

# REPRESENTAÇÃO ANIMAL em textos literários

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



# REPRESENTAÇÃO ANIMAL EM TEXTOS LITERÁRIOS



[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 em textos literários.** Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2016. 203p.

ISBN: 978-85-66224-10-8

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

**Capa:** Projeto gráfico de Caroline Vasquez (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 e <http://ppedrodacosta.blogspot.com.br>).



<http://www.oficinadaleitura.com.br>

## **ORGANIZAÇÃO**

Elda Firmo Braga (UERJ)

Evely Vânia Libanori (UEM)

Rita de Cássia Miranda Diogo (UERJ)

## **COMITÊ CIENTÍFICO**

Ana Cristina dos Santos (UERJ)

Ângela Patrícia Felipe Gama (PUC/SP)

Cristina Bongestab (UEPB)

Elda Firmo Braga (UERJ)

Evely Vânia Libanori (UEM)

Fábio Marques de Souza (UEPB)

Patrícia Alexandra Gonçalves (UERJ)

Rita de Cássia Miranda Diogo (UERJ)

Viviane Conceição Antunes (UFRRJ)

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

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	9
PREFÁCIO.....	14
CLÁUDIA REGINA DA SILVA RODRIGUES e MICHELLE AZAMBUJA ARAÚJO MENDES: “O peso, a leveza e o equilíbrio”.....	17
ELDA FIRMO BRAGA: “A relação entre peixes e árvores na visão dos povos Ticuna”.....	31
FABRIZIO RUSCONI: “Federigo Tozzi: encontros com animais”.....	47
GABRIEL POEYS: “A raiva acabou para quem? Perplexidade e poder na contística de Mario Benedetti”.....	63
ISABELLE RODRIGUES DE MATTOS COSTA: “A bruxa e seu gato preto: a relação entre animais e bruxaria”.....	78
KARINA UEHARA: “ <i>Os gatos, os queridos gatos, sempre ao pé</i> , de Adília Lopes”.....	94
LÍGIA DE AMORIM NEVES e EVELY VÂNIA LIBANORI: “Especismo e sexismo: Práticas contemporâneas em deslocamento”.....	114
LUCIANA SILVA CAMARA DA SILVA: “ <i>Um relatório para uma academia</i> ou o devir-animal às avessas? Considerações a respeito da animalidade em Franz Kafka”.....	132
MARIA INÊS FREITAS DE AMORIM: “O poder da fala – Representação do papagaio como símbolo de resistência”.....	148
MICHELLE CERQUEIRA CÉSAR TAMBOSI e EVELY VÂNIA LIBANORI: “Ética animal em o <i>Mistério do coelho pensante</i> , de Clarice Lispector”.....	166
PÓS-FÁCIO.....	177
GALERIA ANIMAL.....	184
BIOGRAFIA DOS AUTORES.....	200



Amigão



Angel e Bia

**aprendendo a cair 5**

a vida, no ritmo elástico  
de um chicletes cor de rosa,  
desce as rampas sob o pêndulo de foucault,  
um gato vagabundo a espia  
animal no fim da história  
quando todos os gatos são pardos  
e nenhum a desafia.

saberia o gato alguma coisa  
além de seu macio  
de seu ronronar de gato?  
do infravele de seu pelo,  
de suas unhas  
recolhidas?

a descida como queda continua em declive...  
a vida impõe seus ritmos,  
quando o salto escorrega,  
os músculos retêm o corpo e na pélvis se abre um sorriso.  
ao chegar ao fim da rampa,  
o que teria acontecido: rasteira, tombo, golpe?  
nada, ao fim e ao cabo,  
só o poço sem saída.

ana chiara



Balu e Evely, quando crianças



Brigitte

## Apresentação

“Representação animal em textos literários”<sup>1</sup> é o quinto e último livro da série intitulada “Representação animal na literatura” cujo principal propósito é prestar uma homenagem aos animais não humanos, companheiros em nossa jornada de vida, e também encontrar uma forma que pudesse contribuir para desenvolver e ampliar a consciência sobre a concepção de que todos os seres vivos, independente de sua espécie, são merecedores do nosso mais profundo respeito e digna consideração.

Gostaríamos de compartilhar com nossos leitores como se deu a ideia de organizar estes livros. 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 em um evento e descobriram afinidades entre seus interesses de pesquisas e de trabalhos desenvolvidos. Ambas eram protetoras de animais; não comiam nenhum tipo de carne; em suas trajetórias, se preocupavam em mostrar o valor intrínseco 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, surgiram estas publicações, fruto de atividades realizadas por inúmeras mãos. Os autores dos artigos 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 dez (10) capítulos. Não imaginávamos, inicialmente, que houvesse tantas pessoas trabalhando com esta temática<sup>2</sup> de modo que ler os artigos e organizá-los 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!

