Média, época em que o simbolismo feminino se torna cada vez mais carregado de culpa e maldição, bem a tempo de encarnar a obsessão de uma época. A mulher, e progressivamente a feiticeira, vão se tornando monstros, encarnando uma perigosa sexualidade. Homens santos, então, preocupados em punir pecadores e hereges, prescrevem as leis e redigem textos que se pretendem absolutos sobre as regras da sociedade, no que podemos entender como se construiu o estatuto da mulher sexualmente monstruosa.

O mito melusiniano reflete outro ponto que converte o símbolo feminino em perigo para a sexualidade resguardada pelo Índice medieval: a falsa aparência. Sofre um encantamento, segredo que tenta ocultar do amado, alicia-o com beleza e com promessas concretizadas em riqueza. O homem em questão tudo ignora, entrega-se ao seu amor, tem filhos de traços monstruosos, mas não se interroga sobre o que poderia causar essa mudança neles.

Melusina, ao vingar-se do pai, infringe regras que deveria conhecer, regulamento que compensa ao velar pelos familiares dos Lusignan. A ruptura dela com a ordem de um mundo que lhe é adverso resulta na maldição. De acordo com Jean Markale (1983), a fada, assim como as outras mulheres animalizadas, representa o instinto preso no corpo humano e sua relação com o mundo irá transformá-la em ser não apenas híbrido, mas também andrógino:

Através de Melusina está a feminilidade encarnada que brilha com toda a sua luz, é a divindade feminina dos tempos antigos, com toda a sua ambiguidade. De fato, por trás de Melusina está a sombra enigmática da Lilith hebraica, a mulher demoníaca. Mas essa característica resulta da dupla natureza da personagem: Melusina, com a sua cauda de serpente, não é a imagem da androginia primitiva, simultaneamente homem e mulher concebidos à imagem do Criador, e que assombra, queira-se ou não, o inconsciente de todo o ser humano? (MARKALE, 1983, p. 203. Tradução da autora)<sup>19</sup>

As obras-base de d'Arras e de Couldrette, possuem poucas diferenças. Considerando a época, em torno de 1400, sufocada pela Guerra dos Cem Anos e do grande Cisma, resulta num período de acentuação dos valores tradicionais e da espiritualidade. Melusina, mesmo sendo um monstro, como seus filhos, é uma fada batizada que deseja ter uma vida mortal e devota. Com seu marido, medíocre e fraco, leva uma vida tranquila, não fosse o rompimento

<sup>19</sup> A travers Mélusine, c'est la Féminité incarnée qui brille de tout su éclat, c'est la Divinité féminine des temps anciens, avec toute son ambiguïté. En effet, derrière Mélusine se profile l'ombre énigmatique de la Lilith hébraïque, la femme démoniaque. Mais ce caractère démoniaque rend compte de la double nature du personnage: Mélusine, avec sa queue de serpent, n'est-elle pas l'image de l'androgyne primitif, à la fois homme et femme à l'image du Créateur et qui hante, qu'on le veuille ou non, l'inconscient de tout être humain?

do pacto, morreria como uma mulher comum, situação amplamente enfatizado por d'Arras e Couldrette.

A trajetória melusiniana refaz-se, por vezes, no conto de fadas, o que é possível porque a história reproduz um esquema folclórico universal, que recebe o nome justamente de melusiniano, e se expõe de modo que um ser sobrenatural apaixona-se por um humano, o segue até o mundo dos mortais, casando com ele e dando-lhe filhos. Existe, porém, um acordo estabelecendo que determinada interdição deve ser respeitada incondicionalmente. O noivo, desconfiado ou irresponsável, transgredir o pacto, e o ser sobrenatural volta ao outro mundo, deixando os filhos com o pai. Esse rompimento geralmente esconde a ação traiçoeira de algum inimigo que deseja, por algum motivo, ver os pactários separados, como ocorre em *Eros e Psiquê* e em *A bela e a fera*, por exemplo.

Pode-se dizer, observando as concepções dos estudiosos do tema, que Melusina é à intersecção da tradição celto-germânica das mulheres-cisnes, com a tradição mediterrânea das deusas serpentes. Posteriormente, apresenta-se como a *banshee*, a fada celta. A convergência das muitas tradições produz uma criatura universal, parcialmente multifacetada como mulher e serpente e que, por vezes, parece vaga e abstrata. De todas as noivas animalizadas, a história de Melusina é a única que claramente engloba uma série de tradições do passado ao presente. Segue-se, pois, com a discussão de *A donzela-cisne*, conto celta compilado por Jacobs (1998).

### **Melusina e a donzela-cisne**

Em um reino distante, um caçador diverte-se, todas as noites, a perseguir cervos e a preparar armadilhas. Em uma dessas ocasiões, estando escondido atrás de uns arbustos, à espreita da caça, ouve um ruflar de asas. Pensando tratar-se de patos selvagens, prepara-se para atingi-los. Em vez de patos, entretanto, surgem sete cisnes esplendorosos com suas penas muito brancas. Lentamente, aproximam-se do lago, despem-se das penas e entram na água. São, na verdade, mulheres belíssimas, que deslumbram o caçador. A mais jovem, porém, o agrada mais. Sorrateiramente, ele se arrasta até o local onde elas guardaram as vestimentas e rouba as da escolhida.

Terminado o banho, as moças começam a se vestir, em grande algazarra. A sétima jovem, porém, não encontra sua roupa. As demais, aborrecidas, dizem que precisam partir e que ela encontrará seu destino, seja qual for. Vestem-se e partem. A donzela, abandonada, chora inconsolavelmente. Devagar, para não assustá-la, o caçador aproxima-se com as asas na mão e envolve a moça com a capa dele, dizendo-lhe que não lhe entrega as asas porque isso fará com que ela voe embora para sempre. Depois, faz com que prometa que se casará com ele e tomará conta de sua casa. Assim, eles se unem e têm dois filhos, um menino e uma menina que crescem fortes e belos. Por longos anos, a felicidade abençoa o casal, com a jovem esposa amando deveras o marido e as crianças.

Um dia, a menina está brincando de esconde-esconde com o irmão e resolve se ocultar atrás de algumas pedras. Ali encontra um manto todo feito de penas. Entusiasmada com a descoberta, chama o irmão e a mãe para mostrar o achado. Assim que a antiga mulher-cisne vê a roupagem, veste-a e diz para a filha avisar ao pai que se ele quiser vê-la novamente deverá encontrá-la na terra a leste do sol e a oeste da lua. Dizendo isso, voa para longe. Quando o caçador volta para casa, na manhã seguinte, os filhos contam o ocorrido. Sem demora, o homem parte em busca da esposa. Ele anda por dias e dias até se deparar com um homem caído na grama. Depois de ajudá-lo a erguer-se e alimentá-lo, pergunta-lhe se conhece ou se já ouviu falar da terra a leste do sol e a oeste da lua.

A resposta é negativa, mas ele diz que pode descobrir. Emite, então, um assobio e a planície em frente deles enche-se com todas as bestas do mundo. O ancião é nada menos do que o Rei das Bestas. Diante do caçador assombrado, o senhor pergunta se algum dos animais conhece o local procurado pelo homem. Nenhum sabe, porém, do que se trata e o Rei dos Animais aconselha o caçador a procurar seu irmão, o Rei dos Pássaros. Seguindo as indicações, o desesperado marido chega até quem lhe foi indicado e pergunta-lhe se sabe onde fica a terra a leste do sol e a oeste da lua. Como fizera o irmão, o rei dos pássaros convoca todas as aves do mundo e lhes pergunta se alguém conhece o lugar. Nenhuma dá uma resposta positiva.

O segundo rei aconselha o caçador a procurar o terceiro irmão, o Rei dos Peixes. Seguindo a trilha indicada, o homem chega até o terceiro rei, que também não conhece a terra onde se encontra a esposa do caçador, bem como nenhum de seus súditos. Quando o homem apaixonado está quase desistindo, um golfinho, que chegara atrasado à convocação, exclama ter ouvido falar sobre o local que se supunha ficar perto da Floresta Selvagem, no topo da Montanha de Cristal. O caçador agradece e parte para a tal floresta.

Ao aproximar-se do local, ele encontra dois homens discutindo. Assim que o veem, pedem para que decida a briga entre eles. Trata-se de uma disputa pela herança paterna constituída de um boné que, ao ser colocado, torna a pessoa invisível, e um par de sapatos capaz de carregar alguém para qualquer lugar. Depois de muito pensar, o caçador propõe o seguinte: que os dois irmãos corram até determinada árvore longe dali e aquele que voltar primeiro terá direito ao prêmio desejado. Os rapazes concordam. Assim que desaparecem da vista do caçador, ele calça os sapatos e coloca o boné, desejando estar na terra a leste do sol e a oeste da lua. Depois de sobrevoar sete vezes sobre sete vales e sete charnecas, encontra a Montanha de Cristal. No topo dela, como dissera o golfinho, situa-se a morada de sua esposa.

Chegando ao senhor do lugar, diz que procura pela mulher, a mais jovem das filhas do rei. O pai responde que somente terá certeza de seu amor se o caçador for capaz de distinguir entre as sete moças qual é sua esposa. Imediatamente, elas aparecem para ele, vestidas com seus mantos de penas sedosas. Parecem todas iguais, mas o caçador toca nas mãos de cada uma delas e logo reconhece a esposa pelas marcas de agulhas nos dedos, pois enquanto foram casados, ela cosera muitas roupas graciosas para ele e para os filhos. O soberano da Montanha de Cristal permite, afinal, que a filha parta com o caçador, dando-lhes grandes presentes. De volta para casa, os dois vivem, juntamente com os filhos, na mais completa felicidade por muitos e muitos anos (JACOBS, 1998).

As mulheres-cisne aparecem na mitologia grega como musas, na norueguesa, como valquírias e na hindu, como apsaras. Para Tamra Andrews (1998), elas estão conectadas com as águas do mundo e surgem para transferir a natureza aquosa das nuvens para o reino celestial. Originariamente, as musas habitam nascentes e fontes, as valquírias, poços e lagos e as apsaras surgem dos oceanos como vapor quando os deuses e os demônios as convocam para obter o elixir da imortalidade. Essas se banham em águas cósmicas e podem mudar de forma, como as nuvens. Muitas vezes, como as donzelas-cisne, suas descendentes, descem a terra e se casam com mortais. Mais cedo ou mais tarde, porém, voam para longe, de volta para o céu (ANDREWS, 1998).

De acordo com a superstição germânica antiga, virgens podem ser transformadas em mulheres-cisne proféticas (como no *Nibelunglied*). Esse povo vê o céu como um imenso oceano e as nuvens como navios ou como marinheiros com forma de cisnes navegando sobre as águas cósmicas. As damas aladas são jovens adoráveis, cobertas pela plumagem de brancura ofuscante semelhante às nuvens e outras são sereias que brincam no mar celeste. Os homens não conhecem a composição do céu, mas percebem que ele se encontra com o mar no

horizonte e que nesse momento ambos parecem apenas um. Não sabem que as nuvens são vaporosas, mas veem que flutuam no ar como lindos pássaros brancos.

Para o Cristianismo, essas donzelas são pecaminosas como as sereias a atrair os homens. As asas substituem os cabelos, símbolo da vaidade, o pescoço longo é a extensão dos seios, o *habitat* são águas e charnecas. Do mito das valquírias, mal entendido pelo Cristianismo, segundo Sabine Baring-Gould (1990), resulta a versão impura das mulheres transmutadas em cisnes. Afinal, a mentalidade que defende que, por trás da brancura e beleza aparente, se esconde a hipocrisia e a voluptuosidade, tem pouca distância da concepção a respeito do feminino ao longo dos séculos.

Boria Sax (1998) comenta que a origem das histórias sobre damas com forma de cisnes está relacionada ao desejo de domesticar as aves aquáticas migratórias que abandonam os homens e caçadores a cada fim de temporada. Através de estudos diversos, a autora constata que as narrativas vicejam justamente onde tal fenômeno ocorre. Sax (1998) prossegue afirmando que há indícios de que as lendas sobre noivas animalizadas que apresentam um pássaro ou um cisne são uma evolução das primeiras histórias sobre casamento com serpentes.

A principal comprovação seria o fato de, da Índia à Escócia, a noiva preservar a capacidade ofídica de trocar de pele, transformando-se em mulher. Um homem observa a metamorfose, rouba a pele e a impossibilita de juntar-se aos seus iguais. A seguir, casa-se com ela e tem filhos. Pouco depois, por acaso, a esposa reencontra a antiga vestimenta e desaparece. Em alguns casos, o marido recupera a esposa, em outros, nunca mais a revê (SAX, 1998).

Os estudos de Sax (1998) corroboram a imagem do cisne, em alguns bestiários, como inimigo da serpente. Os dois símbolos lutam, pelas qualidades que cada um possui, em pé de igualdade, pois ambos transitam em mundos diversos, são masculino e feminino, ativo e passivo, fálico e receptivo, e mudam de pele, ressurgindo sempre em novo estado, como um neófito. As provações por que passa o mito da mulher-cisne, ou que o amado deve superar para revê-la, são o retrato da ambiguidade das criaturas, ao mesmo tempo terrenas, celestes e aquáticas.

A existência do mito das mulheres-cisne prefigura a evidência da força da imagem do pássaro como símbolo do poder espiritual, como o cisne que gera, na mitologia grega, Helena de Tróia e os Dióscuros. No entanto, em todos os tipos de narrativa com esse tema, a jovem é

animal que assume a forma humana, uma ave de luz, de beleza deslumbrante e imaculada, a virgem celeste que será fecundada pela água e pela terra, representadas pelo lago em que se banha e pelo caçador com quem se casa, dando origem ao gênero de pessoas que condensam, talvez sem perceber, os dois princípios assegurados pela união dos pais de reinos diferentes (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012).

Nessa linha, banhar-se no lago predispõe a donzela a desvendar os mistérios noturnos, ctônicos, pois as águas são cavadas nas profundezas da terra. O caçador, por sua vez, compartilha do mesmo desejo, pois caça regularmente à noite, por prazer, o que revela nele a obscuridade, tendência de, através da matança e do aprisionamento de animais selvagens, destruir as próprias forças nefastas. Por consequência, o lago é o ponto que une a natureza de ambos e a aurora vem marcar a transição que está por se fazer em suas vidas, como bem percebe a irmã: “Precisamos ir. Está amanhecendo. Você encontrará seu destino, seja qual for” (JACOBS, 1998, p. 99. Tradução da autora).<sup>20</sup>

A caça reflete a extensão do poder divino de criação porque remete à ordem, à organização do caos transfigurado em bestas ferozes. Essa manifestação resulta da crença dos antigos que os homens estão impregnados de essência divina que se espalha pelo universo. Igualmente, os atributos da natureza, especialmente dos animais, são a representação de seus deuses, a captação da energia cósmica, arquétipos representativos da terra e do céu, dos instintos e da elevação. Reconhecer e compreender o animal que reside no ser humano é estar apto a domesticá-lo, utilizando a energia que o significa.

O esposo da donzela-cisne é, essencialmente, um caçador. Todos os momentos de saída dele, à noite, significam caça, caracterizando-o quase como um predador a lançar armadilhas sobre as vítimas. É natural, portanto, que se veja cercado por símbolos teriomórficos, a começar pela esposa que captura para si. Para Bataille (1988), o homem começa por se considerar igual aos animais. Nesse sentido, a busca pelo alimento ou pelo troféu, através da caça, o coloca em uma escala de transgressão, atividade que, no entanto, não pode ser punida por se tratar, na maioria das vezes, de necessidade.

Para este caçador, entretanto, a necessidade está no prazer de caçar e sua principal presa é a mulher. Logo, ele se mantém em estado de transgressor enquanto mantiver as asas escondidas. Ele também incorre na profanação de um tabu por contrariar os princípios sagrados da caça, pois não se utiliza dela para alimentar-se, vestir-se ou prestar culto, mas

---

<sup>20</sup> *We must away; 'tis the dawn; you meet your fate whatever it be.*

para acasalar, retrocedendo ao tempo em que homens e animais partilham não apenas a natureza, mas também a união marital. Volta, portanto, aos primórdios caóticos, quando homem e animal estão tão próximos que não se veem como distintos.

A caça não é uma atividade corriqueira, mas um ato cercado de ritos e de tabus, entre eles um banho de sangue que abre as portas entre o reino dos mortais e o reino dos espíritos. O caçador está tentando penetrar onde lhe é desconhecido. Ele executa, simbolicamente, o desejo dos homens de várias gerações e culturas que buscam, através da transgressão, conhecer o Outro-Mundo, o nunca visto. Ignorando os rituais que permitem tal possibilidade, ele conhece a dádiva, logo suprimida pela perda irrevogável da esposa, a menos que seja capaz de alcançar o inatingível ao homem comum.

O percurso da dama escolhida pelo caçador a devolve à Montanha de Cristal, elemento que representa a situação da donzela, como ser intermediário entre o invisível e o visível, tanto quanto a mulher é etérea e carnal. Sua casa é a altura, ao contrário do esposo que precisa escalá-la para chegar ao outro-mundo. Para o marido chegar até a montanha, ele deve passar por aqueles a quem afrontou enquanto caçador: as bestas terrenas, as aéreas e as marinhas. Assim, conhece e se humilha diante o Rei das Bestas, que governa todos os animais terrestres do universo, suplica ao senhor dos pássaros, que desconhece o caminho para os cisnes, e chega até o senhor dos peixes, momento em que é avisado por um golfinho sobre a montanha onde se encontra a amada, aspecto que lembra a relação existente entre o cisne e o delfim nos bestiários medievais, de condutor das almas.

Considerando que o herói é a representação da alma humana passando por provações necessárias para alcançar a paz e o autoconhecimento, durante o trajeto, o caçador encontra-se na batalha diária para atingir a vitória e a transcendência, ao derrotar a animalidade e a escuridão de que ele próprio é vítima e causador. O que o move, assim como a pista deixada pela esposa, é o amor, o mais elevado dos sentimentos, alto como as montanhas em que a esposa está, brilhante como o sol e renovador como a lua.

Buscá-la a leste do sol e a oeste da lua sintetiza a aparente oposição entre ambos que, entretanto, são complementos um do outro, pois se a lua não possui luminosidade própria, ao sol é negada a capacidade de atravessar por diferentes fases e de mudar de forma, como a mulher que pode ser cisne e humana. São identidades, porém, que precisam descobrir-se e assim inicia, para os dois, o processo de individuação. Depois de iludir os dois irmãos e obter objetos mágicos, o caçador dá sete voltas sobre sete vales e sete charnecas. Prontamente, destaca-se a simbologia do número sete, que equivale ao todo, à organização do espaço, à

evolução e à realização. O número está relacionado também com a iniciação feminina e com a purificação. Sendo a sétima filha, a ela cabe cumprir os ritos como um neófito da nova ordem em que homem e animal possam, novamente, viver em paz.

Por isso é necessário transitar pelo vale, lugar de transformações, onde a terra e a água do céu se unem para fertilizar o solo, onde se fazem as grandes revelações, o complemento simbólico da montanha. Fertilizador essencial para umedecer o solo da charneca, é o caminho para o alto e é, igualmente, o próprio caçador que se ergue, afinal, para merecer a mulher que tomara à força. Esse é dos poucos contos de fadas em que o final feliz resulta do crescimento do casal. Geralmente, a princesa passa por obstáculos insuperáveis a menos que elementos mágicos a socorram e um príncipe venha corroborar a vitória sobre o mal. Em *A donzela-cisne*, ambos atravessam provações semelhantes para chegar um ao outro e conseguem conciliar a animalidade à humanidade, não em contraste entre ele e ela, e sim presente, simultaneamente em cada um deles.

Retomando o esquema melusiniano, a donzela-cisne é muito próxima à Melusina, não apenas pelo mito apontado por Boria Sax (1998), ao comentar a trajetória das noivas animalizadas, mas porque, como a personagem homenageada por d'Arras, divide-se prazerosamente entre mundos, quase esquecendo que não pertence a este universo. Entre elas, ocorre, também, a simbólica do canto do cisne. Melusina, na versão de Gervaise de Tilbury, simplesmente desaparece no banho. Porém, a partir de d'Arras, ao sair do castelo da família, abandonando os filhos, lamenta, aos gritos, a morte dos seus e a existência pretendida.

Nela não chega a ocorrer uma metamorfose. Ela é duas criaturas simultaneamente. Ela não sofre a dor da mudança brusca de estado ou se traveste para sobreviver. Representa, enfim, o ser humano em estado puro, antes da distinção entre macho e fêmea, espírito e carne. Seguindo o preceito de Bataille (1988), ao dizer que transgredir não é negar a proibição, mas ultrapassá-la, o caçador persegue a esposa e extrapola por ela os limites impostos entre o mundo do homem e o mundo dos animais.

A donzela-cisne faz com que seja necessário resgatar o sentido da relação entre o feminino e o simbolismo animal. Apesar da beleza de que a ave se cerca, da elevação, da proximidade com o alto, é tão ambígua como Melusina. Não é nem mulher, nem cisne, ao fim. A diferença significativa reside no fato que sua verdadeira forma não é um segredo para o marido. Juntos, são cúmplices do tabu. Este é o pacto entre eles que é rompido pela menina. Como mulher, fica a dever satisfações ao reino a que pertence e a filha, sua extensão, deve acordá-la para o fato de que a transgressão não a exime do comprometimento com a própria

natureza. Considerando a parte animal uma representação do instinto, percebe-se que nada é mais instintivo do que aquilo que é terreno. E isso, definitivamente, não é um problema, desde que esta posição seja assumida efetivamente.

### **Palavras finais**

A noiva-animal poderia ser uma deidade serpentina que, antropomorfizada, acaba por retornar à forma original. Ainda que a mais conhecida seja Melusina, ela possui vários nomes e formas. Segundo Sax (1998), ela pode ser a serpente, o cisne, uma raposa, vaca, baleia, foca. Independentemente da forma, não é difícil reconhecê-la. Ademais do hibridismo, de certo misticismo em torno da sua figura, está o envolvimento com um esposo humano que a fará perder-se de algum modo, através da violação de um tabu. São muitas as narrativas que remetem a este ciclo, com diferenças maiores ou menores, dependendo da cultura em que está inserida. É de se destacar que a representação teriomórfica obviamente está relacionada com a importância que determinado animal tem para cada comunidade.

O cisne, como a serpente, é puro mistério. Em suaves movimentos, desliza pela superfície do lago. Seu *habitat*, porém, não se restringe às águas. A ele está aberto o céu e também a terra. Masculino e feminino na aparência torna-se portador de um profundo simbolismo que permite traduzir, entre outras imagens, tanto a ação agressiva e fecundadora de um deus grego quanto a passiva ambiguidade das donzelas-cisne. Outro componente intrínseco ao cisne é o canto, razão pela qual os gregos o chamam de *Cygnus*, pois produz doces notas melodiosas. Mas o motivo por que canta tão profundamente, segundo vários bestiários, estaria relacionado ao fato de o cisne só ter voz plena para o canto no último ano de vida. A beleza, portanto, não é um atributo físico e sim resultado de um profundo sentimento de dor e de perda.

Assim, mais uma vez é possível relacionar a esposa-cisne à esposa-serpente. Elas encaram o novo estado como de falsa normalidade ou, como Melusina deixa perceber, com aparente indiferença para se proteger. A necessidade de ser humana, ou definida como tal, transpõe-se para a luta incansável de se guardar da angústia pela não-identidade, em um mundo agora dominado por seres humanos, esquecidos para sempre de sua relação com a animalidade. Não por acaso, como reforçam os estudos sobre as noivas animalizadas, sua origem é aquática, princípio do mundo, local de onde surgem as criaturas nos tempos primevos. Assim, independentemente do enredo das narrativas, o ciclo da noiva-animal expõe as origens humanas e o desejo, talvez inalcançável, de vencer o instinto.

## Referências

- ANDREWS, Tamra. *Dictionary of nature myths*. Oxford: Oxford University, 1998.
- d'ARRAS, Jean. *Melusina*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARING-GOULD, Sabine. *Curious myths of the Middle Ages*. London: Longman's, 1990.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.
- BEAUVAIS, Pierre de. *A medieval book of beasts*. New York: The Edwin Mellen, 1991.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CARDOSO, Rosane. *Princesas que viram monstros: o corpo feminino nos contos de fadas*. São Paulo: APPRIS, 2014.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *El bestiario de Cristo – el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. v.1 e 2. Barcelona: Sophia Perennis, 1997.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FOURNIVAL, *Master Richard*. Introduction and commentary by Jeanette Beer. *Master Richard's Bestiary of love and response*. Indiana: Purdue University, 2000.
- HERÓDOTO. Melpômene. In: \_\_\_\_\_. *História*. Livro IV. Brasília: Universidade de Brasília, 1985. p.201-256.
- JACOBS, Joseph (Org.). *European folk and fairy tales*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1998.
- JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (Intr.). *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1999.
- MARKALE, Jean. *Mélusine*. Paris: Albin Michel, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Mélusine ou l'androgynie*. Paris: Retz, 1983.
- SAX, Boria. *The serpent and the swan – the animal bride in folklore and literature*. Blacksburg: The Mc Donald & Woodward, 1998.

WHITE, T.H. (editor, translator, and commentator). *The book of beasts*: being a translation from a Latin bestiary of the twelfth century. New York: Dover, 1984.



**Spock**

## **O leão como personagem polivalente e polisêmica na literatura e no cinema: do conto *A vida curta e feliz de Francis Macomber* de Hemingway ao filme *The Macomber Affair* de Korda<sup>21</sup>**

Sigrid Renaux (UNIANDRADE)

### **Introdução**

Os estudos de intermedialidade, oferecendo reflexões sobre as relações entre as diversas artes – literatura, teatro, cinema e outras mídias – continuam a instigar professores e alunos a novas descobertas, tanto na transposição de textos literários para novas mídias, como na reflexão sobre a função que essas múltiplas expressões do contemporâneo exercem sobre leitores/espectadores.

Dentro desta perspectiva, este trabalho pretende, primeiramente, apresentar a figura polivalente e polisêmica do leão a partir de suas características físicas e simbólicas; a seguir, entre manifestações artísticas tão diversas como desenhos, pinturas, esculturas, dança e teatro, destacar como a presença do leão percorre a literatura – textos bíblicos, mitologia, fábulas, histórias – e como ela é configurada em transposições para as mídias contemporâneas – cinema, televisão, musicais, quadrinhos, entre outros.

Este quadro introdutório servirá de embasamento para examinar o conto “A vida breve e feliz de Francis Macomber” (1935) de Ernest Hemingway e, em específico, o episódio da caça ao leão; simultaneamente, procura-se verificar como esse episódio foi transposto para o cinema – como recriador midiático e, portanto, como novo difusor cultural – em *The Macomber Affair* (1947), dirigido por Zoltan Korda. Objetiva-se investigar como se dá, no texto e na tela, o resgate da humanidade deste animal, apresentado em sua individualidade animal e simultaneamente humana, por meio da sensibilidade e criatividade que os grandes escritores e diretores conseguem transmitir aos leitores e à plateia. Apoiada em textos teóricos, esta leitura intertextual e intermediária, levando a um discurso dialógico e intercultural pretende, assim, apontar para novas possibilidades de se refletir sobre o animal e o humano.

---

<sup>21</sup> Trabalho apresentado no II Congresso Internacional da Faculdade de Letras da UFRJ (CIFALE) de 2 a 5 de setembro de 2013 e no V Seminário de Pesquisa do Mestrado em Teoria Literária da UNIANDRADE em 28 de novembro de 2013, sob o título “Da intertextualidade à intermedialidade: o leão como personagem polivalente e polisêmica na literatura e no cinema”. Publicado sob o mesmo título, mas em versão reduzida, na *Scripta Uniandrade* 2013/1. p. 217-241. ISSN:16795520.

## 1 A polivalência simbólica do leão na literatura e em transposições midiáticas

A figura do leão atravessa real e simbolicamente a história cultural da humanidade, pois, desde tempos primitivos, tornou-se, pela força e ferocidade, um dos animais selvagens mais emblemáticos. Suas características físicas, apesar de conhecidas, são aqui reapresentadas, pois delas procede sua polivalência simbólica e, portanto, servirão de apoio não apenas para leituras textuais e fílmicas em que é personagem central, mas, principalmente, para a discussão de “A vida breve e feliz de Francis Macomber” e de sua transposição para a tela.

O leão (*Panthera leo*), este grande felídeo encontrado originalmente na Europa, Ásia e África, vive nas savanas e campos arbustivos, onde caça mamíferos como antílopes, zebras, javalis e girafas, mas também insetos. Os machos são de coloração variável, entre o amarelo-claro e o marrom-escuro, partes inferiores do corpo mais claras, ponta da cauda com um tufo de pelos negros e com uma longa juba, usada para proteger o pescoço durante os combates com outros felídeos. Dotado de força e de agilidade extraordinárias, o leão é perigoso para rebanhos, mas só excepcionalmente ataca o homem. Entretanto, um leão velho, incapaz de caçar sua presa usual, pode se tornar devorador de homens e matar pessoas. É animal noturno e vive geralmente solitário. O seu formidável rugido faz-se ouvir a muitos quilômetros ao anoitecer, antes da caçada noturna e novamente antes de se levantar na madrugada. Além de rugir, o leão também tosse, grunhe e rosna. Os leões podem caçar em grupos, alguns ficando de emboscada enquanto outros impelem a caça em direção a eles. O leão selvagem raramente vive mais do que oito a dez anos (*ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA*, Micropaedia, vol. VI, 1979, p. 248).

Derivando de suas características físicas, a polivalência simbólica do leão irá tornar-se extremamente significativa na apresentação dos textos e nas análises que seguem: como o “rei dos animais”, o leão é o símbolo do “senhor natural”, possuidor da força e do princípio masculino (CIRLOT, 1969, p. 283); além de simbolizar poder e soberania, o leão é emblemático do sol, do ouro, da força penetrante da luz e do verbo, mas esta força também comporta um aspecto negativo: a impetuosidade do apetite irascível, a força instintiva, incontrolada (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974, p.132-135). De Vries, mesmo lembrando que “a indefinição significativa é a marca dos símbolos”, destaca, entre as características positivas do leão: sabedoria, poder, justiça, segurança, nobreza, virilidade, vitória, força, saúde, compaixão, generosidade, gratidão, pureza, vigilância, coragem imortal; e, entre as negativas: deus vingador, selvageria, melancolia, orgulho, ambição, furor.

Diversos são também os heróis solares que mataram leões: Gilgamesh, Hércules, Sansão, David, Daniel, Siegfried (VRIES, 1976, p. 300-302). Até entre os hotentotes, o homem que matou um leão é considerado um grande herói (FRAZER, 1974, p. 292), demonstrando, assim, o temor e o respeito que os homens sempre tiveram por este animal.

Por essas razões, o simbolismo da caça também será importante para a compreensão do conto de Hemingway: se a matança de um animal simboliza, por um lado, a destruição da ignorância, das tendências nefastas e, por outro, a procura da caça e perseguição das pegadas significam a busca espiritual, no Egito, além de ser um esporte, um jogo de destreza, a caça também permanece um ato religioso, de grande importância social. Além disso – apontando para o leão como simbólico de soberania – a caça é, para o rei, um teste de valor, uma afirmação perpétua de juventude: por privilégio ritual, o soberano afronta o leão terrível. No império romano a caça ao leão era igualmente o privilégio do imperador (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1969, p. 335-6, v. I).

### **1.1 Dos episódios bíblicos à mitologia, às fábulas e às histórias infantis com versões fílmicas**

Apontando algumas das manifestações literárias mais conhecidas nas quais o leão aparece como personagem, basta lembrar, na *Bíblia*, dos episódios de “Daniel na cova dos leões” e de “Sansão e o filhote de leão”. No primeiro, Daniel, após ter sido acusado de continuar orando a seu Deus em vez de orar ao rei Dario, é atirado na cova dos leões. Entretanto, na manhã seguinte, quando o rei, aflito, vai à cova dos leões e o interpela, “Daniel, servo do Deus vivo! dar-se-ia o caso que o teu deus a quem tu continuamente serves, tenha podido livrar-te dos leões?”, este responde: “Ó rei, vive para sempre! O meu Deus enviou o seu anjo, e fechou a boca dos leões, para que não me fizessem dano, porque foi achada em mim inocência diante dele; e também contra ti, ó rei, não tenho cometido delito algum”.

Na continuidade do episódio,

[...] o rei muito se alegrou em si mesmo, e mandou tirar a Daniel da cova. Assim foi tirado Daniel da cova, e nenhum dano se achou nele, porque crera no seu Deus.

E ordenou o rei, e foram trazidos aqueles homens que tinham acusado Daniel, e foram lançados na cova dos leões, eles, seus filhos e suas mulheres; e ainda não tinham chegado ao fundo da cova quando os leões se apoderaram deles, e lhes esmigalharam todos os ossos. (DANIEL, 6:19-24)

A função do texto bíblico, destacando a confiança que Daniel depositava em seu Deus, que o livrou de ser devorado pelos leões, confirma, simultaneamente, a selvageria desses animais, prontos para despedaçar seres humanos, como aconteceu com os delatores.

Esta mesma ferocidade é destacada no episódio “Sansão e o filhote de leão”:

Desceu, pois, Sansão com seu pai e com sua mãe a Timnate; e, chegando às vinhas de Timnate, eis que um filho de leão, bramando, lhe saiu ao encontro. Então o espírito do Senhor se apossou dele tão possantemente que o fendeu de alto a baixo, como quem fende um cabrito, sem ter nada na sua mão; porém nem a seu pai nem a sua mãe deu a saber o que tinha feito. (JUÍZES, 14:5-6)

Ao contrário do episódio anterior no qual Deus “fecha a boca dos leões”, aqui Deus dá forças ao homem para vencer o leão, como que transferindo a força do animal para Sansão, e assim, com o auxílio divino, a força do homem vence a selvageria do leão.

Também na mitologia greco-romana a força e invencibilidade do leão são destacadas no episódio “Hércules e o leão de Neméia”, pois o primeiro trabalho do herói consistiu em matar este imenso animal que estava aterrorizando as pessoas. O leão é aqui retratado não apenas pelo seu tamanho e terror que inspirava nas pessoas, mas ainda pelo couro impenetrável e rugido aterrorizante, destacando assim as características físicas mencionadas, acentuando a necessidade de se eliminar o animal.

Outro leão mítico, revelando nova faceta de sua personalidade, é apresentado em “Ândrocles e o leão”. Nesta história, o escravo fugitivo Ândrocles se refugia numa caverna, covil de um leão ferido, e tira-lhe um espinho da pata. Mais tarde o leão reconhece o amigo que é capturado e condenado a ser devorado na arena, mas o leão lambe-lhe a mão. Ândrocles é perdoado em reconhecimento desse testemunho do poder da amizade, e o leão é deixado em sua posse.

Deste modo, se no episódio do leão de Neméia são ressaltadas sua selvageria e força, já o reconhecimento e os sentimentos de gratidão do leão tratado por Ândrocles revelam a humanidade do animal, humanidade que se tornará mais evidente nas fábulas – nas quais os animais agem como seres humanos para ilustrar um preceito moral.

O leão aparece como personagem polivalente tanto nas fábulas de Esopo<sup>22</sup> – “O leão e o rato” (o leão como força poderosa, agilidade e misericórdia; no entanto, sua força pode ser vã), “O leão apaixonado” (o leão como amor e docilidade e, portanto, enfraquecido em sua

---

<sup>22</sup> As fábulas de Esopo e de La Fontaine podem ser acessadas na Wikipédia.

selvageria), “O leão e os três touros” (o leão como selvageria e sagacidade) – como nas de La Fontaine – “O leão e o mosquito” (o leão como passível de derrota pela menor das criaturas) –, contrastando, deste modo, as diferentes maneiras de se apresentar seu comportamento.

Ao passarmos das fábulas, revelando diferentes facetas da personalidade do leão, à sua figura em contos infantis e em transposições para o cinema, convém lembrar que na Europa, desde o final do século XIX, alguns dos autores infantis vinham questionando o teor das histórias para crianças: pregavam que deveriam ser menos violentas e apresentar personagens mais criativos – já que as velhas figuras dos contos de fadas tinham se tornado desinteressantes. Defendiam, ainda, que a função dessa literatura era divertir e entreter – não moralizar; esse papel cabia à família e à escola.

A esta corrente adere o americano L. Frank Baum que, em 1900, publica *O mágico de Oz* (1939) – obra na qual o leão tem dentro de si a coragem que acredita não existir –, que se transformou num dos maiores sucessos editoriais e cinematográficos da história. Também C. S. Lewis apresenta, na série *As crônicas de Nárnia* (1949-54), as aventuras de crianças que descobrem o ficcional Reino de Nárnia, um lugar onde a magia é corriqueira, os animais falam, e ocorrem batalhas entre o bem e o mal. O livro *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, especificamente, ressalta as características positivas do leão. Uma versão cinematográfica da série completa foi lançada pela Walt Disney Pictures em 2005. A imagem introdutória do filme destaca, por sua vez, o simbolismo solar do leão. *O Rei Leão* (Walt Disney, 1994), outro filme que mostra a versatilidade do leão como personagem, conta a história de Simba, filho de Mufasa, o Rei Leão.

Esta breve apresentação das características físicas e simbólicas do leão e de sua atuação em narrativas bíblicas, míticas, fábulas e contos infantis com transposições fílmicas, a fim de revelar sua polivalência e polisignidade, servirá, portanto, de referência para discutirmos como se dá a humanização do leão no texto de Hemingway e em sua adaptação ao cinema, objetivo principal deste trabalho.

## **2 Do conto “A vida breve e feliz de Francis Macomber” à transposição fílmica: o resgate da humanidade do leão**

A fim de analisar “A vida breve e feliz de Francis Macomber” (1935) e sua transposição fílmica *The Macomber Affair* (1947), partimos de afirmações idênticas de Chinua Achebe, “o pai da literatura africana” – “There is that great proverb, that until the lions have their own historians, the history of the hunt will always glorify the hunter” – e de

Mia Couto, em *A confissão da leoa*, romance que se inicia com a epígrafe “Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça”, um provérbio africano (COUTO, 2012, p. 9). Elas irão confirmar como ambas as posturas estão concretizadas no texto de Hemingway e, parcialmente, no filme de Zoltan Korda.

O enredo deste conto – um dos preferidos de Hemingway – apresenta como herói Francis Macomber que, com a esposa Margot, estão num safari na África, guiados pelo caçador profissional Robert Wilson. Macomber entra em pânico quando um leão ferido o ataca e Margot, além de o desprezar pela covardia, acaba se envolvendo sexualmente com Wilson. Este fato provocará uma mudança em Macomber: quando, no dia seguinte, eles vão caçar búfalos, e dois são abatidos, mas o primeiro está apenas ferido e se esconde no matagal, Macomber se sente confiante. Ele e Wilson continuam a seguir o rasto do animal ferido, repetindo as circunstâncias da caçada do leão. Quando encontram o búfalo, este ataca Macomber, mas os tiros, tanto de Macomber como de Wilson, não impedem que ele continue avançando. No último segundo Macomber mata o búfalo, mas Margot, ao atirar simultaneamente do carro, em vez de atingir o búfalo, atinge o crânio de Macomber, matando-o. Livre do medo, a curta vida feliz de Macomber, enquanto atirava no búfalo, chega assim ao final e Margot, apesar de chorar histericamente, não engana Wilson, que a congratula ironicamente pelo que fez, pois Macomber teria se separado dela de qualquer maneira.

Esta linearidade do enredo, entretanto, é rompida logo ao início, pois o conto se inicia *in medias res*, quando Macomber, Margot e Wilson estão sob a tenda, tensos por causa da covardia de Macomber ao ser atacado pelo leão ferido. É só depois de doze páginas que o narrador onisciente irá nos contar o que acontecera, a partir da noite anterior, quando Macomber acordara e “ficara apavorado” ao ouvir os rugidos do leão, e tomamos conhecimento do “episódio do leão”, que irá se prolongar pelas próximas treze páginas. Daqui em diante, a narrativa segue a ordem cronológica dos acontecimentos: a caça ao búfalo, a morte de Macomber e o diálogo final entre Wilson e Margot.

Como a transposição fílmica modifica esta estrutura não linear, pois inicia-se com o que (supostamente) ocorre após a morte de Macomber, para depois acrescentar episódios que antecedem a ida dos personagens à selva e só então retomar o conto na ordem cronológica dos acontecimentos e, considerando que nosso objetivo é apresentar o episódio da caça ao

leão no texto e no filme, a fim de mostrar como em ambos se dá a personificação/humanização do leão, organizamos o seguinte roteiro:

1. apresentaremos uma breve análise da sequência fílmica até esta coincidir com a sequência textual: o momento em que Macomber, na tenda à noite, ouve apavorado os rugidos do leão;

2. analisaremos a “história do leão” no texto e na tela para compararmos como o leão é apresentado, em ambas as mídias, em sua individualidade felídea e simultaneamente humana.

## 2.1 O filme *The Macomber Affair*

Ao iniciarmos nossa análise com a transposição do conto de Hemingway para o cinema por Korda partiremos da seguinte indagação: se “as adaptações fílmicas são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes, transformados através de operações de seleção, ampliação, concretização e efetivação” (STAM, 2000, p. 66), de que maneira se deu esta adaptação do texto “original” para o “texto-alvo”, onde o novo texto retém elementos do texto-fonte?

Verificamos que o próprio título *The Macomber Affair* já indica uma modificação em relação ao texto “original”, pois a ênfase é retirada de “A vida breve e feliz de Francis Macomber” – quando ele atira, sem medo, no búfalo que vem a seu encontro – para o triângulo amoroso Macomber-Margot-Wilson, o que é confirmado pela menção de “adapted from” *The Short Happy Life of Francis Macomber*” abaixo do título (Fig. 1):.



Figura 1 – *The Macomber Affair* (0.17”).

A imagem da selva africana ao fundo também já antecipa o cenário no qual irá se desenrolar a ação. Entretanto, é o fotograma do mapa da África Oriental (Fig. 2), com o nome da cidade de Nairóbi visualizado à direita e, acima, a figura de perfil de um leão (Fig. 3), que

irá nos situar melhor em relação aos eventos, antecipando, novamente, o local geográfico desta selva e a imagem de um de seus habitantes – o leão – dominando esta parte do mapa:



Figura 2 – Mapa da África Oriental  
(1.23'')



Figura 3 – Localização de Nairóbi  
(1.29'')

Os 14 minutos iniciais do filme, que não fazem parte do conto, mas são sugeridos pela conversa final entre Wilson e Margot, após ela haver atirado no marido

– “Não se preocupe – retrucou Wilson. – Haverá alguma chateação com o inquérito, mas mandarei tirar algumas fotografias que lhe serão muito úteis nessa ocasião. (...) Tenho que mandar o carro até a orla do lago, a fim de que se telegrafe a Nairóbi para que um avião nos venha busca – a nós três, quero dizer...” (HEMINGWAY, 1999, p. 52)

mostram um avião pousando à noite em Nairóbi, trazendo, além de Margot e Wilson, o corpo de Macomber; e, entre outros episódios (perguntas de repórteres, diálogos entre Wilson e Margot), Wilson recorda, num bar, seu primeiro encontro com Macomber e Margot.

Durante a conversa, Macomber observa os troféus de caça numa parede e, entre os chifres dos cervos, uma cabeça de leão. Este troféu, mostrando a potencial periculosidade do leão – as presas enormes, o olhar selvagem (Fig. 4) – além de prenunciar novamente as caçadas e o encontro com um leão real, pelo fato de o ponto de vista da câmera ser subjetivo – pois mostra a ação como se o olho da câmera fosse o olho de Macomber olhando o animal de baixo para cima (Fig. 5) –, sugere a superioridade do leão em relação a Macomber e o medo que irá sentir ao se defrontar com um leão real:



Fig. 4 – Troféu da cabeça de um leão  
(13.40'')



Fig. 5 – Wilson e Macomber olhando o troféu  
(13.26'')

O medo em potencial de Macomber diante do troféu irá se transformar em pavor a partir da noite seguinte, após chegarem ao acampamento de onde iriam iniciar as caçadas. Como de agora em diante o filme “segue” o roteiro do conto, apresentando os acontecimentos por meio das memórias do caçador Wilson, analisaremos a “história do leão” no texto e, em seguida, sua transposição à tela.

## 2.2 A “história do leão” no texto e na tela

O início e o final do episódio do leão são bem destacados no conto, pois, após o narrador onisciente ter revelado a sensação de vergonha e, principalmente, do medo que Macomber estava sentindo ao ouvir “ao longe ruídos da selva” (HEMINGWAY, 1999, p. 18) – confirmando que não conseguia esquecer a própria mulher como “testemunha duma vergonheira daquelas” (sua covardia e fuga diante do leão) –, ele recapitula os eventos anteriores ao presente da ação, por meio da ativação da memória de Macomber:

Tudo começara na noite anterior, quando acordara ao ouvir **os rugidos do leão**, vindos de algum lugar à margem do rio. Era um **ruído surdo**, ao fim do qual vinha algo parecido com uma **sequência de tossidas**, aparentemente tão próximo como se a fera estivesse do lado de fora de sua tenda. Macomber acordara naquela escuridão e ficara **apavorado**. (HEMINGWAY, 1999, p. 18).<sup>23</sup>

A transposição desta cena para o filme faz o espectador não só visualizar a expressão assustada de Macomber por meio do zoom de seu rosto (Fig. 6), mas também ouvir com ele o rugido do leão, tornando mais dramática sua participação nas emoções de Macomber, além de servir de prolepse para a caçada que terá lugar na manhã seguinte.



Fig. 6 – Macomber ouve os rugidos do leão (26.49’)

Assim, se a presença do leão já se faz anunciar na noite anterior à caçada, apavorando Macomber com seus rugidos e tossidas, como se “a fera estivesse do lado de fora de sua tenda”, esses mesmos sons – tão característicos – são repetidos, de madrugada, a potência de seu rugido fazendo o leão parecer, mais uma vez, como se estivesse ao lado, aumentando o

<sup>23</sup> Todas as ênfases são da autora.

sentimento de medo de Macomber: “Mais tarde, quando ainda estavam fazendo o desjejum à luz de lampiões, antes de o sol começar a se erguer, o leão rugira novamente, e Francis pensara que ele estivesse ao **lado** do acampamento” (HEMINGWAY, 1999, p. 18-19).

Mas é no final do desjejum, quando “o leão rugiu novamente, num tom cavo, profundo, numa reverberação que sacudiu o ar e terminou com uma espécie de gemido que se transformou num rosnado” (HEMINGWAY, 1999, p. 21) que se confirmam mais uma vez não apenas suas características físicas de rugir, tossir, grunhir e rosnar, mas também são sugeridas características semelhantes a de seres humanos, pois seu “gemido profundo” (*a deep-chested moaning*)<sup>24</sup>, com implicações de lamento, queixa, termina “num suspiro e num rosnado profundo” (*in a sigh and a heavy, deepchested grunt*), como se estivesse prevendo seu fim.

Se no acampamento o grupo apenas ouvia os rugidos do leão, agora, ao partirem para a caçada, Macomber, Margot e Wilson avistam o leão pela primeira vez, quando este se aproxima do rio para beber água:

– Lá está ele – falou-lhe Wilson ao pé do ouvido. – Um pouco à frente, à direita. Desça e abata-o. **É uma peça fora do comum!** (*He’s a marvellous lion!*)

Macomber pôde ver o leão agora. Estava em pé, paralelo ao leito do rio, a **cabeçorra** voltada para onde eles estavam. A suave brisa matinal que soprava na direção deles agitava a **negra juba da fera**. **O leão parecia enorme**, visto em silhueta no alto do barranco, naquela luminosidade cinzenta da manhã, com seus **ombros altos e aquele corpanzil sólido e vistoso**. (HEMINGWAY, 1999, p. 22)

Esta descrição retrata o leão como Macomber o vê: “parecia enorme”, ombros altos, corpanzil sólido e vistoso, sua silhueta no alto do barranco sugerindo sua dominação sobre e do espaço à sua volta e, portanto, ser o guardião deste espaço. Na transposição fílmica, o enquadramento permanece geral (Fig. 7), mostrando como, apesar da distância de oitenta metros, o olhar de Macomber o vê maior do que aparece na tela:

---

<sup>24</sup> Quando a tradução usada difere do original inglês, acrescentou-se o original, entre parênteses. Ver Referências.



Fig 7 – O leão se aproxima do rio (32.50'')

Justifica-se, portanto, a pergunta que Macomber faz a Wilson, se não poderia atirar no leão de dentro do carro, o que é imediatamente rechaçado por ele (pois vai contra o código do caçador): “Não se deve atirar de dentro de um carro (...) Desça logo! Ele não vai ficar esperando o dia inteiro por você” (HEMINGWAY, 1999, p. 21-22).

O narrador onisciente concentra-se, em seguida e em contraposição, a descrever o leão observando o carro se aproximar e depois Macomber saindo dele, o que não o impede de descer ao rio para beber:

Macomber saiu do carro (...) pôs um pé no estribo e pousou o outro no solo. O leão permanecia **estático e majestoso**, olhando friamente (*coolly*) para o **carro**, um **objeto** que seus olhos apenas viam como um contorno vago, talvez um grande **rinoceronte**. Como a brisa soprava por cima dele, **nenhum cheiro de homem** chegava até lá, e ele ficou **observando aquele objeto** com alguma curiosidade, movendo sua grande cabeça para lá e para cá. **Sem demonstrar medo**, mas hesitando um pouco antes de descer a escarpa até o leito do rio para beber, tendo aquele **vulto estranho** diante de si, percebeu que **a figura de um homem** se destacava do vulto, avançando para ele. (HEMINGWAY, 1999, p. 23)

Neste trecho, Hemingway não apenas valoriza as características do leão, “olhando majestática e friamente (*looking majestically and coolly*) para o carro” – “*majestically*” conotando inspirar respeito, revelar nobreza, ter aspecto imponente, ser de grande beleza; “*coolly*” sugerindo estar indiferente, calmo, senhor de si, reforçando o sentido e o simbolismo de “*majestically*”. Ambos os termos remetem, destarte, ao simbolismo polivalente do leão – “A quietude e serenidade associados à força” – personificando sua figura.

Como Leech e Short comentam a respeito deste conto, Hemingway, num determinado momento da caçada ao leão, faz-nos ver os acontecimentos do ponto de vista do leão (1981, p. 174). O simbolismo do leão adquire, portanto, ainda outras facetas na descrição de como o leão percebe as coisas à sua volta: “nenhum cheiro de homem” chegava até ele; observava o carro como um “objeto de contorno vago, talvez um grande rinoceronte”, sugerindo até a maneira como o leão percebe um “carro” – um vulto estranho – em contraposição à “figura

do homem” – já conhecida por ele – avançando em sua direção. O fato de não sentir medo confirma sua soberania e aponta contrastivamente para o medo que Macomber já sentia e que culminará em sua fuga. As duas cenas abaixo, a primeira em plano geral, a segunda em plano médio, sugerem, pelo ângulo de filmagem, tratar-se do ponto de vista do leão observando o “objeto” e a “figura do homem” (Figs. 8 e 9) avançando para ele:



Fig. 8 – O “objeto” observado (32.17’’)



Fig. 9 - A “figura do homem” pelo leão (33.00’’)

Como continua a cena:

Dando-lhe as costas, buscou num salto a proteção das árvores, mas ouviu um estampido e **sentiu o impacto de uma sólida bala calibre .3006, espoleta de 13 gramas, que lhe mordeu o flanco e injetou-lhe algo muito quente no corpo, produzindo-lhe uma sensação de forte náusea no estômago. Trotando pesadamente**, balançando a pança cheia de comida, passou por entre as árvores e buscava esconderijo no meio do capinzal alto quando **ouviu novo disparo e percebeu** algo passar zunindo por cima dele, cortando o ar. **Mais um disparo, e, agora, sentiu o golpe que lhe atingiu as costelas inferiores e também foi fundo em seu corpo, trazendo-lhe imediatamente à boca um jorro de sangue quente e espumante.** Correu o quanto pôde até chegar ao capinzal, onde se **agachou**, ficando à espera, invisível, de que aquele homem, com o pau barulhento nas mãos, se aproximasse dele o bastante para que o pudesse **atacar.** (HEMINGWAY, 1999, p. 23)

Hemingway, ao ressaltar a dor e o sofrimento do leão ao ser atingido pelas balas, demonstra não só sua sensibilidade para com este animal que ele próprio, como caçador, já havia caçado, mas nos faz compreender como agora o leão está pronto para o ataque. Assim, às características simbólicas do leão de “poder soberano, força nobre, virilidade, vigilância” são agora acrescentadas as características de “deus vingador, selvageria, força, furor”, que serão exercidas para atacar seu inimigo – o homem. Na transposição fílmica, vemos na primeira cena, em plano geral (Fig. 10), o leão buscando esconderijo e, na segunda, o leão escondido no capinzal, quase invisível (Fig. 11), aguardando o momento do ataque, o *zoom in* nos aproximando do animal e, assim, do perigo em potencial que encerra:



Fig.10 – O leão busca esconderijo (33.34'') Fig. 11 – O leão escondido no capinzal (39.46'')

Contrastando ironicamente as ações e sensações do leão ferido – sua dor e náusea após os tiros de Macomber, enquanto corria para se esconder –, o parágrafo seguinte apresenta o mesmo episódio do ponto de vista do caçador, ressaltando a falta de sensibilidade de Macomber enquanto atirava no animal, pois estava preocupado apenas com seu medo e sua própria segurança:

**Macomber não tinha a menor ideia de como o leão estava se sentindo.** Apenas sabia que suas próprias mãos tremiam e que suas pernas pareciam pesadas demais para se mover. (...) **O leão**, ao ver seu vulto destacar-se da silhueta do carro, **virou-lhe as costas e deu um salto em direção às árvores.** Macomber disparou e ouviu um ruído penetrante que lhe indicou ter atingido o alvo, embora o animal continuasse correndo. Disparou de novo, e todos viram que a bala atingiu o solo pouco à frente dele. Disparou uma terceira vez, lembrando-se de baixar o cano, e todos também viram que **a bala atingira de novo o animal, mas ele acelerou o passo e se escondeu no capinzal alto** antes que Macomber pudesse armar o ferrolho para mais um tiro. (HEMINGWAY, 1999, p. 24)

A transposição fílmica também revela, em close, este contraste entre caça e caçador, ao ressaltar a figura de Macomber (Fig. 12) atirando com seu rifle Springfield:



Fig. 12– Macomber atirando no leão (33.19'')

O narrador onisciente apresenta em seguida o final da “história do leão”: o animal ferido, sofrendo, cheio de ódio, aguardando o momento de revidar; o ataque, a fuga de Macomber e a morte do leão, abatido por Wilson. Este episódio se inicia após Wilson,

Macomber e os batedores irem atrás do animal ferido, escondido no capinzal, aguardando a cada instante seu ataque, pois, como Wilson comenta, um leão ferido “atacará sempre” (HEMINGWAY, 1999, p. 26):

Cerca de trinta e cinco metros adiante, escondido no capinzal, o **grande** leão permanecia colado ao solo. Com as orelhas voltadas para trás, seu único movimento era uma ligeira agitação da **longa cauda** que terminava num tufo de **pelos pretos** ele ficara à espreita tão logo alcançara esse esconderijo, sentindo-se **mal com o ferimento na barriga cheia**, e também com o outro, **nos pulmões**, que lhe trazia uma **espuma sanguinolenta** à boca cada vez que respirava. Seus flancos estavam **quentes e úmidos**, e as moscas não saíam dos buracos que a balas **de aço** tinham feito em seu couro de **cor caramelada**. Os **grandes** olhos **amarelos**, estreitados pelo **ódio**, estavam fixados à frente, apenas piscando quando a **dor** causada pela respiração o dominava, e suas **garras** se enterravam na terra macia, crestada pelo sol. (HEMINGWAY, 1999, p. 28-29)

A citação – destacando as características físicas e simbólicas do leão – estabelece um contraste entre a beleza do animal e o dano causado pelas balas, levando-o, pela dor e pelo ódio, a preparar sua investida final. O trecho fornece também, segundo Leech e Short (1981, p. 183), um registro objetivo do leão ferido, os qualificativos acrescentando especificidade: Hemingway não nos diz o que sentir, mas nossas imaginações trabalham sobre esses detalhes para evocar, por um lado, uma sensação de piedade pelo sofrimento do animal; por outro, a percepção da ameaça que o leão representa para os caçadores que agora têm de rastreá-lo. A emoção gerada por esta descrição aparentemente sem emoções é bem complexa e ambivalente. Está de acordo com a teoria da omissão de Hemingway, pela qual a significância do texto vem através do que não foi dito, mas implicado, tanto quanto através dos significados das palavras na página: a parte omitida iria reforçar a história e fazer as pessoas sentirem algo mais do que elas compreendem.