---

<sup>1</sup> Os quatro livros anteriores são: “Representação animal na literatura”, “Representação animal nos estudos literários”, “Representação animal: diálogos e reflexões literárias”, “Representação animal: perspectivas literárias de análise”. Todos estão disponíveis em: <http://www.oficinadaleitura.com.br/downloads.php>

<sup>2</sup> Não podemos deixar de registrar o relevante trabalho que vem sendo realizado pela professora Maria Ester Maciel de Oliveira Borges, da UFMG, no campo de estudos dos animais na literatura.

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, concebendo-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.

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, abrangendo a Filosofia, a Antropologia, a Sociologia, a Etologia, a Ética, entre outras.

Em “*O peso, a leveza e o equilíbrio*”, Claudia Regina da Silva e Michelle Azambuja refletem sobre as concepções de peso e leveza no cotidiano dos seres humanos, traçando um paralelo entre os conflitos vividos pelos personagens de Kundera e os desdobramentos que levaram a retratar um personagem animal como sendo parte essencial em *A insustentável leveza do ser*. Elda Firmo Braga, em “*A relação entre peixes e árvores na visão dos povos Ticuna*”, segundo capítulo desta obra, desvela a relação entre peixes e árvores sob a perspectiva dos Ticuna. Ancorada nas vicissitudes da literatura indígena e na busca de sua valorização, a autora procura sublinhar o pensamento mítico dos povos pertencentes à mencionada etnia, revelado em suas narrativas, analisando-o, portanto, sob a ótica dos princípios de “alteridade cósmica” (Arias, 2002) e de “biocentrismo” (Taylor, 2005).

“*Federigo Tozzi: encontros com animais*” é o título da produção de Fabrizio Rusconi, centrada nos romances tozzianos que recorrentemente trazem em seu cerne embates, divergências entre os idealizados benefícios de uma vida no campo e a luta pela sobrevivência por parte daqueles que dele dependem. Apresenta-nos as complexidades do indivíduo tozziano que não soube viver na civilidade, longe da natureza. Em um eixo temático aproximado, Gabriel Poeys nos brinda com “*A raiva acabou para quem? Perplexidade e poder na contística de Mario Benedetti*”, quarto capítulo desta obra. Poeys, baseando-se em Bourdieu (1998), no que tange à violência simbólica e em Deleuze (1987), no que concerne à análise crítica dos signos presentes na obra Benedetti, ressalta que a modernidade, ainda que nos traga conforto, interfere nas relações interpessoais, nos valores, nos gostos... nem sempre de maneira positiva.

Tecendo considerações diversas resultantes da relação entre as bruxas e os animais nas obras literárias, Isabelle Rodrigues nos oferta “*A bruxa e seu gato preto: a relação entre animais e bruxaria*”. Trata-se de um texto que traz à baila o diálogo entre determinadas formas de atuação social, símbolos e instintos vinculados ideologicamente aos animais não humanos. Karina Uehara, em “*Os gatos, os queridos gatos, sempre ao pé*, de Adília Lopes”, sublinha a imprescindibilidade dos gatos à poesia de Adília Lopes e como a relação entre humanos e não humanos, indubitavelmente ancorada nas malhas da afetividade e da sensibilidade, interfere no sujeito poético.

“*Especismo e sexismo: práticas contemporâneas em deslocamento*” revela claras críticas de Lígia de Amorim Neves e Evely Vânia Libanori sobre a postura da sociedade contemporânea no tocante à questão do animal não humano. Pautadas no ecofeminismo e nas perspectivas de abolicionismo animal, as autoras reforçam que a contemporaneidade, responsável por rever tantas posturas assoladoras e discriminatórias, ainda não é capaz de compreender que os animais não humanos não podem ser subalternizados, coisificados, isto é, vistos como apêndices no mundo biosocial. A literatura, neste sentido, denuncia. Discute. Toca na mácula, de forma singular e crítica. O trabalho de Luciana Silva Camara da Silva, intitulado “*Um relatório para uma academia ou o devir-animal às avessas?*”, traz considerações a respeito da animalidade em Franz Kafka”. Apresenta-nos a importância dos animais não humanos como voz interior do autor e como sujeitos autônomos, num profundo universo de tensão entre o devir-animal e o devir-humano.

“*O poder da fala – Representação do papagaio como símbolo de resistência*”, de Maria Inês Freitas de Amorim, baseado na perspectiva ecocrítica, assevera que a relação entre homens e animais não se restringe a trocas biológicas. Amorim nos mostra o louro marqueziano como uma celebração da resistência antropofágica da cultura americana, discutindo seriamente a inferiorização dos animais não humanos, ao elaborar uma reflexão político-literária em prol de sua defesa. Em linha similar de raciocínio, Michelle Cerqueira César Tambosi e Evely Vânia Libanori desenvolvem embasadas ponderações em repúdio à discriminação animal em “*Ética animal em o Mistério do coelho pensante, de Clarice Lispector*”. Reforçam que essa obra de Clarice também concebe a sensibilidade e a consciência como não sendo exclusivas dos humanos, algo que destitui completamente qualquer posição de inferioridade destinada aos animais não humanos.

Nosso sonho de agrupar, em um 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, nestes livros, ganha uma relevância especial nos dias de hoje quando, para que possa ser garantida a vida de todos os seres, urge levar em conta uma ética de 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 desta publicação; 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 igualmente gratas à Angela Guida e Cátia Mendes Pereira por aceitarem nosso convite para prefaciar esta edição, ao filósofo Bruno Bahia por ter nos brindado com a elaboração do posfácio e a Giselle Rose Castelo Branco por nos disponibilizar parte do seu acervo fotográfico para constar na “Galeria Animal”, exposta neste livro.

*Elida Firmo Braga*

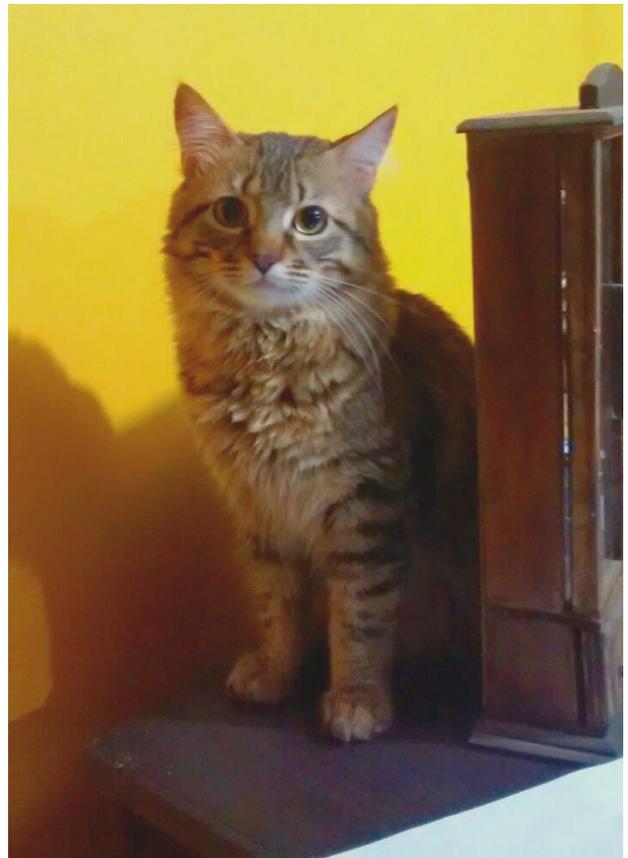
*Evelly Vânia Libanori*

*Rita de Cássia Miranda Diogo*

*Viviane Conceição Antunes*



Brisa, Lola, Luna e Inês



Caetano

## PREFÁCIO

De tempos em tempos, no cenário teórico, nos deparamos com uma ou outra possibilidade de discutir as performances artístico-literárias à luz de uma determinada abordagem teórico-crítica. É claro que o mais importante é sempre deixar que a obra fale, sem sufocá-la com um amontoado de pressupostos teóricos, no entanto, nesse falar da obra, inevitavelmente, acabamos por delinear o diálogo com uma ou outra perspectiva teórica. Com este texto não se deu diferente e nossas reflexões partirão do diálogo com um campo de estudos ao qual se denomina *Animal Studies/Estudos Animais*. Mas o que seriam os Estudos Animais?

Há divergências se seria mais uma teoria ou não. Há quem prefira usar a denominação “campo de estudos” (optamos por essa denominação). Mas divergências à parte no que diz respeito à classificação, pelo menos em um ponto os pesquisadores não divergem: o caráter transdisciplinar é a grande marca desse campo de estudos. Para a professora e pesquisadora da UFMG, Maria Esther Maciel, os Estudos Animais se constituem a partir do entrecruzamento com distintas disciplinas, por isso seu caráter transdisciplinar é tão ressaltado.