A descrição continua, ainda do ponto de vista do leão, enfatizando novamente, num crescendo dramático, a convergência dos sentimentos de dor, mal-estar e ódio com a concentração necessária para poder atacar seus inimigos e, em seguida, sua furiosa investida:

Todo ele era dominado pela **dor, mal-estar e ódio**, e tudo o que restava de sua **força** se concentrava numa absoluta **atenção**, preparando-se para disparar. Podia ouvir a fala dos homens e esperava, disposto a fazer um **ataque fulminante** assim que eles se aproximassem do capinzal. Acompanhando suas vozes, a cauda se erguia e baixava, **tensa**. Quando as vozes chegaram mais perto dele, **o leão rosnou e tossiu, saltando à frente com toda fúria**. (HEMINGWAY, 1999, p. 28-29)

Na transposição fílmica, este é o único *close* que temos do leão enquadrando sua cabeça, ressaltando sua beleza e força física em contraste com sua dor, ódio e concentração para o ataque (Fig. 13); e, na sequência, num plano geral, o leão “saltando à frente com toda fúria” (Fig. 14):



Fig. 13 – *Close* do leão (40.18'')



Fig. 14 – O leão atacando (40.53'')

A citação seguinte descreve a arremetida final do leão e sua luta heroica até morrer, enquanto Macomber fogia, covardemente, em direção ao rio:

[...] Seguindo Wilson a pequena distância, rifle armado, Macomber avançava com passos hesitantes. Foi o primeiro a ouvir **o rosnar amortecido pelo sangue que o leão soltou**, e a ver o sacolejar violento das hastes de capim. Quase sem se dar conta disso, começou a correr desesperadamente, dominado por terrível pânico, na direção do rio.

Estava correndo, aos tropeços, quando ouviu o ra-ra-bum! do pesado rifle de Wilson, seguido imediatamente de outro disparo – ra-ra-bum!. Voltou-se e viu **o leão, horrivelmente desfigurado (metade de sua cabeça parecia ter ido pelos ares), arrastando-se em direção a Wilson**, logo à beira do capinzal, enquanto o caçador profissional, (...) fazendo cuidadosa pontaria, disparou uma terceira vez – ra-ra-bum! –, imobilizando por fim **o corpanzil da fera, cuja cabeçorra mutilada tombou por terra**. (HEMINGWAY, 1999, p. 29-30)

Como revelam a sequência textual acima e, abaixo, a fílmica (Figs.15, 16 e 17),



Fig. 15 – O leão é ferido (40.59'') Fig. 16 – O leão tomba (41.00'') Fig. 17 – O leão morre (41.02'')

– na qual a câmera, em momentos, parece seguir as ações pelos olhos do leão e, outras vezes, pela visão do caçador –, atingimos o ápice da personalização, coragem e heroicidade do leão: avançando e lutando, ferido, até a morte.

Assim Hemingway, ao fazer-nos penetrar nos sentimentos e ponto de vista do animal, contrastando-os com a visão insensível de Macomber – para quem o leão ferido é um simples

objeto de caça, ele próprio apavorado diante da perspectiva de ser atacado –, o simbolismo do leão, agora como “deus vingador” que mostra sua “selvageria, força, e furor”, completa a visão polivalente e polisêmica que o escritor nos proporcionou.

O trecho que segue, por sua vez, exprime bem o impacto que a fuga de Macomber causou em Wilson e nos nativos e, ao mesmo tempo, em si próprio:

Macomber ficou parado na clareira onde chegara, com o rifle armado ainda nas mãos, e os três homens – o caçador branco e os dois auxiliares nativos – olharam para ele com desprezo. Vendo o animal morto, Macomber se aproximou de Wilson, sua altura justificando ainda mais a censura dos outros.

Wilson olhou para ele e disse: Quer tirar uma fotografia com o leão? Não – respondeu. (HEMINGWAY, 1999, p. 30)

O fato de Wilson perguntar se Macomber queria tirar a fotografia de praxe com o leão abatido e a negativa de Macomber, envergonhado de sua covardia, nos remete, por outro lado, ao próprio Hemingway, exímio caçador, posando ao lado do leão que abatera (Fig. 18), tornando assim o diálogo acima duplamente relevante:



Fig.18 – Fotografia de Hemingway com um leão abatido  
Fonte: <http://www.nouvea-bohemian.wordpress.com/2011/07>

É apenas Wilson que admira o porte desse leão, tanto ao avistá-lo pela primeira vez – “É uma peça fora do comum!” (HEMINGWAY, 1999, p. 22) (“*He’s a marvellous lion*”) – como depois de matar o animal, ao fazer “um comentário seco e direto: – era mesmo um leão e tanto!” (HEMINGWAY, 1999, p. 30) (“*Hell of a fine lion*”), evidenciando como até um caçador profissional, que precisa manter frieza para caçar animais, admirava este leão.

O fato de ninguém dizer “uma só palavra” até retornarem ao acampamento, (HEMINGWAY, 1999, p. 31), demonstra o quanto a covardia de Macomber havia afetado a todos. É só durante a caçada aos búfalos, no dia seguinte, e após sua mulher o ter traído mais uma vez, que Macomber irá, por meio de seu ódio crescente, adquirir a coragem para enfrentar sua mulher e os búfalos, levando ao desenlace já conhecido.

Hemingway finaliza a “história do leão” concedendo ainda um parágrafo inteiro a ele, ao retomar sua caçada, sofrimento e morte e assim valorizando, outra vez, a coragem, força e heroicidade do leão contrapostos à ignorância de Macomber a respeito dos sentimentos do animal antes de ser atingido, ao ser mortalmente ferido e ao procurar vingar-se de seu agressor, como também a respeito dos sentimentos de Wilson para com o leão:

Foi assim que se deu o episódio envolvendo o leão. **Macomber não tinha a menor ideia de como o animal se sentira antes** de começar sua arrancada final, **nem** quando a bala calibre .505, com um impacto da ordem de duas toneladas, o atingira na boca, **nem**, ainda, quando ele se arrastara, já mortalmente ferido e com um segundo tiro tendo-lhe arrasado o quarto traseiro, rumo àquele pau que dava estouros e liquidara com ele. **Wilson tinha alguma ideia** a respeito disso, pois dissera que o animal “era um leão e tanto!”, mas Macomber não podia saber o que o caçador profissional guardava em silêncio dentro dele. (HEMINGWAY, 1999, p. 31)

Deste modo, se em Hemingway temos a apresentação do episódio do leão destacado sob três perspectivas – enfatizando a humanidade e coragem do leão, a insensibilidade de Macomber e a admiração de Wilson pelo leão –, na transposição fílmica essa perspectiva está atenuada: mesmo que Wilson elogie o porte e magnificência do leão, tanto vivo como depois de abatido, o ponto central continua a ser o triângulo amoroso Macomber /Margot/ Wilson, já apontado no título *The Macomber Affair*.

Verificamos ainda que nas cenas do filme seguimos praticamente apenas o ponto de vista do caçador – talvez pelo fato de, na época, ainda não haver os recursos cinematográficos atuais para apresentar, em close, a intensidade emocional dos sentimentos e reações do leão – e, portanto, a mídia plurimidiática do cinema perde esta dimensão humana e trágica que Hemingway acrescentou à figura do leão, pois não captou, como o fez Hemingway, o leão como ser vivo, ferido e sofredor, mas mesmo assim retaliando corajosamente seus perseguidores até morrer.

Se um dos temas mais importantes deste conto é a coragem – a coragem demonstrada por Wilson como caçador, e que falta a Macomber, não só ao enfrentar o leão, mas também ao enfrentar a esposa; e, ao adquirir coragem como consequência da traição da esposa, Macomber, ao enfrentar o búfalo, forja a identidade que quer: a coragem de enfrentar animais selvagens e a coragem de enfrentar sua mulher (BAKER, 1972, p. 118-126) – poderíamos ainda acrescentar a este tema a coragem do leão como a mais pura – pois ela faz parte de sua natureza felídea e simultaneamente humana – e que ele demonstra e exerce até o final.

Portanto, ainda que os objetivos do filme como um todo sejam outros em relação ao conto, pois na adaptação do texto original para o texto alvo foram realizadas, entre outras, operações de seleção e ampliação – como comentado em relação ao título e ao início do filme – e, em relação ao hipotexto da “história do leão”, ocupando 13 páginas de um total de 45 (30%) do conto, ele ter sido reduzido no hipertexto a aproximadamente 15’ de um total de 1:25’(18%) do filme, perdeu-se a ironia trágica do episódio do leão: seres “humanos” abatendo animais magníficos pelo prazer da caça. Essa omissão, no filme, da importância que Hemingway atribuiu ao leão ao transformá-lo no herói deste episódio – redimindo-se, talvez, de sua própria atuação como caçador – não significa “traição”, como salienta Stam, ao comentar sobre a “quimera da fidelidade”: o desapontamento que o leitor sente, ao ver que a adaptação fílmica falhou em captar as características narrativas, temáticas e estéticas fundamentais da fonte literária (2000, p. 54). Significa, sim, que devemos dar mais atenção às reações dialógicas e acolher bem as diferenças entre as mídias (STAM, 2000, p. 76). Por outro lado, essa omissão também nos remete ao provérbio citado “Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça”, pois o filme continua a ter – em Wilson como o caçador contratado e em Macomber como o herói acovardado – os caçadores como os heróis da narrativa.

### **Considerações finais**

Mesmo tendo apresentado apenas um recorte do imenso material existente sobre o leão, esperamos que esta leitura intertextual e intermediária de sua figura como personagem polivalente e polisêmica na literatura e no cinema – e, em específico, no conto de Hemingway e em sua transposição fílmica por Korda – a fim de investigar como se dá, no texto e na tela, o resgate da humanidade deste felídeo, leve adiante um discurso dialógico e intercultural que aponte para novas perspectivas de se refletir sobre o animal e o humano.

### **Referências**

A *BÍBLIA SAGRADA*. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1949.

ACHEBE, C. Entrevista ao *Paris Review*, 1994. In: Revista *TIME*, p. 13. April 8, 2013.

BAKER, C. “The two African Stories”. In: *Ernest Hemingway: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall: 1962. p. 118-126.

\_\_\_\_\_. *Hemingway: The Writer as Artist*. Disponível em: [http:// en.wikipedia.org/wiki/1972](http://en.wikipedia.org/wiki/1972). Acesso em: 23 set. 2013.

BAUM, L.F. *O mágico de Oz*. Disponível em: <http://aliliindica.blogspot.com.br/> . Acesso em: 22 out. 2013.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. v. I. Paris: Seghers, 1969.

CIRLOT, J.E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.

COUTO, M. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

*ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA*, Micropaedia, vol. VI. Chicago: The University of Chicago, 1979.

ESOPO. Fábulas. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Fábulas de Esopo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fábulas_de_Esopo). Acesso em: 03 ago. 2013.

FRASER, J.G. *The Golden Bough*. London: Macmillan, 1974.

HEMINGWAY, E. “The Short Happy Life of Francis Macomber”. In: *The American Tradition in Literature*. v. 2. New York: Norton & Company, 1962. p. 1353-1379.

\_\_\_\_\_. “A vida breve e feliz de Francis Macomber”. In: *Contos de Ernest Hemingway*. v. 2. Trad. Ênio da Silveira e José J. Veiga. Rio: Bertrand Brasil, 1999. p. 7-52.

LA FONTAINE. J. de. *Fábulas*. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Fábulas de La Fontaine](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fábulas_de_La_Fontaine). Acesso em: 03 set. 2013.

LEECH, G. N.; SHORT, M. H. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman, 1981.

LEWIS, C. S. *As crônicas de Nárnia*. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/As Cronicas de Nárnia](http://pt.wikipedia.org/wiki/As_Cronicas_de_Nárnia). Acesso em: 12 set. 2013.

KORDA, Z. Director. *The Macomber Affair*. A United Artists Release. 1947.

STAM, Robert. “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”. IN: NAREMORE, J. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

VRIES, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1976.



**Tartaruga da UERJ**

## **A apropriação do outro: *Cobra Norato* e a “Pele de seda elástica”**

Tarsila Lima (UERJ)

Sumaia Haddad (UERJ)

Um dos grandes nomes do movimento modernista, Raul Bopp, bisneto de alemães, nasceu no município de Santa Maria, Rio Grande do Sul, em 4 de agosto de 1898. Foi criado em Tupanciretã, zona campeira, espaço rural que certamente marcou sua vida, junto aos costumes europeus trazidos por membros de sua família. Aproximou-se da arte literária quando iniciou seus estudos acadêmicos em Porto Alegre.

Bopp integrou o Movimento Antropofágico, editou a *Revista de Antropofagia* e foi um dos poetas a trazer a Amazônia para o centro das atenções. Morreu em 1984, no Rio de Janeiro. Dentre suas obras, estão *Cobra Norato* (1931), *Urucungo: poemas negros* (1932), *América* (1942), *Notas de Viagem: uma volta pelo mundo* (1960), *Putirum: poesias e coisas e folclore* (1969) e *Bopp passado a limpo por ele mesmo* (1971).

Raul Bopp possui diversos escritos sobre viagens feitas ao longo de sua vida, principalmente na época de sua carreira diplomática. O autor manifesta seu apreço por narrar experiências vividas e sua visão dos locais por onde passou, tanto em relação ao interior do Brasil, como em relação a países estrangeiros. Assim, é necessário ter em mente a íntima relação entre os textos do poeta e sua história de vida. Como bem assevera Lígia Morrone Averbuck (1985), para “ler” Raul Bopp, é mister observar que as matrizes do literário estão presas à sua vida, havendo uma harmonia entre homem e poeta (AVERBUCK, 1985, p. 73).

O forte desejo de conhecer o mundo e novas culturas já se manifestava quando o gaúcho ainda era adolescente. Primeiro, visitou Paraguai e Mato Grosso. Mais tarde, quando retornou ao Rio Grande do Sul e iniciou seus estudos no curso de Direito, optou por cursar cada ano em uma cidade diferente, tendo passado por Recife, Belém e Rio de Janeiro.

Por puro prazer, sem o intuito de coletar informações, viajava sempre que possível para assistir a festas folclóricas, sendo comum fazer exames na segunda época. Como traço de sua personalidade, o escritor apresenta um espírito nômade, errante, com forte desejo de conhecer a fundo cada lugar, vivenciando costumes locais e convivendo com os moradores da região, principalmente no tocante ao Brasil. Somente em 1932, ano em que ingressou na carreira diplomática, as viagens também se tornaram parte de seu trabalho, tendo servido em locais como Los Angeles, Lisboa, Zurique, Guatemala, Lima e Viena.

Na obra *Bopp passado-a-limpo por ele mesmo*, nosso autor manifesta sua indignação acerca de um artigo de Paulo Hacker Filho (BOPP, 1972, p. 24), em que este afirmava que as narrativas sobre a Amazônia seriam uma tentativa de Bopp de “explicar” suas poesias. De fato, a crença de que suas narrativas sejam para explicar algo, não merece um desenvolvimento. No entanto, uma relação sob uma nova perspectiva ainda é possível, pois existe um diálogo evidente entre *Cobra Norato* e os escritos do autor sobre as viagens. Em outras palavras, é notória a influência de suas experiências na Amazônia na composição poética.

É perceptível a existência de um casamento entre as suas viagens e sua escrita, das suas experiências com o mito. As narrativas e criações literárias de Bopp podem ser investigadas como uma forte preocupação do autor em transpor para o papel o que realmente viveu, assim como, quando algo fictício é exposto, sua vivência nas viagens aparece como grande exemplo de criatividade. Algumas vezes de maneira disfarçada, cobertas de poeticidade, suas impressões diante do mundo se fazem presentes em textos mais objetivos e, do mesmo modo, em textos ficcionais.

Acerca de suas viagens na região amazônica, após algumas idas a Marajó, sua primeira excursão foi realizada para Mazagão, no Amapá. Primeiramente, dirigiu-se a Macapá, para, então, seguir seu caminho através de embarcações menores. Em Macapá, o escritor modernista teve a oportunidade de encontrar o então prefeito do município, o senhor Jorge Hurly, homem que organizou um roteiro e possibilitou a Bopp conhecer diversas manifestações culturais do local: assistiu ao Boi-Bumbá e à dança do Marabaxo, e ouviu os negros contadores de histórias. Em seus relatos, Macapá aparece como uma cidade tranquila, de tipo colonial e com um belo cenário à beira do rio.

Ler suas experiências de viagens é compreender um pouco mais sua composição poética. São variados os trechos em que encontramos uma associação com sua poesia, principalmente no que concerne ao poema *Cobra Norato*. Como exemplo, temos uma narrativa em que o escritor afirma que a maré era o único relógio que “funcionava” naquela região, reforçando a íntima relação entre homem e a natureza, ações típicas do interior, em que a contagem do tempo dá-se pela observação do sol ou da lua.

Também é descrita a pororoca, fenômeno natural cuja formação é proveniente do encontro entre as águas do rio e as do oceano, resultando em grandes e violentas ondas. Segundo o autor, de acordo com as explicações da população local, o fenômeno é mais grandioso nos oito meses que contêm a letra “r”, com maior intensidade em fevereiro (com

duas letras “r”). A força das ondas é tamanha que provoca a derrubada de árvores, assim como uma alteração nas margens do rio. Nas palavras de Bopp:

Parecia que o mar se havia quebrado. Surgiu depois, no horizonte fluvial, vagalhão imenso, como um Niágara avançando rio adentro. Vinha arrebetando tudo. Destruía o que encontrava pela frente. Solapava, em investidas violentas, as ribanceiras das ilhas. Fatias de terra molhada escorregavam, como grande massa mole, dentro d’água (BOPP, 1973, p. 28-9).

No poema, o eu lírico também se pauta na lua e no sol como parâmetro para contar os dias. A lua é um elemento bastante presente no poema, ultrapassando o valor poético, visto que é diretamente associada ao ser e à Terra. Assim como nos relatos, também é narrada a pororoca e a relação das marés com as fases da lua:

Noite pontual  
 Lua cheia apontou, pororoca roncou  
 Vem que vem vindo como uma onda inchada  
 rolando e embolando  
 com a água aos tombos  
 Vagalhões avançam pelas margens espantadas  
 Um pedaço de mar mudou de lugar  
 Somem-se ilhas menores  
 debaixo da onda bojuda  
 arrasando a vegetação (BOPP, 2004, p. 29)

Mesclando histórias e lendas locais, Raul Bopp, em meio a descrições que pretendem expor um “mundo real”, representado pela floresta e pelos fenômenos naturais, também faz uso de uma linguagem carregada de termos que remetem a um cenário fantástico, em que o “luar lambe o mato” e figuras lendárias como o Caapora e o Minhocão habitam a floresta:

Seres incorpóreos povoam a selva, dominada por uma submissão mágica. A mata virgem, agitada por rumores indecifrados, produz o mito. Produz o medo (...). Ferem o silêncio pios das aves agouzeiras: Acauã. Aparece o Michocão. Passa o Caapora, o Mapinguari.

Lá fora, o luar espesso lambe o mato, numa hipnose vegetal. Cria-se uma geografia de reunir-mundo, com visagens do lá-se-vai. Longe, num fundo de assombração, entre as imensas bordas fluviais, na água imóvel desliza um navio de prata: a Cobra Grande. (BOPP, 1975, p. 96-7)

*Cobra Norato*, nosso foco no presente estudo, nasce nesse universo de lendas amazônicas e de um contexto modernista, em que as assimilações das vanguardas europeias e sua transformação em algo próprio estavam em evidência, através dos conceitos de antropofagia de Oswald de Andrade. Apesar de ter sido escrito em 1921, foi publicado em

1931, tendo passado por vários retoques, inclusive com contribuições de Tarsila do Amaral e do próprio Oswald de Andrade.

É um poema épico-lírico estruturado em versos livres e dividido em trinta e três cantos, cujo enredo expõe a saga da personagem Cobra Norato para encontrar a filha da rainha Luzia, sua amada. Podemos concluir que se trata de um misto de sonho e realidade, uma pluralidade de vozes e um retalho de lendas e vivências de um poeta viajante. Com ênfase na região amazônica, o poema sintetiza os ideais do movimento modernista, quer através de versos livres, quer através da exaltação de figuras do folclore brasileiro.

Com grande inspiração na obra de Antônio Brandão de Amorim, através de *Lendas em nheengatu e em português*, dentro desse universo do sono, Raul Bopp nos apresenta a busca do herói por sua amada. Em seu trajeto, o *eu* poético encontra figuras como o tatu-de-bunda-seca e participa de vivências com seres lendários. Ao final da narrativa, descobre que sua amada havia sido raptada pela Cobra Grande, ou Boiúna, mas consegue resgatá-la e se casam.

De acordo com a visão de Lucia Sá (2012), esta obra boppiana estaria mais próxima do contexto da escrita de viagem do que de narrativas indígenas e daquilo que críticos chamariam de “mitologia amazônica”, o que confirma nossa afirmação sobre a relação entre viagens e o poema. A própria floresta comparada a uma cidade possibilita um distanciamento daquele Brasil ainda autóctone. Somado a este fato, elementos da natureza servem de base para descrições, não exercendo papel principal no percurso do poema. Para a autora, não existem descrições de paisagens nas literaturas indígenas das Américas,

uma vez que isso pressupõe uma separação entre sujeito e o mundo ao redor, que não tende a fazer parte do universo indígena. Na maioria das vezes, a natureza desempenha o papel de sujeito ativo, e não de mero objeto de contemplação humana (SÁ, 2012, p. 290).

Neste sentido, com exceção de sua relação com o tatu-de-bunda-seca, até mesmo suas interações com personagens são como uma forma de narrar certos acontecimentos, exercendo uma relação de caminhante. Quando a natureza fala ou tem comportamento humano, normalmente ocorre para possibilitar que o poeta descreva a floresta, estando a maioria das criaturas não humanas obedecendo a uma lógica de descrição (SÁ, 2012, p. 292).

Por outro lado, mesmo se distanciando de um Brasil primitivo, se distanciando da estrutura de mitos indígenas, tal forma poética não surpreende se entendermos o contexto do movimento em que o poema está inserido e tendo em vista a influência das vanguardas europeias, como o próprio autor afirma:

Um dia pelos caminhos da intuição, e ainda sob a influência dos nheengatus de Amorim, veio-me à ideia de ficar, num episódio poemático, o mito da Cobra Grande, interpretado, em suas múltiplas variantes, pela credence dos canoieiros, como gênio mau da região. Norato, na sua obsessão afetiva, semi-sexual pela filha da rainha Luzia, pareceu-me perfeitamente ajustado para herói do poema. Planejei a sua estrutura. Bati à máquina a trama do romance, envolvendo enlances do assunto, num sentido dramático.

Quando, em 1922, me transferi para o Rio (fazer o 5º de Direito) meti a papelada na mala. Passei um tempão sem mexer nela. Fui retomar e concluir o trabalho cinco anos mais tarde, em São Paulo, acrescentando, ao mesmo, composições de paisagens surrealistas e algumas variantes ornamentais (BOPP, 1972, p. 16-7).

Assim, é comum a descrição de um ambiente com pitadas de surrealismo, como classifica Bopp, de um magicismo, enfatizando o mistério através de vozes desconhecidas e pelos sons enigmáticos que ecoam na floresta. Frases com sujeitos indefinidos colaboram para ilustrar um cenário incapaz de ser interpretado de forma racional, potencializando as criações da imaginação, uma vez que esses sons podem ser de pessoas, das árvores, dos animais ou até mesmo da imaginação da personagem:

Um berro atravessa a floresta/ Chegam outras vozes (p. 9)

Ouçõ gritos miúdos de ai-me-acuda (p. 10)

Correm vozes em desordem/ Berram: Não pode!/- Será comigo? (p. 11)

Há gritos e ecos que se escondem/ aflições de falta de ar (p. 24)

A partir do momento em que o sono “escorrega nas pálpebras pesadas”, isso passa a ser o passaporte para um mundo novo. Cobra Norato entra em um ambiente extraordinário, onde as árvores, o sol e as estrelas falam e estudam, havendo uma personificação. Este recurso estilístico agrega à obra um caráter mítico e contribui para o autor manifestar o faz-de-conta em diversos momentos, como nos trechos transcritos abaixo:

Um fio de água atrasada lambe a lama (p. 5)

Bocejam árvores sonolentas (p. 6)

Raízes desdentadas mastigam lodo (p. 9)

Árvores de galhos idiotas me espiam (p. 12)

Vento saqueia as árvores folhudas (p. 13)

A noite cansada parou (p. 17)

Horizontes riscados de verde me chamam (p. 19)

O sol belisca a pele azul do lago (p. 21)

### A representação animal em *Cobra Norato*

Nesse contexto, chegamos às representações dos animais no poema, que também possuem atitudes humanas. Ambas as categorias, animal e humano, possuem relações complexas, pois ultrapassam as barreiras que limitam suas atitudes a partir de suas características físicas. O tatu-de-bunda-seca, seu companheiro de percurso, como afirma Lucia Sá (2012, p. 298), acompanha o *eu* poético desde o início da narrativa e sua importância está além de uma simples comunicação entre seres animais (a cobra, o tatu, a face homem de Norato). É ele quem guia a personagem pela floresta e escuta sobre seus lamentos em relação à filha da rainha Luzia, comportando-se como um ajudante fiel do herói épico. O mesmo tatu também alerta dos perigos da floresta, e não apresenta ações de ser de sua espécie: “ele não se locomove por túneis subterrâneos, por exemplo, nem utiliza sua dura carapaça para se defender” (SÁ, 2012, p. 288).

Ao lado de outros seres como o boto, o jacaré, a onça, também carregando uma curiosidade particular, está o sapo. Podendo ser interpretado como símbolo de transformação, este anfíbio está sempre em transição, desde os ovos postos na água e os estágios larvais até as formas adultas terrestres; além disso, possui facilidade na adaptação água/terra. Segundo Luís da Câmara Cascudo, “o sapo é um personagem vivo em todas as literaturas orais do mundo e em todos os estados de civilização” (CASCUDO, 1993, p. 696). Nos contos folclóricos, o animal possui caráter mítico, tendo em vista ser um elemento ligado à feitiçaria.

Tais possibilidades simbólicas fazem o leitor refletir sobre sua presença em diversas obras modernistas, como em *Macunaíma* de Mário de Andrade, através da muiraquitã, e no poema *Os Sapos* de Manuel Bandeira. No poema de Raul Bopp, o sapo aparece ora chamando chuva, ora estudando ou espiando no escuro:

Sapos beiçudos espiam no escuro (p. 5)

Espia-me um sapo sapo (p.9)

Sapo sozinho chama chuva (p. 12)

Sapos com dor-de-garganta estudam em voz alta (p. 31)

Sapos soletram as leis da floresta (p. 47)

Sapo-boi faça barulho (p. 53)

No referente à presença do animal na produção boppiana, é possível ter sido a escolha do sapo intensificada pela sua facilidade de adaptação, contribuindo para representar a dualidade água/terra presente em todo o cenário do poema; mas é possível afirmar que o animal está inserido nas *Cem palavras*, isto é, “um selecionado de cem palavras de sabor

brasileiro” que estaria anexado à tese da *Subgramática*, uma das propostas do Movimento Antropofágico (BOPP, 2008, p. 69-70). Esta afirmativa contribui para esclarecer a possível representação do animal nas obras modernistas, por ser um personagem lendário e animal típico das regiões rurais.

Nas concepções da época moderna, a figura do animal parece ganhar uma representação ainda maior: está sempre presente nos cenários descritos e, sendo ele um símbolo de adaptação e transformação, encontra-se em uma obra cujo enredo nos apresenta justamente dualidades entre rural e urbano, reflexo dos questionamentos modernistas do período. No entanto, o sapo não possui caráter tão essencial na obra como ocorre com a representação da cobra. Da mesma forma, ocorre com o boto, por exemplo, que aparece apenas como narrativa de uma lenda típica do interior do Brasil. O sapo aparece como elemento externo ao personagem, fruto da observação deste em relação à floresta enigmática.

A cobra, por sua vez, serve como corpo do *eu* poético, como uma espécie de ligação entre cidade (homem) e o mundo da floresta (animal). A confluência desses dois seres dá origem a uma mistura de elementos urbanos e rurais por meio da linguagem literária. Apesar de animal e habitante da floresta, quando cobra, a personagem age em relação aquele ambiente repleto de mistérios como algo estranho à sua realidade. Sendo um local novo, sem o conhecimento prévio da personagem, Cobra Norato faz uso de diversas palavras peculiares do meio urbano. O próprio *eu* poético, não obstante símbolo de uma lenda amazônica, parece ser um estrangeiro dentro de seu próprio país, utilizando metáforas do mundo “civilizado” para descrever elementos da floresta:

Estão soldando soldando serrando (p. 11)

Parece que fabricam terra... (p.11)

Vento saqueia as árvores folhudas/ de braços para o ar (p. 13)

Atrás de troncos encalhados ouço/ guinchos de um guaxinim (p.14)

Este rio é a nossa rua (p. 19)

Derretem-se na correnteza/ cidades elásticas em trânsito (p. 20)

Noite está bonita/ parece envidraçada (p.39)

Vem vindo um trem:/ Maria–fumaça passa passa (p. 44)

Essa estrutura poética se compõe como reflexo dos propósitos da antropofagia modernista. Na época, em muito se pensava em uma maneira de traduzir a realidade artística brasileira por meio de elementos nacionais. No decorrer do movimento modernista, surge o Movimento Antropofágico reforçando a reflexão sobre a arte colonizada que reinava em

territórios brasileiros, sobre a arte baseada em valores europeus, cujos modelos eram seguidos como forma de prestígio, havendo maior valorização para o que vinha de outro país.

Baseando-se na antropofagia ritual, Oswald de Andrade publicou *o Manifesto Antropófago* em 1928, cujas influências da Antropologia e da Psicanálise são evidentes, ampliando a perspectiva literária. A proposta do escritor modernista pode ser compreendida pelo estudo da antropofagia de algumas sociedades indígenas. A antropofagia ritual se baseia no ato de comer carne humana como forma de apropriação do outro, de suas virtudes, através do corpo devorado. De acordo com Darcy Ribeiro, em *Diários Índios: os Urubus-Kaapor*, o prisioneiro é devorado não como alimento, mas como um herói numa cerimônia para incorporar sua valentia (RIBEIRO, 1996, p. 477).

Contra a colonização e “todos os importadores de consciência enlatada”, Oswald de Andrade propõe uma reflexão acerca da identidade cultural brasileira, tomando como base o ritual antropofágico. Nele, defende a valorização das raízes primitivas, ainda puras; ao mesmo tempo, sugere a devoração da cultura estrangeira a fim de reestruturá-la de acordo com a cultura de seu país. Como expressa no manifesto, pretendia a “absorção do inimigo sacro” (ANDRADE, 1928, p. 73)

Bopp, um dos membros mais ativos do movimento, tendo dirigido a *Revista de Antropofagia*, também bebe dessa fonte. Em seu poema, esse pensamento é evidente no início da narrativa, quando o *eu* poético brinca de estrangular a cobra para, então, se enfiar na pele de seda elástica para correr o mundo. Como no ritual antropofágico, a personagem se apropria do *outro* a fim de adquirir suas qualidades.

Assim, sua adaptação ao mundo da floresta se ancora na cobra. Através de seu corpo, penetra no ventre do mato com maior facilidade. Daí a importância deste animal: além de estar presente na lenda original de *Cobra Norato*, é ele que possui papel essencial na narrativa, uma vez que se torna o fio condutor, através de sua “pele elástica”, para levar o *eu* poético ao encontro de sua amada.

Segundo Garcia, dentre os mitos etiológicos, a lenda de Cobra Norato “é uma das variantes mais conhecidas do folclore amazônico” (GARCIA, 1962, p. 25). Diz a lenda que uma índia se banhava entre o rio Amazonas e o rio Trombetas, no município de Óbidos, quando foi engravidada pela cobra-grande (uma cobra gigantesca que habitava o rio e engolia pessoas, espalhando pavor entre as populações ribeirinhas da Amazônia). Tempos depois, em forma de cobra, nasceram um menino, Honorato, e uma menina, Maria Caninana. A mãe,

aterrorizada com o acontecimento, procurou o pajé que a aconselhou a atirar os filhos no rio. Honorato (ou Norato) era bom, enquanto sua irmã perseguia animais, virava embarcações e matava os naufragos. Um dia, Maria Caninana mordeu a cobra de Óbidos que vivia debaixo da terra. Esta, estremeando, abriu uma rachadura na praça da cidade. Para sobreviver, Norato foi obrigado a matar a própria irmã (CASCUDO, 1993, p. 234).

À noite, Cobra Norato tornava-se um rapaz alto e bonito, indo dançar nas festas da redondeza. Ele só poderia se libertar definitivamente do corpo da cobra se alguém pusesse um pouco de leite na boca do animal e desse uma cutilada em sua cabeça até sangrar. Somente um soldado de Cametá, no Rio Tocantins, teve coragem e ajudou a desencantar Honorato.

A cobra, como componente fundamental na obra, insere o poema em mais um dos numerosos mitos em que o animal aparece como figura principal. Seja associada à ideia de imortalidade e de entidade maléfica ou benéfica, seja como símbolo de poder criador ou gerador, de fecundação ou gestação, a cobra sempre esteve presente na mitologia, como na lenda de Vintra da cultura védica e de Adão e Eva do *Gênesis*.

O significado da cobra tem sido estudo da mitologia comparada, da etnologia, da linguística e da psicanálise. Estas, com grande esforço para explicar a significação dos mitos e contos populares, parecem estar de acordo, ao atribuírem à serpente um teor fálico, como assegura Garcia (1962). Segundo o teórico (1962, p. 26) – tanto na mitologia clássica quanto na cultura de povos primitivos, desde os hindus até africanos e ameríndios – a cobra é, em essência, um símbolo ligado ao ato sexual e seus complexos.

Assim, duas são as simbologias mais divulgadas em relação a esse animal: a da libido, a Kundalini, e a da origem da vida. Nesse eixo, a Uróboro, a serpente que morde a própria cauda, também é símbolo de autofecundação, de vida-morte-vida, de transmutação. Em *Cobra Norato*, este sentido é enfatizado no trecho: “Vento correu correu mordendo a ponta do rabo” (p. 53), dando ideia de tempo cíclico, de constante renovação.

De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2005), a serpente ainda está relacionada ao nosso lado obscuro, à psique. Trazendo esses pensamentos para a análise do animal no poema boppiano, encontramos aproximação com os ideais do Movimento Antropofágico e com as influências do Surrealismo, que pretendia demonstrar a manifestação do inconsciente, do fantástico e do irreal. Ao proporcionar uma nova realidade através da cobra, torna-se reflexo da “deglutição” e do surgimento de algo novo, estando implícita a ideia de nascimento,

criação e renovação. Ao mesmo tempo, traz à tona duas faces de um mesmo elemento: a boa (Norato) e a má (Boiúna).

Segundo Lucia Sá, a Cobra Grande se apresenta como sedutor de donzelas e uma de seus disfarces favoritos é o barco:

Escuta, compadre  
O que se vê não é navio  
É a Cobra Grande (p. 49)

Esse disfarce nos remete à chegada dos colonizadores. É nítido o pensamento de Bopp em relação à colonização como algo traumático para o Brasil. Para ele, uma cultura nos foi imposta, o que gerou danos até os dias de hoje. Em relação às sociedades indígenas, afirma o autor (2008, p. 59) que “nosso indígena foi obrigado a crer; ser devoto; acompanhar as liturgias da Igreja; soletrar as leis da Boa Razão”. A chegada da Boiúna, nesse sentido, também nos possibilita a interpretação da chegada dos colonizadores.

Dessa forma, a presença da Boiúna alerta-nos para nosso lado obscuro e traumático ocasionado pela colonização, ao mesmo tempo em que Norato aparece como ponto entre os dois mundos culturais para tentar fazer uma renovação por meio da apropriação do outro. Assim, a cobra é o mesmo elemento capaz de ser luz e sombra, bem e mal, mas também por sua natureza capaz de gerar vida e transmutar, também é ela que possibilita um diálogo entre urbano e rural, entre elementos estrangeiros e brasileiros.

Fazendo uma analogia com a incorporação do “outro” da antropofagia, essa relação se estabelece através da interação do narrador-personagem com o corpo da cobra. Ao utilizar o corpo do réptil para penetrar na floresta, a personagem, como nos rituais antropofágicos, passa a se confundir com a própria cobra, incorporando algumas características do animal. O réptil é, na medida em que serve como um meio para facilitar sua travessia pela floresta, um elemento de grande importância, pois, através deste corpo, entra em um mundo fantástico, também desbravando os mitos e as lendas do interior do Brasil.

No entanto, não parece assumir as características psicológicas do animal, apenas seu corpo. Daí sua descrição da floresta com vocabulários típicos da cidade, do homem. Cobra Norato não incorpora totalmente as linguagens, expressões e tudo referente ao ambiente rural. Também não permanece com o corpo todo o tempo, como ocorre com as festas:

A festa parece animada, compadre  
- Vamos virar gente para entrar?

- Então vamos (p. 35).

Bopp nos apresenta uma apropriação que funciona de forma complementar: a cobra traz ao homem os benefícios de suas características físicas, mas sua natureza psicológica se mantém de acordo com a natureza do ser humano. Em outras palavras, incorporar a cobra não se torna uma maneira de substituir a sua natureza humana, uma vez que a mudança não ocorre em sua totalidade.

Creemos que a questão envolvendo Cobra Norato está além da concepção de animismo, conceito que engloba a existência de características humanas em seres naturais. Isso pode ocorrer, de fato, quando as árvores e outros animais apresentam falas e comportamentos de seres humanos. No entanto, a relação do *eu* poético com a cobra parece nos direcionar para a noção de perspectivismo, pois sua visão enquanto cobra permanece a do ser humano.

Chega-se, pois, ao perspectivismo ameríndio, estudado pela antropologia e estudiosos como Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima. Para Viveiros de Castro, “trata-se da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo o qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (Viveiros de Castro, 1996, p. 115).

Tal pensamento significa que, pela perspectiva dos animais, estes são humanos. Na cosmologia juruna, como nos aponta Tânia Stolze Lima (1996, p. 26), os porcos os veem como parte da humanidade. Isso não é o mesmo que dizer que os Juruna pensam que os porcos são humanos, mas sim que os porcos, *para si próprios*, são humanos. Dessa forma, eles são humanos de acordo com seu próprio ponto de vista, o que nos possibilita dizer, como afirma Lima (1996), que “os Juruna pensam que os animais pensam que são humanos”. Esse ponto de vista interfere diretamente nas relações sociais entre homens e animais.

Ainda de acordo com antropóloga, “(ser) animal é uma condição que não pode ser concebida na primeira pessoa; ele é uma forma de consciência de outrem, ao passo que a consciência de si envia diretamente ao homem” (LIMA, 1996, p. 29). Dessa forma, cada qual se vê como gente, como pessoa. As características físicas seriam como roupas que abrigam uma natureza humana interna, normalmente visível apenas para aqueles da própria espécie. Podemos afirmar, então, que onde existe o ponto de vista concomitantemente existe a condição de sujeito.

Esse pensamento nos remete ao início do Movimento Antropofágico por parte de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Raul Bopp e outros amigos, que se deu em um

restaurante cuja especialidade era carne de rã. Em *Vida e Morte da Antropofagia*, é descrita a ocasião:

Uma noite, Tarsila e Oswald resolveram levar um grupo de amigos, que frequentavam sua casa, a um restaurante situado nas bandas de Santa Ana. Especialidade: rãs. O garçom veio tomar nota dos pedidos. Uns concordavam em pedir rãs. Outros não concordaram. Queriam escalopinis. Quando, entre aplausos, chegou o prato com a esperada iguaria, Oswald levantou-se, começou a fazer o elogio da rã, explicando, com alta percentagem de burla, a doutrina da evolução das espécies. Citou autores imaginários, os ovistas holandeses, a teoria dos homúnculos, na sua longa fase pré-antropoide, passava pela rã – essa mesma rã que agora estávamos saboreando entre goles de um Chablis gelado.

Tarsila interveio.

- Com esse argumento, chega-se teoricamente à conclusão de que estamos sendo agora uns quase antropófagos.

A tese, com um forte tempero de *blague*, tomou amplitude. Deu lugar a um jogo divertido de ideias. Citou-se logo o velho Hans Staden e outros estudiosos da antropofagia: “Lá vem a nossa comida pulando!”. Alguns dias mais tarde, o mesmo grupo do restaurante reuniu-se no palacete da Alameda de Piracicaba para o batismo de um quadro pintado por Tarsila, “Antropófago” (*Abaporu*) (BOPP, 2008, p. 57-58)

No encontro, os modernistas parecem assumir a perspectiva em que põe o animal no mesmo conjunto do humano, uma vez que reconhece a rã enquanto seu semelhante, ou seja, humano e capaz de gerar uma espécie de antropofagia, embora com características físicas distintas.

Como se vê, portanto, a natureza humana torna-se a referência, que engloba todas as espécies. Este é o mesmo pensamento que encontramos nos mitos, em que:

A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. A grande divisão mítica mostra menos a cultura se distinguindo da natureza que a natureza se afastando da cultura: os mitos contam como os animais perderam os atributos herdados ou mantidos pelos humanos. Os humanos são aqueles que continuaram iguais a si mesmos: os animais são ex-humanos, e não humanos ex-animais. (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 119)

No mesmo artigo, “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”, Viveiros de Castro aponta para o uso do corpo enquanto roupa nas sociedades indígenas: “trata-se menos de o corpo ser uma roupa que de uma roupa ser um corpo” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 133). Máscaras, por exemplo, têm o poder de transformar se utilizadas nos rituais adequados. Vestir uma máscara é ativar o poder de um corpo outro. Assim, as roupas de animais utilizadas pelos xamãs não são fantasias, mas instrumentos.

Embora o perspectivismo não englobe todas as espécies animais, nos serve de base para compreender a relação entre o eu lírico e a cobra no poema boppiano, da mesma forma em que a prática de vestir a máscara – que, no poema, é o corpo da cobra – nos auxilia para verificar as relações com outro não como fantasia, mas instrumento que possibilita ir ao encontro da filha da rainha Luzia.

Cobra Norato, ao assumir o corpo do animal, mantém uma visão em que enxerga o mundo de maneira como os humanos o veem. Se pensarmos esse fato pelo viés do perspectivismo, manter sua natureza humana é compreensível, uma vez que a cobra pode se ver enquanto humana. Dessa forma, muito embora esteja se apropriando do corpo da cobra, ainda permanece com visão do ser humano.

Quando o *eu* poético se entende enquanto humano, mesmo no corpo do animal, é dotado de práticas que o colocam nessa categoria, seja por meio de sua fala, seja pelas atitudes, como suas participações entre costumes locais da Amazônia. Sendo assim, a cobra nada mais é do que outra face humana de seu ser, que possui características físicas distintas, necessárias para seu trajeto em busca de sua amada.

Isso se reflete nos episódios narrados sobre a Boiúna e o conflito que ameaça se estabelecer entre este ser e o herói. Assim como Cobra Norato possui atitudes humanas, Cobra Grande também as possui e, sendo eles da mesma espécie, nada mais comum que se verem enquanto humanos pelo viés do perspectivismo.

Esse acontecimento nos faz interpretar o *eu* poético como um estrangeiro dentro do ambiente da floresta, já que, se não pensarmos pelo perspectivismo, corremos o risco de ver a cobra como um ser diferente, incapaz de possuir atitudes típicas dos seres humanos. No entanto, se considerarmos os pontos de vistas variados, o mesmo acontecimento torna-se algo natural, e o *eu* poético passa a assumir apenas uma de suas possíveis naturezas. Utilizar termos diversos do ambiente da floresta não retira sua natureza animal que, como vimos, também é humana.

Fazendo uma analogia com os propósitos do Movimento Antropofágico, o eu lírico é representante tanto da cultura estrangeira como da brasileira. São duas faces que podem se integrar: de um lado, as referências de um contexto urbano e, de outro, do contexto rural, com uma floresta repleta de lendas e mistérios. Isso também coloca ambos em um mesmo nível. Dessa forma, não existe superioridade, mas apenas relações diferentes a partir de pontos de vistas diversos. Em outras palavras, se a cobra também pode ser vista como humana, a cultura

brasileira também pode ser vista como algo a ser valorizado, e não posto em condição de inferioridade em relação à cultura europeia.

A cobra, portanto, possui um papel na narrativa que ultrapassa a simples ligação e integração entre o universo urbano e o rural, pois ela é capaz de transmutar, de transformar o “tabu em totem”, de expressar uma visão humana através de seu corpo, ou seja, de expressar uma literatura por meio da transformação da cultura estrangeira em algo próprio. Cabe salientar que a cobra, ao trocar de pele, também dá início a um novo ciclo, assim como o Movimento Antropofágico também é um novo ciclo na Literatura Brasileira da época.

Tal afirmação pode ser conferida na linguagem e na estrutura do poema utilizada por Raul Bopp. A proposta oswaldiana reforça a reflexão sobre a arte colonizada que reinava em territórios brasileiros, ou seja, sobre a arte baseada em valores europeus, cujos modelos eram seguidos como forma de prestígio, havendo maior valorização, assim, para o que vinha da Europa. Desta forma, uma força nascia impulsionando a desconstrução de um imaginário criado pelo eurocentrismo, em que formas artísticas obedeciam a uma dinâmica europeia. Bopp reflete esses ideais pela utilização de uma lenda amazônica como base para o desenvolvimento do poema, além de fazer uso de outros temas folclóricos – como Curupira e Lobisomem – e de uma linguagem próxima da língua falada dos brasileiros, embora, em certos trechos, esteja evidenciada a norma culta da Língua Portuguesa, como o uso da ênclise.

Quanto a isto, se levado em conta o fato de o movimento em que se insere a obra propor a integração entre a cultura estrangeira e a brasileira, as estruturas gramaticais baseadas na ênclise não se tornam contraditórias dentro do poema. Bopp não deixa de narrar peculiaridades rurais brasileiras por usar uma estrutura mais formal. No entanto, vale observar a luta dos modernistas por uma linguagem mais próxima à cultura brasileira, evidenciando o falar típico das regiões rurais, seja ele gramaticalmente correto ou não. A mistura entre erudito e popular, rural e urbano, norma culta e oralidade é a própria essência da antropofagia.

Também encontramos influências as Vanguardas Europeias: Futurismo e Surrealismo. O primeiro é exposto através de versos livres, demonstrando a libertação em relação ao rigor métrico na construção das frases e orações, enquanto o segundo está no caráter onírico da obra. Estas afirmativas se pautam nos recursos estilísticos utilizando por Raul Bopp na construção do poema épico-lírico. O poeta, ao desconstruir os padrões que regiam a arte literária da época, através da escassez de sinais de pontuação e de frases assimiladas por associações, manifesta os propósitos da poesia futurista; e, ao personificar plantas e seres

inanimados e criar um ambiente imaginário, remetendo ao sono e ao inconsciente, se aproxima dos princípios do Surrealismo.

Concluimos, pois, que a cobra, para além de uma roupa para o *eu* poético, é um instrumento que permite Norato penetrar na floresta, passar por desafios e ir em busca de sua amada, a filha da rainha Luzia. O animal, também símbolo de renovação da vida e transmutação, possibilita o herói trocar de pele, assumir uma nova natureza, dando a ideia de novo ciclo e novas perspectivas, sendo um reflexo dos ideais modernistas da época, sendo capaz de integrar elementos estrangeiros e transformar em algo próprio, antropofagicamente.

## Referências

AMORIM, Antônio Brandão de. *Lendas em nheêngatú e em portuguguez*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Vol. 154. Rio de Janeiro, 1928.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. In \_\_\_\_\_. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011, p. 67-74.

AVERBUCK, Lígia Morrone. *Cobra Norato e a revolução caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

BOPP, Raul. *Bopp passado a limpo por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1972.

\_\_\_\_\_. *Cobra Norato*. 22 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

\_\_\_\_\_. *Samburá: notas de viagens & saldos literários*. Brasília/ Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1973.

\_\_\_\_\_. *Seleção de prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

\_\_\_\_\_. *Vida e morte da antropofagia*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BRESSAN, Luiza Lieni. “Cobra Norato”: uma investida modernista na (re)criação da linguagem. In: Revista Linguagem em (Dis)curso, volume 1, número 2, jan./jun. 2001

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 13 ed. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. *Mana* [online]. 1996, vol.2, n.2, p. 115-144. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v2n2/v2n2a05.pdf>>. Acesso em 24 nov. 2014>. Acesso em 24 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*. In: O que nos faz Pensar. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio no.18. Rio de Janeiro, set. 2004, pp 225 – 254. Disponível em: <[www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/perspectivismo](http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/perspectivismo)>. Acesso em 24 nov. 2014.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos – Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 19a. ed., 2005.

GARCIA, Othon Moacyr. *Cobra Norato: o poema e o mito*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 17 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

LIMA, Tânia Stolze. *O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi*. Mana [online]. 1996, vol.2, n.2, p. 21-47. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v2n2/v2n2a02.pdf>>. Acesso em 24 nov. 2014.



**Thales**

## **Humano, demasiado Lispector: o estranho mundo animal na tensão identidade-alteridade clariceana**

Valeria Rosito (UFRRJ/GEDIR)

*Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias.*

(Clarice Lispector. Coluna de sábado do JB, 20/03/1971)

### **Introdução: o jornal, seus gêneros, a comunicação e a ficção**

*Avisem-me se eu começar a me tornar eu mesma demais. É minha tendência. Mas sou objetiva também. Tanto que consigo tornar o subjetivo dos fios de aranha em palavras objetivas. Qualquer palavra, aliás, é objeto, é objetiva. Além do mais, fiquem certos, não é preciso ser inteligente: a aranha não é, e as palavras não se podem evitar. Vocês estão entendendo? Nem precisam. Recebam-me apenas como eu estou dando. Recebam-me com fios de seda.*

(Clarice Lispector. “Fios de seda”. Coluna de sábado do JB, 17/05/1969)

A estreia de Clarice Lispector como colunista no Caderno B do *Jornal do Brasil* em 19 de agosto de 1967 lança luz sobre um retrato de época simultaneamente produtor e produto de uma estética nova, e, talvez por isso, polêmica ainda aos nossos dias. “Hermética” e/ou “alienada” são apenas dois dos mais recorrentes qualificativos – não raro rejeitados publicamente pela escritora – relativos à sua escrita, até então de natureza exclusivamente ficcional. Desse momento até 29 de dezembro de 1973 – aquela que veio a se celebrar como um dos mais cultuados nomes do olimpo modernista de segunda geração, passa a travar com o gênero *crônica* e com a mídia jornalística um embate declaradamente pouco confortável para si, mas bastante revelador, de seu processo criativo. Atirada em um circuito de comunicação de massa aberto a leitores rápidos e ‘interativos’ e confrontada pelas convenções de um gênero que lhe é desconhecido, a artífice da metalinguagem, romancista e contista de enredos frouxos ou inexistentes, deve dar forma assídua e regular à coluna dos sábados por seis anos. Mais relevantemente, as tensões desse mesmo processo criativo, que se deixa flagrar na dimensão ‘utilitária’ e referencial da escrita jornalística, traduzem índices estéticos significativos, aliados a alterações substanciais na economia de trocas do quadro macro político e institucional. Os seis anos em que Clarice Lispector atua como colunista do JB – sobretudo a partir de 1968 – os *anos de chumbo* – são testemunho de repressão política brutal e censura impiedosa à arte e à imprensa.

Na suposta transição entre a intervenção militar de 1964 e o retorno ao governo civil democrático, algumas das manchetes da edição de estreia da coluna em 1967, emolduram tal quadro. A do editorial “Revolução particular”, avalia o “primeiro impasse” do governo Costa

e Silva a propósito da derrubada do prefeito de Nova Iguaçu e da “pressa” na derrubada do governador de Mato Grosso (Jornal do Brasil, 19/08/1967, p.6). Divide espaço com o setor internacional, onde se anuncia em caracteres garrafais que os “EUA proclamam direito de intervir no hemisfério” (ibid., p.8). Da mesma forma, a nota “censura ao dct [Departamento de Correios e Telégrafos]” (ibid., p.32) noticia a violação legal, amparada por decreto-lei, de pacotes com publicações importadas por universidades, consideradas “por autoridades competentes” “pornográficas” ou “atentatórias à Segurança Nacional” (ibid., p.32). Enquanto isso, *As cariocas* de Sergio Porto, *Quarup* de Antonio Callado, *Tutaméia*, de Guimarães Rosa e *Travessia*, de Carlos Heitor Cony, lideram o *ranking* em “o que o Brasil está lendo”, concorrentes dos estrangeiros *O romano*, de Mika Waltari, *Crimes de Guerra do Vietnam*, de Bertrand Russell, *Voando para o perigo*, de Arthur Hailey e John Castle, *Esta Nação corrompida*, e Fred J. Cook, e *Hospital*, mais um registro de Arthur Hailey. Se a pena feminina areja partes do jornal à época, é exclusivamente masculina a autoria em circuito dos mais vendidos/lidos, seja no horizonte da ficção ou da não-ficção em língua portuguesa e estrangeira. Além de Lispector na coluna de estreia, Gilda Chataignier registra em “A pílula e a fábula: os caminhos do vácuo”, preocupações sociais com o uso generalizado – por dezesseis anos desde seu advento – da pílula anticoncepcional. A “autoridade competente” entrevistada, neste caso, o médico Campos da Paz, presidente do Conselho Mundial de Fertilidade, refuta as preocupações da jornalista sobre o vácuo geracional cogitado por ela, pontificando que “a mulher só se realiza psico-sexualmente, quando se transforma em mãe. Nem que seja numa maternidade parcial, como no caso da adoção. Ela só assim amadurece, sente-se realmente mulher” (ibid., p.28).

As rápidas pinceladas que tracejam a cena espaço-temporal do *debut* de Lispector no *Jornal do Brasil* de 19/08/1967, uma Clarice livre dos pseudônimos a que recorre anteriormente para o *Correio Feminino*, por exemplo, favorecem uma cartografia do que hoje talvez pudesse se categorizar como “escrita de si”. Uma escrita do *eu* como necessidade para quem enxerga a subjetividade como processo vital em constante devir e, o sujeito, em sua atordoante indeterminação, como efeito de linguagem. No caso de nossa escritora, o ímpeto modernizante e emancipatório para as mulheres, mais veloz no mundo ‘desenvolvido’ se entrechoca na América Latina com quadros inegavelmente conservadores e machistas, por um lado, fortificados, por outro, pelo crescente arrocho político perpetrado pelo Estado totalitário e repressor. Adicionalmente, matrizes naturalistas pouco afeitas ao exercício da imaginação (Candido, 2003) têm hegemonia em nossa historiografia literária e coroam como “plantas de

estufa” (Holanda, 1995) os que, por deliberação ou deslize se abstêm (se alienam?) da denúncia direta ou das referências imediatas à matéria extraliterária. É esse contexto político atravessado por interesses internacionais – em que se espriam anúncios inquietantes de aniquilação de todo e qualquer *não-eu* – que nos convida a defender a índole visceralmente resistente e opositiva da cronista. Sua tenacidade na configuração do *eu* como inexoravelmente imbricada em um vasto rol de *alteridades*, nos permite desenvolver a hipótese de que a realização do *ser*, sua “experiência maior”, título de uma de suas crônicas de 06/11/1971, se plenifica na passagem do *eu* ao *outro*, reconhecido significativa e necessariamente como *um outro eu*.

É preciso atenção para com o exame da tensão entre opostos explorada em Lispector. Seria imprecisa a postulação de um resultado afeito à síntese dialética naquela tensão, ao modo do idealismo hegeliano. Se as amostras selecionadas para este debate sugerem a aproximação dos contrários, sua troca de posições até o extremo possível de fusão, observa-se, no entanto, – ainda que de forma residual – a tendência para a solução não-conciliatória dos contrários, ou seja, a permanência da tensão como realidade última e a unidade, um instante fugaz e intermediário que torna possível a aproximação das diferenças. A ressalva teórica nos parece particularmente proveitosa à tentativa de definir a inserção desta Clarice Lispector contra o quadro político de sua época e derivar, dessa contextualização, alguns aspectos de sua estética convergentes à tradução da época.

Com este quadro, a discussão proposta se lança sobre as crônicas clariceanas em cujos polos se situam o humano e o não humano, um complexo de indeterminações em *continuum* do *eu* a *um outro eu*. No espaço intervalar, identidades reconhecíveis por circunscrição diastrática, etária, racial, de gênero, entre outras, são desfamiliarizadas, enquanto que o desconhecido se torna, incomodamente, familiar. As considerações teóricas de Freud no ensaio *O estranho*, de 1919, e a produção filosófica do pós-guerra, sobretudo a que define os princípios do existencialismo, conforme proposto por Sartre são trazidas à luz. Por último, mas não menos relevante, a reverberação nietzschiana do título deste ensaio ressalta a posição crítica dos três pensadores em relação ao humanismo, conforme lavrado pelos ideais iluministas, além de sublinhar o fracasso de fundamentos universais e metafísicos de definição do Homem e da Civilização (Occidental). Os referenciais teóricos nos parecem particularmente fecundos diante das condições histórico-contextuais de sua emergência – a crescente xenofobia deflagrada do fascismo e do nazismo na Europa de fins do século XIX, a sequência de duas guerras mundiais devastadoras, até meados do século XX, e a escalada

global dos fundamentalismos no período pós-colonial contemporâneo. Procedimentos de mapeamento da recorrência temática, categórica e/ou figurativa são postos em movimento para exame do *corpus* das crônicas jornalísticas assinadas por Clarice Lispector no *Jornal do Brasil* e publicadas posteriormente em formato de livro com o título *A descoberta do mundo* (1984).

### I. “A experiência maior”: o humano, o estranho e o demasiado humano

*Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmagos dos outros: e o âmagos dos outros era eu.*

(Clarice Lispector. “A experiência maior”. Coluna de sábado do JB, 06/11/1971)

*O Estranho*, ensaio de Freud datado de 1919, se lança sobre a base semântica da língua alemã para conceituar *heimlich*, usualmente uma designação para ‘doméstico’ e ‘familiar’. Como lhe era comum, além da investigação sobre os registros lexicais do termo, o pensador recorre a amostras literárias com vistas à apreensão de seu uso em movimento mais pleno e denso. Embora se depare com processos corriqueiros de formação de antônimos, como evidenciado em *unheimlich*, “o que está oculto, o que não é familiar” e “o que voltou à luz” (psicanaliticamente a negação prefixal – *un* – equivale ao que retorna por efeito de repressão), é a forma positiva do termo – *heimlich* – que permite ao investigador a elaboração pretendida a respeito daquela ambivalência conceitual. Ouçamo-lo:

O que mais nos interessa nesse longo excerto é descobrir que entre os seus diferentes matizes de significado a palavra ‘heimlich’ exhibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘unheimlich’. Assim, o que é heimlich vem a ser unheimlich. (Cf. a citação de Gutzkow: ‘Nós os chamamos ‘unheimlich’; vocês o chamam ‘heimlich.’) Em geral, somos lembrados de que a palavra ‘heimlich’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. (FREUD, p. 5)

É significativo na citação que os contrários não se excluem, sendo sua coexistência, portanto, não só geradora da tensão própria da ‘experiência de estranhamento’, mas também resultante final não conciliatório das tendências contrárias. É ainda crucial a insistência do pensador em distinguir o horrível e o assustador do estranho, embora os dois efeitos não se obriguem à mútua exclusão. Segundo Freud, embora mais conhecida pela definição do Belo, a natureza da arte é inextricável de sua afeição ao estranho. Valendo-se da cena ficcional, como lhe é comum, Freud sustenta que a aceitação da fantasia por parte do leitor/ouvinte do conto

de fadas em momento algum responde por sensações semelhantes às aquelas causadas pela experiência com o estranho. Esta última desafia os “testes de realidade” e não se equivale ao impasse causado meramente por incertezas intelectuais. O teórico sugere adicionalmente, trilhando ainda as narrativas ficcionais, que o mesmo ‘fato’, como u’a mão decepada, por exemplo, pode deflagrar experiências diversas no leitor/ouvinte – entre elas, mas não necessariamente, a da ordem do estranho:

Já perguntamos [ver em [1]] por que é que a mão decepada na história do tesouro de Rhampsinitus não tem o estranho efeito que a mão cortada tem na história de Hauff. A questão parece ter crescido em importância, agora que reconhecemos que a categoria de estranho oriunda de complexos reprimidos é a mais resistente das duas. A resposta é fácil. Na história de Heródoto, os nossos pensamentos estão muito mais concentrados na astúcia superior do chefe dos ladrões, do que nos sentimentos da princesa. A princesa pode muito bem ter tido uma sensação estranha, na verdade provavelmente caiu desmaiada; *mas nós não temos tal sensação, pois nos colocamos no lugar do ladrão, e não no lugar dela.* (ibid, p. 28) [grifos acrescentados]

Torna-se decisivo para o efeito de estranhamento, segundo se infere das palavras do ensaísta, uma dose significativa de *simpatia* – na narrativa ficcional obtida por meio da técnica de fazer coincidir o ponto de vista do leitor/ouvinte com a do personagem em questão. Tomar o lugar do outro ou reconhecer a si no outro parece satisfazer condições preliminares para a experiência do estranho. Seu movimento letal se traduz como o esquecimento/recalque do que já foi conhecido, portanto familiar, em retorno como um híbrido perturbador, “como uma fonte enterrada ou um açude seco”, capaz de gerar “a sensação de que a água vai brotar de novo.” (Gutzkow *apud* Freud, p. 4). A ambiguidade do uso das duas formas do termo – a positiva e a negativa – arremata a fala do personagem: “Oh, nós chamamos a isso ‘unheimlich’; vocês chamam ‘heimlich’.” (ibid, idem).

Sobre a genealogia e os efeitos deletérios desse paulatino ‘esquecimento’ do *não-eu* por meio de sua *domesticação* ou *aniquilamento*, Nietzsche já elogiava em 1878, o tratamento contrário dado pelos gregos ao seu “demasiado humano”:

Talvez não haja nada mais surpreendente para quem considera o mundo grego do que descobrir que os gregos davam a todas as suas paixões e maus pendores naturais, de tempo em tempo, como que festas e até mesmo instituíram estatalmente uma espécie de ordenamento de celebrações de seu demasiado-humano: é isto o propriamente pagão de seu mundo, que a partir do cristianismo, não é nunca compreendido, não pode nunca ser compreendido e é sempre combatido e desprezado do modo mais duro. – Eles tomavam esse demasiado-humano como inevitável e preferiam, em vez de insultá-lo, dar-lhe uma espécie de direito de segunda classe, ordenando-o dentro dos usos da sociedade e do culto: aliás, tudo o que tem *potência* no

homem eles denominavam divino, e o inscreviam nas paredes de seu céu.  
(Nietzsche, p. 136)

A passagem ressalta a amplitude do conceito de ‘divino’ como tudo o que é humano, ao contrário do pensamento excludente em que humano e divino não somente se polarizam como também se excluem; portanto, trata-se também de reconhecer a densidade conceitual de ‘humano’ na horizontalidade com o divino, mais do que em estratificação hierárquica vertical:

*O não grego no cristianismo.* – Os gregos não viam os deuses homéricos acima de si, como senhores, e não se viam abaixo deles, como servos, ao modo dos judeus. Viam como que apenas a imagem em espelho dos exemplares de sua própria casta que melhor vingaram, portanto um ideal, não um contrário de sua própria essência. Há o sentimento de parentesco recíproco, subsiste um interesse de lado a lado, uma espécie de simaquia. (ibid., p. 102-3)

A recepção à alteridade, ao *não eu* – seja ele divino ou humano – se manifesta por meio de seu reconhecimento e culto. O ordenamento dos “maus pendores” não parece se confundir com o desejo de sua domesticação ou, menos ainda, com sua negação, pois “concedia-se ao mal e ao suspeito, ao animalesco retrógrado assim como ao bárbaro, pré-grego e asiático que vivia ainda no fundo da essência grega, uma descarga moderada, e não se procurava seu total aniquilamento” (ibid., p. 137). Entende-se como e por que a sensibilidade poética é elogiada pelo filósofo em sua avaliação dos golpes desferidos contra “os espíritos livres”, por força do progressivo culto à Razão:

- De onde tiram os gregos essa liberdade, esse sentido do efetivo? Talvez de Homero e dos poetas anteriores a ele; pois precisamente os poetas, cuja natureza não costuma ser a mais justa e mais sábia, possuem em compensação esse gosto pelo efetivo, pelo eficiente de toda espécie, e não querem negar totalmente nem mesmo o mal: basta-lhes que ele se modere e não fira mortalmente ou envenene interiormente tudo – isto é, pensam de modo semelhante aos gregos fundadores de Estados e foram seus mestres e precursores. (ibid.)

Empobrecimento do humano por meio do rebaixamento e contenção das paixões e consequente edificação de identidades essencializadas são fundamentos com que esses dois conterrâneos nos brindam para a revisão mais radical da metafísica e do cristianismo, tendo em vista suas relações com a filosofia socrática. Como vimos, formulações sobre ‘o que se é’ golpeiam o humanismo embasado em uma ‘natureza humana’ una e essencial, anterior, em positivo, e, em consequência, determinante das demais ‘naturezas vivas’, ou ‘do que não se é’, por processos variados de exclusão, esquecimento, purificação ou “recalque”, nos termos freudianos.

Guardadas as diferenças teóricas, filosóficas e epistemológicas na expressão daqueles pensadores alemães e a sistematização do existencialismo por Sartre, interessa-nos em arremate teórico, que a formação do imaginário clariceano é caudatária de atmosfera de insegurança, acalorada com os resultados devastadores da escalada do fascismo e do nazismo. O *coup de grâce* desferido sobre as filosofias de base metafísica e essencialista presume incerta a natureza do homem, tendo ela se desprendido, definitivamente de qualquer exterioridade/anterioridade que lhe possa socorrer – Deus, por exemplo. Os instrumentais da nova doutrina filosófica, como nas reflexões antecedentes aqui destacadas, investem na reformulação do humanismo moderno e contemporâneo, uma vez que suas formas arrogantes e certezas positivas e científicas redundam em crimes contra a humanidade, testemunhados desde a aurora do século XX:

O existencialista nunca irá considerar o homem como um fim porque ele está sempre se construindo. Nem deveríamos crer que há uma humanidade que devamos cultivar, à maneira de Auguste Comte. O culto à humanidade termina no humanismo autocontido de Comte, e, que seja dito, no fascismo. Podemos passar sem esse tipo de humanismo. (Sartre, p. 69)<sup>25</sup>

Ressalte-se a qualificação sartreana do humanismo em crise – “autocontido”, ou seja, aquele que se afastou de referências externas, ou melhor, segregou – em suposta purificação – um ‘interior’ de um ‘exterior’ e se auto definiu como um fim em si mesmo. É abissal a distância, conforme evocado por Nietzsche, entre esse culto ao humano asséptico e o culto dos antigos gregos ao humano ‘impuro’ conforme já observado. Sublinhe-se que a solidão de sua liberdade, de saber-se sem o deus que lhe aponte caminhos, não implica ao homem, necessariamente, inação diante da corrosão da cena moderna, pois, ainda com o pensador francês, o existencialismo é otimista no sentido de ser uma doutrina de ação (ibid, p. 70):

Essa conexão entre a transcendência, como elemento constituinte do homem – não no sentido em que Deus é transcendente, mas no sentido de ultrapassagem – e a subjetividade, no sentido em que o homem não está fechado em si mas está sempre presente no universo humano, é o que chamamos de humanismo existencialista. Humanismo porque lembramos ao homem que não há legislador outro que não ele próprio, e que em seu estado de abandono ele tomará as decisões por si; porque ressaltamos que o homem realizar-se-á como homem, não voltando para si próprio, mas buscando uma

---

<sup>25</sup> Tradução minha do trecho em inglês: “The existentialist will never consider man as an end because he is always in the making. Nor should we believe that there is a mankind to which we might set up a cult in the manner of Auguste Comte. The cult of mankind ends in the self-enclosed humanism of Comte, and, let it be said, of fascism. This kind of humanism we can do without.”

meta do lado de fora de si, o que é justamente essa liberação, exatamente essa particular realização. (ibid.)<sup>26</sup>

Ao ser “condenado à liberdade”, na síntese mais célebre do existencialismo cunhada por Sartre, o homem se torna integralmente responsável por sua ação e inação, pois esta última tem consequências tanto quanto a primeira. O pertencimento responsável do homem em um mundo cujos valores “não estão escritos no céu”, não pode se não lhe provocar dúvidas diante de qualquer caminho que tome e lhe exigir espanto constante e magnificado diante do mundo:

Hão de me perguntar por que tomo conta do mundo: é que nasci assim, incumbida. E sou responsável por tudo o que existe, inclusive pelas guerras e pelos crimes de lesa-corpo e lesa-alma. Sou inclusive responsável pelo Deus que está em constante cósmica evolução para melhor. (Lispector, p. 298)

Estendendo a Clarice Lispector o comentário de Fredric Jameson sobre Ernst Bloch, Silviano Santiago pontua: “o que espanta [...] não é o ser propriamente, mas a latência do vir-a-ser em ação, os sinais e a prefiguração do ser futuro.” (Santiago, p. 236). Nesse sentido, a experiência do estranho, conforme elaborado por Freud, nos parece elo oportuno para aproximar a plenificação do *eu* na conexão com o *não-eu* como uma operação de vir-a-ser às avessas, tendo em vista que o que foi reprimido primordialmente fora, um dia, parte do ser – humano ou demasiado humano.

## II. A cronista e os bichos, “uma das formas acessíveis de gente”

*Ofélia perguntou devagar, com recato pelo que lhe acontecia:*

*- É um pinto?*

*Não olhei para ela.*

*- É um pinto, sim.*

*Da cozinha vinha o fraco piar. Ficamos em silêncio como se Jesus tivesse nascido.*

*Ofélia respirava, respirava.*

*- Um pintinho? Certificou-se em dúvida.*

*- Um pintinho, sim, disse eu guiando-a com cuidado para a vida.*

*- Ah, um pintinho, disse meditando.*

*- Um pintinho, disse eu sem brutaliza-la.*

*Já há alguns minutos eu me achava diante de uma criança. Fizera-se a metamorfose.*

(Clarice Lispector. “A princesa (Noveleta)” Coluna de sábado do JB, 23/08/1969)

<sup>26</sup> Tradução minha do trecho em inglês: “This connection between transcendency, as a constituent element of man—not in the sense that God is transcendent, but in the sense of passing beyond—and subjectivity, in the sense that man is not closed in on himself but is always present in a human universe, is what we call existentialist humanism. Humanism, because we remind man that there is no lawmaker other than himself, and that in his forlornness he will decide by himself; because we point out that man will fulfill himself as man, not in turning toward himself, but in seeking outside of himself a goal which is just this liberation, just this particular fulfillment.”

O trecho que se dá à epígrafe integra a “noveleta” em cinco partes, publicadas durante todo o mês de agosto de 1969, uma pérola da prosa clariceana – prosa sem demais qualificativos, já que, por ‘clariceana’, torna-se tênue a linha que lhe guarda os limites do ficcional e do não ficcional. Em uma de suas inesperadas, porém costumeiras visitas à escritora, a vizinha Ofélia, menina de afetos contidos e impertinência excessiva, como que faz estancar as copiosas censuras e alertas aso hábitos da escritora e desnuda, a despeito de seus esforços ao contrário, sua meninice inelutável. O móvel? Um pio fraco, mas audível, soado da cozinha da escritora. Entre a menina que dá e vem à luz em seu ser-menina, a escritora, – como sua ‘parteira’ extremosa cuidando para não “brutaliza-la” –, e o ser-pinto, que deflagra e participa da metamorfose vital, o leitor/a é dragado para a dimensão microscópica do espaço-tempo ‘quântico’ da narrativa. O labor estético – literal e ambivalentemente, um ‘trabalho de parto’ – que torna possível a captura do pulsar ínfimo da mutação – é dotação inaugural da atomização do tempo na prosa, ou da espacialização da narrativa (Santiago, p. 236). Por meio do adensamento do instante, a escritora oferece o presente apreendido (antes, interditado) aos leitores (ibid., p. 237).

Na repetição exaustiva de significantes – “pinto”, “pinto”, “pintinho”, “pintinho”, “pintinho”, “pintinho” – o relance do real – aqui compassado pela percussão onomatopaica, que lança o “pinto em si” para a menina-pinto, menina-menina, escritora-menina, escritora-pinto e escritora-escritora – todos libertos de seus grilhões e interdições, simultaneamente parturientes e paridos:

A agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. E sem lhe terem respondido se valia a pena. “Eu”, tentava dizer o corpo molhado pelas águas. Suas núpcias consigo mesma. (Lispector, p. 241)

No protagonismo dessa captura, se figura “tudo o que grita e pulula”, ou ecoando Nietzsche, tudo o que tem potência. Entre tais formas de ser, as crônicas em tela privilegiam *eus* e *não-eus* no deslize entre *o que se é* e *o que não se é*: “Mais e mais se deformava, quase idêntica a si mesma.” (ibid.). O *continuum* resultante da superação dos intervalos entre os *eus* nega ou relativiza a negação entre um e outro *eu*. Se o caso permite reivindicar unidade entre o humano, o não humano e o mais humano, ela só se torna discernível com a coexistência e repetição rítmica e alternada das diferenças. Em “A princesa”, o jogo se movimenta com a resistência da menina a se entregar à sua meninice, à plenitude de *seu tempo* de *ser-menina*:

Ali, diante de meu silêncio, ela estava se dando ao processo, e se me perguntava, tinha que ficar sem resposta. Tinha que se dar – por nada. Teria que ser. E por nada. Ela se agarrava em si, não querendo. Mas eu esperava. Eu sabia que nós somos aquilo que tem que acontecer. Eu só podia servir-lhe a ela de silêncio. E deslumbrada de desentendimento, ouvia bater dentro de mim um coração que não era o meu. Diante de meus olhos fascinados, ali, diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança. (ibid.)

*Decoupado* em sua ‘saturação de agoras’ (Benjamin, 1994), o tempo-espaço permite inusitadas formas prismáticas de organização de ponto de vista da narrativa que, em pulsação, faz convergir os lugares de observadora e observada: “Ouvia bater dentro de mim um coração que não era o meu.” (ibid.). Explorada com fartura nas crônicas, a criança se torna, com o animal não humano, emblema de estágios avançados da liberdade em naturezas porosas em constante movimento. Fundamental elemento de realização do ‘parto’ na noveleta ‘Princesa’, a cronista tem relevância variada como personagem em suas crônicas. Não deixa de laborar, no entanto, com especial maestria, em todos os flagrantes dos tempos quânticos em que se desenrolam as sensações de suas personagens. São esses os elementos orquestrados em “O Intransponível”. Sob a lente da cronista em uma rua, uma menina ruiva com acesso de soluços, em espera não se sabe do que, encontra-se “com sua outra metade neste mundo”:

[...] Era um *basset* lindo e miserável, doce sob sua fatalidade. Era um *basset* ruivo.

Lá vinha ele trotando, à frente de sua dona, arrastando seu comprimento. Desprevenido, acostumado, cachorro.

A menina abriu os olhos pasmados. Suavemente avisado, o cachorro estacou diante dela. Sua língua vibrava. Ambos se olhavam.

Entre tantos seres que estão prontos para se tornarem donos de outro ser, lá estava a menina que viera ao mundo para ter aquele cachorro. Ele fremia suavemente, sem latir. Ela olhava-o sob os cabelos, fascinada, séria. Quanto tempo se passava? Um grande soluço sacudiu-a desafiando. Ele nem sequer tremeu. Também ela passou por cima do soluço e continuou a fita-lo.

Os pelos de ambos eram curtos, vermelhos. (ibid., p. 264)

No plano de construção textual, essa crônica se realiza somente em modo narrativo, sem recurso a diálogos formais, ao contrário do observado em “A princesa”. Como na primeira, no entanto, a retratação de um e de outro personagem central se distribui equanimemente entre descrições alternadas dos dois, abraçadas na comunidade tão visceral quanto é fugaz o encontro entre a “infância impossível” dela e a “natureza aprisionada” dele. Menina e *basset* se fitam, se entregam e se compreendem num instante congelado. Aqui, a narradora sem participação direta – a não ser pelos olhares inicialmente cruzados com a

menina ruiva – se ocupa do disparo fotográfico em *flash* do que se desdobra em temporalidades ínfimas, mas vitais. Atravessando situações banais, o *acontecimento* assim se define, segundo Silviano Santiago *a posteriori* (Santiago, p. 236-7), traduzindo-se como substrato material do que perdura na memória a título de experiência; portanto, a partir de seu caráter iniciático e de seus efeitos transformadores e irrepetíveis: “Ela ficou espantada, com o acontecimento nas mãos, numa mudez que nem pai nem mãe compreenderiam.” (ibid.). O tempo real do fato pode muito bem ter sido o de um minuto. A duração desse instante/fato-feito-acontecimento – “Quanto tempo se passava?” – é sustentada pela maestria da ‘fotógrafa’ que interrompe com precisão o fluxo temporal e capta gestos essenciais na revelação espacial do quadro.

Mapeadas as figurações recorrentes de “tudo o que grita e pulula” nas colunas de sábado do *Jornal do Brasil*, onde Lispector publica durante seis anos e meio, encontramos espectro significativo de cortes sociais por classe, raça, faixa etária, no polo humano. Nas reflexões em torno deste eixo, hierarquias sociais são as primeiras a entrarem em colapso. As vozes dos motoristas de taxi, das empregadas domésticas, dos jornalistas e dos leitores ecoam com aquelas da classe artística e da intelligentsia, provendo um repertório variado de pretextos para quem se ocupa da intrigante escrita do ser e do ser da escrita, em sua ficção ou crônica. Crianças – também em seu raio amplo de ‘maturação’ e agudo estado de espanto – ganham destaque nas crônicas, conforme magistralmente lavrado nos trechos apresentados. Finalmente, animais não humanos propriamente ditos respondem por cerca de cinquenta ocorrências, aproximadamente 1/6 do total de entradas semanais durante o período de circulação das colunas. O amor longevo pelos bichos por parte daquela apelidada na infância como “a protetora dos animais” (ibid., p. 154) ganha contorno nítido nas referências mais diretas aos seus primeiros anos no Recife. Essa ‘clarissa de Assis’ ‘toma conta de abelhas’ desde pequena quando lera “o livro célebre sobre as abelhas”, assim como cuida das formigas, em cuja ‘cinturinha fininha’ “cabe todo um mundo que, se eu não tomar cuidado, me escapa: senso instintivo de organização, linguagem para além do supersônico aos nossos ouvidos, e provavelmente para sentimentos instintivos de amor-sentimento, já que falam.” (ibid., p. 298)

A bibliografia ficcional da escritora, ignorada como objeto de análise neste espaço, é tomada aqui somente como lembrança de seus caudalosos recursos figurativos ao animal não humano. Somente no segmento infantil, os bichos protagonizam a totalidade do fabuloso nas descobertas do mundo pela mão de Clarice – mais uma vez com cumplicidade ávida e plena de quem não abandona o estranho. Clarice se presta ainda a responder cartas de leitores

mirins, que via de regra a julgam inocente pela morte dos peixes (ibid., p. 353) em *A mulher que matou os peixes*, de 1968, ao mesmo tempo em que leva a cabo experiências de recepção bastante animadas com seus leitores infantis de *O Mistério do Coelho Pensante*, de 1967. Ao contrário de parte seu público adulto, as crianças não se queixam de qualquer hermetismo em seus textos (ibid., p. 68). No segmento não infantil, *A cidade sitiada*, evocada em algumas de suas crônicas pela figuração de seus cavalos; e *A paixão segundo G.H.*, cujo momento climático culmina com a deglutição de uma barata pela narradora, são apenas duas das mais variadas expressões do mundo animal não humano a dimensionar o sublime e o grotesco na condição humana.

### III. A linguagem como bicho: ‘o que se toca e o que se pega com as duas mãos’

*Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos.*

(Clarice Lispector. “Delicadeza” Coluna de sábado do JB, 12/10/1968)

Níveis interpenetrantes de linguagem definem o tratamento da cronista ao animal não humano. A metáfora ou símile mais simples se desdobra em alegorias, que por sua vez produzem uma ‘ensaística’ filosófica – “uma tentativa” – que desafia os limites conhecidos entre ficção e não ficção. O estágio mais elementar do labor em linguagem abrange, além das referências diretas ao não humano por designação, as comparações e metáforas mais corriqueiras na linguagem comunicativa, que emprestam características de um *eu* a outro *eu*. Exemplos desse encaço podem ser encontrados nas crônicas “Desafio aos analistas”: “Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu” (ibid., p. 118); ou em “Travessuras de uma menina” (ibid., p.281); “Como tratar o que se tem” (ibid., p.118); e “Como uma corça” (ibid., p. 58). Na primeira crônica, o próprio relato onírico adensa a simplicidade da referência e a brevidade da crônica, integral em uma linha. São analistas e leitores – ou mesmo cronistas mais convencionais – os convidados a romperem o enigma do peixe com palavras ‘utilitárias’. No mesmo nível da metáfora de comunicação imediata, encontra-se a lembrança do colégio em que estudara no Recife, cujo campo de recreio “era tão bonito para mim como seria para um esquilo ou um cavalo.” (ibid., p.281). A exploração central de mais uma de suas “noveletas”, parcelada por algumas semanas no jornal, não deriva dessa símile, periférica à relação da protagonista narradora com seu professor. Diferentemente, em “Como tratar o que se tem”, a metáfora inicial sugerida pelo cavalo é alargada para o plano alegórico com resultado ensaístico filosófico:

Existe um ser que mora em mim como se fosse casa sua, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar e inteiramente selvagem – pois nunca morou em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela – apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa que não tenha medo do que é ao mesmo tempo selvagem e suave. (ibid., p.118)

O “cavalo preto e lustroso” lhe empresta qualidades simultâneas do “selvagem” e do “suave”, suavidade espontânea e inesperada para o que não foi submetido aos arreios do amansamento. Não se trata, sublinhe-se, de dialogar com o mito socrático da parelha alada, mas de refutar-lhe de antemão os termos da metáfora que cinde, do início, bem e mal, Razão e paixão, conhecimento e prazer em dimensões excludentes. No texto do filósofo, “A alma pode ser comparada com uma força natural e ativa, constituída de um carro puxado por uma parelha alada e conduzido por um cocheiro” (Platão, p. 17). O cavalo de Lispector, ao contrário, é um só e livre desde o início e o cocheiro é termo/imagem inexistente ou irrelevante, pois a discussão não se coloca em perspectiva binária de valores preexistentes, nem tampouco é dada como inexorável ou necessária a tarefa de contenção da natureza. Evidentemente, a metáfora platônica guarda, com o senso comum, a operacionalidade da secção e da polarização, rumando a um lugar da verdade cego para o pulsar tenso do *eu*. O cavalo preto de Platão não pode ser suave sem o adestramento de seu cocheiro, pois seu *eu* é estanque, sua *natureza*, essencial e seus modos incontidos impedem a chegada ao destino eleito por outrem que a ele se impõem: o Homem e os Deuses.

Na última crônica, uma imagem animalesca não humana – uma corça – junto ao seu *habitat* natural – a floresta – compõe um dos termos principais da símile para o labor em linguagem em que *eu* e *não eu* são privilegiados. O segundo termo da símile tem lugar na personagem significativamente nomeada de Eremita, uma das empregadas domésticas da cronista, todas assíduas em suas colunas<sup>27</sup>:

Ah, então devia ser esse o seu mistério: ela descobrira um atalho para a floresta. Decerto nas suas ausências era para lá que ia. Regressando com os olhos cheios de brandura e ignorância, olhos completos. Ignorância tão vasta que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mundo. [...]

<sup>27</sup> Sobre a figuração das empregadas domésticas nesse domínio, cf pesquisa em andamento de Jéssica Santos Ferreira “Uma outra Aparecida: os quartos de despejo e as salas de visita” (2014), disponível em <http://www.vidaporescrito.com/#!sesso-de-psteres/cyq2>

Assim, quando emergia, era uma criada. A quem chamavam constantemente da escuridão de seu atalho para funções menores, para lavar roupa, enxugar o chão, servir a uns e outros. (ibid., p. 59)<sup>28</sup>

Os espaços cênicos selvagens e domésticos atravessados pela personagem, literalmente, floresta e casa, emolduram seu *estar*. Eremita *emerge como criada* – ou seja, seu *eu-criada* (ou criatura?) é apreensível somente à luz dos espaços e das relações estabelecidas entre *aquele(s) que a criam (m)*; em outros termos, de sua historicidade. Na floresta, no entanto, uma corça – na inteireza fulgurante do que não é criado/criatura. A escritora lança então a dúvida, que lhe permite sugerir figura e fundo desse *eu* complexo, que se dá somente parcialmente à percepção alheia como uma serviçal:

Mas serviria mesmo? Pois se alguém prestasse atenção veria que ela lava roupa – ao sol; que enxugava o chão – molhado pela chuva; que estendia lençóis – ao vento. Ela se arranjava para servir muito mais remotamente, e a outros deuses. Sempre com a inteireza de espírito que trouxera da floresta. Sem um pensamento: apenas corpo se movimentando calmo, rosto pleno de uma suave esperança que ninguém dá nem tira. (ibid.)

Observada de uma perspectiva utilitária e funcional, Eremita trabalha como uma criada, pois lava roupas, enxuga o chão e estende lençóis. No entanto, o uso por três vezes do travessão, seguidos de elementos naturais – *sol*, *chuva* e *vento* – põe em suspenso a alienação do trabalho de Eremita; o *halt* da pontuação obriga a consideração das circunstâncias da natureza como escolhas suas (“ela se arranjava para servir”), assim como a serenidade dos gestos com que executa suas tarefas, um ritual voltado “a outros deuses”. Eremita é livre e selvagem “como uma corça”.

#### IV. Várias crônicas e um tema: o grito do estranho bicho humano

Conheci uma mulher que humanizava os bichos, conversando com eles, emprestando-lhes suas próprias características. Mas eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa – há de respeitar-lhes a natura – eu é que me animalizo. Não é difícil, vem simplesmente, é só não lutar contra, é só entregar-se.

Mas indo bem mais fundo, chego muito pensativa à conclusão de que não existe nada mais difícil que entregar-se totalmente. Essa dificuldade é uma das dores humanas.

(Clarice Lispector. “Bichos (I)” Coluna de sábado do JB, 13/03/1971)

<sup>28</sup> Não foram poucos os equívocos elementares de leitores especializados ou não, sobre as metáforas clariceanas. Leituras apressadas de quem ‘pega a literatura com as duas mãos’, ecoando a própria escritora, confundem a crítica ao essencialismo como posições racistas e arrogantes postas em tela. Cf. debate a esse respeito em Farias & Zolin (2007) sobre posição de Kamala Platt (1992) a respeito de “A menor mulher do mundo”.

Entre um e outro parágrafo de considerações ‘prosaicas’ sobre entregar-se a *outro eu*, o reconhecimento pela colunista da dificuldade em ultrapassar tais limites e arriscar, em alguma medida, uma ida sem volta à segurança do que se é – ainda que ilusoriamente. Ao fim e ao cabo, uma justificativa para a escrita da colunista que declara ‘se arrepiar toda’ no contato físico com bichos ou “com a simples visão deles” (ibid., p. 363), parece ter “certo medo e horror daquele ser vivo que não é humano e que tem os nossos mesmos instintos” (ibid, idem) e, finalmente, reconhece que “há um limite de se ser” (ibid., p. 71) e que seu limite já chegara: “ser gente me cansa” (ibid., p. 135).

Sobre a escolha do animal não humano como matéria privilegiada para a reflexão sobre o ‘estranho bicho humano’, evocamos, mais uma vez, a lembrança de Freud sobre o imbricamento das diferenças entre as sensações de medo, horror e estranhamento. A experiência mais radical de tanger o não humano não pode recuar sequer diante do que lhe é medonho, horroroso e repugnante – grotesco ao humano – não apenas selvagem – em sua alteridade animalesca. Se a cena climática em *A Paixão segundo G.H.* emblema o apuro alegórico dessa figuração ao narrar a deglutição deliberada de uma barata pela narradora, outros dois registros são notáveis pela pena da colunista: “Perdoando a Deus” (ibid., p. 339) e “Cinco relatos e um tema” (ibid., p. 229) – em que lhes são pretextos, respectivamente, a inesperada visão de um rato morto e a de baratas que infectam seu prédio. Ficaremos somente com o primeiro deles aqui.

A sensação experimentada pela cronista de ser “mãe de Deus”, durante um passeio banal pelas ruas de Copacabana, é traduzida no começo da crônica por termos que apontam para sua satisfação com tudo que se dá a perceber, incluída aí a própria auto percepção da observadora/percebedora: “Pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas” (ibid., p. 339). Dessa declarada ‘liberdade intensificada’, sintonia ‘gratuita’ com o que é outro e que permite seu “carinho maternal por Ele” (ibid.), o ‘acontecimento’:

E foi quando quase pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçame toda em pânico, e controlava o meu mais profundo grito. Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não mais queriam ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos. (ibid.)

‘Continuou a viver’, trêmula e espantada que “um rato tivesse sido o meu contraponto” e tomada de revolta, quis vingar-se de Deus até realizar o que estava errado até

então eram seus ‘cálculos matemáticos’ sobre o amor, pois “pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente” (ibid., p. 340). A dimensão humana da cronista se dá a partir de realização de seu autoengano até instantes antes ao do ‘acontecimento’, no engano de se pensar ‘mãe do mundo, mãe de Deus’ em entrega absoluta e incondicional, sem nunca ter pegado ou nunca conseguir pegar um rato sem que morra ‘de sua pior morte’. Pontifica então:

[...] Porque o rato existe tanto quanto eu, e talvez nem eu nem o rato sejamos para ser vistos por nós mesmos, a distância nos iguala. Talvez eu tenha que aceitar antes de mais nada esta minha natureza que quer a morte de um rato. Talvez eu me ache delicada demais porque não cometi os meus crimes. Só porque contive os meus crimes, eu me acho de amor inocente. Talvez não possa olhar o rato enquanto não olhar sem lividez esta minha alma que é apenas contida (ibid., p. 341).

Querer a morte de um rato ou degustar galinha ao molho pardo ‘alegre voracidade’, ainda que se goste delas vivas (ibid., p. 274) é espantoso e incompreensível, uma “nossa truculência”, porém, ‘um respeito à violência que temos’.

#### V. “É isso um homem?” ou como impedir um coração humano de bater diante de uma coisa que arfa na geladeira

*Outra pessoa que conheço estava hospedada numa casa e foi abrir a porta da geladeira para beber um pouco de água.  
E viu a coisa.*

*A coisa era branca, muito branca. E, sem cabeça, arfava. Como um pulmão. Assim: para baixo, para cima, para baixo, para cima. A pessoa fechou depressa a geladeira. E ali perto ficou, de coração batendo.*

(Clarice Lispector. “Máquina escrevendo” Coluna de sábado do JB, 29/05/1971)

Assinale-se, outra vez que fora do contexto que torna inteligível a sugestão sobre ‘um respeito à nossa violência’, podem soar ‘alienadas’ ou mesmo ‘cooptadas’ as crônicas da colunista, tomando-se o fundo político de altíssima repressão por parte dos Estados sul americanos naqueles dias. ‘Subversão’ é termo recorrente nos diários e nos discursos oficiais. Prosseguindo com a folheada nas manchetes políticas do sábado em que a coluna epigrafada é publicada (Jornal do Brasil, 29 mai. 1971, p. 13-17), na vigência do governo de Médici, saltam os casos de pressão econômica dos EUA no Chile de Salvador Allende (morto dois anos depois) e de perseguição política indiscriminada à sociedade civil. Somente nessas páginas, um religioso no Peru, um estudante, além do advogado de presos políticos, Sobral Pinto, têm sua liberdade ameaçada em função de ações públicas de desacordo com a ordem totalitária vigente. No caso deste último, já havia sido notável no contexto do estado repressor

varguista havia mais de três décadas, o êxito de sua defesa do prisioneiro político Harry Berger. Submetido a tal grau de torturas pela administração varguista a partir de sua captura em janeiro de 1936, Berger se beneficia da magistral argumentação de Sobral Pinto, apoiada na legislação recém-aprovada de proteção aos ‘animais irracionais’ contra os ‘humanos’. A violência da tortura do Estado contra Berger teria sido responsável por sua transformação em um ser não mais passível de qualificação como humano, nos termos da lei e, assim, o tornaria elegível para tutela do Estado como animal não humano (Neves, 2013).

Chamamos à atenção, dessa forma, que o tratamento pela cronista ao humano, na perspectiva desenvolvida sobre o *demasiado humano*, em suas interfaces com o *estranho*, em nada coincide com o distanciamento ou compactuação com qualquer forma de constrangimento à liberdade historicamente situada. Sobre os extermínios programáticos e racionalizados contra formas de vida humana que o século XX experimentava – recentes ainda os ecos de Auschwitz – a cronista revira, nos anos de chumbo no Brasil, as ruínas de um humanismo nefasto desde a sua mais remota invenção pelo homem. Levanta a lupa magnificadora contra o instrumental sofisticado de reificação do humano e do não humano com o enigma da coisa arfante: sem cabeça ou casco – é isso uma tartaruga?:

Depois veio a saber do que se tratava. O dono da casa era perito em caça submarina. E pescara uma tartaruga. E lhe tirara o casco. E lhe cortara a cabeça. E pusera a coisa da geladeira para no dia seguinte cozinha-la e comê-la.

Mas enquanto não era cozida, ela, sem cabeça, nua, arfava. Como um fole. (Lispector, p. 380-1)

Concluimos essa breve visita ao mundo do animal não humano pelas mãos de Clarice Lispector contra um quadro de terceiro milênio testemunhal do crescimento de fundamentalismos, genocídios, e extermínios de *não-eus*. Chegamos ao fim das reflexões sobre suas crônicas com incertezas que não se aquietaram. Deixamos os leitores com uma quase despedida da cronista em 5 de fevereiro de 1972, a pouco menos de dois anos de sua saída da coluna de sábado do JB. Lançando-se sempre apaixonadamente sobre nossa condição humana, a cronista se entretém com a possibilidade para si de uma encarnação melhor e mais verdadeira, estranha e demasiada humana:

Eu me arranjaria

Se o meu mundo não fosse humano, também haveria lugar para mim: eu seria uma mancha difusa de instintos, doçuras e ferocidades, uma trêmula irradiação de paz e luta; se o mundo não fosse humano eu me arranjaria sendo um bicho. Por um instante então desprezo o lado humano da vida e

experimento a silenciosa alma da vida animal. É bom, é verdadeiro, ela é a semente do que depois se torna humano. (ibid., p. 447)

E nós, nos arranjáramos?

## Referências

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história". In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura; obras escolhidas*, v.1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

CANDIDO, Antonio. "A revolução de 1930 e a cultura". In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003, p. 181-198.

FARIAS, Leila Wanderléia Bonetti & ZOLIN, Lúcia Osana. "A cruel necessidade de possuir: pós-colonialismo e patriarcalismo num conto de Clarice Lispector". *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários*. V. 11 (2007) – 1-131. ISSN 1678-2054 <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>>.

FERREIRA, Jéssica Santos & ROSITO, Valeria. Uma outra Aparecida: os quartos de despejo e as salas de visita". Pôster. (2014), disponível em <<http://www.vidaporescrito.com/#!/sesso-de-psteres/cyq2>>. Acesso em 19 jan. 2015.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: ---. *Obras completas*. vol. 17. Rio de Janeiro: Imago [s.d] Disponível em <<https://pt.scribd.com/search-documents?query=o+estranho%2C+Freud>>. Acesso em 30 dez. 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo* Rio de Janeiro: Rocco, 1984. Disponível em <<http://minhateca.com.br/nonedoubt/Documentos/last+books/LIVROS/Clarice+Lispector/Cla+rice+Lispector++A+Descoberta+Do+Mundo,2365784.pdf>>. Acesso em 10 fev. 2014.

NEVES, Daniel Monteiro. *Como se defende um comunista; uma análise retórico-discursiva da defesa judicial de Harry Berger por Sobral Pinto*. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei. Universidade Federal de São João del Rei. Promel. Janeiro 2013.  
Disponível em <[http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/Daniel\\_Monteiro\\_Neves.pdf](http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/Daniel_Monteiro_Neves.pdf)>. Acesso em 30 dez 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. "Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres". In: \_\_\_\_\_. *Obras incompletas; seleção Gérard Lebrun; trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio Antônio Candido*. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 83-151. (Série Os Pensadores)

PLATT, Kamala. "Race and gender representations in Clarice Lispector's *A Menor Mulher do Mundo* and Carolina Maria de Jesus's *Quarto de Despejo*". *Afro Hispanic Review*, n. 11, p. 53, 1992.

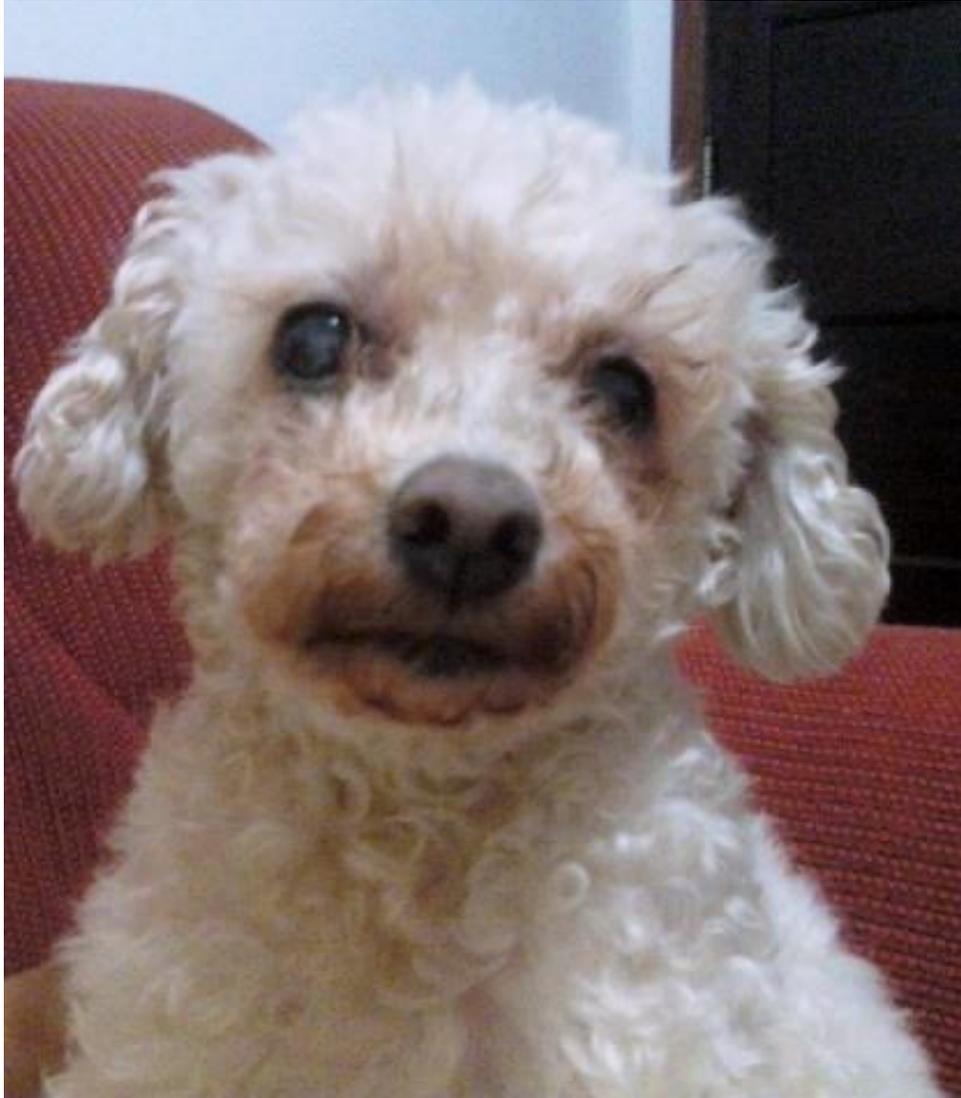
SANTIAGO, Silvano. “A aula inaugural de Clarice Lispector; cotidiano, labor e esperança”. In: \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 232-241.

SARTRE, Jean-Paul. *The Philosophy of Existentialism*. Edited with a Foreword by Wade Baskin Philosophical Library. Disponível em <<https://pt.scribd.com/read/171090871/The-Philosophy-of-Existentialism-Selected-Essays#>> Acesso em 30 dez. 2014.

PLATÃO. Fedro. Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/182821476/Fedro-Platao-pdf> >. Acesso em 30 dez. 2014.

## **FONTES**

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. Diário. Disponível em <[www.jb.com.br/paginas/news-archive/](http://www.jb.com.br/paginas/news-archive/)>. Acesso em 30 dez. 2014.



**Toby**

## **A imagem do cavalo na (des)construção do mito do gaúcho no conto de vertente regionalista**

Vanice Hermel (URI)

Denise Almeida Silva (URI)

Este estudo objetiva investigar a representação animal na literatura gaúcha, enfocando a figura do cavalo na mitificação do gaúcho. A análise estende-se, por amostragem, da construção mítica do gaúcho herói – monarca das coxilhas e centauro dos pampas, até sua reconfiguração no quadro de um processo de desmitificação, a partir da análise de contos que apresentam nuances distintas da relação homem-cavalo: “Monarca das coxilhas”, de Apolinário Porto Alegre, no qual a relação monarquia-montaria se faz particularmente patente; “Velhos tempos”, de Darcy Azambuja, em que a montaria se dá no contexto de batalhas, e o protagonista recorda, saudoso, os combates de outrora; “Trezentas onças”, de João Simões Lopes Neto, o qual ressalta afinidade entre o gaúcho e o seu cavalo e, ainda, entre o gaúcho e o cusco; e, finalmente, “Tempo de seca”, de Cyro Martins, em que figura um centauro de monarquia diminuída, já que se trata agora da figura do trabalhador rural que tem o cavalo como companheiro no momento da saída do campo.

Uma vez que nos propomos a analisar a relação homem-animal desde a figura do gaúcho mitificado, impõe-se que se defina o mito, refletindo sobre sua percepção no coletivo. Em uma perspectiva sociológica, Boschi e Vieira (1986, p. 19) definem mito como “uma verdade insofismável que – ao lado dos códigos e costumes – preside às relações interpessoais e comportamentos individuais de determinado grupamento humano”. Assim compreendido, o mito é uma instituição social, história fundadora e explicativa do mundo; é expresso em única linguagem possível de determinar as nuances da cultura que o elabora e que ele representa, porque cada cultura só pode efetivamente se expressar em linguagem própria.

É através da construção do mito do gaúcho que se dá a passagem do gaúcho-pária ao gaúcho herói. Uma vez conquistada a terra, o estancieiro necessita do homem socialmente inferior para defender e executar o trabalho pastoril em sua propriedade. Assim, para garantir que “o marginal se torne útil para a classe dominante, é consagrado como herói” (MOREIRA, 1979, p. 176). A classe dominante enfatiza, pois, a bravura do soldado, de um lado, e do peão, do outro, elevando o peão pária à posição superior, e imprimindo à palavra “gaúcho” um sentido de heroísmo e cavalheirismo.

Na literatura, a imagem do gaúcho transformou-se em mito devido à influência romântica, já que a literatura se apropria desse imaginário, reconstruindo e reforçando a ideologia hegemônica. Assim, ao falarmos em mitificação na literatura, apontamos, também, para o processo que dá origem ao gaúcho “centauro dos pampas,” e ao gaúcho “monarca das coxilhas”. O gaúcho centauro dos pampas acha expressão já na literatura oral: “é muito conhecido, de grande opinião. Possui traços vigorosos, viris, positivos, altivo e indomável” (MAROBIN, 1985, p. 45). Vive livre, sem limites de tempo e de espaço. Ao gaúcho monarca das coxilhas, estão associadas às características de heroísmo e valentia. Nesse sentido, o monarca representa a figura de um herói “nobre e valente, arrogante e modesto, ativo e honrado, glória e orgulho do Brasil” (BRASIL, *apud* MAROBIN, 1985, p. 49).