Os Estudos Animais vêm se afirmando como um espaço de entrecruzamento de várias disciplinas oriundas das ciências humanas e biológicas, em torno de dois grandes eixos de discussão: o que concerne ao animal propriamente dito e à chamada animalidade e o que se volta para as complexas e controversas relações entre homens e animais não humanos.

Torna-se, portanto, evidente a emergência do tema como um fenômeno transversal, que corta obliquamente diferentes campos do conhecimento e propicia novas maneiras de reconfigurar, fora dos domínios do antropocentrismo e do especismo, o próprio conceito de humano (MACIEL, 2011, p. 7)<sup>3</sup>.

Estudar os animais em uma ou outra obra não é sinônimo de apenas identificar a presença da alteridade animal na literatura, na filosofia e em outras áreas, mas é, antes de tudo, uma possibilidade de, a partir do diálogo com esses outros campos do conhecimento, discutir em que medida humanos e não humanos podem ser pensados na diferença, sem que isso signifique o apagamento do outro. Então, o que seriam os Estudos Animais? Volta a questão. Mais que uma teoria, os Estudos Animais podem se constituir, na verdade, como um convite para se repensar o estatuto do humano, se repensar a humanidade do humano. O diálogo com o animal não humano se dá como possibilidade de fazer com que o homem possa

---

<sup>3</sup> MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: UFSC, 2011.

rever seus valores, rever, inclusive, se é mesmo a capacidade de pensar, a razão, a linguagem, o raciocínio que efetivamente nos constituem como humanos e faz com que nos julguemos superiores ao animal não humano.

O pensamento ocidental, de modo mais evidente, tem se estruturado no antropocentrismo. O homem é a medida de todas as coisas. Mas o que isso significa? Subjugar espécies que não estão no mesmo plano que ele? Uma das implicações disso, sem dúvida, é a crueldade praticada contra animais, muitas vezes, sustentada no argumento “irracional” de que o animal não tem alma e por isso não pode sofrer. Se não pode sofrer, a crueldade, dessa forma, passaria a ser vista como algo “normal”.

Não obstante, um personagem animal construído literariamente, em um exercício de alteridade, ajuda-nos a perceber nossas limitações em relação ao modo de existir do outro e de nós mesmos. Assim, o diálogo do humano com sua outridade animal por meio das “animalidades literárias” também pode despertar em nós um “aprendizado de humanidade”.

*Angela Guida*  
*Cátia Mendes Pereira*



Dara, tão amada, tão amada



Helena

## O peso, a leveza e o equilíbrio

Cláudia Regina da Silva Rodrigues (UFRJ)  
Michelle Azambuja Araujo Mendes (UFRJ)

*Só o acaso pode ser interpretado como uma mensagem. O que acontece por necessidade, o que já era esperado e se repete todos os dias é perfeitamente mudo. Só o acaso fala.*

(Milan Kundera)

### Introdução

A literatura é uma manifestação artística que permite a indagação de diversas questões motivando discussões e fazendo-nos repensar, por vezes. Possui a capacidade de criar uma nova realidade a partir do ponto de vista de um autor que se utiliza da palavra para dar sentido e transformar a linguagem. Mas, é provável que muitos concordem que a literatura não é um instrumento puramente inocente.

Na verdade, pode e deve ser usada como elemento difusor de manifestações artísticas. Utiliza-se como significante não apenas do aspecto formal, mas também de seu conteúdo. Podemos dizer que a literatura realmente é um elemento capaz de mudar o homem e como consequência o futuro da humanidade.

Desde tempos muito distantes os seres humanos são convocados pela literatura a participarem não só como leitores, mas também como envolvidos na representação criada pelos autores. E não podemos nos esquecer de que os animais também têm seu espaço de representação na literatura.

Existe um vasto acervo de textos nos quais os animais aparecem. Sendo assim, estes são usados muitas vezes como representação das mazelas dos seres humanos; ou então surgem como transmissores de lições, às quais já deveríamos saber.

Tal como se comportar ou tratar o semelhante, tornam-se transmissores de aprendizados que suscitam reflexões sobre a questão do outro. Podemos dizer que é o animal como a metáfora do ser humano.

Interessa-nos aqui particularmente a representação que o autor Milan Kundera em *A insustentável leveza do ser* (2008) trouxe através da aparição de cada personagem em sua narrativa. Representação essa que passa pelo viés de autores consagrados como Ítalo Calvino e Zigmunt Bauman. O primeiro contribuirá no presente artigo com a suas concepções de peso

e leveza no cotidiano dos seres humanos. E Bauman nos auxiliará com sua conceituação referente às relações humanas e de felicidade; assuntos que são latentes na obra de Kundera.