Quando a geração da metade do século XIX descobre o Rio Grande para a vida literária, ocupa-se do contador de causos, do peão de memória inigualável, que prende a atenção da peonada ao contar as histórias do galpão. Assim, ao explorar o rico filão de costumes, hábitos e tradições gaúchas, o gênero conto vai atuar, de modo fecundo, na formação de uma cultura gauchesca, fazendo-se presente em todas as etapas do desenvolvimento literário rio-grandense sem apresentar modificações cruciais relativas à antiga tradição regionalista até meados do século XX.

Já Apolinário Porto Alegre – pioneiro na exploração do regionalismo no conto, em seus “rápidos esboços de cenas campestres” se destacou por evidenciar um tipo sul-rio-grandense livre, altivo, leal, amigo de seu cavalo, vigia da fronteira. O conto que selecionamos, “O monarca das coxilhas”, integra o volume do livro **Paisagens**; além de ocupar-se do cotidiano campeiro e da personagem típica sul-rio-grandense relata, de modo singular, a relevância do cavalo na configuração da imagem do próprio monarca. A narrativa introduz os hábitos, os costumes e os sentimentos que estão arraigados à figura representada pelo monarca. O leitor vai conhecendo a realidade do campo a partir da percepção de Oliveira, homem da cidade de Rio Grande que se desloca para a região das Missões em uma jornada de 59 dias.

O conto inicia com a descrição do motivo que levou o Sr. Oliveira a se direcionar para as Missões: seu propósito era encontrar os herdeiros (um irmão e duas irmãs) do falecido Sr. Abílio Escafuza, seu sócio na casa Oliveira & Cia, que tinha vindo, ainda moço, da campanha para seguir carreira do comércio. Oliveira idealiza as Missões, e relaciona-as às narrativas de cavalaria que ele escutava quando criança, o que o leva a imaginar o gaúcho missioneiro como um ser heroico: “Além de um passeio higiênico e onde podia apreciar os costumes de

camponeses, cujas proezas assemelhavam-nos aos heróis dos contos de cavalarias que ouvira em criança [...]” (PORTO ALEGRE, 1987, p. 106).

Em seu trajeto, o Sr Oliveira precisou optar pelo deslocamento por montaria, algo que não estava habilitado para fazer, pela sua condição sedentária de vida, ou por carretão, escolhendo, inicialmente, este último. No entanto, no segundo dia de viagem o carro tombou, e lhe restou a “Cila e Caribdes” entre as duas opções: “o carro prometia um novo baque e o cavalo dores no espinhaço”. Preferiu o cavalo:

Não encontrou todavia cavagaldura que se quadrasse com seu corpo, apesar de algumas serem excelentes e cômodas, que podia ir-se com um copo d’água sem derramar-se uma gota. Caminhou uma hora no primeiro dia e não pode mais. Sentiu dores nas costas, nas pernas, nos intestinos e parecia ter os braços deslocados. Um vaqueano e um peão que iam em sua companhia achavam estranheza no caso, mas não tugiã: ganhavam o salário mais comodamente (PORTO ALEGRE, 1987, p. 107).

Diante da necessidade de cavalgar, observamos o confronto entre a prática e a própria idealização das narrativas de cavalaria: agora, quando lhe é dado andar a cavalo, percebe que a realidade não é, nem de longe, heroica, e o trotar lhe é penoso (embora não o fosse para os gaúchos que o acompanhavam): “O trote vascolega-me as tripas, como o mar sacode uma barça; o galope dá-me tonturas, parece que vou caindo numa torre de cabeça para baixo” (1987, p. 107). Diante de tanto sofrimento e inadaptação, durante as horas de pouso, a filosofia lhe fazia companhia, fazendo-lhe pensar em “Quantas saudades não tinha do Rio Grande!”. Resume seu desconforto ao imaginar que, se fosse poeta, a viagem lhe inspiraria a expressão de dissabores: “Uma viagem, despedida, saudades, desalento, infortúnio e outras de tal jaez” (PORTO ALEGRE, 1987, p. 107). Essas primeiras percepções do Sr. Oliveira com relação ao meio de condução e ao hábito de cavalgar vão conduzindo o leitor para a dicotomia entre o homem do campo e o da cidade: “– Quem mandou meter-me na esparrela, sem tomar pulso às posses? Eu por estes sertões! Que loucura! Qual! Todo o homem tem lá um dia em que o miolo desconserta” (1987, p. 108).

O imaginário das narrativas de criança é retomado quando Oliveira entrou nas Missões e, procurando pelo irmão de Abílio, o Sancho Escafusa, soube que este era conhecido em sua terra por “monarca das coxilhas”. No caminho até o rincão de Sancho, o leitor vai idealizar junto com o Sr Oliveira a imagem de um monarca: “Monarca das coxilhas! Repetia de si para si... Um monarca?! Deve ser personagem de alta posição, para ser tratado assim. E eu que vinha apresentar-me com ares de importância?” (1987, p. 109). Já o narrador onisciente, e, portanto conhecedor de todo o contexto em que se desenrola o conto, ao definir o sentido da

monarquia o faz relacionando monarquia à montaria, busca pela liberdade, e prontidão para a peleia, na defesa do solo:

Os rio-grandenses têm em nenhuma monta os tronos e cetros. Para eles uma boa equitação vale uma monarquia; um bom cavaleiro é um grande monarca. Parece uma irrisão, quer fosse fortuitamente dada esta acepção à palavra, quer de firme propósito. Quem não conhecer os costumes de nossas vastíssimas campanhas, há de estranhar que uma só família às vezes seja o troco duma série de monarquias. E por Deus! Valem mais que os testas coroadas os valentes campeiros do Rio Grande. Ao menos sob cada poncho palpita um coração onde a liberdade entronizou-se; em cada pulso lampeia uma espada ou uma lança que fará tremer a tirania. (PORTO ALEGRE, 1987, p. 111)

Definidos os rio-grandenses, e o sentido de monarquia, o narrador resgata a ideologia do movimento farroupilha, recuperada no conto em forma de desabafo: “Se quiserem a prova, abram seus anais, e aí encontrarão uma década gloriosa, dez anos que procuram fazer esquecer, que tentam eliminar de sua história, porque não consentem que a escrevam... Inútil e frustrânea tentativa!” (PORTO ALEGRE, 1987, p. 112). O narrador empolga-se e continua sua menção ao fato histórico, dando ar de protesto pelo esquecimento do passado glorioso vivido pelos gaúchos rio-grandenses: “Tradições tão brilhantes, grandiosas e sublimes não se extirpam, morrem com o povo em que nasceram, são a arca santa, o tabernáculo de miríadas de gerações” (p. 112).

Depois de aberto esse parêntese na narração da história do Sr. Oliveira para contar sobre as tradições gloriosas e ainda esclarecer sobre a revolução farroupilha e o monarca das coxilhas, o leitor é conduzido para conhecer Sancho, o “monarca das coxilhas” real, cujo caráter exemplar é garantido pelo narrador:

Sancho Escafusa era um verdadeiro monarca. Ninguém montava como ele. E demais monarca das coxilhas, o que significa não só o perfeito e garboso cavaleiro, mas o janota do pampa, que traça o pala de vicunha com inimitável faceirice sobre os ombros e traz o pingo coberto de pratas e fina lonca. (PORTO ALEGRE, 1987, p. 112)

Evidencia-se, assim, que a monarquia está associada ao fato de ser bom cavaleiro, ao gosto pelo bem vestir, e o cavalo belamente encilhado. Definida a monarquia pelo narrador, o conto adia um pouco mais o encontro real de Oliveira com o monarca; só depois de muito cavalgar, avista um pequeno rancho. Mesmo assim, Oliveira prepara-se para conhecer o monarca das coxilhas. Abre a porta do rancho uma velha africana. A primeira visão da morada do monarca é descrita sem muitos detalhes, mas revela a percepção de Oliveira: “A primeira peça, em que se achou o nosso herói, era uma sala de forro de telha vã, chão de

argila e paredes de taipa”. Mais tarde resolveu examinar a habitação e então relatou o seguinte:

Dos exames feitos, resultou o seguinte inventário: Três mochos em mau estado, a um dos quais faltando uma perna. Duas mesas toscamente trabalhadas. Três catres usados. Uma arca de guajuvira. Tristes utensílios de cozinha. Sete pratos de louça branca, algumas quengas. Dois alguidares, um dos quais rachado. Cinco gamelas de timbaúva. Dezesete cuias e oito bombas. Dois sapicoás. Abundância de surrões de couro. Dois carros de bois sob um telheiro. Cinco laços e três pares de bolas. Vinte ajoujos, dez brochas, dez tiradeiras, duas rijeiras e um feixe de ligais. Ferramenta e um banco de carapina (PORTO ALEGRE, 1987, p. 114).

Notadamente, as posses do monarca estão todas relacionadas à sua atividade e vida no campo. Contrastando com a idealização da monarquia como similar à pompa das casas reais europeias, a morada é tão pobremente mobiliada quanto toscamente construída. Aquilo tudo era estranho para o cidadão. Ademais, descreve Sancho e sua família como “verdes de erva”, em função de sua atividade no campo. Para Oliveira, parece se tratar de novos seres, ou, ainda, seres de uma “nova raça”; também os julga diferentes por não derramarem nenhuma lágrima pela morte do irmão.

Além da relação do monarca com a montaria, com o seu cavalo, evidenciamos a diferença entre o homem do campo e o da cidade, no momento em que o primeiro vai sendo caracterizado como franco e hospitaleiro, em detrimento do segundo, mais endurecido pelo hábito dos negócios:

O monarca e suas irmãs ao princípio estiveram constrangidos com a presença dum estranho, mas decorridos alguns dias a familiaridade estabeleceu-se entre todos. O negociante, bom coração em fundo, embora filho duma época de positivismo mercantil capaz de calcinar todas as fibras do coração humano, em vista da franqueza e hospitalidade já proverbiais dos rio-grandenses, começou a estimá-los sinceramente [...] (PORTO ALEGRE, 1987, p. 117).

Apesar da superioridade representada pelo espaço campestre, Oliveira não consegue se adaptar à vida rural. Assim, com o passar do tempo, consegue fazer com que o monarca torne-se sócio do comércio no Rio Grande e, ainda, obtém a mão de Amália. As diferenças que permeiam os espaços campo e cidade são narradas, no conto, em ambos os percursos: primeiro, na viagem de Oliveira para a campanha e, depois, na viagem de Sancho para a cidade. Para Sancho, a saída do campo representou o seu martírio. A primeira dificuldade foi abandonar o cavalo, deixar seus hábitos já no início da viagem, para usar carruagem e, mais tarde, um barco. O incômodo provocado pelos novos meios de transporte causava-lhe enjoo:

O Sr. Oliveira veio trazer-lhe uma xícara de café. – Tome, mano. Deve fazer-lhe bem. – Ai! Ai... Eu lá tomo essa cousa?! Nem um chimarrão aqui!... Ah! Meus pagos! Quem mandou-me deixar-vos!? Que dores nas fontes, mano! Que aflições!... Eu morro... Ai! Ai! E agarrava-se à amurada com ambas as mãos. (PORTO ALEGRE, 1987, p. 120)

Já na cidade, os transeuntes diferenciavam Sancho dos demais e chamavam-no de guasca, isso devido a sua forma diferente de pisar, pela sua inadequação àquele espaço. Ressaltamos, nessa identificação e diferenciação, a questão geográfica em sua definição dos traços biológicos das personagens: “O hábito da gineteação faziam-no também pisar contrafeito, o que por si só chamava a atenção” (PORTO ALEGRE, 1987, p. 121). Na realidade urbana, duas coisas o incomodaram seriamente: “o andar todo vestido à urbana, e as areias”, porém o espetáculo da cidade lhe agradava. Mesmo assim, Sancho sentia falta da nostalgia do viver no rancho, do cavalo baio, dos belos campos, essa saudade era infinda.

Para melhor adaptá-lo, Oliveira ofereceu-lhe uma “chacra” e um cavalo: “Houve melhoras sensíveis. Sancho apenas jantava seu churrasco sem sal gotejando sangue e bebia o seu clássico chimarrão, o que preparavam meramente para ele, porque seu mecanismo digestivo não se dava com iguarias da cidade, ia a pé até a rua do Castro, donde saía montado” (PORTO ALEGRE, 1987, p. 121).

Mesmo na cidade Sancho queria “monarquizar” e, nesse ímpeto, chegou a imaginar que estava no campo, o que lhe causou preocupação e envolvimento com a justiça. Depois disso: “O infeliz monarca das coxilhas abandonou para sempre a equitação, numa terra em que esta arte colhia só espinhos e dissabores” (p. 122). Não podendo mais montar, seu trabalho foi lidar com a horticultura, para, assim, lembrar-se dos tempos nas Missões. A “chacrinha” se desenvolveu pelo trabalho do monarca, e em pouco tempo árvores frutíferas podiam ser vistas na antiga terra de solo inculto e endurecido. A promessa seria maior se não fosse um novo envolvimento de Sancho com a justiça e a polícia. Preso, o monarca revoltou-se contra a sociedade, e foi humilhado: “O cárcere para ele era o maior desdouro, a maior afronta a um homem de brios. Quase enlouqueceu nas vigílias da prisão” (PORTO ALEGRE, 1987, p. 124).

Depois desse fato, Sancho concluiu, definitivamente, que a cidade não era seu lugar e, como havia prometido para Niquinha, voltou para o aconchego do campo, deixando para trás as duas irmãs, mas ainda mantendo a sociedade com Oliveira. Neste conto, podemos identificar o cavalo compondo a imagem do gaúcho monarca, uma vez que a monarquia se associa a capacidade de montar e, sem este o gaúcho vive perdido na cidade. A valorização da

vida no campo, na saída de Sancho do campo e sua inadaptação ao novo, revelam a integração da personagem a uma ordem natural – o pampa, o cavalo, a simplicidade do rancho atentando para o fato de que o estranho será sempre o homem que vem de outro espaço. Da mesma forma, observamos que o animal ocupa na narrativa a função de meio de locomoção, de companheiro fiel o que também confere a diferenciação entre os homens do campo e os homens da cidade.

Já no conto “Velhos tempos”, de Darcy Azambuja, integrante do no livro **No Galpão**, publicado em 1925, o leitor estará diante da caracterização do gaúcho em um ao período de modernização. Nesse cenário, o autor aborda os sentimentos de despertecimento, estranhamento, causados pela invasão da tecnologia no espaço campeiro.

O início do conto narra o olhar do velho gaúcho Severo para a estância, quando já estava fora de suas divisas, no alto de coxilha montado em seu cavalo. Seu último olhar já é permeado pela diferença, pelo desânimo e pela saudade, pois ele nem reconhece o antigo campo natal e, por isso, estava abandonando-o:

Não parecia o mesmo. E ele, que nascera ali, e vivera e envelhecera entre aquelas dobras verdes da terra, já quase não conhecia mais o pago. Retalhara-o em pedaços um emaranhamento constritor de aramados inumeráveis. Aproveitando-o melhor, tinham-no deformado e morto, matando-lhe a alma imensa, que era a vertigem de extensão desmarcada (AZAMBUJA, 1960, p. 81).

Agora ele não via mais os campos abertos em que o gado corria solto; tudo o que os seus olhos alcançavam eram os pedaços de terra, envoltos por aramados, que haviam sido feitos para um melhor aproveitamento econômico:

Já não se corria o gado, não se lançava mais campo fora. O brete monotonizara as agitadas marcações, e os animais de raça não exigiam o trabalho rude, mas alegre dos crioulos. De raro em raro, um rodeio, sem correrias, sem imprevistos. O movimento desenvolto, sem peias, a agitação primitiva e rude da gauchada, constringira-se, afeiçoara-se forçadamente às normas novas, regulares, calculadas (AZAMBUJA, 1960, p. 82).

Podemos observar que o abandono do campo por Severo se explica devido à mudança nos costumes e tradições relativas à vida antiga na estância: “E tudo mais era assim, estranho e incomum. Parecia um sonho tão profunda mudança nas cousas e nos costumes de outrora” (1960, p. 82). Azambuja tipifica o peão-guerreiro, acostumado com a lida campeira, habituado, ainda, a pelear tanto em guerras como no trabalho na campanha. Para o velho gaúcho as mudanças eram desconcertantes, ele se sentia invadido. Essa “invasão” é

justamente a ocupação do espaço e do serviço pelas máquinas. Diante dessa mudança, a única caracterização que permanece é a do cavalo, do companheiro fiel.

A chegada da modernidade, além de modificar a paisagem na qual a personagem está inserida, modificou também as pessoas e as relações entre elas, causando enorme estranhamento. Seu olhar corre para o campo e fixa-se no lugar em que antes se encontrava o velho casarão, agora todo reformulado: “sobre os seus alicerces erguera-se a Granja Nova. Via-lhe de longe as telhas francesas, as cúpulas, as torrezinhas pontiagudas, tudo tão leve, tão diferente da antiga” (1960, p. 83). Notamos que a personagem não aceita nem a invasão de máquinas, muito menos a “gente esquisita”:

A gente também não era mais a mesma. Os padrões do outro tempo, rudes e lhanos como ele, filhos dos pagos, gaúchos de lei, tinham morrido ou se afastado. E não pudera habituar-se à gente nova, esquisita, de costumes estranhos, que passeava de automóvel pelo campo e vivia mais na cidade. Até as moças... Louras, claras, que andavam a cavalo, vestidas de homem, rindo e falando alto – não podia acreditar que fossem patrícias, tão diferentes das morenas recatadas dos outros tempos (AZAMBUJA, 1960, p. 84).

Ao narrar a diferença entre as pessoas de agora, notamos a distinção no perfil da mulher, que agora monta a cavalo e se veste de homem. Para Severo, tais mudanças representavam a morte do pago. Só sentia-se alegre quando se aproximava dos mateadores no galpão e contava-lhes a história de “outro tempo”, o velho tempo que, em sua acepção, humilhava-os. Sua alegria está arraigada ao passado; na possibilidade de contar, reviver e reconstruir o passado, ainda que imaginativamente, estava seu motivo para reanimar-se e seguir vivendo. São acontecimentos que relembram, além da vida no campo, episódios guerreiros, como quando rememora caso ocorrido durante a Guerra da Tríplice Aliança, quando, sob o comando do general gaúcho Osório, atravessa o rio Paraná no Passo da Pátria, entrando no território inimigo. Assim, em linguagem breve e enérgica Severo revive, através da lembrança, a guerra grande:

Foi logo depois do Passo da Pátria. Estávamos acampados assim numa recosta, na beira dum mato ralo. Quase toda a cavalaria meio cansada, mas como aspa de novinho, de afiada. O seu general Osório tinha mandado um reconhecimento, e esperava-se a toda hora o toque de encilhar. A paraguaiada... (AZAMBUJA, 1960, p. 85).

Nesse conto, a cavalaria é evocada para narrar os momentos de glória vivenciados no período da guerra. No entanto, depois de contar suas histórias, Severo voltava ao seu isolamento, cada vez mais infindo, pois sentia que precisava deixar para sempre a Granja Nova. Indiferente à maneira como vivia aquela “gente nova”, ele partiu carregando junto a si

o desprezo a todos, inclusive ao lugar em que trabalhara setenta anos: “Parece mentira! Quem diria que aquilo tudo mudasse do dia para a noite... A casa velha derrubada” (1960, p. 86).

Severo só encontra vida no passado e, assim, se recusa a aceitar as modificações do presente; apenas se reencontra quando um dos aspectos mais marcantes do seu passado retorna ao presente, a guerra. Um ano se passou; após esse corte temporal, inicia-se um segundo momento, em que a atividade guerreira se opõe à paz anterior. Era setembro e, de novo, “uma primavera de sangue”: estalara a revolução de 1923. “O pampa convulsionava-se em mais uma guerra civil” (1960, p. 88). Severo está de volta, lutando, mas feliz, porque o seu pago havia revivido, e os piquetes heroicos renovam o sentido da monarquia:

A comoção empolgou, repetindo fielmente as fases de desdobramento das lutas anteriores. Mobilizavam-se os homens, mudavam-se os gados, sítios eram abandonados, grupos cruzavam-se, reuniam-se, engrossando; piquetes autônomos, corpos defluindo às agregações prefixadas; brigadas volantes, divisões efêmeras. A fronteira animava-se como no tempo das invasões; tropas de gado emigrando para invernadas seguras, grupos de guerrilheiros indo e vindo, contrabandos de equipamento às forças improvisadas – a osmose secular de três povos em contato (AZAMBUJA, 1960, p. 88).

A guerra une o passado e o presente, permitindo a consagração do tipo humano sulino e de seus valores: a coragem, a bravura e a entrega da própria vida em benefício de sua terra: “O combate foi bem defronte à Granja Nova. Desde o começo da revolução, aquela região povoada e fértil, a cavaleiro de rumos propícios para incursões e retiradas, vinha sendo constantemente batida pelas forças em luta” (1960, p. 90). A força de sua memória realizava-se, proporcionando-lhe a alegria de reviver seus momentos de glória, suas velhas saudades, os velhos tempos que sempre viveram para ele:

E a pouco e pouco consumou-se a destruição do labor de tantos anos. Os aramados por terra, as taipas arrombadas, queimado como lenha o madeiramento das calhas, o arrozal amassado na lama endurecida, as máquinas enferrujando às intempéries, abatidos os rebanhos, as invernadas feito campo raso, logradouro de quem quisesse [...] Todo o campo talada e aberto. Fizera-se arena, onde sempre tremulava alguma flâmula de guerra (AZAMBUJA, 1960, p. 91).

Inclusive, parece que a guerra ia devolvendo à campanha a sua antiga condição, pois durante a guerra é narrada a desconstrução de tudo aquilo que modificara o espaço campestre e que não permitia a identificação de Severo no início da narrativa:

A pouco e pouco o assalto ganhava terreno. As telhas da Granja voavam em estilhas e na copa enfolhada dos plátanos os projéteis esfuziavam, derrubando chuvas de ramos e folhas. O ar vibrava de zunidos, ruflos, assobios, e estralejar das metralhadoras. De quando em quando, através da

cerca que servia de trincheira, braços erguiam-se, convulsos, e tombavam (AZAMBUJA, 1960, p. 92).

Severo, “remoçado”, estava entre os da “testa”: “Remoçara, de fato, com a vida guerreira. Sentia-se novo, e aguentava alegre, como “da outra”, a existência vibrante e dura de marchas forçadas, de acampamentos, sempre no lombo do pingo, combatendo sempre, comendo quando Deus queria” (1960, p. 93). No entanto, dessa última guerra, já no final, uma lança em riste acertou Severo, que ficou ouvindo os fortes ruídos e, ainda morrendo, em uma última visão, levou consigo os pagos de antigamente:

Tudo aberto, escampo, e o solar feito baluarte estrondejante de descargas em meio a campanha em guerra... E o duro lutador ainda murmurou: - Agora sim... Agora sim, os seus pagos tinham revivido. E, pendeu a cabeça, os olhos já vidrados, consolado em morrer pela vida que voltava (AZAMBUJA, 1960, p. 94).

Observamos que, em “Velhos tempos”, a memória da personagem é que evidencia os principais aspectos que revelam o passado e, ao mesmo tempo, diferenciam-no do presente. O cavalo, diferentemente da outra narrativa, é o companheiro da guerra, e acompanha o velho gaúcho mesmo quando todo o mais se modificara. Além disso, a memória de Severo interfere no processo de significação das mudanças relativas à chegada da modernidade; são as recordações do passado que o fazem rejeitar as modificações do presente, uma vez que o passado interfere diretamente nas relações estabelecidas com o presente.

Em contraste com o contexto de guerra, mas, ainda, como fiel companheiro é que vamos observar a representação do cavalo na composição do gaúcho tropeiro, do contador de histórias inscrito no conto “Trezentas onças”, de João Simões Lopes Neto. Nesse conto Blau Nunes atua como narrador-personagem, contando uma história da época em que era um vaqueano: “Eu tropeava, nesse tempo. Duma feita que viajava de escoteiro, com a guaiaca empanzinada de onças de ouro, vim varar aqui neste mesmo passo, por me ficar mais perto da estância da Coronilha, onde devia pousar” (2003, p. 13). Ao contar seu caso, evidenciamos que o conto configura a imagem do próprio Blau, e, através desse, as características do homem do campo. A paisagem é significativa para estabelecer e ao mesmo tempo revelar a harmonia existente entre o vaqueiro e a natureza:

– Olhe, ali, na restinga, à sombra daquela mesma reboleira de mato que está nos vendo, na beira do passo, desencilhei; e estendido nos pelegos, a cabeça no lombinho, com o chapéu sobre os olhos, fiz uma sesteada morruda. Despertando, ouvindo o ruído manso da água tão limpa e tão fresca rolando sobre o pedregulho, tive ganas de me banhar; até para quebrar a lombeira... e fui-me à água que nem capincho! Debaixo da barranca havia um fundo

onde mergulhei umas quantas vezes; e sempre puxei umas braçadas, poucas, porque não tinha cancha para um bom nado (NETO, 2003, p. 13).

Blau deixa claro, em seu causo, o lugar ocupado pelos animais, o cavalo e o cachorro, os quais, além da natureza, são sua única companhia: “E solito e no silêncio, tornei a vestir-me, encilhei o zaino e montei [...] – Ah! ... esqueci de dizer-lhe que andava comigo um cachorro brasino, um cusco mui esperto e bom vigia” (2003, p. 13).

Depois do descanso embaixo na sombra da árvore, o vaqueano seguiu em seu trote, porém logo observou a agitação do cachorro, o qual parecia que o chamava: “Durante a troteada bem reparei que volta e meia o cusco parava-se na estrada e latia e corria pra trás, e olhava-me, olhava-me e latia de novo e troteava um pouco sobre o rastro” (2003, p. 14). Apesar da tentativa de aviso do cusco, é somente quando chega à estância que Blau dá-se conta de que havia perdido grande quantia em dinheiro, trezentas onças de ouro, que estavam em sua guaiaca: “Quando botei o pé em terra na ramada da estância, ao tempo que dava as – boas tardes! – ao dono da casa, aguntei um tirão seco no coração... não senti na cintura o peso da guaiaca!” (2003, p. 14).

No momento de desespero é novamente o cachorro que dá demonstrações de que sabia o local onde estava a guaiaca, emitindo sinais de que teriam que retornar:

Nisto o cusco brasino deu uns pulos ao focinho do cavalo, como querendo lambê-lo, e logo correu para a estrada, aos latidos. E olhava-me, e vinha e ia, e tomava a latir... Ah!... E num repente lembrei-me bem de tudo. Parecia que estava vendo o lugar da sesteada, o banho, a arrumação da roupa nuns galhos de Sarandi, e, em cima de uma pedra a guaiaca e por cima dela o cinto das armas, e até uma ponta de cigarro de que tirei uma última tragada [...] (NETO, 2003, p. 15).

Observamos que a afinidade entre homem e os animais o fazem recordar do seu trajeto e lhe dão a esperança de encontrar a guaiaca; além disso, o cachorro, ao conseguir ajudar o vaqueano, também parece efetivamente estabelecer comunicação com ele: “Num vu estava a cavalo; e mal isto, o cachorrinho pegou a retouçar, numa alegria, ganindo – Deus me perdoe! – que até parecia fala!” (p. 15).

O conto revela um gaúcho que é ao mesmo tempo destemido e sensível, como podemos observar nos trechos: “Há que tempos eu não chorava!... Pois me vieram lágrimas... devagarinho, como gateando, subiam... tremiam sobre as pestanas, luziam um tempinho.” (2003, p. 16). Ao chegar ao local onde havia deixado a guaiaca, verificam que a guaiaca não estava mais lá: “Desci, dei com o lugar onde havia estado; tentei os galhos do sarandi; achei

a pedra onde tinha posto a guaiaca e as armas; corri as mãos por todos os lados, mais pra lá, mais pra cá...; nada! nada!.” (p. 16-17).

O susto leva Blau ao desespero, a ponto de desejar morrer antes de ser visto como ladrão. O peso vinha contra o sossego de homem, de palavra, de fidelidade e confiança: “Tirei a pistola do cinto; amartilhei o gatilho... benzi-me, e encostei no ouvido o cano, grosso e frio, carregado de bala... – Ah! patrício! Deus existe!” (p. 17). E, assim, muito próximo de tirar sua própria vida, Blau encontrou primeiramente na natureza, e, especialmente, na companhia amiga do cavalo e do cusco, os motivos para desistir de se matar. Toma-os como enviados por Deus, seres que lhe transmitem a mensagem da preservação da vida:

– Ah! Patrício! Deus existe!... No refilão daquele tormento, olhei para diante e vi... as Três-Marias luzindo na água... o cusco encarapitado na pedra, ao meu lado, estava me lambendo a mão... e logo, logo, o zaino relinchou lá em cima, na barranca do riacho, ao mesmíssimo tempo que a cantoria alegre de um grilo retinia ali perto, num oco de pau!... – Patrício! não me avexo duma heresia; mas era Deus que estava no luzimento daquelas estrelas, era Ele que mandava aqueles bichos brutos arredarem de mim a má tenção... (NETO, 2003, p. 17).

Os animais, nesse momento de decisão, também recuperam, no vaqueano, a importância da família e dos valores que norteiam o gaúcho, como podemos ver no trecho que segue: “O cachorrinho tão fiel lembrou-me a amizade de minha gente; o meu cavalo lembrou-me a liberdade, o trabalho, e aquele grilo cantador trouxe a esperança” (NETO, 2003, p. 17). Pela família, pela liberdade, pelo trabalho e esperança, Blau desistiu de tirar sua própria vida: “matar-se um homem, assim no mais... e chefe de família... isso, não!” (2003, p. 17).

Blau decide voltar, assumir sua culpa e vender os seus bens para pagar a dívida: “Agora... era vender o campito, a ponta de gado manso – tirando umas leiteiras para as crianças e a junta dos jaguanés lavradores – vender a tropilha dos colorados... e pronto!” (2003, p. 17). Novamente os animais – seus companheiros de viagem – compartilham de sua decisão e de seus sentimentos, pois ambos, a seu modo, demonstram tal contentamento: “E despacito vim subindo a barranca; assim que me sentiu, o zaino escarceou, mastigando o freio. Desmaneei-o, apresilhei o cabresto; o pingo agarrou a volta e eu montei, aliviado. O cusco escaramuçou contente” (p. 17).

Para a alegria e alívio de Blau, quando ele chega à casa de seu patrão sua guaiaca com as trezentas onças havia sido trazida por comitiva de tropeiros: “Em cima da mesa a chaleira, e ao lado dela, enroscada, como uma jararaca na ressolana, estava a minha guaiaca, barriguda, por certo com as trezentas onças dentro” (2003, p. 18). O fato de Blau Nunes, ao chegar à

estância, encontrar a guaiaca perdida, retoma a questão da lealdade, da honestidade dos peões, que assim como Blau, homens simples e honestos, devolveram a guaiaca ao dono. De modo geral, o conto narra trajetória de homens em que a lealdade é um valor, pois temos essa qualidade associada tanto a Blau quanto para os tropeiros, bem como ao patrão, “sujeito de contas mui limpas” (2003, p. 14).

Observamos neste conto que o cavalo e o cachorro compõe a imagem do tropeiro gaúcho inscrita no imaginário coletivo, o homem do campo que veste indumentária característica e manifesta predileção pelo cavalo como meio de locomoção e companheiro inseparável. Ambos os animais ocupam na narrativa um lugar significativo, a ponto de o vaqueano estabelecer com eles uma comunicação muito particular.

O hábito de trotar recuperado no conto “Tempo de seca”, de Cyro Martins vai contrastar com o novo contexto desse conto: o período de seca. Nessa narrativa o trotar não é mais característico da monarquia; identificamos uma prosa comprometida com a denúncia das condições sociais da campanha, em que a recuperação dos aspectos característicos do regionalismo se dá sem apresentar, porém, o ufanismo e a índole festiva.

A narrativa inicia recuperando a imagem do tropeiro através da rotina diária de José Maria em seu ato de resgatar as antigas e longas troteadas. Desde o início do conto, o leitor é conduzido a ambientar-se em sua atmosfera, primeiramente através da linguagem, depois pelo cenário típico sulino e, ainda pela descrição da personagem, que recorda o fiel gaúcho centauro dos pampas:

José Maria madrugara grande, muito mais que de costume. E quem visse o alarme da véspera – movimentos com cavahada, da internada para o potreiro, daí para a mangueira, e logo cinco ou seis pingos agarrados, e deixados no gancho até meia-noite para alevianar – pensava em seguida: D. José ‘stá de tropeada... (MARTINS, 1978, p. 57).

No entanto, tal movimentação praticada pelo gaúcho, centauro dos pampas, nada mais é do que como sinaliza o narrador, “mania de velho”, ou seja, o velho gaúcho recorda o antigo viver através da repetição das atividades de outrora, desde o despertar cedo “no primeiro canto do galo” até a vontade de sair em longa viajada. Essa “mania”, ou melhor, costume, é respeitado por todos: “Ficava só o rebuliço normais. Todos achavam graça daquela mania de velho. Mas toda gente respeitava D. José, que fazia aquilo tudo mui a sério” (1978, p. 57).

Depois disso, José Maria seguiu como de costume, mateando “até o apontar das primeiras barras do dia”, para depois se deslocar “a trotezito” em direção à Estância da

Figueira. “Tempo de seca”, revela a permanência da temática regionalista através da personagem do campo na contística sul-rio-grandense, porém observamos que o enfoque com que o mundo rural é analisado é alterado, levando a uma desmitificação da monarquia, pois o interesse recai sobre o peão, encarado agora na sua condição de trabalhador rural, assalariado, sem posses nem visto como herói.

No entanto, é possível aproximar o conto de Cyro Martins à narração de Blau Nunes em “Trezentas onças”, pois em “Tempo de seca”, a natureza e o velho campeiro comunicam-se mutuamente, fornecendo subsídios para a compreensão da realidade que está sendo narrada. O homem do campo, o herói agora velho, mas ainda em seu cavalo, entende os sinais da natureza:

Quando ponteou a Serrinha, nascia o sol, dilatado e vermelho, fogo vivo montando a aba do Cerro Grande. Sinal certo de que a seca havia de prolongar-se ainda por mais dois ou três meses, mastigava, concentrado e amargo, o velho campeiro experiente que era – sessenta anos! Do campo e do tempo (MARTINS, 1978, p. 57).

A manhã já estava alta, quando o campeiro parou sob a sombra da ramada e ouviu o grito de Pedrinho, filho mais novo do seu Joca: “Vovô taí, e traz fruta pra nós” (1978, p. 58); depois disso, José Maria se viu rodeado pela gurizada. As crianças indagavam ao velho sobre a falta de algumas frutas, sem saberem ao certo o motivo por que não havia mais pêsego ou jabuticaba: “– Me dá pesco, vovô, me dá? – Quedele aquelas frutinhas manchada de encarnado? – E daquelas redondas bem pretinhas que o vovô trazia, não tem mais?” (1978, p. 58). O velho viu nas crianças a alegria tornar-se tristeza, mas em sua aceção, o fato vivido por elas (da seca acabar com as frutas e com todo o verde, prejudicando a vida dos animais) representava apenas: “os primeiros invites da vida” (1978, p. 58).

O olhar do velho para as crianças evidencia tristeza, miséria que se diferencia da idealização, tanto do espaço quanto do herói, uma vez que o antes centauro dos pampas encontra-se agora sozinho, em um pobre rancho, diante de uma terra “torrada” pela seca, sem perspectivas, vivenciando no campo a desigualdade social nas relações entre patrão e peão.

A seca era forte demais, os animais estavam sofrendo muito com aquela situação, era preciso fazer alguma coisa. Assim, na conversa com o patrão, José Maria considerou que seria importante levar o gado para costa do Ibicuí, porque o campo não dava mais sustento: “Tá torrando. É uma miséria”. Mais uma vez, a voz da experiência do velho campeiro, com relação à natureza, sinalizou a possibilidade de chover: “Ontem foi nova. E eu tenho fé nesta lua!” (MARTINS, 1978, p. 58).

Durante a conversa, que se estendeu até às onze horas, os dois foram surpreendidos pelo ronco de um trovão. Ao olharem para o céu viram uma movimentação muito rápida de nuvens formando “um paredão azul escuro” que anunciava um temporal:

Entreolharam-se e quedaram fitando o chão. Mas quanta coisa se disseram naquele olhar! Entre os dois, dum para o outro, passou a galopito uma bruta esperança. Subia do chão um bafo de brasa, fazendo espichar e estalar como pipoca os zincos da cobertura e as cordas dos aramados. As manchas escuras de sombra e as claras das olheiras de sol, maleavam os campos de ovelheiro (MARTINS, 1978, p. 59).

Assim, às duas da tarde, eles foram agraciados por uma forte chuva: “A água rolou de todos os declives, e correu pelos valados velhos de encher nas crescentes, pelos novos que o seu ímpeto abria e espriada nos plainos duros, ásperos, que a sua força não podia abrir” (MARTINS, 1978, p. 59). A chuva não demorou muito para passar; José Maria, agora alegre, ia voltando junto com seu cavalo para o seu rancho, acompanhado pelo ar fresco da aragem que o rejuvenesceu. Na volta resolveu experimentar o trote do zaino, para chegar mais rápido e ver se o cercado havia molhado bem, pois tinha planos de lavrar e plantar alguma coisa: “Se não desse e não viesse outra boa em seguida, que ia ser do pobrerio no inverno? Morrer de fome? Roubar? Mas que o comissário para que é que existe? Roube um pobre um cordeiro dum rico, e conhecerá maneador, estaca, barra e folha de espada” (1978, p. 60).

Percorridas mais umas léguas, o campeiro estende o olhar para encontrar o rancho e, não conseguindo enxergá-lo, reclama da velhice: “Puxa! Que a gente depois de ficá véio inté as vista arruiná” (1978, p. 60). Seguindo em seu rumo, José Maria observou que havia algo de estranho, o cenário era de tristeza: “Logo adiante encontrou as vacas mansas. Estranhou que ainda estivessem ali. E foi repontando. Vendo para um lado um bando grande de caranchos e outros tantos rondando no ar em espirais de ameaça, pendeu para lá” (1978, p. 60).

A relação entre o homem e o cavalo é ressaltada quando ambos aproximam-se do rancho, agora um monte de cinzas, em virtude da tormenta:

O zaino espichou o pescoço, hirto, e olfateou a cinza morna. O velho não apeou. Apear pra quê? As sombras vindas de todos os baixos subiram no ar, aglomeradas, feitas uma só, e refugiaram, na sua quietude, o vulto curvo de José Maria” (MARTINS, 1978, p. 61).

A paisagem, assim como o animal, era tão pesada quanto a desgraça. A chuva, que devia ter renovado as forças e simbolizado a esperança, tornou-se desalento, tristeza, miséria, solidão. Esse conto, através da sinalização da diferença entre o passado e o presente, da vida como era nos tempos de monarquia, e de como é em plena seca, das longas troteadas

resumidos agora em manias de velho, torna possível identificar o momento histórico vivido pelo antigo herói. Cyro Martins representa a vida no campo no momento em que predomina a miséria, a pobreza e a decadência do herói gaúcho. Evidenciamos, em “Tempo de seca”, uma nova visão do herói tradicional dos pampas, que, agora, vive em condições desumanas, mas que, ainda assim, insiste nos afazeres campestres, buscando cultivar os motivos anteriores de seu fazer campeiro: montar a cavalo, organizar-se para o trote, cuidar dos animais e viver no rancho.

Com este estudo evidenciamos que entre o homem do pampa e seu cavalo houve uma complementação simbólica, na qual o cavalo emprestou ao homem a nostalgia da liberdade, a sua elegância e majestade e, dessa forma, acabou por constituir a figura mítica do monarca e do centauro dos pampas presentes na história e na literatura do Rio Grande do Sul.

Verificamos, em todos os contos, ao lado da harmonia do homem com seu cavalo, o próprio tipo regional, do qual se ressaltam as qualidades morais, como a honra, a lealdade, a bondade, a franqueza, a simplicidade e, ainda, hábitos típicos, como as longas troteadas, o contar livremente causos de galpão; nas narrativas permeadas por revisionismo crítico, como o conto “Velhos Tempos”, “Tempos de seca” evidencia-se a solidão do pago, a chegada da velhice, o êxodo rural, a crise de desemprego ocasionada pela introdução do maquinário agrícola, o despertencimento. No entanto, mesmo em diferentes contextos da história do gaúcho e de seu espaço, a relação deste com o seu cavalo prevalece, sendo mantida. Assim, para além da presença marcante do animal como companheiro fiel na conquista das terras, nas lides do campo e durante as guerras, o cavalo permanece o amigo e companheiro do gaúcho já sem terra.

## Referências

AZAMBUJA, Darcy. Velhos tempos. In: **No galpão**. (1925). Rio de Janeiro: Globo, 1960. 226 p. (Coleção Província)

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade**. 1ª ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.

BOSCHI, Marina Brito; VIEIRA, Juçara M. Dutra. **Gaúcho: espaço e argumento**. Vacaria: Hembanor, 1986.

CESAR, Guilhermino. **História da literatura do Rio Grande do Sul**. 2ªed. Porto Alegre: Globo, 1971.

MAROBIN, Luiz. **A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos**. São Leopoldo: UNISINOS, 1985.

MARTINS, Cyro Santos. Tempo de seca. In: **Campo fora: contos** (1934). 3ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1978. p. 57- 61.

NETO, João Simões Lopes. Trezentas onças. (1912). In: BORDINI, Maria da Gloria. **35 melhores contos do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: IEL: Corag, 2003, p. 13-18.

PORTO ALEGRE, Apolinário. O monarca das coxilhas. In: **Paisagens: contos**. (1874 ) Porto Alegre: Movimento, 1987, p. 106-126.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. (Série Revisão).



**Toulouse**

## **De fio a fio: a simetria inseto-humano na tessitura narrativa de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez**

Viviane Conceição Antunes (UFRRJ)

Sandra Valéria Torquato Mouta (UERJ)

Elda Firmo Braga (UERJ)

### **À guisa da introdução**

Com este trabalho, visamos contemplar, especialmente, as imagens e referências ideológicas relativas à simetria inseto-humano na tessitura narrativa de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (edição de 2007), obra publicada pela primeira vez em 1967. Entendemos que não há neutralidade nos enunciados, pois seus recursos lexicais, gramaticais, estilísticos e composicionais apresentados nos gêneros são orientados por uma atitude avaliativa do enunciador no tangente ao seu objeto discursivo (BAKHTIN, 2003), por isso frisamos que menções aos insetos, de forma alguma, estão à margem na produção de sentidos da mencionada obra.

Ainda assim, apoiando-nos também em Charaudeau (2010), compreendemos tais alusões como relevantes à organização lógica e às peculiaridades da encenação narrativa, uma vez que se vinculam aos processos em si dados, integram-se ao perfil psicológico das personagens e à contextualização das cenas, das ações, com reciprocidade. Pretendemos, portanto, alcançar os seguintes objetivos: i) dar relevo às noções subjacentes à presença dos insetos na “mise-en-scène” de *Cien años de soledad*; ii) refletir sobre os possíveis sentidos emanados dessa evidência na trama; iii) tecer algumas considerações sobre as particularidades da simetria inseto-humano ao longo da construção desse romance, em especial em menção à inter-relação constituída entre a aranha e a personagem Amaranta.

Em nossa concepção, este texto nos permitirá lançar um olhar atento sobre a importância e a simbologia dos insetos como partícipes do texto ficcional, linguagem esta capaz de provocar nitidamente uma séria reflexão sobre nossas atitudes diante das mais variadas formas de vida e do convívio sociocultural como um todo.

### **Aproximações à “mise-en-scène” de *Cien años de soledad***

Bakhtin (2003) considerou problemática a questão dos gêneros discursivos e como merecedora de atenção, dada sua complexidade. Concebeu, por exemplo, que o tema, a composição e o estilo dos enunciados se configuram de forma interdependente, resultando

numa tríade definidora e fundamental nos mencionados gêneros cuja análise precisa levar em conta questões ideológicas, históricas e memoriais. Essa interdependência é clara em *Cien años de soledad*, romance do escritor colombiano Gabriel García Márquez (2007). Esta obra apresenta inúmeras especificidades que a particularizam e, de certa forma, contribuem para lhe dar o devido destaque.

Ao iniciar a leitura desta narrativa, é necessário partilhar do princípio de que todas as coisas têm sua razão de ser, embora nem tudo possa ser concebido pela razão. García Márquez (2007) explora a necessidade primária do homem de tecer explicações para os fatos, ainda que extraordinárias e mitológicas. A tessitura de seu texto se aproxima da organização complexa da memória, da oralidade, de um tempo relativo, familiar e primordial, anterior à racionalização e à modernidade do pensamento.

Perante a dificuldade de distinguir as razões que geram as calamidades naturais e sociais, responsáveis por determinar desígnios de vida e morte, provenientes sejam das entranhas da terra ou do coração dos homens, estão os seguintes artifícios: o saber empírico, a imaginação e o maravilhoso. Estes fazem a mediação entre o passado e o presente, de modo a construir uma realidade viável, que supere as inseguranças e acalente, permitindo divisar uma possibilidade de futuro.

A organização narrativa da obra conta com uma lógica referencial fundamentadora da saga dos Buendía e com uma sequência de ações marcada, em muitos momentos, por uma relação de causa e consequência, responsável por levar as personagens a ponderar atitudes e a refletir sobre o que poderia acontecer em sua vida em Macondo a depender de suas escolhas. Por ter se casado com José Arcádio Buendía, seu primo, Úrsula vive assombrada com a possibilidade de um castigo dos céus. Segundo a crença popular, um casamento numa relação de parentesco tão próxima poderia resultar em modificações morfológicas inaceitáveis.

O medo de ter filhos com cauda de porco estaria ligado ao tabu do sexo entre primos de primeiro grau, situação considerada como inadmissível no âmbito do espaço geográfico representado ficcionalmente no romance. Nesse sentido, enquanto o marido apresenta um pensamento bastante pragmático sobre o assunto, Úrsula está disposta a assumir atitudes drásticas para impedir que algo assim aconteça. Existiriam precedentes na família e, por isso, a esposa resiste à consumação do casamento.

Em Macondo, a história não consegue escapar da memória coletiva, do que foi traçado pela escolha feita. Um rabo de animal nasce em um ser humano porque seus pais não

respeitaram as “regras” e não pode ser cortado. A tentativa de fugir da consequência pode levar à morte.

Una tía de Úrsula, casada con un tío de José Arcadio Buendía tuvo un hijo que pasó toda la vida con unos pantalones englobados y flojos, y que murió desangrado después de haber vivido cuarenta y dos años en el más puro estado de virginidad porque nació y creció con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta. Una cola de cerdo que no se dejó ver nunca de ninguna mujer, y que le costó la vida cuando un carnicero amigo le hizo el favor de cortársela con una hachuela de destazar. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.30)

Por causa de um episódio sangrento, ligado a uma briga de galos – o assassinato de Prudencio Aguilar e a consumação da união carnal, aproximando de forma irremediável sexo e violência –, José Arcadio e Úrsula partem em busca de outro lugar para viver. Se matar é algo condenável, o morto não se desvincula de seu assassino. Ainda que José Arcadio tenha matado Prudencio Aguilar em defesa de sua mulher e, mais especificamente, em prol de sua própria honra, ele terá de conviver com a consequência de seu ato: ser acompanhado pela presença constante do morto. Nas palavras de José Arcadio, “no podemos con el peso de la conciencia” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.32)

Úrsula volvió a ver a Prudencio Aguilar en el baño, lavándose con el tapón de esparto la sangre cristalizada del cuello. Otra noche lo vio paseándose bajo la lluvia. José Arcadio Buendía, fastidiado por las alucinaciones de su mujer, salió al patio armado con la lanza. Allí estaba el muerto con su expresión triste. -Vete al carajo -le gritó José Arcadio Buendía-. Cuantas veces regreses volveré a matarte. Prudencio Aguilar no se fue, ni José Arcadio Buendía se atrevió arrojar la lanza. Desde entonces no pudo dormir bien. Lo atormentaba la inmensa desolación con que el muerto lo había mirado desde la lluvia, la honda nostalgia con que añoraba a los vivos, la ansiedad con que registraba la casa buscando agua para mojar su tapón de esparto. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.33)

Após longa travessia por regiões perigosas e insalubres, chegam à beira de um rio onde assentam acampamento. José Arcadio assume, então, o papel de líder no povoado, encarregando-se de decidir desde o posicionamento das habitações até as atividades desenvolvidas, de modo que todos colaborem e possam conseguir seu sustento de forma complementar. Úrsula, da mesma forma, ajuda a organizar os trabalhos das mulheres. Assim, a vida em Macondo se configura de forma semelhante a um formigueiro: compõe, assim, uma engrenagem na qual todos contribuía ao assumir uma determinada tarefa.

É quando surgem, pela primeira vez, os ciganos e a personagem Melquiades. Enquanto José Arcádio e Melquiades desenvolvem uma relação baseada em admiração e amizade, Úrsula desconfia das benesses trazidas por tal encontro. Fascinado pelos conhecimentos e histórias sobre o exterior, José Arcádio abandona os cuidados com a propriedade e mergulha nos mapas e projetos de mecânica. Melquiades é como a cigarra da fábula, ele seduz José Arcádio que, tal qual a formiga, deixa de lado a colheita do verão se esquecendo do inverno. Úrsula precisou tomar para si os encargos de conduzir a família. Se o marido é o visionário, ela é a formiguinha incansável cuja luta ferrenha travará pela sobrevivência da comunidade, enquanto José Arcádio busca decifrar os pergaminhos.

A mítica Macondo, oniricamente anunciada e fundada, também é memória. Inclusive, faz menção à Colômbia, à identidade de uma América Latina marcada, de um lado, por violências, perdas e opressões e, por outro, por presságios, superstições e crenças, todos inseridos em uma diversidade ímpar de referências culturais (EZZAIM, 1998). Entretanto, a memória cultural de Macondo funcionou como um elo que a protegeu, enquanto pôde, de influências externas evidenciadas, a princípio, na figura de Melquiades, depois na imagem de um “inocente” trem<sup>29</sup> e, posteriormente, na velada ganância das empresas estrangeiras, como a companhia bananeira, preparadas para alterar completamente Macondo. Em grande parte da obra, seus medos, conflitos, querelas familiares, tradições se encerravam em si mesmos, circunscrevendo os passos de suas personagens até o fim da trama.

Las semanas precedentes se había visto a las cuadrillas que tendieron durmientes y rieles, y nadie les prestó atención porque pensaron que era un nuevo artificio de los gitanos que volvían con su centenario y desprestigiado dale que dale de pitos y sonajas pregonando las excelencias de quién iba a saber qué pendejo menjunje de jarapellinosos genios jerosolimitanos. Pero cuando se restablecieron del desconcierto de los silbatazos y resoplidos, todos los habitantes se echaron a la calle y vieron a Aureliano Triste saludando con la mano desde la locomotora, y vieron hechizados el tren adornado de flores que por primera vez llegaba con ocho meses de retraso. El inocente tren amarillo que tantas incertidumbres y evidencias, y tantos halagos y desventuras, y tantos cambios, calamidades y nostalgias había de llevar a Macondo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.256)

García Márquez (2007), recuperando elementos situacionais de guerra, imbuíu-se de uma produção artística obstinada a dar voz à identidade cultural. Foi importante valorizar o

<sup>29</sup> “O trem é um componente que merece destaque por representar (...) uma evidência de inversão de valores... Em geral, a chegada desse meio de transporte a um lugar pode representar uma ideia de progresso, entretanto (...) encontramos outros significados para o trem, como o de invasão, o de intromissão e o de alteração do cotidiano dos [moradores de alguma região] e, ainda, o de veículo de repressão (...) quando transporta tropas do governo que têm a missão de levar “ordem” [a algum lugar].” (BRAGA, 2012, p.148)

nacional, reunir os fios, unir as pontas de realidades caribenhas e americanas pouco refletidas em conjunto, esquecidas e apagadas por um olhar tradicional desatento às raízes, às próprias origens. Compreender o ser *costeño* também é algo muito importante nesta obra, uma vez que ressalta a pertinência em uma história intrinsecamente vinculada às experiências com o mar (RAMOS JR; FREIRE, 2014, p.123). O externo – “o que vem fora” – nem sempre se configura como o melhor ou um benefício para uma comunidade.

Na narrativa, Úrsula, mesmo temendo as prováveis deformidades, gera três filhos de José Arcádio, são eles: José Arcádio, Aureliano e Amaranta. No entanto, cria quatro crianças. Inesperadamente, chega Rebeca – uma menina silenciosa, órfã de vagas referências, apresentada como uma provável parenta distante através de uma carta. Ela surge acompanhada de um saco com os ossos de seus pais. Como não poderia deixar de ser, sua vinda é precedida por uma profecia de Aureliano.

Mesmo que a carta lhes solicite um enterro cristão para a carga lúgubre (embora não explique exatamente a razão de ainda não ter havido um), Úrsula não faz qualquer esforço para batizar a criança ou dar uma sepultura à funesta carga. Pelo sim ou pelo não, como não há indícios anatômicos declarados de uma origem monstruosa (leia-se cascos de bode, língua bífida, chifres ou uma cauda), Úrsula se contenta, de início, em tentar controlar o estranho hábito da criança de comer terra ou chupar o dedo.

Chamam-na Rebeca, porque era o nome de sua mãe e a condenam a estar sempre muito próxima da desgraça – o saco de ossos vive a rolar pela casa. Rebeca, o elemento externo neste contexto, que altera o cotidiano da família, embora inconscientemente, é uma criança diferente, enigmática, silenciosa, perseguida pelo som do chacoalhar dos ossos paternos. Ela é a responsável por disseminar em Macondo a peste da insônia, acontecimento que nos remetem às pestes do Antigo Testamento da Bíblia. Realidades fantásticas como essa, advindas do folclore sul-americano, vivem no imaginário do povo e se perpetuam, na maioria das vezes, através da oralidade.