Na primeira parte do trabalho, nos propomos a elucidar os conceitos de peso e leveza através de Calvino em sua obra *Seis Propostas para o próximo milênio* (1990). Na segunda parte, verificaremos a narrativa de Bauman *Amor Líquido* (2004) e sua concepção dos relacionamentos humanos. Para em seguida nos determos na narrativa de Kundera, buscando fazer um paralelo entre os conflitos vividos por seus personagens e os desdobramentos que levaram a retratar um personagem animal como sendo parte essencial em *A insustentável leveza do ser*.

## 1. O peso e a leveza

*A vida tem duas faces: positiva e negativa. O passado foi duro, mas deixou o seu legado. Saber viver é a grande sabedoria. Que eu possa dignificar, minha condição de mulher, aceitar suas limitações. E me fazer pedra de segurança dos valores que vão desmoronando. Nasci em tempos rudes. Aceitei contradições, lutas e pedras como lições de vida e delas me sirvo.*

(Cora Coralina)

"A literatura (e talvez somente a literatura) pode criar os anticorpos que coíbam a expansão da peste da linguagem", escreve Ítalo Calvino em um dos textos que compõem sua obra *Seis propostas para próximo milênio*, talvez a partir daqui possa ser resumido todo o pensamento do autor. Aqui encontramos cinco conferências que Calvino havia preparado para a Universidade de Harvard e que, devido a sua morte súbita, nunca foram proferidas, são elas: "Leveza", "Rapidez", "Exatidão", "Visibilidade" e "Multiplicidade". Também podemos dizer que são cinco qualidades da escritura (uma sexta, a "Consistência", seria o tema da última conferência, jamais escrita) que Calvino teria desejado transmitir à humanidade do milênio que estava por vir. O percurso escolhido por ele foi o de explanar sobre alguns valores literários que deveriam ser preservados.

Escolhemos trabalhar somente com a leveza fazendo um paralelo com a obra *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, para em seguida chegarmos à representação animal envolvida na obra em questão.

Começamos com a concepção de leveza segundo Calvino; para ele, está relacionada a elementos diversos que permeiam textos literários capazes de fazer com que o leitor vivencie esta sensação. O autor faz considerações sobre a construção textual sinalizando como sendo esses elementos a corrente filosófica, o ponto de vista, as ferramentas linguísticas peculiares,

a definição da ideia e a precisão na linguagem, visando estimular, em especial, a percepção. A leveza se manifesta no texto de Calvino através de metáforas que transmitem essa sugestão verbal. Ressalta que, para vivenciar a leveza, é necessário conhecer a experiência do peso, saber o seu valor. Podemos relacionar duas acepções diferentes para definir a leveza: a primeira seria um despojamento da linguagem que pudesse permitir aos significados uma consistência pouco densa.

A segunda se relaciona com a narração de um raciocínio atravessado por itens que assegurem a abstração e, por fim, a formação de figuras visuais leves.

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou irracional. Quero dizer que é preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos... No Universo da literatura sempre se abre novos caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo... Mas se a literatura não basta para me assegurar que não estou apenas perseguindo sonhos, então busco na ciência alimento para minhas visões das quais todo pesadume da minha vida tenha sido excluído. (CALVINO, 1990, p.19-20)

A leveza proposta por Calvino não está relacionada com a leviandade ou com a mentira, pois essas, para o escritor, são opacas e pesadas. Seria mostrar a capacidade que cada um tem de sair da convencionalidade e olhar o mundo das mais diversas maneiras sem que seja negado o real, mas a aceitação de várias perspectivas. Uma leveza de pensamento que se segue na escrita por meios linguísticos.

A leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago e aleatório. Paul Valéry foi quem disse: *Il fat léger comme l'oiseau, et non comme la plume* [É preciso ser leve como um pássaro e não como a pluma.] (CALVINO, 1990, p.2)

Para ele, é por meio da combinação de palavras que é possível transformar o que seria um tema pesado em algo leve, agradável. Não se trata de falar de melancolia com rancor, mas se fazer um conjunto de sensações e palavras inusitadas. Para Calvino a literatura tem função existencial, como busca de leveza como reação ao peso de viver.

Sobretudo, podemos perceber durante a leitura da narrativa de Kundera que os personagens procuram o equilíbrio em seus relacionamentos. Mas, na verdade encontram-se imersos em vários problemas que não lhes permitem alcançar a felicidade. Entretanto, surge a figura da cadelinha que lhe dão o nome de Karenin.

A explosão de representatividade já pode ser percebida no nome dessa personagem-animal, a qual se torna humanizada durante a narrativa. Tal nome faz referência à personagem de Ana Karenina de Lev Tolstói. Obra que traz uma grande abordagem da alma humana, com um enredo marcado por diversas polêmicas como a estrutura social, o matrimônio e a família, por exemplo.

## 2. A fragilidade afetiva

*En la lucha de clases todas las armas son buenas Piedras, noches, poemas.*

(Paulo Leminski)

Zigmunt Bauman, um dos maiores sociólogos da atualidade, em seu livro *Amor Líquido*, escreve sobre a modernidade, lançando seu olhar sobre o caráter tênue dos laços afetivos. Destaca o cunho volátil que vivenciam as relações entre os sexos, onde homens e mulheres são irrelevantes uns para os outros; as estruturas familiares já não têm o alicerce de antes.

Faz a seguinte reflexão:

Se uma súbita rajada de vento viesse afastar a neblina, ninguém sabe ao certo que tipo de margem iria revelar, nem se da névoa emergiria uma terra suficientemente firme para sustentar um lar permanente. Pontes que levam a lugar nenhum, ou a nenhum lugar em particular: quem precisa delas? Para quê? Quem perderia seu tempo e seu bom dinheiro para planejá-las e construí-las? (BAUMAN, 2004, p.28)

O mundo passa por uma série de modificações em diversas áreas (econômica, cultural, tecnológica, social etc.), podemos dizer que é o resultado da globalização ou como nomeia Bauman (2005) a “modernidade líquida”. E uma das consequências é a crise de identidade que, segundo Stuart Hall, “é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL 2006, p.27).

Bauman tratou a questão da modernidade e da individualização de uma forma singular, mostrando como o processo de globalização com suas características tão bem delineadas, que são o aspecto móvel e o dinamismo, pôde trazer uma identidade diferenciada à geração da atualidade. Ele chamou de modernidade líquida as relações onde os laços afetivos se desfazem com muita facilidade, onde já não se nota mais o interesse por relações duradouras como antes. Ele compara os relacionamentos às ações da bolsa de valores:

Relacionamentos são investimentos como quaisquer outros, mas será que alguma vez lhes ocorreria fazer juras de lealdade às ações que acabou de adquirir? Jurar ser fiel para sempre, nos bons e maus momentos, na riqueza e na pobreza, “até que a morte nos separe”? (...) A primeira coisa que os bons acionistas (...) fazem de manhã é abrir os jornais nas páginas sobre mercado de capitais para saber se é hora de manter suas ações ou se desfazer delas. É assim também com outro tipo de ações, os relacionamentos (BAUMAN, 2005, p.15).

O autor revela que já não se tem certeza para onde se está indo ou onde se vai chegar com o fim de um relacionamento, chegando a questionar sobre quem seria capaz de investir tempo e dinheiro em seu planejamento e construção. Afirma que “Formar uma família é como pular de cabeça em águas inexploradas e de profundidade insondável” (BAUMAN, 2005, p.29). O indivíduo passou a ser visto como mais localizado e “definido” no interior dessas grandes estruturas e formações sustentadoras da sociedade moderna.

Dois importantes eventos contribuíram para articular um conjunto mais amplo de fundamentos conceituais para o sujeito moderno: o primeiro foi a biologia darwiniana e o segundo o surgimento de novas ciências sociais (HALL, 2006, p.30). A felicidade para o homem moderno tornou-se uma questão obrigatória, como o próprio ato de respirar. Não é mais concebível uma vida de privações e imposições; o homem se vê como centro, o elemento mais importante. As obrigações e convicções que a Igreja impunha no passado já não fazem tanto sentido para a maior parte das pessoas. O século das luzes trouxe a concepção de que os prazeres terrenos são permitidos e com isso se formou a ideia de que a felicidade era um modelo a ser perseguido.

Desde os antigos gregos, o ser humano vive em busca do grande segredo da felicidade, na eterna procura do que o fará feliz e satisfeito com a sua vida. Se pensarmos na felicidade associada ao amor, é possível afirmar que em uma sociedade que não cessa de prestar culto ao ideal amoroso e na qual a verdadeira vida está associada ao que se saboreia a dois, a relação estável e exclusiva constitui ainda um fim ideal. Essa premissa seria facilmente aplicável a tempos passados, porém na atualidade já não ocorre da mesma forma. Há a fragilidade dos vínculos humanos, que são misteriosos, conflitantes e inseguros na medida em que o homem contemporâneo está abandonado à sua própria vontade, de modo que, ao mesmo tempo, possui grande facilidade de conceder e descartar sentido nas “relações amorosas”.