As personagens de *Cien años de soledad* são acompanhadas por nuances de uma identidade cultural que lhes dão perfil e lhes singularizam. A estrutura interna da narrativa – temporalidade, unidade temática, transformação, unidade de ação e causa (CALSAMIGLIA; TUSON, 1999, p.271) – se encontra visivelmente influenciada por particularidades da sequência descritiva. Essas praticamente nos levam a inferir as possíveis razões de comportamentos e atitudes das personagens diante de determinadas situações na obra.

Para Charaudeau (2010, p.131), uma das funções do modo de organização descritiva seria a de qualificar os seres presentes no mundo. Referida qualificação pode ser feita de duas maneiras: por analogia explícita, em forma de comparação; e por analogia implícita, a partir de metonímias e metáforas. Uma grande quantidade de analogias explícitas foi observada por nós, ao analisarmos a mencionada obra. Perpassam, por toda a narrativa, a analogia explícita homem – inseto-animal – e a maldição do incesto cuja manifestação provoca uma simetria entre animais, ditos “racionais” e “irracionais”, bem como a voracidade destrutiva dos insetos.

En vez de andar pensando en tus alocadas novelerías, debes ocuparte de tus hijos –replicó–. Míralos cómo están, abandonados a la buena de Dios, igual que los **burros**. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.23 - destaque nosso)

[Petra Cortes tenía] unos ojos amarillos y almendrados que le daban a su rostro **la ferocidad de una pantera**... (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.219 - destaque nosso)

Tenía una hermosa cabellera plateada que se le adelantaba en la frente como el penacho de una **cacatúa**, y sus ojos azules, vivos y estrechos, revelaban la mansedumbre del hombre que ha leído todos los libros. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.415 - destaque nosso)

Una noche se embadurnaron de pies a cabeza con melocotones en almíbar, se lamieron como **perros** y se amaron como locos en el piso del corredor, y fueron despertados por un torrente de **hormigas carniceras** que se disponían a devorarlos vivos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.459 - destaque nosso)

A impressionante observação de detalhes pode ser vista nas relações incestuosas. Os casais eram considerados pelo narrador como animais irracionais, tomavam atitudes que, a seu ver e aos olhos de Macondo, não estavam de acordo com uma moral estabelecida. Por isso, mereciam ser punidos: seus rebentos nasciam com rabo de porco e com a possibilidade de serem devorados por formigas carnívoras. As imagens metafóricas, a adjetivação de alta percepção subjetiva, tanto física como espacial, dão à narrativa a verossimilhança necessária à elaboração de uma tessitura discursiva muito bem engendrada, pautada em flashes compostos pelo emprego de elementos mágicos e até mesmo fantásticos.

Además, mientras ella cantaba de placer y se moría de risa de sus propias invenciones, Aureliano se iba haciendo más absorto y callado, porque su pasión era ensimismada y calcinante. Sin embargo, ambos llegaron a tales extremos de virtuosismo, que cuando se agotaban en la exaltación le sacaban mejor partido al cansancio. Se entregaron a la idolatría de sus cuerpos, al descubrir que los tedios del amor tenían posibilidades inexploradas, mucho más ricas que las del deseo. Mientras él amasaba con claras de huevo los senos eréctiles de Amaranta Úrsula, o suavizaba con manteca de coco sus muslos elásticos y su vientre aduraznado, ella jugaba a las muñecas con la portentosa criatura de Aureliano, y le pintaba ojos de payaso con

carmín de labios y bigotes de turco con carboncillo de las cejas, y le ponía corbatines de organza y sombreritos de papel plateado. Una noche se embadurnaron de pies a cabeza con melocotones en almíbar, se lamieron como perros y se amaron como locos en el piso del corredor, y fueron despertados por un torrente de hormigas carnívoras que se disponían a devorarlos vivos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.458)

As formigas são concebidas como seres pertencentes ao nível dos decompositores dentro da – denominada pelas ciências biológicas – “cadeia alimentar”. Elas surgem para fazer retornar ao meio a energia acumulada na matéria em decomposição; são saneadoras do meio, assim como os vermes e as bactérias. Nesta obra de García Márquez (2007), a desarmonia, a violência, a gula e a luxúria descabidas estão sempre a ameaçar o equilíbrio e a sobrevivência dos Buendía, assim como os exageros e a ganância do homem ameaçam o equilíbrio ecológico do planeta.

Sociedades como as de formigas e abelhas possuem uma organização de base matriarcal, na qual os machos gozam de regalias até cumprirem sua função de fecundar a rainha. Perder a capacidade de exercer tal papel é sinônimo de morte, mas desempenhar a função também. Para que tal não aconteça, eles precisam estar fora: José Arcadio (pai) está amarrado no quintal; José Arcadio (filho) foge com os ciganos; o Coronel Aureliano participa de 32 batalhas; Gastón parte e não regressa etc. Quando o Coronel Aureliano prende e condena Gerineldo ao fuzilamento, Úrsula toma uma atitude diante desse fato, mostrando sua força e influência diante do filho que, mesmo por ser um guerreiro e ter travado inúmeras guerras, ainda assim deve respeito à matriarca. Úrsula, nesse ínterim, ressalta que seu filho se tornaria uma abominação, tendo em vista as ações por ele anunciadas.

Seria possível estabelecer, na narrativa, além de uma identificação entre a formiga e Úrsula, uma relação entre a aranha e Amaranta (mais adiante, trataremos especificamente de possíveis relações entre o referido inseto e essa personagem); bem como uma analogia entre a abelha rainha e Remedios, a bela, e Amaranta Úrsula. Remedios não parece interessada ou ter condições de assumir a herança da família. Ela vive numa dimensão própria e não consegue relacionar-se, de forma alguma, com os homens que demonstram interesse por ela. Toda a sua beleza não lhe serve e também não serve aos propósitos de perpetuação de sua espécie. O relato de sua ascensão é visto com desconfiança pelos habitantes de Macondo que questionam se ela não teria “sucumbido ao seu destino de abelha rainha”, ou seja, copular ou morrer.

Da mesma maneira que Úrsula alcançou passar dos pântanos e trazer pessoas e técnicas que revitalizassem o povoado, demonstrando assim sua importância, Amaranta

Úrsula tenta revitalizar o espaço ocupado pela família. De fato, Amaranta Úrsula, no seu retorno a Macondo, tenta assumir sua posição como matriarca, buscando ocupar o lugar de Úrsula, sua tataravó. E do mesmo modo que a abelha-rainha fecundada não consegue retornar do voo nupcial e morre a caminho da colmeia, a jovem não irá se sustentar e também perecerá; analogamente, tudo termina com a morte dos últimos descendente dos Buendía: Amaranta Úrsula e seu filho.

Ao retornar para casa onde abandonara o filho recém-nascido, Aureliano ainda tem esperanças de que a parteira ou alguma vizinha o tenha recolhido, mas a criança está sendo devorada pelas formigas. Não há mulher na casa dos Buendía e, aqui se pode dizer, numa contestação popular mexicana do texto cristão trazido pelo colonizador: "A casa não se apoia na rocha, ela se apoia numa mulher". A epopeia termina com um desastre natural cujo poder e força arrasta toda Macondo para o esquecimento e transforma *Cien años de soledad* numa obra inesquecível.

No tocante ainda às analogias, é possível observarmos semelhança entre a tessitura discursiva encontrada no fio condutor da narrativa e a composição de algumas personagens; especialmente, em Amaranta, a qual, no sentido literal e metafórico, pode ser vista, no romance, como uma pessoa que busca unir fios soltos, de forma idêntica ao trabalho realizado por aranhas, no momento de tecer suas teias, como veremos a seguir.

### **Considerações sobre a inter-relação aranha-Amaranta**

A aranha pode ser considerada um animal simbólico por possuir um caráter universal, tanto no tangente a aspectos temporais – é possível encontrar registros deste inseto em pinturas rupestres desde os primórdios – quanto universais, está presente em manifestações de várias civilizações e culturas diferentes: mitologia egípcia, grega, africana, indígena... como observa Melic (2002): “Lo extraordinario es [su] presencia, de una u otra forma, en casi todas las mitologías nativas, con papeles que parecen repetirse de una a otra cultura” .

A aranha é tida como ambivalente pelo fato de possuir características entendidas como negativas ou positivas. No que diz respeito aos pontos percebidos como negativos, é encarada como ameaça por causa de sua picada e como astuta em sua ação na caça de outros insetos e pelo uso de sua teia como armadilha para atrair suas vítimas de forma mortal, como expõe Melic (2002): a aranha possui a habilidade de produzir teias com a finalidade de “predar sobre otros invertebrados (...) e inocular veneno a través de la mordedura”. Melic (2002) destaca

ainda que a aranha, por conta de “ser capaz de diseñar trampas invisibles y engaños invencibles” é compreendida, também, como “la personificación de la astucia”.

Com relação aos aspectos positivos, a aranha é considerada como uma imagem de mãe em algumas civilizações, por criar e unir o fio da vida ou também como uma representação de pessoas que têm o ofício de bordar. Neste âmbito, ela também recebe destaque por possuir a capacidade de fabricar magníficas teias, apresentando uma interessante criatividade, dotada de perfeição e destreza na arte de tecer, habilmente, com fios delicados, elaborando “construcciones de extraordinaria complejidad (...) en forma de telas orbiculares de aspecto perfectamente geométrico” e também de ter desenvoltura para criar um “universo geométrico, ordenado, a partir de sí misma, extrayendo hebras de seda de su propio cuerpo y formando estructuras de una maravillosa perfección” (MELIC, 2002).

O trabalho realizado pela aranha é tido, hoje em dia, como uma fonte de inspiração para vários arquitetos e engenheiros; chegando a teia a ser considerada por Elices Calafat (2009) como um surpreendente “prodigio de ingeniería” (p.6) pelo fato de sua produção consistir em uma “compleja estructura de los hilos” (p.19); este autor ainda declara que as aranhas e suas teias “han llamado la atención de los ingenieros y arquitectos (...). Las arañas son unos ingenieros excepcionales tanto en el diseño de estructuras ligeras (ingeniería estructural) como en la fabricación de superfibras (bioingeniería)...”. (ELICES CALAFAT, 2009, p.9). Nesta mesma linha de raciocínio, Hoffmann (1993) ressalta a desenvoltura demonstrada pela aranha para “secretar una sustancia que, al contacto con el aire, se transforma en hilos muy finos” e sua habilidade para entrelaçar os delicados fios produzidos.

Da mesma forma, podemos encontrar também uma visão entendida como ambivalente no tocante à teia. É percebida, por uns, com um elemento negativo por sua fragilidade, podendo ser facilmente destruída por insetos ou algum animal maior e, por outros, como positivo, por demonstrar resistência ao persistir ao vento e à colisão com suas presas. Para Elices Calafat (2009), embora as aranhas possam, ao mesmo tempo, “despertar miedo o fascinación, nos alarma su posible picadura y nos asombra la belleza de sus telarañas, (...) a medida que las conocemos mejor, las tememos menos y las apreciamos más” (p.5).

No “Diccionario de símbolos” de Chevalier; Gheerbrant (2006), encontramos também alguns dados sobre o caráter simbólico da aranha. Uma das primeiras informações apresentadas acerca deste animal é sobre a sua dedicação “à fiação e à tecelagem” (p.70), a aranha é considerada como a “tecelã da realidade (...), senhora de seu destino” (p.71). Também temos menção ao mesmo sentido paradoxal, contemplado anteriormente, a respeito

da visão que os seres humanos têm da aranha; conceituada, aqui, como “ambivalência simbólica” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.71).

Amaranta, personagem em foco, é a caçula da primeira geração dos Buendía e a única filha biológica de Úrsula e José Arcadio. É caracterizada como uma pessoa que se nega a se envolver plenamente em uma relação amorosa. Ela teve dois namorados, Pietro Crespi e o Coronel Gerineldo Márquez. O primeiro quando era uma jovem recém-saída da adolescência e o segundo quando estava mais madura, mas rejeita o pedido de casamento de ambos.

Amaranta e Rebeca, sua irmã adotiva, cresceram juntas e se relacionavam de forma amistosa durante a infância. Amaranta era tida como um exemplo do comportamento esperado por uma menina de “boa família”, ela bordava, costurava, tecia. Já Rebeca apresentava constantes manifestações de ansiedade. Quando ambas chegam à puberdade, se apaixonam pelo mesmo rapaz – Pietro Crespi, um jovem italiano digno de apreço por parte dos Buendía, ele apresenta várias músicas a Rebeca e a Amaranta e também lhes ensina a dançar –, dando início a uma disputa transformada em uma intensa rivalidade cuja duração vai se prolongar até a morte de Amaranta, que, ao alcançar a juventude, revela um caráter apaixonado, capaz de comprometer sua própria existência e impedir sua felicidade.

Após descobrir o compromisso entre Pietro Crespi e Rebeca, Amaranta revela seus sentimentos por ele, para espanto da família. Diante da oficialização do noivado, passa a apresentar um comportamento hostil com relação a sua irmã, pois acredita que ela teve seu amor roubado por Rebeca e busca maneiras de retardar a cerimônia de casamento. Amaranta não poupa esforços para sabotar a relação do casal. Ela promete a si mesma que “Rebeca se casaria solamente pasando por encima de su cadáver” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.86) e, inclusive, chega a ameaçar sua irmã com o propósito de impedir seu matrimônio com Pietro Crespi: “–No te hagas ilusiones. Aunque me lleven al fin del mundo encontraré la manera de impedir que te cases, así tenga que matarte.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.91).

Também apela para a natureza retirando a naftalina do baú do enxoval de sua irmã, esperando que as traças deem cabo do vestido de noiva muito bem guardado. Convence a família a esperar pela inauguração da nova Igreja, retardando ainda mais o matrimônio para o desespero de Rebeca. Buscará atenção também da providência divina e chega a cogitar despejar veneno no café da irmã. Não foi necessário chegar a extremos, pois o casamento foi adiado devido ao luto pela morte de Remédios, esposa de Aureliano e sua cunhada, numa gravidez ectópica de gêmeos. Amaranta, ainda que aliviada pelo adiamento, lamenta a morte de Remédios, a única a tentar apaziguar as duas irmãs.

Tanto adiamento acaba por minar a confiança de Rebeca para com a virilidade do noivo resistente a suas investidas. O retorno de José Acádio, seu irmão de criação que partira com os ciganos, termina por conduzir a uma relação “incestuosa” e levará à fuga dos dois. Pietro Crespi antes somente tinha olhos para Rebeca, contudo, após ser abandonado, passa demonstrar interesse por Amaranta, em quem encontra um refúgio para dissipar a traição sofrida. Em pouco tempo, Pietro Crespi fica perdidamente apaixonado por Amaranta e ela parece compartilhar dos mesmos sentimentos ao alimentar pouco a pouco os anseios do rapaz. Seu noivado com Amaranta será a consequência lógica dos acontecimentos, ela pacientemente tratou de conquistá-lo.

Quando Pietro Crespi pede a mão de Amaranta em casamento, dizendo-lhe: “«No soporto más esta espera (...). Nos casamos el mes entrante.»” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 131), obtém como resposta: “–No seas ingenuo, Crespi –sonrió–, ni muerta me casaré contigo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p. 131). Diante da rejeição de Amaranta, Pietro Crespi se desespera e comete suicídio. Após a morte do rapaz, Amaranta se transforma em uma espécie de viúva, embora estivesse solteira.

Outro homem demonstra interesse por Amaranta, trata-se agora do Coronel Gerineldo Márquez, ele era recebido como membro da família pelos Buendía. Durante um período, o coronel frequentou a casa de Amaranta e os dois, quando estavam juntos, demonstravam uma grande afinidade e sintonia, além de um profundo carinho recíproco, mas, no momento em que ele começou a insistir em tentar convencer a Amaranta em aceitar o seu pedido de casamento, foi posto de lado por ela.

Pela segunda vez, mesmo demonstrando estar apaixonada, Amaranta recusa a ideia de se casar. Age da mesma forma com os seus dois pretendentes, os ilude e depois se recusa, de forma fria e calculada, a aceitar o pedido de casamento recebido. Ainda em uma terceira tentativa de viver uma experiência amorosa, Amaranta chega à beira de consumir uma relação considerada incestuosa com um de seus sobrinhos, como evidencia o seguinte fragmento:

...no sólo [Amaranta y Aureliano José] durmieron juntos, desnudos, intercambiando caricias agotadoras, sino que se perseguían por los rincones de la casa y se encerraban en los dormitorios a cualquier hora, en un permanente estado de exaltación sin alivio. Estuvieron a punto de ser sorprendidos por Úrsula... (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.168)

O ato sexual não chega a se concretizar, pois ela tinha medo de engravidar e ter um filho com aparência ou com alguma parte de animal por causa dos laços consanguíneos que

uniam os dois. Foi justamente este o principal argumento usado pela tia quando o sobrinho demonstra interesse em se casar com ela: “–(...) Es que nacen los hijos con cola de puerco.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.176).

A recusa agora – diferentemente das renúncias amorosas anteriores que não apresentaram um obstáculo moral – tem a seu favor valores religiosos e éticos com força suficiente para impedir tia e sobrinho de contrair matrimônio. Após os três fracassos amorosos, Amaranta passa a ser, voluntariamente, uma pessoa solitária, mais um ser de sua família marcado pela solidão, termo presente inclusive no título do romance.

Embora tenha rejeitado o seu primeiro amor, Pietro Crespi, a rivalidade mortal, marcada pela inveja e ódio, entre as duas irmãs extrapola a adolescência e juventude e segue pela maturidade até a morte de Amaranta, a primeira das duas a partir desta existência terrenal. No entanto, Amaranta desejou por muitas vezes presenciar a morte de Rebeca: “Lo único que le rogó a Dios durante muchos años fue que no le mandara el castigo de morir antes que Rebeca” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.316).

Amaranta chegou inclusive a tecer uma mortalha<sup>30</sup> para a sua irmã: “Nadie se dio cuenta en la casa de que (...) tejió (...) una preciosa mortaja para Rebeca” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.317). e somente depois “empezó a tejer su propia mortaja” (p.317). A personagem tece sua própria mortalha com tranquilidade e paciência durante quatro anos. Muitas vezes tecia de dia e destecia pela noite: “La vida se le iba en bordar el sudario. Se hubiera dicho que bordaba durante el día y desbordaba en la noche, y no con la esperanza de derrotar en esa forma la soledad, sino todo lo contrario, para sustentaría.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.296)<sup>31</sup>

Esta é a forma pela qual Amaranta passa a ter controle total sobre a sua vida e, respectivamente, sobre sua morte, que somente acontecerá quando ela terminar de tecer e bordar sua mortalha por completo, mostrando habilidade de “tecer a sua realidade” e de ser “senhora de seu destino”, pois tem domínio sobre sua existência por meio da “teia” por ela produzida.

---

<sup>30</sup> “Vestidura em que se envolve o cadáver que vai ser sepultado”. (Novo Dicionário Eletrônico Aurélio, 2004)

<sup>31</sup> Percebemos uma possível relação intertextual, aqui, entre o romance em estudo e a “Odisseia”, de Homero – autor grego do período considerado como Antiguidade. A estratégia utilizada por Amaranta de bordar de dia e “desbordar” pela noite foi a mesma utilizada por Penélope. Em ambos os casos, embora os motivos das duas sejam diferentes, as personagens possuem o mesmo objetivo, o de ter controle sobre o tempo.

Pensamos ser possível vermos Amaranta como uma espécie de aranha-mulher. Uma das razões que nos levam a este entendimento é o fato da personagem aparecer em diversas partes do romance em apreciação costurando, tecendo e bordando sozinha ou em companhia de amigas ou mesmo de alguma pessoa de sua família. Estes ofícios já poderiam nos fornecer dados suficientes para tentarmos explorar a possibilidade de estabelecer uma relação entre a aranha e esta personagem.

No entanto, a referida relação está indicada na própria narrativa; embora não esteja presente, na maioria das vezes, de forma bem explícita, nos oferece indícios de sua existência. Nosso papel aqui é ressaltar estas possíveis analogias entre a aranha e Amaranta e fazer uma reflexão sobre sua manifestação na obra em estudo. A mesma “ambivalência” observada na caracterização da aranha está presente em Amaranta. Por um lado, pelo fato de a personagem criar ao tecer. Por outro, por atrair e seduzir os homens, tratando-os como presas que caem em sua “teia” extraordinária, mas mortal, como no caso de Pietro Crespi.

Semelhante a uma aranha que constrói majestosamente a sua teia como uma forma de armadilha para atrair suas vítimas, Amaranta seduz, manipula e depois abandona seus pretensos pretendentes. De forma ardilosa, lança mão de tudo que esteja ao seu alcance para sabotar uma possibilidade de se casar, como vimos especialmente com relação a Pietro Crespi e o Coronel Gerineldo Márquez. O fragmento a seguir nos demonstra o *modus operandi* de Amaranta em relação a Pietro Crespi, seu primeiro namorado: “La sensibilidad de Amaranta, su discreta pero envolvente ternura habían ido urdiendo en torno al novio una **telaraña invisible**, que él tenía que apartar materialmente con sus dedos pálidos y sin anillos para abandonar la casa a las ocho.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.129 – destaque nosso)

Percebemos uma ação de astúcia de Amaranta comparável a de uma aranha. A “sensibilidade” e a “ternura”, no caso da personagem, são a matéria prima utilizada na criação de sua teia, metaforicamente, aqui, considerada como “teias invisíveis”. Chama-nos a atenção o uso do adjetivo invisível, pois, nesse caso, dificilmente a “vítima” poderia ter a plena consciência de estar caindo em uma armadilha, visto que não consegue percebê-la. Desse modo, a forma pela qual Amaranta enreda suas presas pode nos remeter ainda a Nêmesis<sup>32</sup> – deusa grega da vingança.

---

<sup>32</sup> Nêmesis, en la mitología griega, personificación de la justicia divina y de la venganza de los dioses, a veces llamada hija de la noche. (...), distribuía la buena o mala fortuna a todos los mortales. Nadie podía escapar de su poder. (*Enciclopedia Encarta*, 2008)

Amaranta produz a sua última “teia” ao tecer uma trança; enlaçando, desta forma, os fios de seus cabelos no momento que antecede a sua morte.

Amaranta se acostó, y obligó a Úrsula a dar testimonio público de su virginidad.

–Que nadie se haga ilusiones (...). Amaranta Buendía se va de este mundo como vino [gritó Amaranta].

No se volvió a levantar. Recostada en almohadones, como si de veras estuviera enferma, **tejió sus largas trenzas** y se las enrolló sobre las orejas, como la muerte le había dicho que debía estar en el ataúd (...). (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.321 – destaque nosso)

Dessa forma, percebemos que, igual a uma aranha, Amaranta passa toda a sua vida tecendo. Recorre a esta experiência, em especial, para construir com desenvoltura emaranhados com a finalidade de atrair e capturar sua presa, envolvendo-a em seus fios. O ofício de tecer se faz presente inclusive quando ela já está deitada no caixão. Minutos antes de falecer, “tece suas compridas tranças”. A utilização do verbo “tecer”, em vez de “fazer”, é de grande relevância neste contexto. Não é comum o uso da expressão “tecer” nem em espanhol nem em português em relação a uma trança, senão “fazer”. Desse modo, podemos compreender que a narrativa nos apresentou mais uma possibilidade de vermos esta personagem como uma aranha-mulher com o emprego do termo “tejió”, presente no fragmento anterior.

## Conclusão

O romance *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, rompe com uma pretensa fronteira existente entre não humanos e humanos e, mais especificamente, entre “inseto” e “homem”. Nesse sentido, a narrativa, ao projetar nossa animalidade, nos mostra que a proximidade entre seres de espécies diferentes vai além do simples fato de pertencemos todos a um mesmo reino, o animal.

Depois de refletirmos sobre a tessitura narrativa e acerca da presença da simetria inseto-humano em sua elaboração, a título de comprovação e de fundamentação argumentativa deste artigo, retomamos algumas características apresentadas sobre a aranha e estendidas a Amaranta, como as indicadas por Chevalier; Gheerbrant (2006): a “ambivalência simbólica”; as expostas por Melic (2002): a capacidade de “desenhar armadilhas invisíveis e enganoso invencíveis”; as referidas por Hoffmann (1993): “habilidade que mostram para manipular (...) filamentos”; e as evidenciadas por Elices Calafat (2009): são “engenheiros excepcionais”.

A natureza cobra o que lhe é de direito, nos faz lembrar *Cien años de soledad* ao se valer do recurso de ativação da memória coletiva, compartilhada com as personagens de Macondo na posição de leitores/interlocutores. Nessa linha de raciocínio, ao causar um efeito nocivo, conseqüentemente, teremos de pagar por ele. As formigas carnívoras invadem os espaços e devoram os rebentos frutos da intervenção humana em situações que não lhes cabia intervir.

Construídas de fio a fio, principalmente no que diz respeito à simetria projetada por uma evidente busca de inter-relacionar “inseto” e “humano”, as analogias implícitas e explícitas encontradas na tessitura narrativa de *Cien años de soledad* sinalizam para a possibilidade de aproximarmos as personagens humanas, suas características físicas e psicológicas, aos animais não humanos; mostrando-nos que, em Macondo, todos são protagonistas de um mesmo universo marcado pela noção de alteridade, por um encontro pleno com o “outro” – estendido aqui como as mais variadas espécies de vida. A “racionalidade” humana não a faz superior, pois todos deveriam ser tratados como partícipes de igual valor, independentemente de forma, classe, cor, raça, credo e espécie. Todos somos responsáveis por nossa Macondo; resta saber que tipo de Macondo pretendemos manter, resgatar ou (re)fundar.

## Referências

CALSAMIGLIA, Helena; TUSON, Amparo. **Las cosas del decir**. Ariel Lingüística, Espanha: 1999. Disponível em <<http://www.textosenlinea.com.ar/academicos/Calsamiglia%20y%20Tuson-%20Las%20cosas%20del%20decir.%20Manual%20de%20análisis%20del%20discurso.pdf>>. Acesso em julho de 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos – Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 20. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRAGA, Elda Firmo. **Literatura e Ecologia. A pentalogia La Guerra Silenciosa de Manuel Scorza**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012. 242p.

**Enciclopedia Encarta**. Microsoft Corporation, 2008.

ELICES CALAFAT, Manuel. **Las arañas y sus telas un paradigma multidisciplinar** (2009). Disponível em <<http://www.mater.upm.es/Directorio/PDI/CU/Elicesarchivos/00803.pdf>>. Acesso em fevereiro de 2015.

EZZAIM, Allal. **La creación de Macondo entre el mito, la historia y la literatura**. Universidad de Fez, 1998.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Edición conmemorativa de la Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Barcelona: Alfagarrá, 2007.

HOFFMANN, Anita. **El maravilloso mundo de los arácnidos** (1993). Disponível em <<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/116/html/aracnido.html>> . Acesso em fevereiro de 2015.

MELIC, Antonio. De Madre Araña a demonio Escorpión: Los arácnidos en la Mitología. In **Aracnet 10 - Revista Ibérica de Aracnología (Boletín)**, 5(2002): 112–124. Disponível em <<http://entomologia.rediris.es/aracnet/e2/10/03mitologia>>. Acesso em fevereiro de 2015.

**Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 3<sup>a</sup>. ed., 2004.

RAMOS JR, Dornival; FREIRE, Saymon S. **Memória e identidade regional em Gabriel García Márquez e Germán Espinosa**. Disponível em: <<http://www.revista.ueg.br/index.php/sapiencia/article/view/2805>>. Acesso em março de 2015.



**Vick**

## **A Literatura entre Tipos de Pensamentos – a anamorfose do animal ao homem e os sincretismos semiológicos dos rituais no romance “Parábola do Cágado velho”, de Pepetela**

Waldelice Souza (UNIRIO)

A literatura de Pepetela, escritor angolano, coloca em confronto diferentes modos de pensar. É nesse movimento de reunir os inconciliáveis, de recompor combinações, aparentemente, contraditórias que Pepetela faz emergir o seu estilo literário, o que ajuda a aumentar o vínculo, por ser veículo de situações, de modos de vida e modos de pensa(r)mento que podem ser reconhecidos pelos leitores. As camadas de significação que essa literatura estabelece não se processam em só um plano de comunicação, o que indica uma malha de compreensão diferente dos fenômenos humanos. O que nos permite indagar, como isso se processa no romance “Parábola do Cágado Velho”, especificamente? E quais são as redes significativas que um animal, totem do antepassado e do homem, por ser descendente daquele, recompõem ao ter seu rito diário mantido. Um rito simples, que se processa em ir, no meio da tarde, beber a água do riacho que mantém a vida do Kimbo, da aldeia, apesar da fome, da guerra e do desespero a circundar, cada vez mais apertadamente. Ele movimenta uma literatura, em língua portuguesa, que é muito combatente e ágil na atualização dos sentidos de comunidades tradicionais.

Em sua literatura, o escritor tem como tema habitual a história da formação do que se conhece hoje por Angola. Ele trata da chegada dos primeiros europeus que data dos fins de século XV, em 1482, quando o navegador português Diogo Cão aportou no rio Congo. Lembra constantemente que a penetração do português dependia da dominação de dois reinos ao sul além do reino do Congo, o da Matamba e o do Ndongo, de cujos soberanos, os ngola, provirá o nome do país. Tenta deixar claro, em seus textos, que por força da busca por escravos, o estado colonial se interiorizou, alargando suas fronteiras a nordeste da região inicialmente contatada. É no período da luta pela independência, que Angola surge como toda a sua diversidade para o mundo, é quando Pepetela se engaja e sua literatura rotacional de uma noção de mundo a outros, visitando os universos simbólicos dos homens angolanos, buscando o ponto de encontro.

O país é composto por dezoito províncias na divisão administrativa atual e a população atual do território é essencialmente de origem banto, onde habitam sete comunidades autóctones, das quais emergem outros subgrupos (cerca de cem), que se distinguem pelas suas particularidades sociolinguísticas, a saber, como nos informa Solival

Menezes em livro sobre a economia de Angola:

o português é a língua oficial de Angola, mas existem ainda quase duas dezenas de línguas nacionais, estando já oficializadas seis, casos do umbundu, kimbundu, kikongo, tchokwe, oxikwanhama e mbunda. Além destas, o nganguela, oxihherero, nyaneka e várias outras aguardam pela atribuição do mesmo estatuto, de línguas nacionais. (MENEZES, 2000, p.101).

A independência mobiliza muitos intelectuais que imbuídos do interesse de (re)conhecer Angola, procura ver o país por olhos diferentes do colonizador. O movimento “Vamos conhecer Angola!” vai ser o pano de fundo para a retomada simbólica do país. Para alguns a luta pela independência dura quatro séculos marcados por levantes de vários grupos étnicos contra a ocupação portuguesa. A independência é tema por si, para o escritor e vai se constitui em matéria com o surgimento, no ano de 1956 do MPLA<sup>33</sup>. O lançamento do Manifesto do MPLA, em dezembro de 1956, é o marco dessa luta que vai até 11 de novembro de 1975, quando Agostinho Neto proclama a independência, em Luanda. Contudo, a guerra civil estoura logo depois. Essa guerra foi essencialmente uma luta pelo poder entre dois antigos movimentos de libertação, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). Apesar do objetivo comum das duas organizações, de acabar com a ocupação portuguesa, entraram em uma guerra fratricida que só vai acabar em 2002, com a morte do líder da UNITA, Jonas Savimbe.

O MPLA e a UNITA tinham raízes diferentes no tecido social angolano e perceptivas de mundo diferentes, mas que alimentou a guerra civil foi, na verdade, a intervenção internacional, que se fez sentir dos dois lados. A guerra, que durou 27 anos, pode ser dividida basicamente em três períodos de grandes combates — 1975-1991, 1992-1994 e 1998-2002 — intercalados por frágeis períodos de paz. O MPLA conseguiu a vitória em 2002, com o custo alto, pois foram mais de 500 mil mortos e mais de um milhão de pessoas foram obrigadas a se deslocar dentro do território do país. (MENEZES, 2000, p.183).

O país fraturado por imensas divisões e perpassados por diversos interesses, para se recompor, busca redescobrir-se a si mesmo. Os intelectuais dos movimentos de independência são passados a conhecer mais sobre a terra, a história contadas pelas esculturas, pelas máscaras, pelos tipos de sementes e pelas presenças dos animais, observando, inclusive, quais deles eram considerados como sagrados. Reunir os intelectuais que estudaram na Europa; os militares, dos vários exércitos que lutaram em duas guerras e passaram a maior parte da vida tentando matar outros angolanos, normalmente, líderes do exército diferente; e, os

---

<sup>33</sup>- Movimento Popular para libertação de Angola.

agricultores, buscando sempre uma forma de fugir das lutas e guerras também são temas de Pepetela. Isso porque ajuda a ver os tipos de homens que as comunidades tradicionais cediam para a luta. Dar foco a essa psicologia do personagem se coloca como um desafio para a literatura de Pepetela, pois, muitos desses tipos de homens, são alimentados por perspectivas muito diferentes entre elas próprias, das encontradas na Europa ou, mesmo, em outras partes do continente africano. O papel da sua literatura passa a ser o de unir perspectivas diferentes em uma intersecção, a de ver nascer o homem novo, resultante da independência de Angola. E a literatura passa a cumprir o papel de articulador de sentidos, como indica a sua definição de literatura em (HILBEDRANDO, 2000, p.303),

Creio que a literatura nacional é elemento indispensável, tão importante como outro qualquer, para a consolidação da independência. É um fator que ajuda a aumentar a unidade nacional, por ser veículo de situações, modos de vida e **de pensar**, dentro do país [...]. Pode ser exagero – é para se discutir – mas afirmo que não há, não pode haver a criação de um país verdadeiramente independente sem uma literatura nacional própria, que mostre ao povo aquilo que o povo sempre soube: isto é, que tem uma identidade própria. [grifo nosso]

A definição do que é literatura, para Pepetela, assume o lugar de Manifesto. E é nesse manifesto que busca estabelecer pontes de atualização de modos de ver o mundo dos diversos sistemas dos grupos de Angola. Do seu nome, Artur Maurício Pestana dos Santos, usa o sobrenome Pestana, que em umbundo é Pepetela. Como muitos estudantes de Angola, em 1958, ele parte para Lisboa, onde ingressa no Instituto Superior Técnico de Engenharia e lá permanece até 1960. Em 1961 acontece, em Luanda, a revolta que deu início à Guerra Colonial, mas só em 1963 se torna militante do MPLA.

E ao associar o ato sonhado do homem submetido ao realizado pelo personagem, a literatura assume um dos lados de confronto ideológico, o que se quer é a independência completa, construída de forma que o homem comum se aproprie dela. Característica que marca a tradição da literatura angolana com caminho calcado por gerações anteriores de escritores, que, já de posse da escrita da língua portuguesa – ofertadas nas escolas catequistas dos padres e colonos portugueses como forma de alteração da subordinação imposta pelo estatuto do nativo na colônia lusa – foram capazes de compor um conjunto de combinações que retomam os temas contados e recontados pelos mais velhos, ouvidos nos serões no interior do país e relatados por viajantes e pesquisadores em livros de viagens. Os intelectuais escritores vão contar mais uma vez tais histórias a partir de uma visão crítica da história, dos viajantes e da língua, como confirma Rita Chaves, pesquisadora da Universidade de São

Paulo, (CHAVES, 1999, p.156):

Desde 1934, quando Antônio de Assis Júnior publicou *O segredo da morta* (romance de costumes angolenses), a primeira obra do gênero na literatura angolana, a trajetória do romance em Angola veio deixando nítida a vontade de seus autores de, através da literatura, colocarem em prática um projeto de investigação sobre as realidades que compõem o país. Potencializando a sua capacidade de analisar com certa dose de objetividade a matéria artisticamente transfigurada, o romance, naquele sistema literário, aproveitava-se do senso de historicidade que também o definia como gênero para oferecer ao leitor um instigante painel das múltiplas faces que particularizavam o país.

Por esse caminho, aberto por Antônio Assis Júnior, seguiriam escritores como Castro Soromenho, Óscar Ribas, José Luandino Vieira e Pepetela, dentre outros. Valendo-se do gênero, eles empreenderiam projetos de investigação para o mapeamento da fisionomia multifacetada do cenário cultural da Angola, compondo um repertório literário entre o que era considerado racional e a expectativa que o mito, contado oralmente, ocasionava.

Por essa perspectiva cada escritor angolano estabelece variáveis para os seus estilos. Desse grupo, dois vão ser importantes para o nosso estudo. O primeiro é Castro Soromenho, porque seu trabalho marca a ruptura com a literatura do tipo colonial, produzida no país, compondo uma visão que buscava reconhecer a humanidade, dando profundidade aos pensamentos dos grupos étnicos. Isso vai provocar Roger Bastide<sup>34</sup> a pesquisá-lo – demonstrando que o caminho trilhado em nosso estudo já conta com picadas e marcas como possibilidade teórica; e o segundo é Pepetela, que dá ênfase a esse estilo. Nesse percurso, o escritor cuidou de romper com o código estabelecido como norma pelo colonizador, colocando-se em luta e no caminho de uma nova possibilidade. Por esta via se estabelecia um mundo no qual o “talvez”, o mestiço, rajado por combinações teria o reconhecimento político, observando a conjuntura dessas possibilidades.

Em função de sua atuação política, Pepetela é compelido a se exilar na França e na Argélia e, posteriormente, gradua-se em Sociologia. Com a proclamação da independência de Angola em 1975, é nomeado vice-ministro da Educação no governo de Agostinho Neto. Em 1997, ganha o Prêmio Camões pelo conjunto da sua obra. Atualmente, é professor de Sociologia da Faculdade de Arquitetura de Luanda, onde vive. Pepetela já é quase um “mais velho”, pois em outubro de 2015 completa 74 anos. Sua obra conta com vinte e um romances,

---

<sup>34</sup> - Esse pesquisador francês, aqui, no Brasil, na USP, na Faculdade de Sociologia, produz análise sobre os rituais do candomblé que alteram significativamente a visão que se tinha até então desse fenômeno. Antes visto como um fenômeno patológico, por estudiosos como Nina Rodrigues e Artur Ramos, passa a ser elemento da sociologia e da antropologia.

publicados de 1973 a 2013, e duas peças, publicadas entre 1978 e 1980. São eles: *As aventuras de Ngunga*, de 1973; *Muana Puó*, de 1978; *Mayombe*, de 1980; *O cão e os caluandas*, de 1985; *Yaka*, de 1985; *Lueji: o nascimento de um império*, de 1989; *A geração da utopia*, de 1992; *O desejo de Kianda*, de 1995; *Parábola do cão velho*, de 1997; *A Gloriosa Família*, também de 1997; *A montanha da água lilás*, de 2000; *Jaime Bunda, agente secreto*, de 2001; *Jaime Bunda e a morte do americano*, de 2003; *Predadores*, de 2005; *Sexo Oposto*, 2007; *O terrorista de Berkeley, Califórnia*, de 2007; *O quase fim do mundo*, de 2008; *Contos de morte*, de 2008; *O planalto e a estepe*, de 2009; *A Sul. O Sombreiro*, 2011; e, *O Tímido e as Mulheres*, 2013; e as peças: *A corda*, de 1978; *A revolta da casa dos ídolos*, de 1980.

E se Pepetela segue a rota de alguns escritores angolanos no empreendimento de ceder voz silenciada expressão, ele faz isso, retirando do lugar difuso os personagens donos dessas vozes, pois permite que ocupem o lugar relevante na enunciação, ao assumirem em seus romances as próprias falas, em discurso direto para defenderem os próprios pontos de vista. O que desloca o narrador, já que os próprios personagens assumem esse lugar de contadores da própria história. Ao falar por si, o personagem deixa à vista a forma como vê o mundo, cede o seu ponto de vista, o seu modo de pensar. E enquanto faz esse movimento literário, Pepetela, efetivamente, desajusta o foco de ver o pensamento do homem nativo pela visão do colonizador; e, passa a ver o mundo pela perspectiva dos nativos. O escritor dá assim, por meio de seu texto literário, visibilidade a outra perspectiva de mundo. E ao perseguir essas figuras que desenham seus sonhos na areia do deserto, às vezes, se confronta com emaranhado de significados que pela aglutinação aparecem sem forma definida. Engenharia que leva a sua produção ao campo da semiologia.

O romance “Parábola do Cão velho”, de 1997, não é o primeiro em que o escritor busca falar de pensamento angolano envolvendo elementos, normalmente, fora do eixo estabelecido como hegemônico, colonial ou eurocentrado. Podemos observar nitidamente essa tentativa em pelo menos três romances. O primeiro é o “Muana Puó”, de 1978, trata do duelo entre os morcegos e os corvos pelo mel, no qual a tradição de confecção das máscaras, no caso a da Muana Puó, orienta as possibilidades de caminhos. Este romance de caráter figurativo marca o interesse de abordar a diversidade simbólica dos angolanos sem referir-se claramente a nenhuma. Por isso, os animais assumem o lugar dos homens na luta, evitando a configuração das linhagens; no romance “O Cão e os Caluandas”, de 1985, trata das histórias de um cão pastor-alemão na cidade de Luanda. São depoimentos, manchetes de jornais,

documentos, cartas, unidos pela presença enigmática do cão. E, “As Aventuras do Ngunga”, de 1973, que fala de um menino órfão que se transforma no ideal de coletivo da luta pela independência. O romance já introduz o interesse de falar da geografia de Angola, dos costumes de cada um dos grupos, expondo a diversidade cultural expresso nos modos de vida e de manutenção das tradições. E apesar de ser anterior aos dois primeiros é em alguns aspectos mais próximo daquele que aqui se quer aprofundar, com uma questão/tensão em especial, a do alembamento, que é revisitado pelo romance “Parábola do Cágado Velho”.

Se em “Muana Puó”, a máscara tchokue ocupa – e ofusca – o debate político na luta dos morcegos contra os corvos pelo mel e pela montanha do sol, com a sua beleza, no “O Cão e os caluandas” a diversidade de narrativas tem uma colagem difusa. Isso, talvez, se dê, exatamente, pela presença de um cão “estranho” que não se desloca dessa categoria. Em As Aventuras de Ngunga, as narrativas estão bem enquadradas, o que excede é o esforço descomunal exigido ao pequeno órfão, deixando a nu uma voz marcante no interesse do alistamento dos jovens. É mais significativo, contudo, em seu ideal de marcar a noção da identidade coletiva, como de acúmulo de energia maior que a singular. Noção associadas nessas comunidades ao papel dos antepassados; e, que um jovem de origem desconhecida, que, portanto, não pertence a nenhuma das linhagens assume, dando uma guinada à ordenação do mundo ali, redimensionando a perceptiva de fazer histórico como o gesto fundamental na significação do mundo e, por conseguinte, dos sistemas simbólicos. Já em “As Aventura de Ngunga”, Pepetela percebe o mecanismo de transformar um personagem em antepassado por associação de sentidos.

Como se o seu texto assumisse um outro lugar, que vai além do acontecimento literário, chegando a cobrir o papel de um acontecimento histórico e/ou de um ritual de atualização de sentidos. Poderíamos dizer que o dilema de Ulume, em “Parábola do Cágado Velho”, é similar. Se não, vejamos, o estado de tensão em que o Ulume se encontra, promove nele uma disposição ao trânsito, ao deslocamento espacial e de sentido. Vários acontecimentos o despertam para as mudanças que ocorrem no mundo, as idas constantes de carros da cidade/calpe conversar com os jovens, o interesse Munakazi, o alistamentos dos filhos em exércitos diferentes e a explosão da granada. Ele transita de homem adulto, assentado em suas condições consolidadas para situações de instabilidade, de insegurança significativa, que o faz voltar ao antigo recurso de reajuste do sentido usado pelos antepassados. Ele recorre a um ser que esta dentro, no mesmo espaço/territorial, mas em uma zona fronteiriça, pois o cágado, a quem Ulume costuma consultar, não é homem, apesar de, em certa perspectiva, guardar a

memória humana. Esse lugar indiviso ocupado pelo cágado confunde. Já que em nossa perspectiva de mundo completamente eurocentrada ou uma coisa é uma ou é outra. A ambiguidade constrange o nosso pensamento, pois fomos acostumados a associar um significante a um único significado. E quando observamos um contexto, na busca de ampliar a abrangência da leitura, observamos esse contexto como algo completamente externo e condicionador da significação.

Não é a perspectiva de maniqueísmo binário do modo de pensar colonial, no qual uma coisa é única e se afirma negando tudo em que não se reconhece, ou seja, negando o outro, que interessa a Pepetela. Antes, ele está mais voltado para os sistemas que veem no diferente possibilidade positiva, a de manutenção da diversidade, pois, assim, se um caminho não dá certo, se pode sempre recorrer a outro. E cada modo de pensar se transforma em subsídio de recomposição, de ajuste e de atualização dos sentidos necessários – à comunidade – para responder a uma certa conjuntura. E a literatura de Pepetela é espaço no qual esse ajuste é atualizado, como que ocupando o lugar do rito realizado pelo antepassado. Ele aglutina vários sentidos em uma forma, a do personagem, e usa o decurso do romance para ressignificá-lo. Nesse jogo, se apropria de uma definição de signo próxima da leitura de Umberto Eco, quando este afirma, em (ECO, 2003, p.11), que,

Aqui, mais que negar seu direito, procura-se legitimar o direito oposto: o de estabelecer uma teoria semiótica capaz de considerar uma série mais ampla de fenômenos sígnicos. Propomos, destarte, definir como signo tudo quanto, à base de uma convenção social previamente aceita, possa ser entendido como ALGO QUE ESTÁ NO LUGAR DE OUTRA COISA. Em outras palavras, aceita-se a definição de Morris (1938), para a qual “uma coisa é um signo somente por ser interpretada como signo de algo por algum interprete; assim, a semiótica não tem nada a ver com o estudo de um tipo particular de objetos, mas com os objetos comuns na medida em que (e só na medida em que) participem da semiose”.

É possível acompanhar o desenvolvimento desse exercício de ressignificação em um de seus romances. Na “Parábola do Cágado Velho”, o personagem principal, um agricultor, de nome Ulume, que em umbundo tem a mesma definição que a palavra “homem”, é aglutinado a forma de um animal, a do cágado, em uma perspectiva de anamorfose, pois essa aglutinação não anuncia no primeiro momento uma vinculação entre antepassados e descendente. Esse condensamento pode ser compreendido, se for observado por dentro do sistema de ajuste de sentido dos próprios nativos angolanos, se feito esse deslocamento epistemológico, é possível perceber que há um realinhamento ritualístico que serve como o cone de alumínio que devolve a forma ao conjunto de homem/animal, que é uma das formas possíveis aos

antepassados.

Aqui, é preciso ficar atento à importância tanto da anamorfose quanto do sincretismo. Dessa forma, se o cágado é a forma de experiência não sistematizada enquanto membro da comunidade, a sua associação com o antepassado está condensada, pois guarda camadas de sentidos que não foram apropriados pelos homens preocupados com lutas, guerras civis, casamentos e colheitas.

Podemos ilustrar esse significado na anamorfose vazia, isso porque acontece na figura sem forma definida a reunião de muitos significados que não ganharam respaldo social, ou, ainda, as versões das narrativas que garantem a existência do repertório está ali no cágado de forma latente, como se fosse uma semente a qual faltasse a condição de semeadura.

Se considerarmos na imagem acima o círculo como a figura do cágado e as linhas como os significantes, ou seja, a significação fica lenta, porque ela se processa na relação indireta de um significante para vários significados, vindos de sistemas simbólicos diversos, resultando em um signo exposto a aglutinação de sentidos, essa figura fica informe não pela falta de um sentido ou um nome exclusivo, mas pela ausência de um que adquira relevo ajustados às necessidades conjunturais, observando com isso a dimensão política que o sentido guarda para além de sua outra dimensão: a ideológica. O conhecimento das narrativas, dos diversos grupos, ajuda no cotejamento do sentido. Contudo, se o tempo histórico e a conjuntura política não necessitarem desse sentido aglutinado, ele não vai ganhar expressão para aquela geração e vai se manter ali como significado “sem sentido”, para muitas culturas tradicionais isso não é exatamente um problema.

Nessas comunidades acontecem, às vezes, de grupos bem diminutos, ou mesmo pessoas singularizadas, guardarem algumas práticas que refazem o sentido daquela figura. Com narrativas ou sem elas, o rito pessoal, coletivo ou social é o meio mais contundente de trazer à tona sentidos adormecidos.

O rito de culto ao antepassado é o que vincula Ulume ao Cágado; o antepassado é o sincretismo, já que o antepassado pode ser tanto um morto recente, aquele que a lembrança dos traços ainda está bem marcada, quanto, com o tempo, se transforma naquele personagem de história que pode ter a forma de uma montanha, de uma máscara, de um rio, de uma ação, de outra pessoa, de um animal, um cágado. Observar isso em Pepetela é perseguir as indagações transformadoras dos personagens, seguindo as deformações e distensões dos significados e observar o ato cotidiano e ritualístico como possibilidade de recomposição do

sentido que é o que garante a atualização dos sentidos e da literatura.

Pepetela institui sua produção literária um ponto de interseção entre epistemologias. E, nesse aspecto, seus romances são atravessados por várias perspectivas de ver o mundo, de ver o homem, de ver o trabalho, o conhecimento a que esse trabalho conduz e ao universo que esse trabalho circunscreve. O universo do colonizador, o daqueles que defendem a independência – os dois exércitos dessa perspectiva: o do MPLA e o da UNITA, por fim, o universo dos grupos tradicionais, normalmente, compostos por mulheres, velhos e crianças que são os restos nas aldeias nos períodos de guerra. Assim, ao compor crítica literária para a literatura de Pepetela, o pesquisador deve estar atento ao entrecruzamento complexo que o estudo dessa literatura exige, pois, não se apresenta em uma simples dicotomia entre o novo e o velho e nem sempre o tradicional é a perspectiva a ser negada pelo que se pode considerar como atual. O que nos obriga a tatear a situação do personagem em meio ao conflito de ter que construir vida em um tempo de antagonismos, conflito e guerras, nos quais as noções de mundo, vida e homem estão se movendo. No tempo em que o personagem significa o seu mundo em guerra, Pepetela produz uma literatura mestiça, para a qual fundamentais são as suas combinações. Como seu personagem Teoria, em *Mayombe*, em (PEPETELA, 1980, p.06),

Nasci na Gabela, na terra do café. Da terra recebi a cor escura de café, vinda da mãe, misturada ao branco defunto do meu pai, comerciante português. Trago em mim o inconciliável e é este o meu motor. Num universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez. Talvez é não para quem quer ouvir sim e significa sim para quem espera ouvir não. A culpa será minha se os homens exigem a pureza e recusam as combinações? Sou eu que devo tornar-se em sim ou em não? Ou são os homens que devem aceitar o talvez? Face a este problema capital, as pessoas dividem-se aos meus olhos em dois grupos: os maniqueístas e os outros. É bom esclarecer que raros são os outros; o mundo é geralmente maniqueísta.

É essa visão de literatura que permite ao escritor compor por camadas relações interseccionadas do significado, ou, podemos dizer também, compor imagens de seus personagens como sínteses de caráter e de narrativas, semelhantes às personalidades dos sistemas simbólicos afro-brasileiros, melhor percebidos quando o estudo observa simultaneamente a religiosidade de matriz africana. O escritor angolano estrutura os seus textos literários por interseções entre sistemas simbólicos diferentes e traz para dentro do acontecimento literário a atualização de alguns signos. A falta de significação direta de uma forma em função de seu pouco delineamento é costurada por narrativas que amplia a noção de um sentido para uma figura/significante. Juana Elbein dos Santos, antropóloga argentina, em

seu estudo, que já é um clássico, sobre as irmandades da morte em Amoreiras, na ilha de Itaparica, na Bahia, nos ajuda a entender essa instabilidade do significado, perceptível quando você observa as anamorfozes. Cito-a:

É a presença e função de uma entidade em relação com as diversas situações rituais, ao longo de todo o transcurso do ano litúrgico e na vida cotidiana do “terreiro” que nos permitem interpretar seus significados. Uma entidade-símbolo não é um elemento a que se traduza, que se defina de maneira estática, mas elemento que se “interpreta” na medida em que é inserido em determinado contexto. (SANTOS, 1986, p.175)

Essa interpretação marca a importância de alguns elementos de significação desconsiderados na perspectiva de signos arbitrário, como o ato, o corpo e o gesto compartilhado. Por essa interpretação é possível perceber que um corpo pode ocupar mais de um sentido ou, ainda, que um sentido humano pode estar em um corpo não humano. O que é uma perspectiva não só de significação. A ideia de Pepetela é que os antepassados têm respostas que podem ajudar a solucionar os problemas no presente. Essa noção é importante dentre todas as tradicionais das linhagens do Bantu. A ideia de pertencimento ao lugar é composta pela tradição de pertencer a um corpo anterior ao seu, ao do antepassado. O que a posiciona em uma perspectiva também de pensamento. Ter mais velhos comuns é o que garante o elo familiar, o que define a fraternidade e o cágado é esse elo entre os homens de tempos diferentes. É onde se compõe e se amarra, também, as possibilidades de sincretismos.

É o Ulume, atravessado pela imagem do cágado, que reúne narrativas antigas, a composição de modos de ver o mundo do antepassado e a tradição como ser um, sendo o outro. O personagem do que é o humano, Ulume, está sempre voltando ao antepassado, em suas diversas formas, para indagar sobre o andamento do mundo, e, às vezes, exige respostas. E por via das questões do humano/Ulume que a figura do animal, como síntese semiológica de existência concreta aglutina a de seu antepassado genérico.

Talvez, por isso, o antepassado aqui não seja o sentido a ser negado nem a tradição de cultivar e ouvir as respostas deles. Antes, para Pepetela, o que precisa ser alterado como sentido é o de alembamento, uma espécie de dote, que é pago aos pais da mulher com que se quer contrair núpcias. Esse sentido está no foco da tensão de Ulume e não é a questão fundamental da guerra. Apesar disso, é o sentido social que adquire a permissão do cágado para ser alterado. E é, porque questão distintiva entre o MPLA, de Kanda; e, a UNITA de Luzolo, filhos de Ulume que alistam-se em exércitos diferentes, em guerra fratricida.

Nesse ponto, para o escritor, a literatura é um fato que pode ajudar a aumentar a

unidade nacional, por ser veículo de difusão de tipos de pensar. O pensamento de Ulume faz parte de uma tradição de agricultores que lhe garante sentido, além de guardar formas próprias de ajustes, isso se configura nos modos como Ulume age com os filhos, com a Muari, sua primeira mulher, ou como vai se relacionar a Manukazi, a sua segunda mulher, que discorda do alembamento, como Kanda, e quer alterar as condutas, os costumes e a sua vida. O que demonstra o dinamismo do sistema ao qual estão integrados.

No romance, Ulume se une a Muari, gerando Luzolo e Kanda. Os irmãos viviam bem, até a aldeia receber com frequências carros da calpe – cidade grande – com ideias de lá. Essas ideias são visões sobre a história de Angola, só que cada exército considera a sua versão como verdade absoluta e despreza a tradição com sua perspectiva de várias versões para uma mesma verdade. Essa noção, do que seja a “verdade”, é a maior herança dos colonialistas. Essa verdade absoluta, que coloca o certo de um lado e o falso do outro, era o que nutria a ideia dos exércitos diferentes, definidos como: o dos nossos e o dos inimigos ou o dos amigos e o dos outros, apesar de os aldeões terem dúvidas sobre quem eram os exércitos “nossos” e os “outros”. Os alistados, por sua vez, sabiam, no final, que os inimigos eram todos diferentes deles próprios.

Para esses exércitos e para essas verdades extremadas e inconciliáveis, os membros do kimbo, da aldeia, se dividiam naqueles que cederam filhos para um exército e os outros para o outro, então sempre tinha ali um pai do inimigo. Esse é o motivo haver sempre estranhamento entre os soldados, de qualquer um dos exércitos, e os aldeões, pois, sempre, um deles seria desrespeitado, o que no final ofendia a todos. Fica claro no romance que os filhos de Ulume e de Muari vão cada um para um exército. Esses dois velhos e agricultores compreendem muitas coisas das tradições e da vontade dos jovens de mudá-la, porém não compreendiam o porquê dois irmãos, se alistarem em exércitos diferentes. Eles não compreendiam o ódio que cada membro de um exército nutria contra o outro a ponto de destruir o mundo todo para poder matá-lo.

O Ulume entendia, contudo, o caminhar de um cágado até o riacho para beber sua água e, enquanto fazia isso, o cágado parava tudo o que acontecia, o vento, os pensamentos, os acontecimentos. Entendia uma jovem não aceitar se casar com um homem mais velho, que já era casado e tinha filhos mais velhos que ela, tanto que discordavam entre eles, a ponto de estarem em exércitos diferentes. Entendia a necessidade de mudar de aldeia para proteger a plantação, o gado e o trabalho deles contra a fome sem limites dos soldados em guerras por razões nunca compreensíveis.

O Ulume, ainda, entendia ou, pelo menos, aceitava a fuga da jovem Munakazi, mesmo depois de ter se casado com ele. E, Munakazi foge, porque queria conhecer a calpe. Ulume entende e, com a colaboração do cágado, aceita o retorno de Munakazi, depois, de ter sido despojada completamente de seu vigor físico e sua capacidade de trabalho, reconhecendo-a como parte de seu erro de interpretação da explosão da granada. Ele viu o que ele queria ver. E moveu o mundo para ajustá-lo ao seu interesse, não lenda as negativas Munakazi. Era sua obrigação aceitá-la.

Segue o ponto de vista dos seus antepassados. Essa mudança de lugar ajuda a ver o papel, enquanto o signo do cágado se reconfigura no processo da leitura. O papel do cágado aqui não é simples, não é breve e não é menor. Essa aparente fragilidade significativa é ilusória. Visto que o cágado compartilha a mesma importância de produção de sentido na organização social que Ulume. Ele é representante do antepassado imemorial em aberta relação com o descendente. O cágado é o articulador de sentidos para Ulume, portanto tem preponderância sobre este último. O que une um ao outro é ato compartilhado, que transforma o signo sem forma em um signo atualizado, comum, necessário.

O Ulume é o instrumento de mediação para os homens de Angola, em guerra civil, para os leitores entenderem o jogo de ajuste entre a tradição e o sentido novo; e o cágado a mediação entre o Ulume e o antepassado/tradição. A mediação é uma triangulação, não é uma ligação direta, a uma aglutinação entre os mediadores, que os deformam, que os imbricam. Ulume assume que seus gestos se confundam com o do cágado, seu antepassado, em transe. É esse tipo de transe que se percebe entre Ulume e o cágado. Depois de nos apresentar o oráculo do qual faz parte a história de Ulume, o escritor nos dá a imagem base.

Ulume, o homem, olha o seu mundo.

Por vezes a terra lhe parece estranha. Fica num planalto sem fim, embora se saiba que tudo acaba no mar. Chanas e curso de água por toda a parte. Junto dos rios tem floresta, nalguns pontos apenas muxitos, aquelas matitas em baixas úmidas. As elevações são pequenas, excepto a Munda que corta a terra no sentido norte-sul. Nunca se vê o cume da Munda, sempre encoberto por espessos nevoeiros. O seu kimbo fica colado ao pé da Munda, outra forma de dizer montanha, na base de um morro encimado por grandes rochedos cinzentos, por vezes azuis. De cima do morro sai um regato que acaba por se acoitar, muito à frente, num rio largo, o Kuanza de todas as forças e maravilhas, quase fora do seu mundo. Desse regato tiram a água para nakas, onde verdejam os legumes e o milho de bandeiras brancas. Nele também bebe o gado. Mesmo no tempo das piores secas a água do regato nunca falhou. No alto do morro ainda, existe a gruta de onde todos os dias sai um enorme cágado para ir beber a água da fonte. Palmeiras de folhas inquietas rodeiam o kimbo, casando com mangueiras e bananeiras, pintando de verde escuro os amarelos e verdes esbatidos do capim e do

milho. (PEPETELA, 2005, p.2).

Esse gesto compartilhado entre Ulume e o cágado, como ainda nos informa o escritor, nem sempre acontece, o tempo precisa estar limpo, como acontece depois de uma chuvarada e a lua aparece, apesar do sol; e, além de tudo, Ulume deve trazer alguma questão consigo: uma angústia qualquer. É dessa forma, que o gesto de lembrança das ações de um parente antigo se coloca a favor da vida dos descendentes. Assim, a capacidade visionária desse antepassado, a sua história passa a se confundir com a de todos os homens a partir do rito do cágado/antepassado.

Essa perspectiva está em desajuste com as outras. Tanto que quando é impedido de subir o morro para ver a paragem do tempo junto com o cágado velho, Ulume tenta explicar a razão para os soldados que o impedem,

E Ullume foi proibido de subir ao morro à tarde, onde um dos oito ficava sempre de sentinela. Pela primeira vez na sua vida alguém o despojara do cume do morro. Ainda tentou protestar junto do que parecia ser o chefe. Este olhou-o com desprezo e o que vais fazer lá acima? **Não foi capaz de dizer era um hábito, uma necessidade imperiosa.** Pelos olhos do rapaz percebeu que ele nunca entenderia. Nós fazemos a guarda aldeia está descansado, foi a única resposta que obteve. Por isso, todos se sentiram aliviados quando o grupo foi embora (PEPETELA, 2005, p.30).

E não consegue. A explicação não é possível pelo simples fato de que as palavras não vão comunicar as mesmas coisas para os dois homens. O diálogo solicita além da língua que indica sentidos para certas coisas e atos são necessários outros elementos para se deslocar e pensar por um determinado modo de ver o mundo. Assim, a narrativa de um acontecimento original tem possibilidade de ajustar o significado, recolocando-o na vida prática. A narrativa é uma projeção ampliada do significado, que pode conter suas alterações e versões. A narrativa é, por assim dizer, um sentido distendido. Ela conta os acontecimentos por acúmulo, o que estabelece sincretismo ou sobreposição de sentidos, mas são essas sobreposições que permite a reatualização de um sentido, quando o outro foi inutilizado.

Há um conhecimento na perspectiva de ver o mundo diferente do composto por parábolas. A parábola guarda um modo de ajustamento de sentido que considera a atualização de sentidos em um modo absoluto, linear e evolutivo. Um sentido só surge por superação. O que é diferente do que acontece nos processos de validação de sentidos nas comunidades tradicionais angolanas. Os sentidos são mantidos com versões diferentes, opostas e até contraditórias, porque não as compreendem como mentiras ou falsas. As maneiras de difundir certos hábitos ou de educar das comunidades angolanas está ligada aos acontecimentos da

vida, aos dos rituais e às das narrativas orais. O que, obviamente, exige um sentido para conduzir um gesto, uma opinião, uma decisão, uma postura e a sistematização de um instante em que um sentido se estende por toda a comunidade e é divulgado por gerações ou sua necessidade circunscreve apenas uma determina conjuntura. Conseguir singularizá-lo permite aos homens de perceptivas tradicionais conseguir acumulá-lo como mais uma versão dos outros sentidos que constituíram as facetas dos tempos políticos e dos históricos. O ocasiona o aparecimento de mais de um sentido para uma situação ou narrativas, compreendido como sincretismo, quanto à pluralidade é de significado e versões quando se fala de narrativas.

Se a narrativa é uma projeção ampliada do significado, ela apresenta ao longo dos acontecimentos as variações de sentidos e suas alterações, além de informar em decorrência de quais fatos. É como se fosse uma reta muitas vezes maior que o significado, podendo sintetizá-lo em vários estágios.

O sincretismo é concorrência de muitos sentidos para um mesmo significante, para uma mesma figura ou forma. É esse excesso de significado que lhe retira a forma. E pode ser considerado confuso em perceptivas de pensamento dualistas, mas no pensamento tradicional cada sentido do sincretismo pode ser reconduzido com a mudança da situação inibidora de sua atualização. Muitas narrativas podem ajudar a ajustar cada um dos sentidos entrecruzados no sincretismo, conduzindo à significação.

Assim, o cágado deformado recupera a sua forma de uma narrativa que contenha, pelo menos, um dos significados dessa figura e o sustente em determinado sistema simbólico distendendo-lhe a forma antiga. Esse fenômeno significativo só é possível porque o vazio de significado do cágado, expresso por um significante vazio ou em anamorfose, está contido em uma das muitas narrativas dos sistemas simbólicos dispersos em modos de pensar em Angola. Cada sentido amarrado e, como um enigma, precisa ser desfiado com perícia, ser conduzido com cuidados, para que os complexos significados atravessem a figura informe do Cágado, aglutinando nele traços expressivos como os de paz, de paciência e de controle do tempo. O animal escolhido por Pepetela já é fonte, por ele próprio, de muitos sentidos. Sua imagem reúne vários estágios de evolução de muitos seres, como se isso já bastasse para ser o entrecruzamento de histórias. Seu casco visto em parte, sugere a ideia de muitos pedaços rejuntados. Pode ficar na água e na terra, por tudo isso, as tartarugas, os cágados e os jabutis se relacionam com a ideia estabilidade. Por sua capacidade de proteção, a carapaça, tem poucos predadores naturais, por isso, guarda uma noção de longevidade e em muitas culturas também o de vida longa. Esse animal congrega nela a ideia de ordem, criação, paciência,

força, estabilidade, inocência, resistência e proteção. Com seu jeito aparentemente calmo e seus olhos arregalados, vê tudo ao seu redor; a aparência despreocupada permite que observe a tudo tranquilamente. O Cágado é considerado o mais sábio entre os animais. Ele distribui o seu conhecimento um dia de cada vez. O animal não reage bruscamente diante das adversidades; e segue em frente em ritmo próprio.

O significado que vai nos interessar para a leitura do romance em análise é o do antepassado, como já afirmamos várias vezes. Esse significado nos permite observar o entrecruzamento com a divindade a qual é associada, aqui, no Brasil, pela perspectiva afro-brasileira, o orixá do trovão: Xangô. O Xangô, que é deus da justiça, tem como totem o cágado. Essa divindade como todas as outras, no sistema de comunidades de terreiro, no Brasil, tem uma derivação de sua personalidade em função da personalidade e do axé dos outros 16 orixás, os quinze diferentes e mais ele próprio, como o décimo sexto orixá. Nessa derivação, a qualidade de Xangô vai assumir todas as características do cágado expostas no romance de Pepetela, um determinado Xangô: o Ayrá.

Em contexto Geral, Ayrá é considerado como um orixá Funfun, ou seja, orixá que veste o branco. É considerado uma divindade de caráter passivo, seus fundamentos são relacionados à água e ao ar, mas no Brasil, foi atribuído também a esta divindade o elemento fogo, isso devido a sua associação com Xangô. Ayrá possui uma ligação muito mais forte com Oxalá do que com Xangô e, na verdade, tudo que for oferecido a ele, não deve conter sal, dendê e, jamais, deve ter seus assentamentos junto com Xangô ou sobre o pilão.<sup>35</sup>

É essa possibilidade, a de seguindo o caminho ligado a Xangô, chegar a Oxalá muito mais característico da figura, não só do cágado, mas, principalmente de Ulume e do pensador Tchokue, a quem também o personagem é associado. A questão que moveu toda a nossa indagação neste artigo, é que não se associa diretamente Oxalá ao cágado sem passar pelo conjunto de significado que caracteriza Xangô, que aqui abreviamos. Já que o que mais nos interessa é dar visibilidade a engenharia semiológica exposta na literatura de Pepetela, onde o sentido direto é impossibilitado para que se percorra um caminho de deslocamento de ponto de vista, de visita a outras perspectivas, de consideração de outros modos de ver o mundo e, portanto, de pensar. Essas duas figuras são as que possibilitam tal distensão e o estabelecimento de forma e de campo significativo para cágado, que significa, mas em uma semiologia dinâmica na qual o sentido é estabelecido pela potência das narrativas em um rito.

---

<sup>35</sup> - <http://www.umbandadochico.com.br/blog/2015/01/03/lendas-e-qualidades-de-xango-e-aira/>, visitado em 15 de agosto de 2015.

Ao se poder ler os personagens associando-os às personalidades míticas, percebemos a recomposição de suas formas e os personagens adquirem sentido mais denso. Ou seja, observar o cágado sob o código de Oxalá, figura da paz, responsável pela criação, que come brotos – folhas novas – e milho, preferencialmente branco, velho que anda calmamente e não tem disposição para falar a muitas pessoas ao mesmo tempo, antes, prefere uma de cada vez ou uma a cada geração, ajuda na distensão do sentido e na recomposição da forma e no papel do animal no romance, em seu rito específico. A distensão se dá pelo rito e em determinada direção a de Ulume ao cágado.

Meio da tarde, no cimo do morro, esperando a paragem do tempo, com mais angústia que o habitual, percebeu. Há muito se anunciavam maus presságios, ele não os soubera ler, apenas pressentir. Daí esse arfar no peito espantado. Olhou na direção da Calpe [...]. A cidade que para muitos era de sonho e a ele trazia apenas temor [...]. Mas ela estava lá, a dois ou três dias de marcha, ele sabia. A gora o perigo estava mais perto. (PEPETELA, 2005, p.25).

Ulume, ainda homem, pensa nas questões e nos medos que o levam ao morro. Havia sempre um perigo, *não o perigo anunciado pelo cágado velho que saiu da gruta e para ele caminhava, nos seus passos incertos* e no seu silêncio, mas o que desajustava a vida e impedia a vidência dos dias.

Os cágados não trazem perigos e esse era conhecido desde sempre. Habitava na gruta perto do sítio onde Ulume todas as tardes se sentava. Passava perto dele para ir beber água onde nascia o regato que dessedentava as suas plantações e os gados e as gentes. **Era sempre o primeiro a beber daquela água, a água da criação.** Ulume deixava-o beber e voltar para perto da gruta, onde ficava **a comer capim tenrinho. Depois Ulume se levantava e ia também beber água. Estavam estreitamente unidos nesse ritual de serem os primeiros a beber daquele regato. Mas sempre Ulume deixava as primícias para o cágado, nunca se perguntara porquê. Como se cumprisse um cerimonial desconhecido mas eterno.** (PEPETELA, 2005, p.25).

No ciclo do eterno é que nos enovelamos junto ao cágado, Oxalá/Xangô Ayrá, e Ulume na busca por significação. Esse ritual de culto individual de Ulume ao cágado era o que o unia àquele lugar do kimbo, onde nasceram, aos seus antepassados, a ele próprio e aos seus filhos. Era esse ritual que lhe dava direção. Era para onde voltava toda vez que a vida se apresentava como insondável e incompreensível. Era esse hábito que lhe dava segurança. Era por via dele que se acalmava e adquiria a aparência do pensador tradicional da cultura angolana. Isso, porque se há um ritual conjunto que garante integralidade ao coletivo, existe o que determina a ligação direta entre a pessoa e o seu antepassado e, por via deste, com o território. É por via do ritual pessoal que cada um pode perguntar ao seu antepassado o que se

passa? E até exigir resposta direta

– Sei que me estás a ouvir, cágado velho. Não te incomodaria se não precisasse. Anos e anos passaram e sempre te deixei sossegado, ruminando os teus silêncios. Mas hoje preciso da tua sabedoria. Ou será falso aquilo que os mais velhos dizem e afinal és apenas um animal ignorante como os outros? (PEPETELA, 2005, p.26)

Ele sabia que, na verdade, os cágados eram animais de respeito.

O cágado hesitou mais tempo a dar nova passada. Estava mesmo à frente de Ulume. Pareceu levantar a cabeça para ele, mas depois prosseguiu caminho. Como se nada tivesse acontecido. Mas tinha hesitado, disso Ulume estava certo. Ou seria tão forte o desejo dele que até já via hesitações onde só a determinação habitava? Calou e o cágado passou. Calado ficou, a vê-lo beber lentamente, levantando a cabeça para cada gole. Quando muito tempo depois, o cágado voltou a passar por ele, a caminho da gruta, não lhe dirigiu palavra. Tinha aprendido que se não devia forçar os cágados a nada, eram animais de respeito. (PEPETELA, 2005, p.27).

Era quando Ulume se transformava no pensador angolano: o cágado velho. O rito chegava a integração dos corpos, do ambiente, quando um falava pelo outro.

Aconteceu então. A lua estava em oposição ao Sol. Primeiro a contração na barriga, vontade de se meter dentro da terra. Pode apenas apertar mais fortemente os braços em torno dos joelhos. O azul se tornou mais azul, sólido. Os rumores vindos da aldeia se aquietaram, nada de risos ou gritos de crianças, nem ladrar de cães. Os pássaros desapareceram do céu e cessaram os pipilares. Uma nuvem inexistente lhe toldou os olhos e só a angústia imperava. Ao mesmo tempo, a sensação de rasgar caminhos rumo ao mar. No meio da desorientação, lembrou o cágado velho. Por um instante pensou voltar a cabeça para o observar. Sentiria o mesmo? Mas não tinha forças, era apenas capaz de pensar na angústia e na abertura de caminhos desconhecidos. Uma voz interior **lhe dizia vai passar, nunca dura muito, vai passar.** (PEPETELA, 2005, p.27).

A voz do cágado respondia ao sentimento de angústia. Contudo, o que Ulume deve perceber é que se ele mantivesse o ritual, tudo o que tivesse que passar, passaria.

Quem sabe até era o cágado a causa do estranho fenômeno? Não são eles o alicerce do mundo, as bases de todos os tronos, a forma de Mussuca, a capital lunda? Sabedorias antigas, hoje desprezadas pelos jovens que correm atrás de carros e modas, na busca ansiosa de Calpe e dos prazeres. (PEPETELA, 2005, p.27)

Existe uma tradição de crítica acadêmica que ampara a leitura esboçada pelo presente artigo, que permite o estudo dos personagens guiando-se pelas personalidades da cultura afro-brasileira. Essa tradição já está consolidada e conta com pesquisas importantes e respeitadas. Se quisermos estabelecer um momento histórico para o aumento da pesquisa sobre a cultura

de comunidades tradicionais, tidas, como primitivas, isso se deu no período do entre guerras o debate sobre a noção diversa do homem se intensificou e foi ampliado para além da Europa.

Vai ser nesse período que o Brasil vai receber algumas missões francesas que trazem para o país nomes como Claude Lévi-Strauss, Paul Arborizasse Bastide, Pierre Deffontaines, Robert Garric, Étinne Borne, Michel Berveiller, Roger Bastide, Fernand Braudel, Pierre Monbeig, Jacques Lambert e Jean Maugué – que viriam ao país indicados por essas missões. Além do objetivo de colaborar com o desenvolvimento de instituições de ensino no país, esses profissionais desenvolvem pesquisas em que as expressões interculturais do Brasil ganharão destaque.

Desses estudiosos, os mais conhecidos são Lévi-Strauss e Roger Bastide. O último vai colaborar com a produção de um conhecimento sobre vastas áreas da cultura brasileiras, observando fenômenos sociais, artísticos, literários. No entanto, o que mais vai interessá-lo é a influência da matriz africana na cultura brasileira. Roger Bastide (1898 – 1974) chegou ao país em 1938 para dar aulas em uma cadeira de sociologia compartilhada com outro sociólogo, Lévi-Strauss; e, ficou aqui por 16 anos.

Roger Bastide foi dos que romperam com tais tradições, voltando-se para fenômenos sociais apresentados por populações ou sociedades ou culturas não francesas. Exóticas, até, do ponto de vista europeu. Exóticas como as sociedades ou culturas africanas ou como a brasileira - inclusive a afro-brasileira. Exóticas e diferentes dos modelos europeus ou franceses e criando, assim, problemas novos para o sociólogo **quanto à universalidade ou a validade total de certos fenômenos**, acerca dos quais vinham se formando precipitadas conclusões à base de uma exclusiva europeidade. (grifo nosso) (BASTIDE, 2001, p.201).

Esse pesquisador vai estudar a estrutura do sistema do candomblé, observando o seu cerne, o rito. Para ele, o ponto central do culto público é a crise de possessão. Pela pesquisa de Bastide, conseguimos acompanhar várias linhagens de africanistas como Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Édison Carneiro que, forneceram elementos das visões estabelecidas no Brasil sobre as questões do candomblé no país. No final das contas, o sociólogo francês inaugura uma visão da África a partir do Brasil. A ação de Bastide se desdobrou e seus discípulos diretos ou indiretos aumentaram o campo de teorização da estrutura ritualística do candomblé. Reginaldo Prandi, um de seus discípulos diretos, apresenta uma compilação de narrativas míticas, (PRANDI, 2001), com várias oríkìs de cada orixá cultuado no Brasil, em Cuba ou em países da África, tendo sua pesquisa se ocupado de levantamento de referência teórica fundamental para o estudo do Candomblé. A publicação do pesquisador paulista,

(PRANDI, 2005) é outro estudo de destaque na análise do papel da expressão de matriz africana na cultura do país, no qual estuda a produção musical brasileira, relacionando-a aos elementos do candomblé.

Discípula indireta de Roger Bastide, Juana Elbein dos Santos, antropóloga argentina, estudou os rituais dos eguns em Amoreira, na ilha de Itaparica, na Bahia. De acordo com a pesquisadora, o axé, a energia que passa de um antepassado ao seu descendente é responsável por manter a narrativa na vida comunidade, que passa do ser genérico para o singular, dando-lhe potência. E por isso é considerada uma força de realização, de transmissão através de uma combinação particular, que contém representações materiais e simbólicas, nas palavras da pesquisadora:

Essa combinação não é uma fórmula fixa. Cada combinação é única, determinada pela finalidade e pelas circunstâncias histórico-sociais específicas da comunidade a constituir-se. O mesmo é válido para as consagrações de cada “assento” ou objeto ritual, para a elaboração do àse que será “plantado” em cada iniciado, para a seleção das oferendas a serem sacrificadas em cada circunstância ritual. (SANTOS, 1986, p.193)

O estudo da antropóloga observa os ritos capazes de potencializar a realização dos gestos, dos atos, da vida, do trabalho pelos membros do grupo. Os rituais de individualização podem conservar ou atualizar a energia singular de cada ser. A energia é transferida da força da divindade para o seu descendente. Só no momento da morte essa energia segue o caminho contrário. A pessoa cede sua energia para o coletivo, seja ele social ou natural. Esse espaço coletivo dirigirá essa energia retirada para outro ser individualizado mantendo essa energia na comunidade. Cito-a.

Também vimos que o único meio de manter a dinâmica e a harmonia entre os diversos componentes do sistema é a restituição e redistribuição de àse através da oferenda, do sacrifício e do renascimento. Vimos que o nascimento implica num desprendimento de matéria, numa redistribuição, numa transferência e numa perda de àse da “massa progenitora”. Veremos que a restituição implica sempre na transformação da existência individual em existência genérica, passando pela morte. (SANTOS, 1986, p.45).

É nesse ponto que se encontra a escrita de Pepetela. Ele entrecruza, no seu fazer textual, a visão das diversas linhagens angolanas ou subgrupos bantu com noções de outros grupos africanos ou mesmo de fora da África. É desse entrecruzamento que vai surgir novos significados que darão sentidos aos homens e aos seus atos. É nesse ponto da costura, da tessitura que a parábola se une ao ato de andar do cágado, que vai de sua gruta a um riacho para beber água e, enquanto faz isso, consegue parar o mundo e mobilizar Ulume, o

protagonista em “Parábola do Cágado Velho”.

Ulume segue a nossa hipótese sobre os personagens de Pepetela, que vão se modificando ao longo do texto narrativo na medida em que transformam as suas condições de vida e do grupo no qual estão inseridos. Isso, se resistem a submissão. Se não, são transformados por essas conjunturas. Esse deslocamento pode ser lido como uma migração do estado de alienação ao de conscientizado, ou seja, a condição fundamental do homem em luta contra a alienação é mais bem configurada na seguinte equação: a negação do sistema vigente, apesar de, ainda, se encontrar nele. É um duelo entre lógicas ou entre justiças. Duelo entre a que está instituída e a que se pretende instituir. Como já indicado em nossa tese de doutorado, (SOUZA, 2014, p.39), o que está caracterizado no romance “Parábola do Cágado Velho” é dificuldade que o homem comum sente em saber qual é uma e qual é outra justiça. E nesse dilema, a tradição dos grupos étnicos pode ser o elemento importante no ajuste. Ou seja, ele não o que é ajustado, porém o como, o modo, o meio pelo qual se ajusta o sentido.

Para Pepetela, o ato principal dos personagens é criar, na luta entre justiças, uma disposição à possibilidade, compondo um ajuste entre o que se reconhece como legítimo no novo retirado do velho. Para isso é preciso estabelecer um sentimento de negação em relação ao que está estabelecido, permitindo assumir uma figura sem forma, por um tempo, assumir uma condição de dúvida do que efetivamente pode se apresentar, do que efetivamente pode se constituir como existente, do que efetivamente pode se instituir como poder. E nesse caso a dúvida é um instrumento poderoso contra as estruturas consolidadas. Nesse hiato, os sentidos dados, muitas vezes opressores, podem ser esvaziados no processo da ponderação da dúvida, antes, de ser desconstruídos, compondo lugar político ao sentido que se quer construir. É uma estrutura em que a composição do “talvez” é ato de luta. E o que é o talvez, se não, a possibilidade de considerar uma nova, uma outra perspectiva. É nele, no “talvez”, que Pepetela associa o sentido de um combatente pela independência a uma personalidade de antepassado de um dos grupos étnicos de Angola. Terminaríamos aqui, se o problema fosse só significativo. Para Pepetela, a solução do problema significativo só é efetiva se serve para dirimir questões da vida presente. E, por isso, é preciso observar o vigor das culturas tradicionais em negar, por via de seu próprio processo de atualização significativa, o sentido do alembamento.

Fechando o ciclo, no último capítulo, Munakazi volta ao kimbo. Vem entre sombras, perseguindo Ulume na caminhada de volta à visita ao Kanda.

E esse sol nasceu voltou a bater no rochedo em cima do kimbo,

transformando a sombra da véspera num vulto de mulher. Esse vulto se colara atrás de Ulume e com ele descera a encosta, mas parou no último rochedo da entrada do kimbo. Aí se ensarilhara para passar a noite, ouvindo as vozes distantes à volta da fogueira, sem ousar aproximar. Mas agora era dia, os galos cantaram num kimbo e depois noutra, o vale despertava quase em sobressalto, como sempre tinha sucedido depois do último combate que o despovoara, e o vulto de mulher abandonou a forma de sombra, permanecendo, no entanto, atrás do rochedo cinzento escuro que, ao receber as primeiras fulgurações do sol, se tingia de azul. (PEPETELA, 2005, p.16)

Deixando de ser vulto e se descolando do rochedo Munakazi se coloca no meio da nova vida de Ulume e da Muari. Não era mais a moça de olhos trigueiros, parecia que a guerra tinha sido mais dura para ela. Fez com que a dor de Ulume sempre guardada assumisse a superfície e explodisse. Munakazi conta a sua história de busca da calpe que acabou deixando-a a cheirar cadáveres na busca por encontrar um dos seus filhos perdidos. Dos dois que tiveram um morreu de fome e o outro ela não tem certeza da morte. Se perdeu dele num tiroteio. A buscar o caminho de volta, ela encontrou o Ulume vindo para o kimbo e resolveu segui-lo. Naquele caso não existia tradição a ser seguida, era preciso inventar segundo o repertório tradicional mantido e ver a capacidade dele de priorizar as vidas dos homens. Nada estava estabelecido ou tinha “significado” consolidado na relação desfeita entre Ulume e Manukezi, era preciso inventar. Ulume não conseguiu responder às exigências do filho ou as da nora, mas pensou, “por incumprimentos da tradição é que se passavam coisas tão más naquela terra” (PEPETELA, 2005, p.122). E imaginar uma invenção à luz da própria tradição é demonstrativo de autodeterminação, de controle de si, por via do controle dos elementos de atualização de sentidos do sistema que vai em sua vida e na vida dos parentes. E era isso que se precisava definir em relação a Manukezi, ela era, ainda, um parente? Ou, uma decisão impensada a transformava no outro, no inimigo, naquele que pode morrer?

A única forma de se processar a mudança de sentido era com a concordância do cágado. Para isso Ulume precisava voltar ao seu morro. Voltar a um morro para decidir se aceitaria ou não a mulher que o abandonou. Mais evidência para confirmar que o processo de significação de Pepetela opera com uma semiologia na qual os sentidos não são abstratos, prontos nem estanques. Eles são ajustados e compostos no decurso da vida. E Pepetela explica.

Não é fácil decidir sobre a vida duma pessoa. E ainda mais difícil se tratando de Munakazi. Por isso as costas iam dobradas e a respiração não saía como antes. Tinha, no entanto, que chegar antes da hora da paragem do tempo, se queria apanhar o cágado fora da gruta. Não interrompeu a marcha nem para comer, fazia isso depois. (PEPETELA, 2005, p.123).

Ulume falou sobre tudo e, em algumas partes do texto, fica a fala do cágado no meio, fora do fluxo, colando uma fala na outra, seja a dos personagens ou a desses com a do escritor. Como no trecho do relato do Ulume,

A Muari disse responde com o coração, mas ele está dividido entre a raiva ainda presente por me ter ferido e a dor que sinto da saudade dela. **A culpa não foi só sua**, se a teve. Eu não devia ter dado importância à cena da granada, nunca devia querer uma outra mulher e tão nova, esses costumes já não funcionam bem, como dizem os jovens, são costumes de outro tempo. [grifo nosso]. (PEPETELA, 2005, p.124).

Ao passo em que essa fala, aparentemente, demonstra o esgotamento da tradição em relação a um significado que precisa ser mudado a favor da vida política das mulheres e da sobrevivência do personagem Manukazi. Há um eco de resposta na pergunta, fala de Ulume; e, esse eco de fala que parece ser do cágado em diálogo com o personagem, também, parece ser do escritor. A cena seguinte é quase a de um acontecimento mítico. O cágado estava parado à frente de Ulume, uma pata no ar, a cabeça virada para ele. O homem percebeu.

– Estás a olhar para mim, cágado velho. Nos conhecemos desde que nasci. Mas é a primeira vez que olhas para mim. Sempre passavas com a cabeça na direção da água. Diz-me então, devo fazer o que quero, aceitar a Munakazi? Perdoar toda a tristeza que ela provocou com a sua traição? Aguentar o desprezo dos amigos e dos meus próprios filhos, que me considerarão um fraco? E como essa decisão indicar aos meus filhos que têm também de ganhar a coragem de se entenderem um com o outro?

Ulume sentiu a angústia muito menos que das outras vezes, mas ela existia para ele perceber que se tratava mesmo do fim do tempo. E tudo parou, os ruídos, o mundo, havendo só a luz do azul. E o cágado velho à sua frente, que baixou e levantou a cabeça três vezes, num sinal inconfundível de afirmação. De repente, tudo voltou ao normal e o cágado recomeçou a sua marcha a caminho da fonte. O tempo retomara o seu poder. (PEPETELA, 2005, p.125)

Ulume que quer dizer homem em umbundo; e cágado associado ao orixá Xangô Ayrá, figura que representa na cosmogonia iorubá a justiça, apesar de ser um referente de Xangô tão mais calmo, que pode ser associado a um servo de outra divindade: o orixá Oxalá. E Oxalá é a divindade da paz e da criação, associado à agricultura. Essas duas divindades reúnem a cor vermelha da vida e o branco da paz. Branco e vermelho de Xangô e branco puro de Oxalá. Vida e paz é tudo que um animal precisa para seguir o seu curso até o riacho e qualquer tipo de homem para produzir significação e pensamento.

A composição de significados novos pelo cotejamento dos contornos de um animal, como o cágado, pode levar a repertórios narrativos guardados por comunidades tradicionais em sistemas simbólicos com suas perspectivas específicas de mundo. Esses “sentidos” não

são exatamente novos, porque antigos, mas o são por serem atuais. Assim, o cágado é recolocado em seu papel de dirimir conflitos. Confirmando que a anamorfose que envolve algumas figuras não é eterna e, portanto não é marca de nenhuma incapacidade de produção de um modo específico de observação do mundo. Antes, é o que característico de um sistema que acumula significados, não como esses fossem verdades absolutas, que possam ser usadas até o esgotamento total, mas como possibilidades de sintetização de uma geração de homens em um lugar geográfico e social e em uma temporalidade adequada. Normalmente, são ajustados à capacidade do sistema em ceder significados sincréticos que ajudem na recomposição da forma da figura e isso só é possível porque a perspectiva de mundo dos grupos tradicionais angolanos contam com muitas versões de narrativas e quando estas falham, é possível ainda considerar os ritos propriamente. Neles, um cágado pode ser um homem, uma inquite, um antepassado; e, um homem respeitoso pode ser um cágado. Olhar o mundo pela perspectiva do cágado pode ajudar a ver um mundo como ele é: diverso.

## Referências

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia: o rito nagô*. Tradução: Maria Isaura Pereira de Queiroz; revisão: Reginaldo Prandi. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Lato Senso Editora de textos; Bartira Gráfica, 1999.

<http://www.umbandadochico.com.br/blog/2015/01/03/lendas-e-qualidades-de-xango-e-aira/>, visitado em 15 de agosto de 2015.

<http://plataforma9.com/noticia/elaboracao-atlas-linguistico-de-angola/>, visitado em 19 de agosto de 2015.

HILDEBRANDO, Antônio. PEPETELA “*A parábola do cágado velho*”: *construindo pontes*. in. SEPÚLVEDA, Maria do Carmo (org.). *África & Brasil: Letras em laços*. Rio de Janeiro: Ed.: Atlântica, 2000.

JUNIOR GOMES, Guilherme Simões. Roger Bastide e o Brasil. In. PEIXOTO, Fernanda Areas. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2000.

MAUSS, Marcel. Esboço de uma Teoria Geral da Magia, in. *Sociologia e Antropologia*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo/SP: Cosac Naify, 2003.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (org.). *O Culto aos Orixás – voduns e ancestrais nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

PEPETELA. *Parábola do Cágado Velho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

OLIVEIRA, Ana Maria de. *Angola e a expressão de cultura material*. Rio de Janeiro:

Odebrecht. 1991; 2 ed.: Banco Nacional de Angola, 1994.

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia: o rito nagô*. Tradução: Maria Isaura Pereira de Queiroz; revisão: Reginaldo Prandi. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Juana Elbein. *Os Nagô e a Morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia*. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

SOUZA, W.M.S. de, *A Rotação das Identidades: o transe como dínamo da arquitetura das personalidades dos oríkìs e dos personagens na obra de Pepetela*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Departamento de Pós-Graduação em Ciência da Literatura./Faculdade de Letras – UFRJ. Defesa: 13 de fevereiro de 2014.



**Victor Hugo**

## **El gato, el caballo y el mono en *Contravida*, de Roa Bastos: representación de los animales en la literatura paraguaya**

Weslei Roberto Cândido (UEM)

### **Introducción**

¿Los animales son una novedad en el texto literario o simplemente los observamos ahora? Creo que en los últimos tiempos los lectores están más listos en relación a otros detalles que no solamente los personajes humanos. Sin embargo, los animales siempre estuvieron presentes en la literatura, pero la forma que los mirábamos era un reflejo de nuestras costumbres en el cotidiano. La misma forma despiadada que el hombre trataba un animal era la manera que lo miraba en la ficción.

Los tiempos son otros. Hay una serie de políticas en favor de los animales, hay grupos defensores de la causa animal, gente que no come nada que venga de origen animal, por una postura política y ética de defensa a los bichos, de no explotación y contra el sufrimiento impuesto a vacas, ovejas, gallinas, pollos, conejos, etc... para que se alimente a los hombres.

Esa ola de defensa de los animales es trabajo que cuesta mucho delante una sociedad acostumbrada a comer carne, huevos, consumir la leche y en algunas culturas comer hasta mismo los perros en platos nacionales. Ir en contra a una tradición que encuentra en la *Biblia* el derecho del hombre sobre los animales, el derecho de comerlos, explotarlos, dominarlos es una tarea gigantesca.

Además, hay muchas religiones que aún ofrecen sacrificios animales a sus dioses. El animal no es un ser venerado, es simplemente una carne para satisfacer el deseo de sangre, que algunos creen, ser una exigencia de la entidad o de un dios. Es la forma que el hombre encuentra de dar la sangre en cambio de perdón o de una bendición que necesita para su vida. No hay duelo algún por la muerte del animal que se ofrece en su lugar.

Quizás por esa tradición los lectores tampoco observaban a los animales en la literatura. Esos siempre estaban al margen, al borde de los hechos humanos, seres de adorno al entorno del hogar. La literatura siempre se enfrentó a los grandes desafíos del hombre, sus miedos, deseos, dudas, su manera de estar delante de la muerte, rasgos que daban a ese proceso literario lo que se llama universalidad. El personaje y el lector estaban lejos de los animales, se sentían terriblemente humanos para mirar hacia abajo y ver a los seres que todos los días, incasablemente, les hacían compañía.

El hombre, muchas veces, tuvo que bajar casi al nivel del animal no humano para reconocer que los gatos, perros, caballos, pájaros y otros bichos merecían atención, respeto y cariño. No raro se ve en las calles hombres que cargan carrozas llenas de papeles, basuras, botellas plásticas como se fueran un caballo. No raro también esos hombres están acompañados de animales y los tienen por amigos, compañeros de camino, con quien comparten sus tristes vidas.

La soledad de la vida moderna también permitió al hombre encontrarse con el animal no humano en el mismo nivel. Aislados en sus pisos, casas, bajo un puente, hombres y mujeres empezaron a tratar los animales con más cariño y de forma igual, superando crisis, miedos, depresiones causados no por gatos o perros, sino por gente. Muchos optaron por confiar más en los animales y pasaron a vivir con ellos una vida de perfecta comunión.

Esta gente simple o desposeída, muchas veces sin identidad, también está más abierta a comprender los animales y compartir con ellos la vida y el espacio que frecuentan. Algunos ven los animales como seres sagrados, entidades de protección, que evitan que las cosas malas se acerquen, desarrollan con los bichos una forma distinta de mirar al mundo, admiten lo mágico que hay en las cosas y en las sombras. La infinitud de seres que habitan la oscuridad y que creen que los animales pueden ver y sentir a estos seres invisibles.

Es en búsqueda de estos animales casi sagrados o mágicos que vamos a seguir en la novela *Contravida* (1994), de Augusto Roa Bastos. En ella hay por lo menos tres animales que ocupan grados distintos de magia o sobrenaturalidad: el gato, el caballo y el mono. La idea es hacer notar al lector que estos animales comparten con los seres humanos el mismo espacio y casi en el mismo nivel de importancia o cuando no, son superiores a los hombres. Son los animales que abren las puertas al sobrenatural, que llevan al hombre a percibir la magia que hay en la vida.

### **El gato**

Es en un contexto desollador que los animales pasan a frecuentar la literatura de Augusto Roa Bastos, el escritor paraguayo que escribió el libro *Contravida* (1994). En esta novela, el protagonista, único sobreviviente de una fuga de la cárcel está casi muerto, olvidado de la gente, como muerto para la sociedad cuando un gato viene a su encuentro y se convierte en su guardián delante de su condición de casi muerte:

En la total inmovilidad de mi cuerpo, mi corazón se movía en contracciones dolorosas con los movimientos de la tierra. Me acosaba la sensación

continúa de que una rata, de las muchas que recorrían la zanja, mordisqueaba mis vendas como queriendo liberarme de esa mortaja. Sus colmillos agudos y nacarados se deslizaban muy cerca de mis ojos fulgurando en la oscuridad. Empezó a roerme el labio partido, la punta de la nariz. No sufría ningún dolor. Sólo una náusea atroz. Al atardecer siguiente, *un gato barcino, enorme y flaco, con ojos de tigre, se acercó, husmeó mi cuerpo y montó guardia a mi lado, inmóvil y sombrío*. Se quedó allí toda la noche. Al amanecer se fue. (ROA BASTOS, 1994, p.05)

Ahí está el personaje principal, sin nombre, olvidado por sí mismo, casi muerto; su cuerpo está inmóvil y algunas ratas roen su carne sin que él nada pueda hacer. De forma sombría y misteriosa el gato asoma en medio a ese contexto de basura y tierra y lo guarda, lo vigila por toda la noche como si fuera un guardián venido de otro mundo.

No es un gato común. Es medio atigrado, es barcino, tiene “ojos de tigre” y al lado del cuerpo monta guardia, como si fuera un enviado a cuidar del cuerpo casi muerto del protagonista. La inmovilidad y la forma sombría que adquiere delante de los ojos del personaje aumentan más el clima de misterio, de fantástico que se crea con el gato.

El lector tiene delante de sus ojos un cuadro en que se dibuja una extraña pintura de un hombre casi amortajado, medio momia y el gato enorme y flaco que lo vigila en su casi tumba. La atmósfera nocturna hace crecer delante de los ojos el clima fantástico, no más brillan sólo los ojos de las ratas, ahora brillan los ojos del gato, del guardián nocturno, que visita la tumba del personaje y lo guarda de ser comido totalmente por los ratones.

El clima de un realismo mágico se intensifica por el contexto que nos ofrece el narrador, diciendo que: “Imágenes, hechos difusos, *figuras deformes que transcurrían en un solo día hecho de innumerables días. Un solo día fijo, inmóvil*. Ése que me hallaba expiando por estar vivo, me tenía clavado en una zanja, como en una sepultura anticipada.” (ROA BASTOS, 1994, p. 04)

Para Splinder (1993), el lector está delante de un cuadro de Realismo Mágico Metafísico, cuya base está en el dato del extrañamiento, un entorno siniestro, que por su organización crea una tensión muy fuerte en el escenario:

Em literatura, Realismo Mágico Metafísico é encontrado em textos que induzem a um senso de irrealidade no leitor pela técnica do *Verfremdung* (estranhamento), por meio do qual uma cena familiar é descrita como se ela fosse algo novo e desconhecido, mas sem lidar explicitamente com o sobrenatural [...] (p.6-7).

El gato que sirve de guardián al personaje que está entre la vida y la muerte no está claramente en el sobrenatural, su aspecto hace acordar un ser con fuerzas raras, salido del

nada para ayudar al sobreviviente de la masacre de la cárcel. La técnica es del extrañamiento, el gato gana un tono atigrado, una mirada distinta, una forma de portarse y guardar al cuerpo del personaje narrador que inevitablemente despierta en el lector una sensación de rareza.

Resulta de ahí una atmósfera de rareza y creación, algo que molesta a los sentidos (SPLINGER, 1993). El propio cuerpo del personaje, aún sin nombre, está descrito casi como si fuera una momia y nadie sabe cómo se ha quedado así, pues lo conocido es que está en el lodo y los soldados no lo vieron cuando mataron a los demás fugitivos: “Me acosaba la sensación continua de que una rata, de las muchas que recorrían la zanja, mordisqueaba mis vendas como queriendo liberarme de esa mortaja. Sus colmillos agudos y nacarados se deslizaban muy cerca de mis ojos fulgurando en la oscuridad.” (ROA BASTOS, 1994, p. 7)

El clima es tenebroso. La inmovilidad del personaje, los colmillos agudos y fulgurantes, la oscuridad en que está el héroe de la novela, todo crea un ambiente de rareza. A este escenario se añade el gato, misterioso, atigrado, guardián de esta momia que habita a la zanja, innombrable, desmemoriado hasta el momento, sin darse cuentas de los días y de las horas.

Ahí en medio a este largo día interminable, hecho de varios días y de un solo es que el gato viene y se conforma al ambiente. Sus ojos brillantes, son una forma de esperanza al narrador-personaje que está prácticamente muerto en medio del lodo. Es como si el gato abriera la puerta para un mundo de sueños y pesadillas en esta especie de pre-muerte que vive el personaje. El animalito se convierte en un amuleto, un ser de protección, además tiene los ojos atigrados, su perfil nos es de un gato normal.

El personaje que no tiene nombre ya está olvidado de este mundo. El gato le abre las puertas para este entre-mundo de vida y muerte; como si fuera un pasaje, esta zanja donde está acostado sirve de un tiempo de purgación, que le libera del mundo social y lo pone casi en la categoría de los espectros. El gato ahí, como guardián, lo aguarda para que esté vivo y cumpla con sus últimos días en la tierra.

## **El caballo**

El tiempo en *Contravida* está al revés, es un tiempo que vuelve a reculones como habla el narrador. El tren, el único de Paraguay, vuelve al interior del país, retrocediendo en el tiempo, volviendo a una época rara, donde vivir con los fantasmas, con las apariciones es algo

normal. El lector se encuentra con un país aún más retrasado que lo de la capital. El tren sirve de separación entre el lado rico y el lado pobre de Paraguay.

Es en este contexto de regreso al interior del país, donde está la gente olvidada del gobierno y del mundo, que el narrador, ahora Pedro, nombre que adopta de su amigo muerto, ve al caballo de Albino Jara cabalgando tan rápido como si tuviera alas. Nada de raro habría en esto, pero el caballo hace ese camino todos los días hace cincuenta años, buscando a su dueño que murió.

El caballo es una aparición, un fantasma, un ejemplar de malacara que cabalga los cerros del Paraguay en búsqueda de su dueño. El animal no descansa, está como trastornado por la desaparición de su jinete. Toda la gente lo conoce y a nadie le parece raro ese caballo fantasmal. Nuevamente, los personajes de la novela están entre la realidad y lo mágico en total concordancia. El mágico y el natural conviven naturalmente y otra vez quien abre estas puertas de conciliación es un animal.

Un caballo enmascarado.

Sin brida, sin aparejos de montura, sin jinete, era un caballo suelto, salvaje.

Escapaba de algún perseguidor tan fantasmal y delirante como el malacara.

Aparecía y desaparecía en los desniveles del terreno, agitando la cabeza, el cuello corvo lleno de músculos, aceitados de sudor.

Llamaba a alguien con poderosos relinchos que se oían claramente a pesar del ruido del tren. (ROA BASTOS, 1994, p. 17)

El caballo está encarcelado en esta fatigosa misión de buscar a su dueño. Es como si la fidelidad del caballo no desapareciera ni con la muerte. Tanto del dueño como del propio caballo. Lo que revela la creencia que los animales también poseen alma y sufren con las pesadillas igual a los hombres.

Ahí está una forma de cárcel a este caballo, que siempre hace el mismo trayecto, como si en la vida pos muerte no se desconectara del antiguo amo. Está libre y no está. ¿Será un resquicio aún de la relación entre los hombres y los animales?

Lo cierto es que, generalmente, a lo largo de la vida, el hombre siempre se sintió autorizado a dominar los animales, ponerles órdenes y subyugarlos hasta mismo bajo la violencia. Una forma de dominación tan clara y tan fuerte que hasta después de la muerte vemos al caballo de don Albino Jara, buscándolo en toda su fidelidad. Le falta el jinete, que siempre lo cabalgó, le parece rara la libertad que ahora tiene y no sabe aprovechar su

velocidad para hacer caminos libres del hombre, aún suelta relinchos más altos que el ruido del tren, y éstos quieren nada más que llamar a su dueño.

Desde el orden bíblico del Génesis: “Y dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces de la mar, y en las aves de los cielos, y en las bestias, y en toda la tierra, y en todo animal que anda arrastrando sobre la tierra.” (*SANTA BIBLIA REINA VALERA*, Génesis 1: 26, 2009, p.2), el hombre siendo la imagen y semejanza de Dios cumple el orden de mantener los animales sobre sus pies, comandándolos.

Al que parece, el hombre no reconoce el animal como a un ser igual, digno de ser respetado y por eso comete los abusos que hemos visto a lo largo de siglos en la sociedad occidental. Se reconoce como igual o semejante a Dios y por esto subyuga a los animales, les impone sufrimiento y dolor como forma de señalar su poder sobre una raza animal que no la suya.

Lo que más conmueve en esta historia es que los animales no-humanos jamás dejaron de ser fieles a los hombres; principalmente aquellos que llamamos de animales domésticos, porque se prestaron a una más fácil subyugación bajo la mano del hombre.

Así vemos al caballo de don Albino Jara cumpliendo su destino de ser fiel, incluso después de la muerte, siendo él también un fantasma. “No para de galopar. ¡Hace cincuenta años que busca a su patrón! Desde los cerros de Paraguarí hasta Carapeguá anda en busca del coronel, a quien llevan herido de muerte en una carreta —comentó el viejo.” (*ROA-BASTOS*, 1994, p. 18).

Nadie se espanta con el caballo. También lo utilizan como una forma de previsión del tiempo. Toda vez que habrá tormenta, el caballo de don Albino surge en los campos cabalgando solo. Esa aparición mística del animal lo alza a un rango de admiración de la gente que frecuenta al tren. Algunos que prácticamente nunca bajan, cómo si el propio tren cargara personas que ya están muertas, por eso la tranquilidad delante de la forma fantasmal o está lleno de personas para quienes hay poca diferencia entre la vida o la muerte.

Lo que la muerte no ha librado el caballo es de la mirada extremadamente humana de la posesión sobre los animales. El malacara sigue visto como una propiedad del coronel, que mismo muerto ejerce sus derechos de dueño del animal. Sin embargo, lo que sugiere la novela es que también hay una relación de cariño, amistad y fidelidad, sobretodo del animal para con Albino Jara.

Este caballo misterioso posee una velocidad increíble, prácticamente vuela de tan rápido que golpea al suelo con sus patas, sus crines crecen y son semejantes a alas dando la impresión que va a volar. De los ollares también brota un vapor azul, de furia y fuerza de este caballo que parece cabalgar desviándose de tironazos invisibles que le intentaban pegar. Es como si el caballo estuviera en una persecución terrible que la gente sólo puede imaginar por los movimientos del malacara:

Un jinete, invisible en la luz, cabalgaba el espléndido corcel. Las crines le habían crecido al malacara de tal manera que semejaban, a sus flancos, dos alas fabulosas batidas por el viento. Tras un último corcovo, en el que pareció que iba a emprender vuelo, la silueta blanca, vaciada en negro, desapareció tras la ceja del monte. (ROA BASTOS, 1994, p.18)

Toda esta escena es vista desde los asientos del tren. Los pasajeros, teniendo la ventana como un encuadramiento teatral miran por largo tiempo el desarrollo del corcel en sus ademanes y búsqueda por su dueño. Es un espectáculo que nadie pierde y genera comentario en todos los observadores del animal. Así como surge del nada, también desaparece de forma misteriosa, dejando detrás de él el polvo que ha levantado con sus patas más veloces que el tren.

Ese acercamiento del hombre con el animal en la novela de Augusto Roa Bastos es algo natural a los hombres y a las mujeres del pueblo. Toda una gente simple que desarrolla una relación más humana con los bichos, tratándolos con más cariño e igualdad, sin el deseo de disminuir el animal.

El héroe de la novela gana unos días más de vida porque el gato atigrado lo libra de las ratas que estaban comiéndolo vivo, mientras no tenía fuerzas para reaccionar al entorno donde estaba. Así, con el caballo es la segunda vez en la novela que los animales demuestran una fidelidad a los humanos, increíblemente más duradera que los sentimientos del hombre pueden mantener. Mismo muerto el caballo busca a su dueño, cabalgando libre, dejando al tren en su viaje despacio, casi parado en el tiempo, mientras el animal demuestra una velocidad increíble a los ojos humanos.

El gato y el caballo en la novela de Roa Bastos están representados en el contexto de un mundo sobrenatural; pero no admira a nadie estas apariciones, son tomadas como naturales, como si el mundo espiritual y el natural o real fueran simple extensiones una de la otra, como si el hombre pudiera trascender cualquiera de las dos realidades sin que sea necesario un aviso más formal. Lo real y lo sobrenatural caminan de manos dadas.