O homem moderno, ávido por relacionar-se, ao mesmo tempo em que busca uma relação, e desta maneira repudia a solidão, não abre mão de sua liberdade, e para manter a liberdade mantém a relação, entretanto com outra configuração. Desta maneira, temos um

novo modelo de relação amorosa: a líquida, frouxa. A felicidade, que é uma parte do paradoxo, prazer-desprazer, satisfaz o homem na medida em que supera um sofrimento. Os fluídos movem-se facilmente, quer dizer: simplesmente “fluem”, “escorrem entre os dedos”, “transbordam”, “vazam”, “preenchem vazios com leveza e fluidez”.

E porque não falar também no “peso” dos relacionamentos e como menciona Bauman, na frouxidão dos laços afetivos?

Muitas vezes não são facilmente contidos, como por exemplo, em uma hidrelétrica ou num túnel de metrô, lugar onde se podem observar as goteiras, as rachaduras ou uma pequena gota numa fenda mínima. O mundo é identificado como líquido, onde as relações se estabelecem com extraordinária fluidez, que se movem e escorrem sem muitos obstáculos, marcadas pela ausência de peso, em constante e frenético movimento. O amor também passa a ser vivenciado de uma maneira mais insegura, com dúvidas acrescidas à já irresistível e temerária atração de se unir ao outro.

Quando, com toda justiça, consideramos falho o presente estado de nossa civilização, por atender de forma tão inadequada às nossas exigências de um plano de vida que nos torne felizes, e por permitir a existência de tanto sofrimento, que provavelmente poderia ser evitado; quando, com crítica impiedosa, tentamos pôr à mostra as raízes de sua imperfeição, estamos indubitavelmente exercendo um direito justo, e não nos mostrando inimigos da civilização.

Podemos esperar efetuar, gradativamente, em nossa civilização, alterações tais que satisfaçam nossas necessidades e escapem a nossas críticas. Mas talvez possamos também nos familiarizar com a ideia de existirem dificuldades, ligadas à natureza da civilização, que não se submeterão a qualquer tentativa de reforma.

### **3. A insustentável leveza em Kundera**

*A história das artes não é uma única história, mas, em cada país, pelo menos duas: aquela das artes enquanto praticadas e usufruídas pela minoria rica, desocupada ou educada, e aquela das artes praticadas ou usufruídas pela massa de pessoas comuns.*

(Eric Hobsbawm)

A *Insustentável leveza do ser* é um clássico que foi publicado em 1984 pelo tcheco Milan Kundera. A narrativa traz temas como política, filosofia e relacionamentos amorosos. O autor introduz o amor de um modo bem distinto; faz uma representação doentia que é capaz

de ferir os personagens. E dessa forma é configurada a relação de Tomás e Tereza, dois dos personagens da trama.

Kundera traz à tona uma indagação filosófica que serve de base durante toda a narrativa – a leveza e o peso. A ideia antagônica segue sem deixar espaço para uma resposta que possa resolver as questões apresentadas. Uma narrativa que nos leva em direções diversas fazendo-nos visitar lugares e acontecimentos no mínimo intrigantes, para logo em seguida nos arremessar de volta ao rumo das histórias dos personagens: dois casais, um cão e um filho não desejado, decorrida durante a ocupação de Praga em 1968.

Kundera viveu a Primavera de Praga em 1968, um lampejo de otimismo na história da então Tchecoslováquia, à época dominada pela União Soviética. Este período, no entanto, durou meses. Esta transição é retratada claramente no livro, que se concentra nas consequências dessas mudanças para a vida dos personagens.

A trama apresenta uma carga erótica notável na qual seus personagens estão inseridos a todo o tempo. O momento vivido por eles é de transformações políticas e sociais; tudo se passa no final dos anos 60 em meio à ocupação russa da Tchecoslováquia. Período de restrição dos direitos individuais e perseguições de militantes contrários ao regime comunista que predominava no país. Porém, mesmo com as questões políticas intensas e “inflamadas” que aparecem na narrativa, assim como os relacionamentos afetivos e sexuais de seus personagens, é possível notar que existe algo ainda maior e mais abrangente que tudo isso. Até mesmo Kundera nos adverte sobre a pertinência dessas representações e os riscos que podem oferecer.