El gato y caballo son representados dentro de una estética del Realismo Mágico, que segundo Willian Splinder son textos:

em que o sobrenatural é apresentado como normal e comum, de um modo que flui naturalmente. Estruturalmente, considera a presença do sobrenatural no texto como essencial para a existência do Realismo Mágico. A. B. Chanady, por exemplo, propõe três critérios para determinar se um texto pertence ao Realismo Mágico ou não: em primeiro lugar, a presença no texto de duas conflitantes visões de realidade, representando o natural e o sobrenatural, o racional e o irracional, ou o “esclarecido” e o “primitivo”. Em segundo, a resolução dessa antinomia pela aceitação do narrador de ambas as visões como igualmente válidas. Em terceiro, reticência do autor na falta de óbvios julgamentos sobre a veracidade ou autenticidade dos acontecimentos sobrenaturais. (SPLINDER, 1993, p.05)

Este uso del término Realismo Mágico para esos fragmentos de la novela de Roa Bastos es aceptable. Lo natural y lo sobrenatural está enlazados de tal manera que los dos lados son normales tanto para los personajes, como para el narrador que presenta los hechos sin cualquier cuestionamiento sobre su veracidad.

Es interesante observar que son los animales los responsables por esta apertura de mundo sobrenatural. La realidad primera no molesta ni interfiere en el sobrenatural, los dos están en armonía, simplemente coexisten y todos aceptan. No sólo aceptan, se relacionan naturalmente con el otro mundo, sin que para los personajes sea otro mundo, es tan sólo el mundo en que viven.

Todos los personajes del tren ven al caballo de don Albino Jara cabalgando al lado del tren. No hace falta que un personaje tenga un aptitud sobrenatural para que pueda mirar al animal. Todos comparten de la misma realidad o sobrenaturalidad, sin que esto se revele un hecho que trastorne el mundo real o la impresión de lo real, que ya no importa tanto para los personajes, ni tampoco para el lector que acepta naturalmente el mundo sobrenatural. Los dos mundos están en equilibrio y se complementan.

Así, los animales son elementos clave en la novela de Roa Bastos. Ellos abren las puertas para otro mundo. Quizás porque no estén contaminados con el mundo de los hombres, pueden ser desarrolladas esta función de talismanes o de apertura para el mundo espiritual, para el mundo de los muertos. Senda por la cual está a camino el sobreviviente de la masacre, que ya está muerto, por lo menos simbólicamente desde el inicio de la novela. Todo alrededor de este Pedro renacido huele a muerte y los animales perciben y lo preparan para el pasaje.

Siguiendo la línea de pensamiento de Willian Splinger (1993) se puede decir que el realismo mágico de *Contravida* es del tipo Ontológico, cuando no hay ningún rasgo de

extrañamiento sobre los hechos irreales que ocurren. Todo es presentado naturalmente, incluso la primera descripción del caballo fantasma es casi realista, dando detalles de sus colores y crines. El narrador presenta la escena del caballo como algo natural, que ocurre con frecuencia y todos están acostumbrados, no hay por qué el lector interrogarse. Cabe a él admirar al caballo como lo hacen los personajes del tren. Incluso el punto de vista que tiene el lector es el mismo de los personajes, es como si estuviera dentro del tren y viera al animal fantasma naturalmente.

Para Splinger (1993):

O narrador do Realismo Mágico Ontológico não está intrigado, perturbado ou cético ao sobrenatural, como na Literatura Fantástica; ele ou ela o descreve como se fosse uma parte normal do dia a dia da vida comum. Formalmente, o verdadeiro estilo empregado no Realismo Mágico Ontológico, no qual situações impossíveis são descritas de uma forma muito realista, representa o exato oposto da técnica de *Verfremdung* (estranhamento) usado no Realismo Mágico Metafísico. (p. 10)

Esta técnica narrativa está bien aplicada por Roa Bastos en *Contravida*, principalmente en lo que toca a la descripción del caballo. No tenemos un animal diferente de los otros caballos; solamente debido a su velocidad y con las crines crecidas, el animal parece tener alas y que va a volar. Sin embargo, el caballo no vuela, corcovea y desaparece en la curva del descampado. Quien da la información al lector de que se trata de un caballo fantasma es un viejo que está en el tren. Además trae la información de que el animal está en búsqueda de su dueño hace cincuenta años y que sus relinchos son de tristeza por la ausencia de don Albino Jara. También sabemos que el caballo asoma al lado del tren siempre en días que habrá tormentas.

Todo es narrado de una forma tan natural, que una señora en el tren dice que un día todavía sueña en ver al coronel Albino Jara cabalgando nuevamente su montura. Al fin y al cabo esta raza de hombres no muere; de acuerdo con la chipera que está en el vagón: “Quedan vivos en la memoria de la gente.” (ROA BASTOS, 1994, p. 18). El caballo, por lo tanto, anima a la memoria de la gente, al verlo las personas se acuerdan de la muerte de Albino Jara y que un día volverá por su caballo.

### **El mono**

Hay un tercer animal que asoma en *Contravida*: el mono. Este animal posee una relación muy fuerte con el ser humano. Está en una pequeña jaula para hacer el viaje en tren y

pertenece a una chipera. De nuevo, el ser humano ejerce una función de posesión sobre el animal no-humano. La mujer guarda el mono en una jaula y lo saca de ella para alimentarlo y darle cariño o darle unos coscorrones por un comportamiento considerado malo delante de las personas.

La relación de la chipera con el mono es de una intimidad muy grande, casi seductora, prácticamente sexual. “Empinó con esfuerzo la mole de su corpachón y extrajo de la jaula un pequeño mono, que al verse libre hizo mil morisquetas y besuqueó a su dueña con voluptuosidad casi humana.” (ROA BASTOS, 1994, p. 19). Y en la narración esta sexualidad sólo crece y llevará a la dueña a una situación vejatoria delante de los pasajeros del tren. La narrativa también denuncia que la relación con el mono, esta sexual, le es común a la chipera, que sabe que recibirá los cariños del mono al soltarlo de la jaula, es como si hubiera un acuerdo entre el animal y el ser humano.

Pero, este animal también está representado dentro de una estética del Realismo Mágico Metafísico. Es juguetón, le gusta el plátano y es excesivamente sexual. Justamente en este punto, el animalillo gana unos trazos casi humanos y a veces casi como si fuera un duende:

De pronto la escena cambió. La pelambre que cubría el vientre del mirikiná mudó de color repentinamente. La silueta del pigmeo, acurrucado sobre esos pechos, cobró una apariencia humana alucinante. Era una especie de viejecillo enano, de ojos libidinosos, dibujado a perfil contra la inundación verde del cielo en el recuadro de la ventanilla. (ROA BASTOS, 1994, p. 19)

La chipera despierta en el mono el deseo sexual. La reacción del animal es tan sorprendente que cambia el color de su pelambre. Además gana la apariencia de un pigmeo, se convierte en casi humano; pero no un humano común, sino con una forma alucinante, ya nos es más el mono y sí un viejo enano, libidinoso y listo para atacar sexualmente a su dueña.

Llama fuertemente la atención para la forma casi humana que adquiere el mono. Es prácticamente una metamorfosis que observa el narrador. El lector también acompaña la transformación en un clima de tensión que se intensifica a cada movimiento del animalillo. Nuevamente, la ventana del tren sirve de encuadramiento para la escena. Es como si este espacio filmara los hechos decisivos en la historia del narrador.

El mono acá está estereotipado en sus rasgos. El narrador lo describe casi como una animación de circo, un animal que sirve para divertir al hombre, sea por su exótico, sea por ademanes sexuales que llevan al público del tren al delirio con sus maliciadas. No hay una

humanización verdadera del animal, sino que éste es utilizado como un juguete, como un animalito de estimación, que vive en una pequeña jaula para acompañar a su dueña por los viajes en tren.

La sexualidad del mono es explotada como un vicio que hace la gente reír: “El monicaco se convirtió en centro de interés y en hazmerreír de los pasajeros que se fueron amontonando en torno al improvisado espectáculo.” (ROA BASTOS, 1994, p. 19). Todo este movimiento ocurre porque el mono comió un plátano poniéndolo entre las piernas y cómo se masturbara.

Lo más interesante es que el mono parece tener conciencia de su figura espectáculo, es un animalito acostumbrado al público, que hace cosas sexuales para ver la risa de las personas que están alrededor:

Trepó el mono al pecho de la mujer y paseó sus miradas victoriosas sobre todo el concurso. Sentado en la blanda y vasta meseta, se aplicó en alisar las crenchas de su dueña y en acariciarle el rostro con las manos enguantadas de una pelambre rosa y gualda. Los espectadores aplaudieron. La mujer se esponjó de orgullo. (ROA BASTOS, 1994, p.19)

El animal mira al concurso de personas que hacen un círculo para verlo. Disfruta de las miradas, de su momento de rey, de centro de las atenciones. Acaricia su dueña, que en un primer momento no se da cuenta de que el animal la desea sexualmente. Ella también se siente parte del espectáculo y se deja llevar por el orgullo de dueña del mono.

Esta relación de superioridad del hombre en relación al animal no cambia en la novela. El animal siempre está a trabajo del hombre, lo cuida, lo busca, lo desea sexualmente, como es el caso del mono. Siempre es una relación asimétrica, casi de explotación del ser que se considera racional sobre la naturaleza irracional.

Esto demuestra que la representación animal en la literatura tradicional no ha cambiado mucho a lo largo de los años. En realidad, más que eso, la literatura refleja simplemente esta relación de superioridad que el hombre ejerce sobre el animal. Mismo cuando hay una cierta amistad y fidelidad, éstas son siempre más grandes por parte de los animales, pues no hay en ellos la intención de explotar al hombre, pero lo sirven de modo ingenuo y sin nada más querer que el cariño del dueño.

Volviendo al caso del mono, el lector puede mirar todo el exceso de pasión del bicho por su dueña. Pasión en el sentido sexual, a punto de atacarla y aumentar todavía más el espectáculo ya generado por él:

Entonces ocurrió lo impensado. El rostro primitivo se iluminó en una llamarada de pasión incontenible. Rápido como el rayo metió las dos manos en los senos de la mujer. De los genitales del mono brotó un chorrillo largo y espeso de esperma que cayó en la falda de la mujer.

—¡Aña-rekó! ¡Mono puerco y zafado!... —le insultó la mujer dándole esta vez un fuerte papirotazo. La tez retinta del rostro mulato se cubrió de un rojo violáceo, como bañada de cinabrio. Los pasajeros ulularon de placer. (ROA BASTOS, 1994, p. 19-20)

La pasión ilumina al mono, lo acerca aún más al humano. Tocar los senos de la chipera hizo que el mono tuviera un goce de placer, a punto de derramar el esperma. La reacción de la mujer, que se pone roja de vergüenza, denuncia que probablemente no es la primera vez que el mono tiene esta actitud, sino que lo hace siempre, pero lejos de las personas. Como hizo en público puso su dueña en una situación vejatoria, que la obligó a manotear el mono y encerrarlo de nuevo en la jaula.

El delirio del público no podría ser más grande. La gente ulula de alegría y malicia en el tren. El mono es como un chico sinvergüenza que conoce el sexo, que se aprovecha de los pechos de la mujer gorda que lo carga dentro de una pequeña jaula. Podemos tener acá una relación más íntima entre el ser humano y el animal. Un caso mismo de parafilia, de sexo con animales. La dueña no impide que el mono le acaricie, hasta que él comienza a darse a más libertades en público de lo que sería lo ideal.

El fin del mono es encerrado en la jaula nuevamente. La chipera lo pone a bofetones en su prisión. Desde allí el mono rompe en un mar de carcajadas como si fuera un “viejo verde”, un duende. Estamos otra vez en el campo del Realismo Mágico Metafísico, el grado de extrañamiento aumenta y el mono ya no es solamente un animal, sino un ser mítico, lleno de intenciones sexuales, que se ríe desde su prisión y protesta por su condición de prisionero.

Además, el mono cuando es llamado por su nombre de pila empieza a aullar como si fuera un perro. Alucinado por oír su nombre revelado en público así por su dueña. Y cada vez que oía su nombre – Guido – más furioso se quedaba el mono. Esto aún más agregaba la risa de los hombres que se habían acercado para ver el espectáculo.

En realidad, la escena es de una enorme violencia contra el mono, que sin poder defenderse delante de la enorme fuerza de su dueña, sólo puede aullar, arañar, carcajear como forma de protesta. En resumen, el hombre no respeta el animal, ni lo defiende, sino lo explota como espectáculo y al no obtener la respuesta que el agrada, lo encarcela como si fuera un condenado.

## Conclusiones

A lo largo de este artículo intentamos demostrar cómo se dan las relaciones entre los hombres y los animales en la novela *Contravida*, de Augusto Roa Bastos. Éstas, en general, están encerradas en formas míticas, espirituales o sobrenaturales. No siempre los personajes están en el ámbito de la realidad pura y simple. Siempre hay un contorno mágico que envuelve los animales y los hombres.

Desde la aparición del primer animal: un gato, el hombre se ve delante de un mundo que no puede explicar totalmente. El sobreviviente de la masacre en la fuga de la cárcel hasta percibe el tono de rareza del gato. Él tiene una forma barcina, su mirada es fría y lo protege en contra las ratas que quieren comerlo vivo. De la misma manera que llega por la noche, desaparece por la mañana y no hay explicaciones para esto. El fugitivo sólo siente con su cuerpo, casi muerto, que el gato lo protegió, que era como un guardián que lo ha velado la noche entera y ha evitado que fuera comido vivo.

Hay un clima de rareza egipcia, pues el personaje narrador está como una momia viva, ni siquiera logra hacer simple movimientos, sólo puede mirar y lo que ve es el gato delgado y barcino que lo cuida toda la noche. En este momento, el gato le es totalmente superior, en el porte y en la fuerza que tiene de espantar a las ratas y darle un rato más de vida.

Con el caballo el lector mezcla los planes de la realidad y de la sobrenaturalidad. En el tren todos ven al caballo fantasma. La montura del coronel Albino Jara cabalga por los cerros paraguayos a una velocidad increíble en búsqueda de su dueño. El animal anuncia las tormentas y sigue ya cincuenta años preso a ese destino infinito de estar siempre cabalgando por su jinete.

El caballo abre totalmente las puertas del Realismo Mágico en la narrativa. Si con el gato se sugiere el ambiente raro, ahora todos comparten de la misma visión, la comentan, describen el caballo naturalmente como si él estuviera aún vivo. La muerte y la vida poco importan a los pasajeros del tren y el malacara se deja mirar por todos, indiferente a los hombres y a las mujeres que lo asisten desde la ventana; el caballo tiene su propio mundo, sólo no tiene el derecho de elegir, está preso eternamente a su jinete, ni la muerte lo libera de la obligación de servir al hombre.

Y por último llegamos al mono. Este animalito que en la novela figura, en algunos momentos, como un duende, un pigmeo envejecido y lleno de miradas libidinosas a su dueña,

la chipera con quien desarrolla relaciones un poco dudosas, tal vez sexuales, pero que no se puede revelar en público como hace el mono.

El mono está en una situación peor que la de los otros dos animales presentados en el texto. Está encarcelado en una pequeña jaula y el lector lo ve cuando la chipera lo saca de su prisión a fines de que coma. Y cuando está libre y enfrenta la mirada de todos reacciona como un mono de circo, haciendo bromas para que los pasajeros se rían. El animalito está estereotipado, salvo por su forma un poco rara, casi humana cuando deja que brote los sentimientos sexuales.

Es en el momento de la sexualidad que el mono se acerca al hombre, se humaniza, se convierte en un hombrecillo capaz de disfrutar de las partes sexuales de su dueña. Pero es por un breve momento que el animal consigue exponer sus instintos, pues pronto de está devuelto a la cárcel a que se destina.

Por fin, lo que percibimos a lo largo de este análisis es que el animal cuánto más cerca está del hombre, más subyugado está por las fuerzas humanas; es el caso del mono, que vive en una pequeña jaula. El animal encuentra su libertad cuando es el guardián, caso del gato que protege al personaje que está prácticamente en la mierda de los alcantarillados de la ciudad; o cuando está muerto y es sólo un fantasma, caso del caballo del coronel Albino Jara, que todavía así sigue en búsqueda de su dueño, o sea, una libertad limitada.

Al fin y al cabo el lector llegará a la conclusión de que todavía hay un largo camino para que los animales sean respetados y amados por los hombres. Por supuesto que hay un cambio de comportamiento en las personas. Pero en la literatura, principalmente en esta más tradicional, que tiene como base de sus conflictos el hombre como forma de universalizarse, los animales figuran como simple objetos o seres de estimación que sirven al género humano de forma incondicional.

## **Referências**

*SANTA BIBLIA REINA VALERA*. Publicada por la Iglesia de JesuCristo de los Santos de los Último días. Salt Lake City, Utah, USA, 2009.

ROA BASTOS, Augusto. *Contravida*. Santafé de Bogotá. Editorial Norma, 1994.

SPLINDER, William, "Magic realism: a typology". In *Forum for modern language studies*, Oxford, 1993, v. 39, p. 75-85. Tradução de Fábio Lucas Pierini do original inglês Revisão: Fernanda Cristina de Freitas Sales.



**Vik**

## A estética da elegância: o gato preto e a modernidade

Zélia Monteiro Bora (UFPB)

### Introdução

A palavra modernidade, mais do que qualquer “ismo” cultural, pode ser definida de várias formas, que emergem através da intersubjetividade dos seus narradores. Inserida entre o social, o estético e o político, inicialmente, essa palavra foi cunhada na França do Século XVIII, para caracterizar um fenômeno experimentado por milhares de indivíduos em toda a Europa e, posteriormente, disseminar-se por outros espaços geográficos. Como uma experiência individual e, ao mesmo tempo, coletiva, o processo da modernidade, em seus primeiros séculos, ainda é um referencial importante para entendermos nossa experiência contemporânea.

De acordo com Everdell (1997), “o ambiente cultural e intelectual que os primeiros modernos encontraram no início do Século XX era composto por toda a sorte de relações sociais da cultura ocidental, incluindo as disciplinas acadêmicas, a família, a nação a classe, a linguagem, os habituais cafés e cabarés de certas cidades e, naturalmente, os círculos de correspondentes (...)” (p.14). Numa perspectiva tradicional, para conceituar o termo modernidade, Everdell (1997) particulariza experiências subjetivas de alguns modernistas e as suas relações com a modernidade, através de fatores externos que delimitam a noção de uma identidade coletiva e, ao mesmo tempo, individual. Em nosso caso, privilegiaremos as experiências de um poeta marginal da época, mas que, depois, tornou-se ícone da modernidade ocidental, como foi o caso do francês Charles Baudelaire (1821-1867), o primeiro poeta a ser chamado de moderno. Ele notabilizou-se por seu talento inovador, sua elegância pessoal e por reinscrever o gato na modernidade.

Como uma referência estético-cultural, o gato sempre ocupou um lugar de destaque no imaginário literário. Como uma narrativa migrante, ele, como os demais animais, na maioria das culturas orientais, sempre esteve associado às forças sobrenaturais. Desde então, foi reverenciado como agente dos deuses e das deusas e, conseqüentemente, venerado como divindade. Acreditava-se que ele estava relacionado aos ciclos de vida, fertilidade e morte. Em nenhuma outra sociedade, o gato atingiu um lugar mais importante do que na sociedade egípcia. Entre suas funções sociais, foi considerado como protetor dos grãos na agricultura (SAUNDERS, 1997), por essa razão, era mantido próximo às plantações.

Quando as sociedades europeias se cristianizaram, perderam o vínculo com a experiência ecológica pagã. Consequentemente, as belas narrativas mitológicas que tiveram o gato como protagonista cederam lugar a outras, através das quais o gato se tornou um antagonista. Essa inversão de papéis foi estabelecida durante a Idade Média europeia, quando o gato foi associado às bruxas. Considerado um animal diabólico, o gato, especialmente o preto, foi perseguido, torturado e morto aos milhares. Essa história nefasta de aversão às mulheres e aos gatos permaneceu ainda, durante séculos, inscrita no imaginário popular europeu, sobretudo, o francês.

Para entender as possíveis razões pelas quais o gato foi resgatado como um símbolo que inaugura a modernidade, precisamos entender a própria condição de alteridade histórica a que o animal sempre esteve submetido, especialmente na Europa. De certa maneira, seu acolhimento simbólico por grupos proscritos revitalizou a escritura do símbolo. Como o gato, os decadentistas eram tidos como poetas malditos por causa de seus posicionamentos contestatórios. A violência sobre o animal continuou a ser exercida não só na Idade Média, mas também em plena França pré-industrial e pré-capitalista, transformando-se em uma ocorrência que a geração de Baudelaire conhecia muito bem, sobretudo a parisiense. Como se pode depreender, o clima de revoluções, massacres e violências inomináveis tornou-se uma marca indelével da história francesa nos Séculos XVIII e XIX. Um fato estarrecedor foi narrado na França do Século XVIII, durante o fim da década de 1730, que ficou conhecido como o grande massacre de gatos, ocorrido em Paris, na Rua Saint Séverin, sob o Antigo Regime. O patético episódio foi narrado pelo operário (tipógrafo) Nicolas Contact. De acordo com o historiador cultural Robert Darton (1986):

Não pode haver dúvida sobre a autenticidade da autobiografia quase ficcionalizada de Contat, como Giles Barber demonstrou, em sua magistral edição do texto. Pertence à linhagem de escritos autobiográficos de tipógrafos, que se estende de Thomas Platter a Thomas Gent, Benjamin Franklin, Nicolas Restif de la Bretonne e Charles Manby Smith. Como os tipógrafos ou, pelo menos, os que compunham o texto, tinham de ser razoavelmente instruídos, e para executar seu trabalho, eles estavam entre os poucos artesãos que podiam fazer seus próprios relatos sobre a vida das classes trabalhadoras há dois, três ou quatro séculos. Com todos os seus erros de grafia e falhas gramaticais, o relato de Contat é, talvez, o mais rico de todos. Mas não pode ser encarado como reflexo exato do que realmente aconteceu. Deve ser lido como versão que Contat dá de um acontecimento, como sua tentativa de contar uma história. Como todas as narrativas, essa coloca a ação numa estrutura referencial, supõe certo repertório de associações e respostas, da parte de sua audiência, e proporciona uma forma significativa à matéria-prima da experiência. (p. 107)

A presente citação nomeia o narrador e seu tempo em um momento em que a divisão das classes sociais era bastante demarcada. A importância da visão de Contat situa-se em demonstrar o caráter opressivo da atmosfera em que viviam, sobretudo, as pessoas e os animais. Por outro lado, destacam-se as condições degradantes sob as quais viviam os operários. Nicolas Contat descreve assim o violento episódio:

Dormiam num quarto sujo e gelado, levantavam-se antes do amanhecer, saíam para executar tarefas o dia inteiro, tentando furtar-se aos insultos dos oficiais (assalariados) e os maus-tratos do patrão (mestre), e nada recebiam para comer a não ser sobras (...).

Pior ainda, o cozinheiro vendia, secretamente, as sobras e dava aos rapazes comida de gato - velhos pedaços de carne podre, que não conseguiam tragar, e passavam para os gatos, que os recusavam (DARNTON, 1986, p.103-104).

Dando continuidade a sua narrativa, Contat refere-se a um casal burguês, que possuía vinte e cinco gatos, que costumavam vagar durante a noite nos telhados das casas dos operários, ou seja, no período de descanso daqueles que laboriosamente trabalhavam para o burguês desde antes de o dia amanhecer. Os bichanos uivavam e miavam de forma terrível (como descreve Contat), a ponto de acordar não somente os operários como também o casal burguês (que podiam dormir até mais tarde). Por fim, o casal manda os aprendizes se livrarem dos gatos, o que deu início a um festival de horror e de violência, um genocídio dos felinos que não scandalizava nem um pouco seus algozes, que ao contrário, divertiam-se e caíam na gargalhada (...)<sup>36</sup>.

Como se pode observar, a violência e a crueldade naturalizadas contra o animal remontam à Idade Média e causaram verdadeiros desequilíbrios ecológicos, como foi o caso da Peste Negra no Século XIV, causada pelas pulgas dos roedores. Ainda de acordo com Darnton (1986):

a tortura de animais, especialmente os gatos, era um divertimento popular em toda a Europa, no início dos Tempos Modernos. Basta examinar as Etapas da crueldade, de Hogarth, para verificar sua importância e, quando se começa a procurar, encontram-se pessoas torturando animais em toda parte. As matanças de gatos tornaram-se um tema comum na literatura, desde Dom Quixote, no início do século XVII, na Espanha, ao Gerninal, no fim do século XIX, na França. Longe de ser uma fantasia sádica da parte de alguns loucos, as versões literárias da crueldade para com animais expressavam uma corrente profunda da cultura popular, como mostrou Mikhail Bakhtin, em seu estudo de Rabelais.

Mas, qual o significado que aquela cultura atribuía aos gatos? Nos tempos modernos europeus, os gatos representavam certa concepção mítica, contos populares (como o gato de botas), ritos, cerimônias, sexualidade e até superstições, como acontecia no Século XV, pois possuir gatos como bichos de estimação era recomendado para se ter sucesso com as mulheres. Isso se

---

<sup>36</sup> Citado por Charles Fernando Gomes. <http://charlesfernando-filosofia.blogspot.com.br/2008/10/revolta-de-classes-na-frana-do-sculo.html>

expressa no provérbio sapiencial “Quem cuida bem dos gatos terá uma mulher bonita”, ou, no folclore francês, que atribuiu importância especial a eles, como metáforas ou metonímias sexuais, devido ao fato de sugerirem fertilidade à sexualidade feminina.

Assim, “a caça ao gato” é norteadada através de valores que subjazem a uma tradição cultural patriarcal, nesse caso, católica, que glorifica a violência contra os mais fracos, sejam gatos ou mulheres.

Sobre as festas pagãs, Darnton (1986) acrescenta:

Nas festas pagãs, como o carnaval, diferente das concepções acima relacionadas, os gatos eram sinal de violência e sempre terminavam massacrados, martirizados e manipulados para zombaria relacionando-os a sociedade e suas mazelas.

Os gatos simbolizavam a revolta das classes no final do Século XIX, início do proletariado. Os massacres resgatavam o retrato fidedigno dos protestos classicistas contra a burguesia que os escravizava, alienava e massacrava. Devemos assinalar que todos os operários estão unidos contra os patrões. Basta falar mal deles para ser estimado por toda a assembleia de tipógrafos. Essa era a linguagem e o espírito que compunha a relação e a união da classe operária, em outras palavras, independentemente do que for ou do que tenha ocorrido, seriam todos contra os patrões e todo sistema industrial.

As colocações enfatizadas no estudo de Darnton (1986) denotam que o gato, como todos os animais, em geral, na cultura europeia, eram vítimas de severa violência por parte das populações, independentemente da classe social a que pertenciam. Condenados à morte, os sobreviventes transformaram-se em animais errantes, que viviam no campo e, depois, iam para as cidades. No Século XIX, a relação específica entre os gatos, como símbolo de uma classe oprimida, emerge como parte de uma consciência política. De personalidade sensível, poetas como Baudelaire e Gautier não só estavam atentos à defesa dos operários como também à dos gatos e os transformavam em símbolos estéticos portadores de uma subjetividade.

Provavelmente, o melhor julgamento sobre Baudelaire, sua conduta moral e seu pensamento venha de seu amigo Théophile Gautier, mais jovem do que ele dez anos. Os dois amigos conheciam a história do gato na sociedade europeia. Em 1869, Gautier publicou o livro sobre seus gatos, intitulado, *Ménegerie Intime*<sup>37</sup>. Como Gautier, Baudelaire dividia sua intimidade com os gatos e, como entendia que era necessário inscrevê-los, facilmente transformou-os em um dos símbolos da modernidade marginal como uma narrativa e um mito de resistência, através de metáforas/símbolos. O próprio Baudelaire era comparado com um

---

<sup>37</sup> Cats in the 19th.Century (part 16- Théophile Gautier). <http://www.thegreatcat.org/cats-19th-century-part-16-theophile-gautier>

gato pelo menos por dois dos seus amigos, Asselineau e Theophile Gautier. Dono de uma personalidade atípica, que se caracterizava, sobretudo, pela elegância com a qual se vestia, em certa ocasião, descreveu-se como “um gato voluptuoso, carinhoso, de maneiras aveludadas e ar misterioso” (GAUTIER, 2014, p.15). Mais tarde, depois do primeiro encontro com Theophile, em casa de Fernand Boissard, Baudelaire refere-se ao futuro amigo como possuidor de “um sorriso bonito e gracioso em seus trajes flutuantes”, enquanto se refere também aos seus traços felinos representados por “seus cabelos longos e sedosos, seu porte nobre e lento e seu olhar de devaneio felino” (GAUTIER, 2014, p.15). Amável e de boa índole, Theophile será lembrado por Baudelaire pelo “acolhimento receptivo e, ao mesmo tempo, simples e desprezioso da parte de um poeta que o suplantava mais pelo talento do que pela idade, apesar da diferença de dez anos entre os dois” (GAUTIER, 2014, p.15). Como se sabe, a amizade entre os dois amigos durou até a morte de Baudelaire.

Do exposto, observa-se que ambos atribuem para si traços de uma identidade felina, que tornam o gato um compósito imagístico recorrente na obra poética e fora dela. Transportado para o espaço como uma subjetividade estética, é possível relacionar-se a imagem do gato explicitamente a três poemas de *Les Fleurs du mal*, como veremos. Detentor de uma identidade poética, o gato, assim como a poesia, é considerado “nobre e dado a devaneios”, como pensavam Baudelaire e Gautier.

No artigo *The evil thoughts of a decadent mind*<sup>38</sup>, as referências ao poeta Rudolph Salis (1881) sobre a fundação do *Cabaret Le Chat Noire* são igualmente elucidativas para compreendermos a integração do símbolo do gato preto no universo estético da modernidade parisiense<sup>39</sup>. Embora a referência ao encontro de Salis com o gato preto na Montmartre seja questionável, uma taverna de sua propriedade recebeu o nome de *Le chat Noir*. A referência ao lugar reporta-se ao símbolo e ao signo do gato respectivamente. Frequentado por dissidentes políticos da Terceira República, *Le chat noire* tornou-se um ponto de encontro de intelectuais e pessoas, a maioria ligada à arte moderna, o que deu origem a outras narrativas que, eventualmente, surgiram em torno do mito. Mais importante por ser o dono da taverna do que um poeta, Salis se tornou famoso por um projeto artístico de uma tournée relacionado ao *Le Chat Noire*. A música e a dança passaram a fazer parte do repertório do *Le Chat*. Em 1896, foi organizada uma tournée de grande notoriedade, especialmente graças ao famoso pôster *Tournée du Chat Noir*, criado por Theophile Alexandre Steinlen (1896). É fácil imaginar que

<sup>38</sup> <http://evildandy.blogspot.com.br/p/le-chat-noir.html>

<sup>39</sup> Para Salis, o nome de sua taverna foi cunhado por ele encontrar no prédio vizinho um gato preto.

o símbolo do gato passou a incorporar várias outras motivações semânticas, tanto como símbolo da resistência da classe trabalhadora, quanto uma metáfora estética e um espaço lúdico. De todas essas, permanece sua importância como um animal detentor de uma subjetividade poética.

### **O gato como experiência da transitoriedade**

Uma das leituras mais fidedignas sobre a poesia de Charles Baudelaire foi escrita pelo crítico Walter Benjamin, em seu livro, *The writer of modern life: essays on Charles Baudelaire*. Nesse livro, Benjamin (2006) capta toda a essência da poética de Baudelaire. De acordo com Benjamin (2006), o poeta, como um eu idealizado, identifica-se com o trapeiro, uma figura da modernidade baudelariana que vagava pelas ruas de Paris vestido de trapos:

Yes the ragpicker is also a figure for Baudelaire, for the poet who draws on the detritus of the society through which he moves, seizing that which seems useful in part because society has found it useless. And finally, the ragpicker is a figure for Baudelaire himself, for the critic who assembles his critical montage from inconspicuous images wrested forcefully from the seeming coherence of Baudelaire's poems. Here and throughout Benjamin's writings on Baudelaire, we find a powerful identification with the poet: with his social isolation, with the relative failure of his work, and in particular with the fathomless melancholy that suffuses every page<sup>40</sup>.

Naturalmente seguindo à risca as informações contidas na fortuna crítica e os depoimentos críticos do próprio Baudelaire que sucederam sua morte, Benjamin (2006), através de um fabuloso poder de síntese, assinala as características essenciais da poética baudelariana, representadas por sua “crítica de montagem”, o que permitiu a Baudelaire elaborar uma visão exclusiva da sociedade marginal parisiense nos finais do Século XIX, e entre os “sujeitos marginais”, lá estava o gato. Essa visão, em resumo, justapõe o feio ao belo, a sociedade e o poeta. Entretanto, a ideia que predomina, na época da publicação de *Les Fleurs du Mal*, é de que a obra foi caracterizada como produto de um Baudelaire cujo estilo satânico era a marca da tendência decadentista identificada, posteriormente, como a própria modernidade, através da propagação da chamada “estética do mal”, por meio da qual identificavam o discurso poético de Baudelaire (AMARAL, 1976). Nesse contexto, povoado de interditos<sup>41</sup>, situa-se elegantemente o gato. Como já referimos, a rigor, são três os poemas

---

<sup>40</sup> “Introduction” By Michael W. Jennings – *The writer of modern life: Essays on Charles Baudelaire*.

<sup>41</sup> Em agosto de 1857, o advogado francês que processou Gustave Flaubert, Ernest Pinard, teve mais sucesso ao processar Baudelaire pelas Flores do Mal (*Les Fleurs du Mal*) (1857). A Corte baniu seis dos poemas eróticos de

que se referem a gatos em *Les Fleurs du Mal: Le chat* (p.55), *Le chat* (p.75) e *Les chats* (p.98)<sup>42</sup>. Entretanto a representação do gato encontra-se disseminada em toda a sua obra poética.

A importância dos gatos, no clássico de Baudelaire, foi apontada por Michael Riffaterre (1970). De acordo com esse autor, o símbolo e o signo do gato devem ser vistos como dois significados separados. O próprio Baudelaire isola os dois. O primeiro, como um signo vivo de uma experiência erótica (RIFFATERRE, 1970, p. 226), e o segundo, como um símbolo místico do poeta com o universo (RIFFATERRE, 1970, p. 223)<sup>43</sup>. Entre um e o outro significado, reside a imagem do gato como um *daimon*, uma palavra grega que expressa o conceito grego de alteridade, representada como uma consciência, um ato mediador e um guardião (ARENDRT, 1958 p. 180).<sup>44</sup> Como um poeta, Baudelaire tinha uma visão *daimonica* apreendida do conceito expresso por Hesíodo (JAEGER, 1973, p. 52). Como o gato, o poeta precisa observar e ser observado. Isso o leva a uma autorreflexão proveniente de sua comunicação com o *daimon* (RIFFATERRE, 1970, p. 227). É interessante notar que, provavelmente, o conceito de guardião foi sendo modificado à medida que a civilização europeia se cristianizava e se transformava na corruptela do termo em demoníaco.

Outra correlação importante é a influência romântica da reescritura de Satan, sua humanização e o símbolo de revolta e de energia heroica (HYSLOP, 1992, p. 80). Entretanto, mais do que o mito romântico, para Baudelaire, Satan é a salvação do poeta como a encarnação do impulso sexual (MILNER, 1961, p. 10) e da virilidade masculina (CHAMPAGNE, 2002, p. 2). De acordo com Gautier (2014), o gato, para Baudelaire, era uma espécie de assinatura (p. 137), que pode ser interpretada como uma total empatia entre o poeta, o animal e sua simbologia. Visto como um aliado e um guardião, o gato é tratado com uma “reverência religiosa quase ritualística” (CHAMPAGNE, 2002, p. 2), através da qual o poeta convida o leitor para compartilhar uma experiência mística que representa a própria criação poética. Nesse caso, o gato implementa a imaginação do poeta como sua identidade.

---

Baudelaire, dois deles com tema sobre homoerotismo feminino e outros quatro por sadomasoquismo heterossexual (...). Os juízes consideraram os poemas ofensivos à decência pública. Veja-se Percy Lewis em *Les Fleurs du mal* [http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Les\\_Fleurs\\_du\\_Mal\\_\(The\\_Flowers\\_of\\_Evil\)](http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Les_Fleurs_du_Mal_(The_Flowers_of_Evil))

<sup>42</sup> [www.ebooksgratuits.com/pdf](http://www.ebooksgratuits.com/pdf)

<sup>43</sup> Citado por Roland Champagne em *The Devil's advocate*.

<sup>44</sup> Citado por Champagne.

No poema *Le Chat*<sup>45</sup>, a representação do gato é um referente à própria criação poética latente como a subjetividade do poeta.

*Dans ma cervelle se promène.  
Ainsi qu´em son appartement  
Um beau chat, fort, doux et chamant.  
Quand il miaule, on l´entend à peine,  
Tant son timbre est tendre et discret;  
Mais que as voix s´apaise ou gonde,  
Elle est toujours riche et profonde  
C´est là son charme e son secret;*

Uma identidade que se complementa entre o poeta, o gato e a poesia. Como resultado, emerge uma relação de intimidade e de confiança que atinge a mais profunda essência do poeta, através da voz do gato, como “um miado terno, discreto e profundo” (que representa a voz do apelo poético) que encanta o poeta como um segredo.

*Cette voix, qui perle e que filtre  
Dans mon fonds le plus ténébreux,  
Me remplit comme un vers nombreux  
Et me réjouit comme un philtre*

Como se pode observar, a intensidade do apelo poético invade todo o ser do poeta como uma graça que alegra sua vida (*Et me réjouit comme un philtre*). Assim, o poeta encerra a primeira parte do poema, como uma prece, renovando a adoração simbólica da divindade – o gato.

*Que ta voix, chat mystérieux,  
Chat séraphique, chat étrange,  
Em qui tout est, comme un ange,  
Aussi subtil qu´harmonieux !.*

Na segunda parte do mesmo poema, apesar de identificar o gato como sendo de *sa fourrare blonde e brune* (de pelo louro tostado), é o gato como um símbolo que mais importa ao poeta, independentemente da cor mencionada do animal.

*C´est l´esprit familier du lieu;  
Il juge, il préside, il inspire*

---

<sup>45</sup> *Les Fleurs du Mal*, mozambook Yo0ne.free.fr/Les Fleurs du Mal, 2001, p.97.

É tão preciosa para si a essência poética representada pelo gato que ele, em estado de êxtase, chega a se perguntar se o gato/criação é um deus ou uma fada. *Peut- être est-fée? Est – it- dieu?* Porém, ao final, diante do jogo identitário entre se esconder e revelar-se ao procurar o gato, o poeta encontra a si mesmo:

*Quand mès yeux vers ce chat que j'aime  
Tirés comme par un aimant,  
Se retournent docement  
Et que je regarde em moi-même*

### **...O gato e a amada**

No Século XIX, Paris foi considerada a cidade da excitação, do prazer e do consumo. Uma cidade sexualizada como uma mulher em oposição à vida intelectual de Viena e da sombria Londres. Às vezes, era comparada como uma prostituta, outras vezes, com uma rainha. Paris constituiu-se como uma cidade erótica devido ao grande contingente de jovens que se movimentavam por suas ruas no século XIX. Era também a cidade dos levantes e das revoluções. O prazer e a revolução se complementavam.

Os conservadores da Revolução Francesa (1789) correlacionaram os excessos políticos da revolução, a liberdade sexual e a anarquia. Entretanto, a dura realidade, por trás da fama erótica da cidade, era a pobreza, especialmente das mulheres que se tornavam prostitutas (WILSON, 1992). Na verdade, o grande número de mulheres que desempenhava pequenas funções como vendedoras e artistas anônimas nos cabarés criava uma atmosfera indefinida, um jogo de identidades que fazia com que as mulheres pobres que vagavam pela cidade fossem consideradas prostitutas. A Paris boêmia ou a velha Paris era frequentemente povoada por estudantes e artistas pobres desesperados para mudar de vida (WILSON, 1992, p.51).

De acordo com Wilson (1992), os estudantes e os ciganos vagavam pela cidade. Referências à despolitização desse contingente de pessoas é uma marca da leitura crítica da autora, que falha em não perceber, sobretudo no caso do poeta Baudelaire, o conceito de poesia emanada da marginalidade. É em meio a essas tensões de classes sociais que emerge um possível contingente de pessoas pouco notado no período em que viveu Baudelaire – os imigrantes vindos especialmente das ex-colônias francesas, como foi o caso de Jeanne Duval, a musa de *Les Fleurs du mal*, que, considerada por alguns críticos e contemporâneos de

Baudelaire como a causa de sua ruína moral e física, chegou a Paris em 1840, proveniente do Haiti, aos vinte anos de idade.

Também jovem e em busca de emoções, Baudelaire, que já frequentava as noites proibidas dos bordéis, conheceu, em uma dessas noites, a mulher que se tornou a força criadora e destrutiva de sua vida. Relendo o possível impacto da presença de Jeanne Duval na vida do poeta, pode-se considerar o fato como um dos maiores escândalos sociais, especialmente se levarmos em consideração a posição social de Baudelaire, como um homem rico e ligado aos ciclos sociais que determinaram a modernidade estética francesa. Jeanne, como o gato, para Baudelaire, tornou-se também um símbolo de alteridade. Identificada, a princípio, através de uma analogia “entre senhor e escravo”, a relação tornou-se igualitária por meio do complexo jogo de amor.

Vista como objeto de desejo e um interdito por sua condição de mulata, Jeanne era considerada bonita. Ao ver sua aparência “exótica”, desencadeou um efeito hipnótico sobre o jovem poeta. De acordo com James McManus (s/d), a maioria dos historiadores confirma que Duval era produto, talvez, da relação entre o dono de uma fazenda francês e uma escrava. “Com longas tranças, olhos negros e seios proeminentes, ela não teria dificuldades em achar emprego em pequenas tavernas ou clubes que proliferavam na capital naquele tempo”, complementa McManus. Foi em um desses clubes, no final da Champs Élysées, que estava em construção, que Baudelaire viu, pela primeira vez, a mulher que marcou sua vida. Alguns dizem que ela tinha um papel insignificante em uma peça encenada naquela noite, outros, que ela cantava. Porém a verdade é que um buquê de flores foi enviado por Baudelaire na porta de seu camarim determinando o inevitável encontro entre os jovens amantes. Bem vestido e elegante, como de costume, Baudelaire a esperou na rua em sua carruagem. Naquela época, ele tinha 21 anos e era um homem rico devido à herança deixada por seu pai. Eles deixaram o local, enquanto outros jovens faziam propostas aos artistas.

Naquele período, ele morava em seu apartamento em Isle St. Louis e, naquela noite, Duval uniu-se a ele apaixonadamente, numa ligação atormentada e destrutiva que durou vinte anos<sup>46</sup>. Ainda de acordo com MacManus, os amigos de Baudelaire ficaram horrorizados por sua relação com a mulher. Entretanto é interessante observar-se que a aversão agravou-se, provavelmente, pelo fato de Jeanne ser mulata.

---

<sup>46</sup> James Macmanus é o diretor do Times Literary Supplement e autor do romance *Black Venus*.

Facilmente compreensível, através da ciência determinista do Século XIX, ser mulata era um tabu, uma condição marginal, por não pertencer exatamente nem a uma raça nem a outra. Como um subproduto de uma “mistura racial infeliz”, Duval, provavelmente, sofreu muito preconceito, e se não fosse por sua união trágica com Baudelaire, dificilmente teria sido “percebida socialmente”. Além do mais, provavelmente, viciou-se em ópio depois que chegou a Paris, como todo imigrante, com expectativas positivas, e transformou sua existência, até a morte, em um poço de tormentos. Os amigos de Baudelaire, provavelmente, imaginavam que o preço do poeta a ser pago por seu interesse na margem esquerda do rio Sena era aquela altura inominável. Porém, Jeanne Duval era bem diferente das prostitutas com as quais Baudelaire ficou e que rapidamente diminuíram sua fortuna. Além da óbvia atração sexual, o escritor Nadar, amigo de Baudelaire, fez referências aos seus seios não inteiramente desenvolvidos, o que nos leva a crer que, provavelmente, fossem pequenos, ao contrário de como a descrevem – como um corpo delicado e sutil. O crítico e poeta Théodore de Banville a descreveu nos seguintes termos:

She was a colored girl, very tall who held her head well; that innocent superb brown head crowned with wild dark hair and her gait which was that of queen full of a fierce grace, everything about her had something of both the divine and the bestial.<sup>47</sup>

O contraste com o qual Jeanne Duval é descrita evidentemente representa muito mais uma ideia do que a verdadeira Jeanne, provavelmente, alterada pelos profundos condicionamentos culturais de uma época. Veja-se, por exemplo, o contraste entre “*innocent superb brown head*” (a inocente e maravilhosa cabeça) e “*crowned with wild dark hair*” (coroadada pelo cabelo selvagem), enquanto seu jeito de andar era o de uma princesa de graça violenta, que tinha algo de divino e bestial (*her gait which was that of queen full of a fierce grace, everything about her had something of both the divine and the bestial*). Sem dúvidas, predomina a ideia estereotipada da mulher negra. Detentora de uma atração física irresistível e tida como animalesca, típica das raças inferiores e exóticas, como interpretava a perspectiva europeia, essa ideia prevalece até o fim em qualquer julgamento digno sobre a mulher.

Do exposto, verificamos que tanto a imagem de Jeanne Duval quanto a do gato foram consideradas profundamente influentes sobre o poeta, enquanto, para o expectador externo, era de que ambos eram malévolos. Como um homem de seu tempo, ele, provavelmente, viu naquela mulher o somatório de forças opostas que o arrastaram entre o bem e o mal.

---

<sup>47</sup> Citado por James MacManus, em seu artigo, *Les Fleurs du Mal*.

Obviamente um julgamento racional sobre os fatos como uma opção quase impossível para o jovem poeta que tinha, diante de si, um universo de prazeres sensoriais estimulados pelo álcool e pelas drogas. Delineando o começo da relação entre os amantes, “os amigos de Baudelaire notaram que ele inicialmente pedia a amante para sentar-se em uma cadeira em uma sala que recebia bastante a luz do sol para depois desenhar sua silhueta” (MACMANUS, 2013). Então, ele a olhava enquanto fazia pequenos *sketches*, lia poemas para ela, e ela espreguiçava-se como um gato. Estava, portanto, estabelecida a imagem de Duval como ‘uma gata negra’. Naqueles momentos, ele tirava os seus sapatos e beijava seus pés. Ela sorria e virava-se em *reverie*.

Muitos anos depois, próximo a sua morte,

Baudelaire’s most revealing drawing of Duval was made toward the end of his life when he sketched his muse as he remembered her when they first met. Her black hair is swept back and tied with ribbon; the dark eyes deserve their poetic description as chimneys venting smoke from the fires of her soul; the neck is delicately elongated and the breasts strain at a silken blouse over a tightly clinched waist. And below Baudelaire had written a Latin inscription:

Quaerens quem devouret - Seeking whom to devour... (MACMANUS, 2013).

Os dois viveram uma vida com um estilo em nada modesto, gastando toda a fortuna, ele, em quadros de arte, alguns questionáveis, e ela, em joias, enquanto se mudavam sucessivas vezes para, finalmente, terminar no Hotel Lauzun, que é hoje a Rue D’Anjou na Isle St Louis. Lá, em quartos, no último andar, os amantes da literatura entretiam os amigos enquanto alimentavam o crescente apetite por álcool e drogas. Embora Baudelaire e seu círculo fossem viciados em hashish, Duval lhe apresentou o ópio em líquido (laudanum). Baudelaire lutou contra o vício anos a fio e descreveu o ópio como *an old and terrible lover and, like all lovers, overflowing with caresses-and betrayals*. (um velho e terrível amante e, como todos os amantes, transbordante de carinho e de traições). (MACMANUS, 2013)

Por essa época, ele estava escrevendo o círculo interno de poemas eróticos de *Les Fleurs du Mal*. Jeanne Duval era consciente do papel importante que exercia sobre a sua criação e no desenvolvimento de sua imaginação em sua busca pelo desejo sensual que sempre o manteve na ilusão (MACMANUS, 2013). Embora uma análise dos poemas proibidos das *Flores do Mal* não faça parte desta nossa discussão, entendemos que Jeanne Duval, como o gato, foi para o poeta um signo vivo, que deu a sua poesia um espaço que

representou a quebra das interdições culturais através das quais o gato e a mulher situavam-se como alteridade e criação poética respectivamente.

Em todos os sentidos, Jeanne Duval foi a ruína de Baudelaire. Na vida real, eles brigavam repetidas vezes. Drogada, ela, continuamente, pedia-lhe dinheiro, vendia suas coisas, quando ele não lhe dava dinheiro, e tornou-se sexualmente promíscua, mantendo relações sexuais com seus amigos. Baudelaire suspeitava de que ela se prostituía por dinheiro. Depois de muitos anos, eles se separaram. Ambos estavam morrendo, enquanto o poeta ainda tentava tomar dinheiro emprestado para pagar suas despesas médicas. Porém o depoimento de seu maior biógrafo, Dr. Enid Starkie, sugere-nos uma forma de entender e eternizar o amor dos amantes, para sempre assinalado através da poesia:

No one is justified in judging her since Baudelaire was able to understand and forgive her. It is best to think of her as she had been in the days of her flaming youth, at the Hotel Lauzun, when she kindled the passion in him which is responsible for the magnificent cycle of sensual love poems... (MACMANUS, 2013).

De todos os poemas, o que representa melhor a relação ente o gato/o poeta e a amante está expresso nos seguintes versos que, atravessando os séculos, permanecem na memória do leitor, e cuja leitura eterniza o momento eterno da paixão:

Vem cá, meu gato, aqui no meu regaço  
 Guarda essas garras devagar,  
 E nos teus belos olhos de ágata e aço  
 Deixa-me aos poucos mergulhar  
 Quando meus dedos cobrem de carícias  
 Tua cabeça e dócil torso  
 E minha mão  
 Se embriaga nas delícias  
 De afagar-te o elétrico dorso,  
 Em sonho a vejo. Seu olhar profundo  
 Como o teu, amável felino  
 Qual dardo dilacera e fere fundo (...)

## **Conclusão**

Do exposto, pode-se depreender que a relação estética entre o símbolo do gato e a releitura baudelariana do gato, na modernidade, situa o animal como uma metáfora de sua criação poética e do impulso sexual masculino. Por outro lado, ainda como metáfora e signo, o gato desempenhou um papel sobremaneira relevante na sociedade parisiense, como símbolo do movimento anarquista e estético. Reconhecido entre os poetas como uma alteridade portadora de uma subjetividade estética e animal, o gato constitui-se como um tema essencial

de *Les Fleus du Mal*. Escrevê-lo e descrevê-lo, do ponto de vista simbólico, significa dar expressão a um símbolo que, ao longo dos séculos, foi tiranizado pela crueldade e pela incompreensão humanas.

Para Baudelaire, sua relação particular com o animal era de amor e de respeito a sua individualidade, como um signo vivo de uma experiência poética, um *daimon* tratado com reverência e respeito. Já o seu caso de amor com Jeanne Duval, traz de volta a imagem do gato como uma espécie de “animalização positiva” da mulher transformada e eternizada através de sua poesia. Finalmente, entre o poeta e o gato, predomina o papel de ambos como observadores ou *flanêurs* eternizados através da poesia do olhar.

## Referências

AMARAL, Glória Carneiro. Introdução Baudelaire. In: PRAZ, Mario. **La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica**. Firenze: Sansoni, 1976, pp. 115-116.

BAUDELAIRE, Charles. **Les Fleurs du Mal**. Document fourni parla société Bibliopolis <[http:// www. Bibliopolis.fr](http://www.Bibliopolis.fr)>.

BENJAMIN, Walter. **The writer of Modern Life: essays on Charles Baudelaire**. USA: Library of Congress, 2006.

CHAMPAGNE, Roland A. **The Devil's advocate: Baudelaire's cat as Daimos of Erotic Mysticism in Les Fleur du mal**. **The Romantic Review**, vol 93, 4, Nov, 2002.

DARNTON, Nicholas. **O Grande Massacre dos Gatos**: Rio de Janeiro: Graal, 1986.

EVERDEL, William R. **Os primeiros modernos**. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

GAUTIER, Théophile. **Cats in the 19th.Century (part 16)** – 2014. Disponível em: <<http://www.thegreatcat.org/cats-19th-century-part-16-theophile-gautier>>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

GOMES, Charles Fernando. Disponível em <<http://charlesfernandofilosofia.blogspot.com.br/2008/10/revolta-de-classes-na-frana-do-sculo.htm>>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

HYSLOP, Lois Boe. **Charles Baudelaire revisited**. New York: Twayne Publishers; Toronto: Maxwell Macmillan Canada; New York: Maxwell Macmillan International, 1992.

LEWIS, Percy. Disponível em: <[http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Les\\_Fleurs\\_du\\_Mal\\_\(The\\_Flowers\\_of\\_Evil\)www.ebooksgratuits.com/pdf](http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Les_Fleurs_du_Mal_(The_Flowers_of_Evil)www.ebooksgratuits.com/pdf)>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

MAC MANUS, James. **Les Fleurs du mal**. Disponível em <[http://: www.thedailybeast.com](http://www.thedailybeast.com)>. 05.07.2013. Acesso, 20 de abril de 2015.

MILNER, M. Préface de Les Fleurs du Mal: l'intériorité de la forme. Édité par Martine Bercot, Paris: SEDES, 1961.

RIFFATERRE, Michael. "Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's 'Les Chats.'" Structuralism. Ed. Jacques Ehrmann. Garden City: Anchor Books, 1970, pp. 188-230.

SAUNDERS, Nicholas. **Animal Spirits: an Illustrated guide to the souls of animals.** London: Duncan Baird Publishers, 1995.

WILSON, Elizabeth. "The city of the floating world: Paris". In: The Sphinx in the City, Urban Life, The Control of Disorder, and Women. Berkeley: University of California Press, 1992.



**Vittorio**

## **Ecoss e vozes: reflexões sobre o “neutro” no conto “Investigações de um cão” de Franz Kafka**

Zenaide Tamires Costa Santana (UNIMONTES/ FAPEMIG)

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (UNIMONTES)

### **1. Kafka n’O espaço literário**

Franz Kafka, antes de sua morte, deixou exposto o desejo de destruição dos seus textos para seu amigo Max Brod. Contudo, diante da não realização desse pedido, esta obra possui, paradoxalmente, um lugar de esplendor no século XX. Ao invés de ruína, a glória. E, nesse sentido, ao invés de esquecimento, a lembrança inapagável que, por vezes, faz com que se nomeie de “kafkiano” tudo aquilo que foge ao comum. Essa obra, essencialmente incompleta, revela no íntimo o desejo de um homem que, ao tornar-se “apenas literatura”<sup>48</sup>, vivenciará todos os enfrentamentos implicados nessa afirmação, a saber: impossibilidade de continuar no mundo, impossibilidade de viver com a família, impossibilidade de manter-se em um trabalho e, inclusive, impossibilidade de uma vida conjugal. Ver-se-á que é nesse extremo que Kafka escreve e se questiona: sou humano? No cenário da crítica de Kafka, surge a voz singular de Maurice Blanchot, escritor e ensaísta francês, que, assim como o escritor tcheco, viveu e pensou as implicações da experiência literária – dedicando sua vida inteiramente à literatura. Com a leitura dos ensaios críticos de Blanchot, emerge a sua paixão pela obra de Kafka (BINDENT, 2014, p. 92). Entre os aspectos abordados pelo ensaísta, no que diz respeito à linguagem kafkiana, destaca-se a questão do neutro, que se configura como uma das manifestações do fora na linguagem<sup>49</sup>. O fora constitui, na obra de Blanchot, um importante conceito, manifestando-se como o outro do mundo – o não-lugar, em que não se tem mais como referencial o “mundo” ou o “eu”, uma vez que “escrever é o interminável, o incessante”, e que essa linguagem não se dirige a ninguém e, nesse espaço descentrado, nada revela (BLANCHOT, 2011, p. 17). Desse viés, propõe-se uma leitura transversal, um corte que, ora possibilitará entrever o neutro, ora o devir que se faz no texto um devir-animal. Assim, através das leituras de alguns ensaios de Blanchot, e tendo como ponto de partida o conto “Investigações de um cão” de Kafka, pretende-se observar o despontar da via “neutra”

---

<sup>48</sup> “Sou apenas literatura e não posso nem quero ser outra coisa.” (Kafka em seu *Diário*. In: BLANCHOT, 2011, p.20)

<sup>49</sup> De acordo com Tatiana Salem Levy, escritora, cuja dissertação foi publicada com o título *A experiência do fora*, na qual temos a exposição do pensamento do fora a partir de Maurice Blanchot, Gilles Deleuze e Michel Foucault, o “neutro” é a via da linguagem manifesta a partir da relação com o fora. Ou ainda, o neutro é a experiência do fora. (LEVY, 2011, p. 30)

na esfera da linguagem kafkiana. O neutro constituiria uma linguagem que nada evoca, principiando no vazio próprio da palavra literária: um não-lugar, que lida sempre com a ausência da coisa, não com a restituição de sua presença, como evidencia Blanchot em *O espaço literário* (2011). Já o devir-animal, traço inumano da literatura kafkiana, arrastará o leitor para o estado indiscernível da narrativa. Tal questão do devir-animal será norteadada, aqui, através da leitura de *Kafka: por uma literatura menor* (2014), texto no qual Gilles Deleuze e Félix Guattari realizam uma análise notável da obra do escritor tcheco. Nessa visada, será observado como a linguagem de Kafka parte do fora, ou, talvez, seja o próprio fora, quando nela oscila uma voz ora neutra ora enquanto voz de um cão: devir que reverbera na narrativa, tal como uma música nascida do silêncio – a nada evoca.

## **2. O animal e a estranheza do gesto**

Franz Kafka era tcheco, e, no entanto, escreveu em alemão. Não um alemão rebuscado como o de Goethe, mas um alemão reinventado, como mostram Gilles Deleuze e Félix Guattari: um alemão menor, que se assemelharia com o ídiche, nomeado por esses autores como uma língua intensiva (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.45-51). Como dito anteriormente, este ensaio analisará uma das narrativas curtas de Kafka traduzidas por Modesto Carone (as quais fazem parte dos textos de Kafka não publicados em vida), intitulada “Investigações de um cão”, que integra a coletânea *Narrativas do Espólio* (Companhia das letras, 2002). Carone, o maior tradutor de Kafka no Brasil, comenta, em *Lições de Kafka* (2009), as dificuldades encontradas ao traduzir a linguagem de Kafka para a língua portuguesa. Considerando a grande possibilidade de criação de termos na língua alemã, o trabalho do tradutor teria se tornado um desafio ainda maior ao se levar em conta a diferença entre a língua de chegada (*target language*) e a língua de partida (*source language*) (CARONE, 2009, p. 106).

Como o próprio título do conto sugere, em “Investigações de um cão”, tem-se, por vezes, a voz narrativa como a voz do próprio cão-narrador. Nota-se, mais uma vez, a presença do animal na escrita kafkiana e os questionamentos ou implicações desse gesto. O conto “Investigações de um cão” foi escrito por Kafka em meados de 1922-23 em meio à crise política vivenciada pelo mundo naquele período. Ver-se-á que a menção ao animal, em especial nesse período do século XX, faz-se circundada pelo questionamento do homem enquanto indivíduo dilacerado pela tessitura social, em que, não raro, vê-se a liberdade como

um impossível gesto diante de sistemas opressores como o fascismo<sup>50</sup>. Todavia, o devir-animal surgirá no texto como uma linha de fuga que persegue uma saída, não propriamente em busca da liberdade, mas, por outro lado, em busca do possível.<sup>51</sup>

Gustav Janouch, em *Conversas com Kafka* (2008), apresenta preciosos relatos de seus encontros com Kafka. Em um desses relatos, nota-se a inquietação do jovem poeta com a publicação do livro *Lady into Fox* de David Garnett, visto que o livro trazia o mesmo assunto que *A metamorfose* de Kafka: o homem, mas no caso daquele, a mulher que se transformaria em um animal, mais precisamente, em uma raposa. Janouch dizia que o autor estava a imitar a ideia de Kafka. A essa provocação, o poeta teria respondido:

Não. Isso não vem de mim. Isso vem da época. Foi daí que copiamos um e outro. O animal está mais próximo de nós do que o homem. São as grades. O parentesco com o animal é mais fácil do que com os homens. (JANOUGH, 2008, p.23)

Assim, Kafka sugere que os homens, por viverem presos em suas próprias grades, tornam difícil o contato mútuo, o que, por sua vez, poderia ser facilmente realizado com os animais. A busca pela vida animal se justifica pela nostalgia de uma vida livre, distante da vida humana, a qual se fecha diante de sistemas, burocráticos, políticos, ou, inclusive, os do próprio pensamento. Desse modo, Kafka vê quão penosa é a vida humana, e compreende que só é possível sair dessa realidade através da imaginação (JANOUGH, 2008, p. 23), isto é, ao criar outra realidade.

### 3. “Investigações de um cão” – o cão-narrador e os movimentos da narrativa

Logo nas primeiras linhas da narrativa, o movimento da narrativa indica o retorno às lembranças da infância do cão-narrador, quando este vivia junto à comunidade dos cães. Diversas contradições circundam a comunidade canina, como o fato de serem dispersos, mas

---

<sup>50</sup>Em relação a impossibilidade de se atingir a liberdade diante, por exemplo, da opressão de sistemas como o fascista, Kafka operaria uma fuga. No que diz respeito a isso e à dimensão política de sua escrita, em *Kafka*: por uma literatura menor, Deleuze e Guattari afirmam: “De uma ponta a outra, é um autor político, advinho do mundo futuro, porque tem como dois polos que ele saberá unificar em um agenciamento de fato novo: longe de ser um escritor retirado em seu quarto, seu quarto lhe serve a um duplo fluxo, o de um burocrata de grande futuro, ligado aos agenciamentos reais em vias de se fazer; e o de um nômade fugindo da maneira mais atual, que se liga ao socialismo, ao anarquismo, aos movimentos sociais. A escrita em Kafka, o primado da escrita, significa não mais uma coisa: de modo algum literatura, mas que a enunciação faz-se uma com o desejo, por cima das leis, dos estados, dos regimes. Enunciação, no entanto, sempre histórica, ela mesma, política e social. Uma micropolítica, uma política do desejo, que coloca em causa todas as instâncias.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 77-78).

<sup>51</sup> Conforme a conhecida fala de Deleuze numa entrevista publicada em *Conversações*: “um pouco de possível, senão eu sufoco...” (DELEUZE, 1992, p.131) – o possível como uma forma de resistência ao presente.

não abdicam do "calor de estarem juntos". Por outro lado, há espécies diferentes que também vivem próximos um dos outros, mas os interesses particulares os afastam – em outras palavras: esses seres de outras espécies dividem o mesmo espaço, como se estivessem juntos, todavia, os interesses os separam, tornando-os desconhecidos uns aos outros. Embora haja, na comunidade dos cães, diferenças de ocupações entre eles, ainda assim, sobressai a necessidade da união mútua, isto é, de se tornarem uma só multidão.

Poder-se-ia destacar três momentos (entre tantas singularidades no conto) que indicam a presença, sobretudo, da expressão sonora: há um encontro com os cães músicos na floresta, e, a partir desse instante, o cão-narrador inicia uma investigação sobre uma questão essencial acerca da comunidade canina: a nutrição dos cães, ou: “de onde viria o alimento?”. Nos momentos que se seguem, enquanto o cão-narrador realiza um de seus experimentos, encontra com o cão-caçador, e através desse encontro, depara-se com outra “música” atordoante. Selecionaremos, como já dito – entre tantas singularidades presentes na narrativa – esses três momentos, para, assim, entrever o movimento da voz neutra e seguidamente, ou ao mesmo tempo, do que surgiria como um devir-animal.

A narrativa, inicialmente, prefigura-se em primeira pessoa: “como minha vida mudou e como, no fundo, não mudou!” (KAFKA, 2002, p. 146), afirma o cão-narrador. O paradoxo dessa declaração reflete a impossibilidade do cão de viver de outro modo. Sucede, então, o relato do cão solitário, que teme deparar-se com os outros na rua; vivia temeroso e solitário desde a juventude. Essa solidão, às vezes, tão bem quista, ameaça a sua existência, uma vez que o torna inapto para viver na comunidade dos cães. Contudo, a solidão possibilitará ao jovem cão tornar-se um exímio observador do mundo à sua volta e, assim, iniciará as suas investigações sobre as questões essenciais à comunidade canina. Observa-se que tal distanciamento, necessário para as investigações, não o separou completamente dos demais cães: de tempos em tempos lhe chegavam notícias do seu povo e, dessa forma, era possível, também, que o seu povo tivesse notícias suas. Assim, nota-se como as investigações estavam presentes na vida do cão-narrador desde a sua infância. Entre os questionamentos sobre o objeto de investigação, veem-se os relatos de suas observações e, no decorrer desses relatos, percebe-se a maturação de suas ideias e indagações sobre o próprio papel da ciência. Desse modo, o cão-narrador retorna à sua infância como uma forma de entender a sua incapacidade de viver entre os cães e, assim, compreende que a inaptidão já existia desde aquele remoto momento:

[...] descobro, no entanto, numa inspeção mais apurada, que desde sempre alguma coisa não afinava bem, havia uma pequena fratura; um leve mal estar, em meio às mais respeitáveis comemorações públicas, me acometia, às vezes até no círculo mais familiar – não, às vezes não, mas com muita frequência; a simples visão de um cão companheiro que me era caro, de algum modo percebido de novo, me fazia ficar embaraçado, em sobressalto, em desamparo, até desesperado. (KAFKA, 2002, p. 46)

Essa inaptidão (ou, em se tratando de uma elaboração kafkiana, “inadequação”) é um traço marcante no cão-narrador, de tal modo, que o faz figurar como um cão à margem da comunidade dos cães. E talvez tenha sido justamente essa característica que possibilitou ao cão seguir suas investigações sem interferências dos demais. Entre os fatos da sua infância, há o primeiro contato do cão-narrador com um fluxo sonoro: os seus relatos trazem à baila uma recordação de um extraordinário acontecimento – em uma manhã, na claridade do dia, emerge da escuridão um grupo de cães músicos, que, juntos, produzem um “ruído horrível” como o cão-narrador jamais escutara. Será a partir desse encontro, que o cão-narrador iniciará uma das suas investigações. E ressalta que, caso não tivesse visto com nitidez que eram eles mesmos cães e que deles partia o som, não ficaria ali – mas “sendo como era”, ficou. Assim, o cão-narrador afirma que, naquela ocasião, nada sabia sobre a musicalidade conferida aos cães, que tal capacidade havia escapado às suas observações; disso decorreria a admiração e surpresa vivenciada pelo cão-narrador com a presença dos sete cães músicos:

[...] Eles não falavam, não cantavam, silenciavam em geral com uma certa obstinação, mas do espaço vazio conseguiam conjurar a música como mágica. Tudo era música. O modo como erguiam e baixavam os pés, certas viradas da cabeça, o ato de correr e repousar, as posições que assumiam uns em relação aos outros, as formações à maneira de ciranda que iam tomando, na medida, por exemplo, em que um apoiava as patas dianteiras em cima das costas do mais próximo, e depois os sete se compunham de tal modo que o primeiro suportava o peso de todos os outros; ou quando descreviam figuras complicadas com seus corpos que deslizavam perto do chão e nunca erravam; nem o último cachorro, que ainda estava um pouco inseguro, não era logo, todas as ocasiões, que encontrava a conexão com os outros, de certo modo às vezes oscilava na batida da melodia; mas certamente estava inseguro apenas em comparação com a segurança magnífica dos demais e, mesmo na maior, na mais completa insegurança, não teria conseguido estragar algo em que os outros, grandes mestres, conservavam inabalavelmente o compasso. (KAFKA, 2002, p. 150-151)

Observa-se que essa música, surgida no início como um ruído, dava-se, inclusive, a partir dos movimentos dos próprios corpos, isto é, através dos gestos (coreográficos) dos cães; brotava, então, do silêncio: “tudo era música”. Nesse espaço ressoava, sobretudo, a harmonia entre os cães – como é possível observar no fragmento acima citado. Esse “ruído”, ou mesmo, essa “música” surge como um fluxo sonoro tão forte que “arrastará” o ouvinte do plano real,

onde este se encontrava, para um outro lugar. Como um canto das sereias, a música emitida pelos cães possuía esse caráter de fascínio, além do caráter atordoante; assim, quem a ouve é tragado, de tal modo que poder-se-ia encontrar em um outro espaço. Curioso elemento da narrativa: a música. Contudo, não se trata de um canto ritmado, organizado; mas, sim, como notam Deleuze e Guattari, como uma matéria sonora intensa (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 13). Ou, como um devir que conduziria o cão-narrador, enquanto ouvinte, ao extremo dos sentidos:

[...] ela positivamente arrastava o ouvinte para longe daqueles pequenos cães reais e totalmente contra a vontade, resistindo com todas as forças, uivando como se fosse de dor; não era possível ocupar-se de outra coisa a não ser da música, que vinha de todos os lados, do alto, das profundezas, de todas as partes, arrastando o ouvinte para o meio, arrebatando-o, esmagando-o e ressoando ainda sobre seu aniquilamento numa tal proximidade que já era uma distância como uma fanfarra que tocasse num tom praticamente inaudível. (KAFKA, 2002, p. 152)

Com isso, nota-se que, a narrativa é composta por uma sonoridade que oscila entre um intenso fluxo musical e o mais puro silêncio. Assim, deve-se ressaltar como esse movimento evocado por Kafka em sua narrativa diz respeito ao movimento próprio da literatura, em especial na perspectiva de Deleuze e Guattari, assim como na visão de Blanchot. Uma vez que o escritor tcheco atinge, através da voz narrativa, um ponto indiscernível, poder-se-ia nomear esse processo como o devir por ele mesmo. Ou, ainda, como uma voz neutra, que nada evoca, por se relacionar com o desconhecido próprio ao espaço literário. A seguir, discutir-se-á como Blanchot vê o neutro na linguagem kafkiana e como esse movimento seria possível na narrativa em questão.

#### **4. A voz narrativa, o “neutro”**

No ensaio “Kafka e a Literatura”, que integra o livro *A parte do fogo* (2011), Blanchot menciona que Kafka teria descoberto, ao escrever *O Veredito*, que a literatura é a passagem do “*Ich* ao *Er*, do *Eu* ao *Ele*” (BLANCHOT, 2011, p. 29). Essa menção será um dado importante para compreensão do neutro, uma vez que a compreensão desse aspecto da linguagem literária atravessa a noção do fora que surge com o pensamento de Blanchot. Nesse sentido, Blanchot, assim como outros contemporâneos, rompe com o pensamento clássico, na medida em que formula uma nova concepção de autor não mais estabelecida a partir da unidade do sujeito, como postula o pensamento cartesiano; não mais centrada em um “eu”. E, sim, aberta à exterioridade do “ele”, aberta ao próprio fora:

A obra exige do escritor que ele perca toda a “natureza”, todo o caráter, e que, ao deixar de relacionar-se com os outros e consigo mesmo pela decisão que o faz “eu”, converta-se no lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal. (BLANCHOT, 2011, p.52)

Portanto, “resta saber o que está em jogo quando escrever responde a exigência desse ‘ele’ incharacterizável” (BLANCHOT, 2010, p. 143). Desse modo, Blanchot ressalta que esse “ele” não remeteria a um outro “eu”, enquanto outra unidade delimitável e identificável, e, sim, como recorda Tatiana Salem Levy, ao “ele” enquanto um outro, que “me ultrapassa absolutamente, o estranhamente misterioso, o que não se pode conhecer”<sup>52</sup>. Sobretudo, o que não se pode conhecer e que se situa absolutamente fora do “eu”. É somente nessa abertura ao outro que surgiria a voz narrativa neutra: “[...] aquele que a diz é sempre o outro” (BLANCHOT, 2010, p. 166). Nesse limiar, é constante a presença de Kafka, visto que, ao perder-se do mundo, ao perder-se de si, o escritor encontrar-se-ia no próprio fora. É através desses movimentos que a exigência da obra fala, isto é, quando esta compele o escritor para a experiência do fora. Assim, Blanchot se reporta a Kafka: aquele que escreve e, por isso, não se fixa no mundo, pois já se perdeu do mundo. Será nesse movimento, nessa abertura à linguagem, que se terá a criação no espaço literário, esse não-lugar exterior ao mundo é tido, aqui, como a própria linguagem literária. Por isso, ao nos relacionarmos com a literatura, já estaríamos nos relacionando com o próprio fora e, se quiserem, ao ter em vista a linguagem no mundo, linguagem comum e imediata – estaríamos nos relacionando com a não-linguagem, aquela nomeada por Mallarmé como linguagem essencial (BLANCHOT, 2011, p. 32). Ou ainda, de modo direto: a experiência literária é a experiência com o fora.

Contudo, em que momento das “Investigações de um cão” surgiria essa voz narrativa neutra, que nada diz e a nada evoca? Observa-se que o cão-narrador, após falar da extraordinária visão dos cães músicos, finda a história relatando a volta desses cães à escuridão (apesar de eles terem saído da claridade nebulosa e criado música “no silêncio da manhã”), às regiões das sombras. O cão-narrador reflete brevemente sobre essa experiência, que se torna extraordinária. Por se tratar de um pequeno cão, a beleza do acontecimento e sua intensidade resplandecem ainda mais vividamente. Entretanto, algo diferente ocorre logo em seguida: eis que surge na narrativa (dentro dela mesma) uma segunda forma de narrar o mesmo acontecimento – eis que o próprio “eu” se transmuta, nesse segundo momento, em um “ele”. Então, o cão-narrador passa a referir a “si mesmo” como “ele”. É visível a distância que

---

<sup>52</sup> Tatiana Salem Levy menciona que essa noção de “outro”, em Blanchot, baseia-se na concepção de Levinas, que vê o outro como um estrangeiro absolutamente fora do eu. (LEVY, 2011, p. 42)

o narrador cria dentro da narrativa: “ele”, nomeando agora os atos que foram realizados anteriormente pelo próprio narrador-personagem. A nova escrita reescreve aquilo que já havia sido narrado através do olhar do cão-narrador, no entanto – esse “eu” agora é “um outro”: como foi dito mais acima, é justamente nesse instante que se alcança a via neutra – essa voz que nada diz, mas tenta tudo alcançar – abertura ao incessante. Ao levarmos em conta que essa narrativa é uma das mais extensas do volume *Narrativas do espólio*, nota-se que esse momento é muito breve, pois tal mudança figura em pouco mais de uma página. É importante ressaltar que há, em toda narrativa, uma permutação de vozes: a voz do cão-narrador se desdobra em outras vozes ou ecos advindos, por vezes, de sua própria memória. O que evidencia mais uma singularidade da narrativa, visto que o cão-narrador tem, em mais de um momento, a fala entremeada por outra voz, seja ela de um cão desconhecido, ou o seu próprio pensamento que se configura, em certos momentos, como um outro. Todavia, a passagem que permite ver de modo claro essa alteração do “eu” ao “ele” se dá, especialmente, quando o cão-narrador retoma aquele acontecimento, o seu encontro com os cães músicos na floresta. Um atento leitor perceberá de imediato esse novo tom que surge com essa outra voz narrativa:

[...] evidencia-se depois que aqui estiveram reunidos sete músicos para fazer música no silêncio da manhã; que um pequeno cão chegara a esse local, extraviado – um ouvinte inoportuno que eles, através de uma música particularmente terrível ou sublime, tentaram afugentar, infelizmente em vão. Ele os incomodou com perguntas; como se já não estivessem perturbados pela mera presença do estranho, deviam também suportar o aborrecimento das perguntas e aumentá-lo com respostas? E se a lei ordena que se responda a todos, será que um cão assim, insignificante, vindo de não se sabe onde, poderia ser considerado alguém? [...] (KAFKA, 2002 p. 155-156)

A expressão “pequeno cão” refere-se exatamente ao cão-narrador. A narrativa assume agora um novo prisma. E, partir disso, é possível entrever a passagem do “eu” ao “ele”, quando se torna possível a linguagem literária, na visão de Blanchot – como nos diz o autor, em “Kafka e a Literatura”:

A narrativa ficcional coloca, no interior de quem a escreve, uma distância, um intervalo (ele próprio fictício), sem o qual ele não poderia se expressar. Essa distância deve se aprofundar mais quando o escritor participa mais da sua narrativa. Ele se põe em questão, nos dois sentidos ambíguos da palavra: é dele que trata a questão e é ele que está em questão – no limite, suprimido. (BLANCHOT, 2011, p. 29-30)

É justamente a partir dessa distância que se torna possível o neutro; essa fala a favor dela mesma enquanto linguagem: quando já não se pode mais dizer “eu”, por aquilo que essa afirmação possui de unitário e fechado em si, é um outro que fala. Uma voz que já não diz,

que prefigura uma via própria a esse espaço literário; a voz errante que caminha sempre em direção a um não-lugar e que, assim, abre-se às contradições próprias desse espaço e, por isso, escapa às categorias impostas pelo pensamento clássico, bem como aos modos em que subjazem ainda formas de poder no mundo. Logo, dessa perspectiva, delineia-se uma questão: uma vez que Kafka estaria perdido do mundo – mundo esse com obrigações e deveres vários – no ato de escrever, ele encontraria o outro do mundo, esse mundo do espaço literário, em que se vê um outro embate, pois a linguagem literária, na sua pretensão de criar um outro mundo, tornar-se-ia o verdadeiro problema para aquele que escreve. Isso ocorreria na medida em que, tal linguagem, sempre o dispersará do mundo, na via de torná-lo sempre outro, em sua ausência de coisa que é a palavra literária.

## 5. O cão-narrador e o devir da narrativa

Curioso movimento narrativo que prefigura o desconhecido mundo de um cão. Optar pela leitura de Deleuze e Guattari, no que diz respeito ao devir-animal no texto, não é dissociar a via de Blanchot, visto que a evocação do outro na escrita relaciona-se já com um devir, sendo o neutro, o desconhecido, aquele que não se submete às noções de categoria, e, assim, exclui-se dos parâmetros de gênero, que, inclusive, poderiam enquadrar a voz narrativa enquanto subjetiva ou objetiva. É nesse sentido que, para Blanchot, o neutro ameaçaria o pensamento. Fuga ao “eu”, aspiração ao outro: um “ele” não outro “eu”, um “ele” estranho, desde a sua definição no espaço literário. O “ele” que, assim, é um outro: remeteria à própria constituição do devir que se faz presente nessa narrativa.

Na parte primeira do conto, encontra-se a expressão de um cão-narrador que é solitário e, dessa forma, relaciona-se com dificuldade com os outros cães. O encontro com os cães músicos marca singularmente as suas vivências. Contudo, um dos objetos de investigação do cão-narrador será a origem dos alimentos, isto é, como surgem os alimentos na comunidade canina, questão que, segundo o cão-narrador, é fundamental para a compreensão da essência da comunidade dos cães. Desse modo – prossegue o cão-narrador – com os experimentos que tinham por função verificar as hipóteses acerca da origem dos alimentos. Inclusive, um dos experimentos é realizado com a música: o cão-narrador supunha que as canções também possuísem o poder fertilizante e, assim, cantarolava para o chão. Porém, os resultados foram insuficientes. O cão-narrador se colocava como um investigador com pouca cientificidade, embora criticasse as práticas científicas. Nota-se, então, que as experiências em torno da solução do problema demonstravam a habilidade do cão-narrador,

que não apenas criticava a ciência e sua ineficácia prática, como, também, possuía uma demasiada atenção com sua época, na qual se via o avanço constante da ciência e, conseqüentemente, a descrença nos meios ditos simples ou que não possuíam esse aval. Mas, ainda assim, o cão-narrador não desiste de suas investigações, pois acreditava que havia um motivo, algo que justificaria o fato de o alimento vir de cima.

Dessa forma, o cão-narrador prosseguiu seus experimentos, a fim de compreender como ocorria a nutrição dos cães. Não obstante, o cão se viu impelido a realizar uma nova experiência, talvez, a mais terrível para a comunidade dos cães: a experiência do jejum. O cão-narrador decidiu silenciar-se e, assim, permanecer imóvel na floresta para captar, no momento exato, o movimento do alimento, isto é: se ele viria em sua direção, mesmo sem ter sido evocado. Agora, o cão-narrador não iria mais agarrar o alimento quando este caísse no chão. Dessa vez, ele decidiu que jejuaria para observar, justamente, o momento em que surgiria o alimento e seu movimento até o solo. Ou, se este se desprenderia do solo. Ou, talvez, o alimento não viria, pois ali só o silêncio ressoava.

Surge, então, outro momento na narrativa que possibilitaria ao leitor ver os movimentos do cão-narrador como semelhantes aos do escritor, e desse modo, relacionar-se-ia com a problemática da escrita literária. No primeiro momento, vemos a incapacidade do cão narrador de viver entre os cães, o que fez dele um cão singular, pois adquiriu um modo especial de ver o mundo à sua volta. Todavia, agora surge a questão da fome, do jejum, como possibilidade de “solução” do problema, isto é, como meio de comprovação das especulações até então levantadas pelo próprio cão-narrador. Curiosamente, em *Kafka*, Deleuze e Guattari assinalam o modo como a escrita é precedida pelo jejum. Assim, o escritor operaria uma desterritorialização da boca – enquanto órgão pelo qual se alimenta – esta se transformaria em um órgão de expressão. Além disso, os autores ressaltam como a linguagem operada pelo escritor menor, torna-se, essencialmente, uma linguagem desterritorializada, visto que o sentido daquilo que se diz é outro em relação ao sentido da linguagem usual que diz o mundo e que nele se faz presente. Tal afirmação nos direciona, mais uma vez, para o pensamento blanchotiano, visto que se esta linguagem não se dirige mais ao mundo, não está no mundo; então, é como se ela estivesse totalmente fora do mundo, o que compreenderia dizer que o sentido é um outro; nunca o mesmo, uma vez que se relaciona com o de fora. Através dessas considerações entrevemos, inclusive, no pensamento de Deleuze e Guattari, a via neutra na linguagem.

Desse modo, observa-se que para Deleuze e Guattari, a desterritorialização começaria no próprio corpo do escritor: a boca, que tem por função triturar os alimentos com os dentes e língua, cessaria de fazê-lo, pois agora se relacionaria com uma outra função, a da linguagem.

Assim:

Rica ou pobre, uma linguagem qualquer implica sempre uma desterritorialização da boca, da língua e dos dentes. A boca, a língua e os dentes encontram sua territorialidade primitiva nos alimentos. Consagrando-se à articulação dos sons, a boca, a língua e os dentes se desterritorializam. Há, então, uma certa disjunção entre comer e falar – e, mais ainda, malgrado as aparências, entre comer e escrever: sem dúvida, pode-se escrever comendo, mais facilmente que falar comendo, mas a escrita transforma antes as palavras em coisas capazes de rivalizar com os alimentos. Disjunção entre conteúdo e expressão. Falar, e sobretudo escrever, é jejuar. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 41)

“Falar, e sobretudo escrever, é jejuar” – essa afirmação poderia se conectar à experiência do cão-narrador, sozinho na floresta, disposto a se contorcer de fome, para que seja realizado o experimento, ou melhor, para que encontre uma saída à questão da nutrição dos cães. Embora seja possível afirmar que ali se daria o jejum ou a fome, para outro fim. Ressaltamos que interessa a Deleuze e Guattari justamente o modo como a escrita de Kafka está marcada por esses elementos: pela música ou pela expressão sonora pura, pela busca do alimento, outrora, pelo jejum, ou ainda pelo silêncio que oscila entre o som, ou como, no caso desse conto, faz surgir o fluxo sonoro. Para os autores franceses, essas menções se justificam pelo modo como elas funcionam no texto. Mas nesse conto, especialmente, vê-se como tais gestos remetem, de um modo de outro, ao impasse próprio à escrita literária.

Deleuze e Guattari, em sua leitura dos textos de Kafka, problematizam, especialmente, a questão da interpretação psicanalítica que é realizada ao longo da história crítica da obra kafkiana. Nesse sentido, surge *Kafka*: por uma literatura menor, texto que indica um posicionamento crítico dos autores franceses em relação à psicanálise e, nesse caso, sobretudo, o uso desta para a leitura de Kafka. Assim, quando Deleuze e Guattari sugerem que há, nessa sonoridade, uma pura expressão intensa, tal premissa se contrapõe às outras formas de interpretação, em especial, à interpretação psicanalítica. Uma vez que não haverá a possibilidade de representação dessa “expressão pura”, ela a nada remeteria e, com isso, não poderíamos entendê-la *extensivamente*, como uma linguagem metafórica. Poderia ser uma linguagem *intensivamente* metafórica, considerando que Deleuze e Guattari sugerem o *intenso* como um recurso da língua em que esta se aproxima do seu limite, isto é, alcança seu extremo, o ponto em que já não se poderia mais retornar. Desse modo, vemos que nesse

movimento o sentido será outro, uma vez que a língua é forçada a um movimento irreversível. Depara-se, então, com uma outra linguagem, e, nesse movimento, despontaria a via neutra: observemos que “esta linguagem arrancada ao sentido, conquistada sobre o sentido, operando uma neutralização ativa do sentido, só encontra sua direção em um acento de palavra” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 43). Isto é, em uma inflexão: na dobra da linguagem, inclinada ao fora, reluz agora um outro – desconhecido do mundo.

## **6. Devir-animal e a expressão do sentido**

A partir disso, observa-se como, de acordo com Deleuze e Guattari, em Kafka “a música parece sempre tomada em um devir-criança ou em um devir-animal indecomponível, bloco sonoro que se opõe à lembrança visual” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 12). Essa distinção é operada devido à problemática da interpretação, mais precisamente, à problemática da interpretação psicanalítica, como já dito. A leitura de Kafka, realizada por Deleuze e Guattari, lida não só com uma crítica ao modo de interpretação psicanalítico, como também, cria seus próprios meios para a compreensão do inconsciente de outra maneira. Para os autores, o inconsciente é uma máquina capaz de produzir, isto é, de criar o desejo. Disjunção entre a concepção freudiana em que subsiste a forma de uma representação, ou melhor, a submissão do desejo a uma hierarquia interpretativa e uma máquina que cria o próprio ato desejante – pura movência. Nesse sentido, a leitura de Kafka realizada pelos autores em questão, dá-se mais como uma experimentação, em que se observa o próprio funcionamento do desejo; ou melhor, mais do que como uma interpretação: em que se observa a possibilidade agenciadora, de conexão desejante – ou, como a Máquina Kafka se conecta com outras máquinas. A saber: toda e qualquer interpretação, principalmente a psicanalítica, funcionaria como um bloco de interrupção do desejo – não o liberaria tal qual um devir.

Assim, ao compreendermos o funcionamento da expressão sonora na escrita de Kafka, estaríamos em vias de compreender o movimento do desejo. Visto que, para Deleuze e Guattari, no retrato, isto é, no elemento retrato que surge em geral nos textos de Kafka (assim como há o elemento musical), vemos a possibilidade de reterritorialização. Esta indicaria que na expressão de uma lembrança emoldurada, como a de um retrato, não há a plena desterritorialização do sentido – o que ocasionaria a sua reterritorialização, constituindo, assim, uma fuga incompleta, uma via que, de modo insuficiente, se abriria e, por isso, se afunilaria, impossibilitando a plena passagem. O que resulta na impossibilidade do agenciamento. Logo, interrompido, bloqueado, o fluxo do desejo cessaria. Isso, por outro

lado, evidenciaria o alcance maior do devir-animal que, expresso como um bloco-sonoro, uma vez que não se decompõe, mantém-se na desterritorialização do sentido tal como o fluxo sonoro que o cão-narrador ouve na floresta, e persegue uma via contínua, arrastando o próprio cão para um espaço outro. Nesse viés, Deleuze e Guattari afirmam:

O que interessa a Kafka é uma pura matéria sonora intensa, sempre em conexão com sua própria abolição, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à palavra, sonoridade em ruptura para se desgarrar de uma corrente ainda demasiado significante. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 14)

Vê-se, então, que essa matéria sonora intensa persiste nela mesma, pois prossegue em ruptura com todo e qualquer sentido, para, assim, atingir o assignificante que se aproximaria do neutro, enquanto aquele que se desvia dos sentidos e fica em suspenso; talvez, um não-sentido que nem nega, nem afirma: oscila.

Entretanto, Deleuze e Guattari, remetendo-se, mais uma vez, à concepção da interpretação freudiana, afirmam que o devir-animal procede diferentemente da figura do pai, que consistiria em uma reedipianização do personagem. Com essa reterritorialização, cujo movimento impossibilita a passagem do desejo, não será mais possível a fuga, não haverá liberdade, muito menos saída. Contudo, de acordo com os autores: “Os devires animais são totalmente o contrário: são desterritorializações absolutas, ao menos em princípio, que penetram no mundo desértico investido por Kafka” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.27). Ainda em *Kafka*: por uma literatura menor, os autores assinalam: “o devir é uma captura, uma possessão, uma mais-valia, jamais uma reprodução ou uma imitação” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.29). E, ainda:

Em *Investigações de um cão*, toda ideia de semelhança é ainda mais energeticamente eliminada: Kafka ataca “as tentações suspeitas de semelhanças que a imaginação pode lhe propor”; através da solidão do cão, é a maior diferença, a diferença esquivo, que ele tenta apreender. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.35-6)

Assim, Deleuze e Guattari evidenciam o caráter da diferença do cão-narrador, uma vez que ele não se adequa aos modos de vida dos demais, caminhando sempre para uma desterritorialização absoluta, pois a música o arrasta, forçando-o a habitar um outro espaço, e a fome faz com que ele trave uma nova relação com as coisas ao seu redor – desorganizando, assim, o próprio corpo. Ao criar novos artifícios, novos signos, mesmo diante das leis da comunidade dos cães; o cão-narrador é levado a operar uma fuga. Desse modo, quando Deleuze e Guattari propõem a problematização dos elementos narrativos em Kafka, essa

tentativa se baseia em uma crítica a todo e qualquer tipo de interpretação imposta à obra kafkiana, visto que, para os autores, Kafka não se situa enquanto um escritor da literatura universal, mas, sim, trata-se de um escritor menor, isto é, da literatura menor.

É nessa perspectiva que Kafka, ao escrever, realiza a desterritorialização de sua língua – nesse caso, do alemão de Praga – fazendo-a vibrar, como uma língua intensiva, em que as palavras trabalham com o sentido de dentro, na própria sintaxe, ultrapassando as barreiras da própria língua através da criação de um outro sentido. Essa seria a primeira característica das literaturas ditas menores. Há, entretanto, para Deleuze e Guattari, outra característica, visto que a expressão de tais literaturas passa, antes de tudo, pela política: “tudo nelas é político” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 36). Desse modo, Kafka, ao escrever sobre a comunidade dos cães, dá voz ao um povo que não poderia se exprimir, dá voz aos cães, ou a um povo que, até então, não se sabia de sua existência, e o situa no tempo, conectando, assim, a máquina burocrática com a máquina social, desestabilizando o regime que vê na família o centro para o qual convergem as questões. A terceira característica da literatura menor, conforme os autores, seria a enunciação coletiva, pois o político está intrinsecamente vinculado a uma enunciação coletiva. Dessa forma, ela parte do outro, não do sujeito, mas, sobretudo, parte de um povo, ou de uma situação em que se vive coletivamente, transformando o enunciado em um enunciado coletivo. Desagua-se, mais uma vez a questão no fora, visto que o enunciado não depende mais do sujeito para ser expresso, já que estará fora da individualidade de um “eu”; esse enunciado agora passa pela multiplicidade dos corpos, pelas forças que constituem um coletivo. Observa-se, ainda, que nas narrativas dos escritores menores, o espaço é exíguo, como também, o tempo – o que aumentaria a possibilidade das conexões: mesmo um triângulo familiar não emerge sozinho, pois este já estará conectado com o econômico que, por sua vez, conecta-se com o social que, assim, conectar-se-á com o comercial e com o burocrático; isto é, a questão familiar não apareceria sozinha: há, para Deleuze e Guattari, sobretudo, agenciamentos (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 147), e a função destes, nasce, justamente, da desterritorialização do sentido que se faz agenciamento coletivo de enunciação.

## **7. Considerações finais ou “o encontro final”**

Nas últimas páginas de “Investigações de um cão”, tem-se o encontro do cão-narrador com o cão-caçador na floresta. Estava o cão-narrador na floresta realizando o seu experimento com o jejum, demasiadamente fraco, quando desmaia. Ao voltar à realidade, logo vê em sua frente um estranho cão. Trata-se do cão-caçador, que, de imediato, indica ao cão-narrador que

ele deveria sair dali. O cão-narrador olha para si e percebe o quão fraco está: desse modo, seria impossível sair dali. Firmou a posição para o cão-caçador. Este, por sua vez, afirmou que ele deveria sair de qualquer forma. Assim, em um relance, o cão-narrador observa a alteração no corpo do cão-caçador: ele estava se preparando para cantar. A melodia que o cão-caçador emitiu possuía um *crescendo* tão forte que o cão-narrador pensou que não teria fim, de modo que o não resistiu, imaginando que estouraria os tímpanos ali. Quando deu por si, viu seu corpo se erguendo e, dessa forma, já estava voando com saltos estupendos. Contudo, o cão-narrador termina o relato evidenciando a importância da ciência da música e ressalta que esta seria ainda mais difícil de se trabalhar que a ciência do alimento.

Tal descrição figura como mais uma das lembranças do cão-narrador, de quando este realizara o experimento da fome. Nota-se, então, que a fuga ocorre em um plano anterior ao presente. O cão-narrador, agora mais velho, duvida da possibilidade de suportar o jejum na idade em que se encontra. A narrativa de Kafka não possibilita um discernimento completo do leitor em relação a esses tempos, é confusa a delimitação do cão-narrador. Ao fim, observa-se que o cão-narrador vê, como um espectador, o movimento da própria fuga, o que permite pensar que a fuga não ocorreria absolutamente. Essa assertiva é confirmada no final, quando o cão-narrador finda o conto, clamando pela liberdade, diante da sua impossibilidade. Nesse sentido, Deleuze e Guattari utilizam uma fala de um escrito do próprio Kafka para situar a questão: “uma saída, e não, ‘a liberdade’” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 28). Visto que, a liberdade é uma questão que não se resolveria de imediato, pois está marcada pela impossibilidade, somente a fuga seria possível: ao criar uma linha desterritorializante, alcançaria a intensidade pura, a suspensão de todo sentido – tal como a música emitida pelos cães-músicos, alcançaria a via do “neutro”, como se saísse do mundo, mas nele permanecesse: o fora expresso no mundo. Todavia, já está fora do sentido do mundo.

## Referências

BEGLEY, Louis. *O mundo prodigioso que tenho na cabeça: Franz Kafka – Um ensaio biográfico*. Trad. Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BIDENT, Christophe. *O Pensamento do Neutro: Crítica Literária e Filosófica (A Conversa e o Fragmento)*. Trad. Laura Erber e Mariana Patrício Fernandes. O Percevejo Online, vol. 05, núm. 02, Jul-Ago, p. 75-94, 2014.

BLANCHOT, Maurice. *Conversa Infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CARONE, Modesto. *Lições de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JANOUGH, Gustav. *Conversas com Kafka*. Trad. Celina Luz. Osasco, São Paulo: Novo Século Editora, 2008.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.



**Vladimir**

## Biografias dos autores

**Denise Almeida Silva** é doutora em Letras (UFRGS) e docente do departamento de Linguística, Letras e Artes da Universidade Regional Integrada (URI), campus Frederico Westphalen. Integra o GT Relações Literárias Interamericanas, da ANPOLL, e os Grupos de Pesquisa Literatura, História e Imaginário e Comparatismo e Processos Culturais (URI-CNPq). Pesquisa e publica especialmente sobre identidade, memória, história, literatura brasileira e literaturas pós-coloniais de língua inglesa. Suas publicações mais recentes são “Poéticas do espaço, geografias simbólicas” (URI, 2013) e a co-organização de “Literatura, processos culturais e ensino” (2014). E-mail [dnsalmeidasilva@gmail.com](mailto:dnsalmeidasilva@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](mailto: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; *Extratos Ópio II*, Lumme Editor, 2011; Artigos e Capítulos. E-mail [marcusalexandremotta@globocom.com](mailto:marcusalexandremotta@globocom.com)

**Rita de Cássia Silva Dionísio Santos** é Doutora em Literatura; Professora da Graduação em Letras e dos Programas de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários e Mestrado Profissional em Letras: PROFLETRAS da UNIMONTES. [cassiadionisio@hotmail.com](mailto:cassiadionisio@hotmail.com)

**Rodolfo Piskorski** é doutorando em Teoria Crítica e Cultural na Cardiff University (País de Gales, Reino Unido), com bolsa CAPES de doutorado pleno. É mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisa a relação entre animalidade e textualidade em diversas práticas discursivas e áreas do conhecimento. Publicou artigos em periódicos no Brasil e no exterior e apresentou trabalhos em diversos congressos de Estudos Animais. E-mail [piskorskir@cardiff.ac.uk](mailto:piskorskir@cardiff.ac.uk)

**Rosane Cardoso** é licenciada em Letras Inglês (1995), mestre em Teoria da Literatura (1998) e doutora em Teoria da Literatura (2002) pela Universidade Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Pós-doutorado na Universidad de Granada, Espanha (2007). Professora de Letras no Centro Universitário UNIVATES e na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), onde é membro do corpo docente do Programa de Pós-graduação em Letras/UNISC: Leitura e Cognição. Suas áreas de atuação são: literatura hispânica e literatura infantil e juvenil. E-mail: [rosanemc@unisc.br](mailto:rosanemc@unisc.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](mailto:svts.sandra@gmail.com)

**Sigrid Renaux** é mestre e doutora em Letras (USP), com pós-doutorado pela Universidade de Chicago. Cursos nas universidades de Montpellier, Oxford, Lancaster e Cambridge. Professora Titular de Literaturas de Língua Inglesa da UFPR (aposentada). Professora Titular do Mestrado em Teoria Literária da UNIANDRADE. Além de cinco livros de poesia e dos livros *A Volta do parafuso: uma leitura icônico-simbólica do conto de Henry James* (Curitiba: Ed. UFPR, 1992) e *The turn of the screw: a semiotic reading* (New York: Peter Lang, 1993), publicou numerosos artigos de crítica literária em capítulos de livros, revistas nacionais e estrangeiras e em anais de congressos no Brasil e no exterior. E-mail [sigridrenaux@gmail.com](mailto:sigridrenaux@gmail.com)

**Sumaia Haddad** cursa Mestrado em Literatura Brasileira na UERJ. Possui Especialização em Literatura Brasileira pela UERJ e graduação pela Universidade Veiga de Almeida em Português/Literaturas. E-mail [sumaihd@yahoo.com.br](mailto:sumaihd@yahoo.com.br)

**Tarsila de Andrade Ribeiro Lima** cursa Mestrado em Literatura Brasileira na UERJ. Possui Especialização em Literatura Brasileira pela UERJ e graduação pela Universidade Veiga de Almeida em Português/Inglês. E-mail [tarsila\\_lima@yahoo.com.br](mailto:tarsila_lima@yahoo.com.br)

**Valeria Rosito** possui mestrado em Estudos Literários pela State University of New York at Buffalo (1982) e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2004). Atualmente é professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (Instituto Multidisciplinar/Departamento de Letras). É líder do GP (CNPq/UFRRJ) GEDIR - Gênero, Discurso e Imagem. Foi professora colaboradora do Curso de Tradução Lato Sensu da Universidade Gama Filho. Lecionou Teoria da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Suas pesquisas contemplam regimes visuais de produção de sentido e suas interfaces com a produção literária. Sua prática docente e publicações privilegiam Literatura Brasileira, Literatura Afro-Brasileira, Estudos de Gênero, Estudos Subalternos, Imagem e Linguagem Cinematográfica. E-mail [valeriarosito2@gmail.com](mailto:valeriarosito2@gmail.com)

**Vanice Hermel** é mestre em Letras (URI), área de concentração – Literatura comparada e docente dos departamentos de Linguística, Letras e Artes, Ciências humanas, Ciências da saúde e Ciências sociais e aplicadas da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), câmpus de Frederico Westphalen. Integra o Grupo de Pesquisa Literatura, História e Imaginário (URI- CNPq). Pesquisa sobre Identidade, cultura, literatura gaúcha investigando as relações entre a literatura e o processo histórico, cultural e social, por meio da literatura comparada. E-mail [vanice@uri.edu.br](mailto:vanice@uri.edu.br)

**Viviane Conceição Antunes** é Professora Adjunta de Língua Espanhola da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ/IM/Campus N. Iguazu), Doutora em Letras Neolatinas (Opção: Língua Espanhola) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Bacharel e Licenciada em Português-Literaturas de Língua Portuguesa e em Português-Espanhol pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dedicar-se às peculiaridades dos fenômenos de cliticização (variação sintática, principalmente mexicana) e à relevância da formação cidadã no ensino de E/LE no Brasil. Linha de pesquisa: Variação sintática, interculturalidade e cidadania no ensino de Espanhol como Língua Estrangeira. E-mail: [vivianecantunes.ufrj@gmail.com](mailto:vivianecantunes.ufrj@gmail.com)

**Waldelice Souza** é graduada em Licenciatura e Bacharelado em Letras/Faculdade de Letras/UFMG; mestre em Semiologia – Faculdade de Letras/UFRJ; doutora em Teoria da Literatura, “A Rotação das Identidades – o transe como dinamismo da arquitetura dos

personagens nos oríkìs e na obra de Pepetela” - pelo Departamento de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, na Faculdade de Letras/UFRJ; E, doutoranda em Memória e Patrimônio, pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social/CCSH/UNIRIO; Técnico-administrativo – Produtora cultural – Fórum de ciência e Cultura da UFRJ. E-mail [waldelicesouza.ufrj@gmail.com](mailto:waldelicesouza.ufrj@gmail.com)

**Weslei Roberto Cândido** é doutor em Letras pela UNESP, professor adjunto do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Professor do PLE – Programa de Pós-graduação em Letras da mesma Universidade. Já atuou como professor de literatura hispânica em outras instituições e foi docente de Língua Espanhola do IFSP. Também escreve poesias e publicou seu primeiro de poemas livro em 2014. Atualmente, desenvolve um projeto de pesquisa sobre memória e literatura no romance contemporâneo brasileiro. E-mail: [weslei79@gmail.com](mailto:weslei79@gmail.com)

**Zélia Monteiro Bora** possui graduação em Licenciatura em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1982), mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1988) e doutorado em Portuguese and Brazilian Studies - Brown University (1998). pós-doutorado na Universidade da Califórnia Berkeley (2006-2007), bolsista da AAUW Foundation (2007-2008), professora visitante Fulbright na Universidade da Califórnia, Berkeley, 2012. Temas de pesquisa: identidade, cultura, memória e ecofeminismo. E-mail: [zeliambora@gmail.com](mailto:zeliambora@gmail.com)

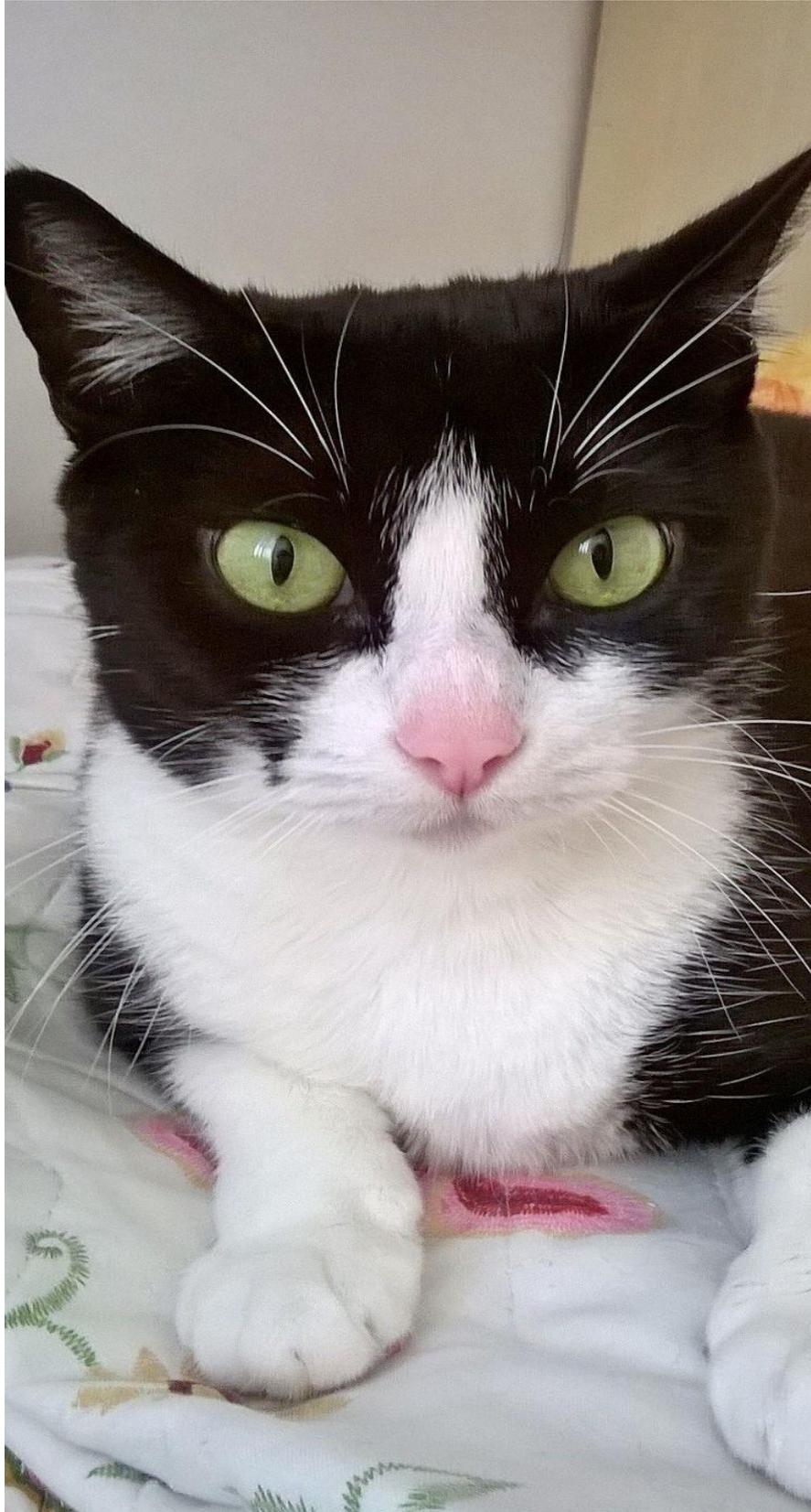
**Zenaide Tamires Costa Santana** é Graduanda em Letras da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES; participa da Iniciação Científica, como bolsista da FAPEMIG e faz parte do projeto de pesquisa da professora Rita de Cássia Dionísio, intitulado "O insólito e o Absurdo em Murilo Rubião, Franz Kafka e Modesto Carone". E-mail [zenaidetamires@hotmail.com](mailto:zenaidetamires@hotmail.com)



**Welma**



**Xodó**



**Ziva**