Os personagens de meu romance são minhas próprias possibilidades que não foram realizadas. É o que me faz amá-los, todos, e ao mesmo tempo a todos temer. Uns e outros atravessaram uma fronteira que eles atravessaram (fronteira além da qual termina o meu eu). E é somente do outro lado que começa o mistério que o romance interroga. O romance não é uma confissão do autor, mas uma exploração do que é a vida humana na armadilha que se tornou o mundo (...) (KUNDERA, 2008, p.74)

Texto rico em intervenções do autor fazendo com que um leitor mais distraído não consiga identificar se quem fala é o autor ou o personagem. Porém, fluido e repleto de significações capazes trazer a mente as cenas narradas. A história possui quatro personagens humanos que podemos considerar como principais: Tereza, a esposa apaixonada e o que podemos chamar de personagem “dolorosamente humana”; Tomás, o marido infiel; Sabrina, a amante e Franz, o amante da amante. Tomás é um respeitado médico e cirurgião de Praga;

Tereza, garçõnete de uma cidade do interior que larga tudo para ir a Praga viver com Tomás; Sabina, artista plástica e amante de Tomás e Franz, professor e intelectual suíço e amante de Sabina; além de a cadelinha Karenin.

A trajetória de cada um dos quatro personagens serve de “fio condutor” para o autor apresentar os fatos históricos da época e descrever a instável situação política da Tchecoslováquia. É através das intervenções do autor a respeito da personalidade de cada personagem, seus desejos mais íntimos e também do engajamento político de cada um, ele nos põe a pensar sobre nossa própria existência.

Durante a história surgem inquietações sobre a vida do próprio leitor, suas decisões e influências, sempre envolvendo a dicotomia leveza e peso. Podemos denominar a leveza como a liberdade e o peso como o comprometimento. A leveza retira toda a responsabilidade da vida retirando-lhe também o peso; o comprometimento pode ser encarado como um alicerce capaz de dar sustentação a vida, uma razão de ser. Em meio a toda a agitação da vida de Tereza e Tomás surge a figura de uma cadelinha presenteada a Tereza por Tomás. Esta recebe o nome de Karenin e passa a ser a maior amiga de Tereza e fonte de amor verdadeiro.

A representação de animais na literatura vem sendo contemplada desde a Antiguidade Grega, podemos perceber em obras de Homero, *Ilíada* e *Odisseia*. Tal representação surge em forma de metáfora; trazendo não um tipo de adorno, mas contendo múltiplos significados. É um poderoso elemento no contexto da literatura como um todo.

Em *A insustentável leveza do ser*, Milan Kundera introduz a figura de Karenin que com sua simples presença consegue trazer alento aos corações conturbados de Tereza e Tomás e também equilíbrio na relação do casal; ela representa toda uma ligação entre eles, e é no capítulo sobre ela que Kundera exemplifica o amor realmente puro. É a presença de Karenin que faz com que Tereza consiga aguentar as traições de Tomás. Assim ele descreve o afeto de Karenin:

É um amor desinteressado: Tereza não quer nada de Karenin. Nem mesmo amor ela exige. Nunca precisou fazer as perguntas que atormentam os casais humanos: será que ela me ama? Será que gosta mais de mim do que eu dela? Terá gostado de alguém mais do que de mim? Todas essas perguntas que interrogam o amor, avaliam-no, investigam-no, examinam-no, talvez o destruam no instante em que nascem. Se somos incapazes de amar, talvez seja porque desejamos ser amados, quer dizer, queremos alguma coisa do outro (o amor), em vez de chegar a ele sem reivindicações, desejando apenas sua simples presença. (KUNDERA, 2008, p.100)

O amor entre elas era desinteressado; Tereza não esperava nada além da presença de Karenin, mas ainda assim obteve muito. Era uma relação onde não havia espaço para questionamentos e cobranças como acontecia entre ela e Tomás.

A entrega afetuosa entre os humanos é quase sempre repleta de reivindicações e desejos, queremos amar e sermos amados, do contrário algo está errado! Porém, o amor nutrido por um animal é livre, não há cobranças e não força ninguém a nada; amor desinteressado, sem conflitos. Karenin consegue unir o elo da vida de Tomás e Tereza a partir das pequenas ações que desenvolvem juntos rotineiramente, como o passeio matinal à padaria e o croissant que ganhava todos os dias. Karenin fazia todos os dias esse mesmo passeio com Tereza. Para a cachorrinha, era natural e confortável tal ação. A rotina vivenciada por ela e o casal era tudo que precisava; e, quando tiveram que se mudar para a Suíça, Karenin que mais parecia um ser humano que um cãozinho, não gostou nem tampouco sentiu-se confortável. É possível verificar tal afirmação através do trecho em destaque:

Karenin nunca vira com bons olhos aquela ida para a Suíça. Karenin detestava as mudanças. Para os cães o tempo não anda em linha reta, o curso do tempo não é um movimento contínuo (...). Para eles, o tempo descreve um movimento circular como o tempo dos ponteiros dos relógios, porque os ponteiros também não andam sempre estupidamente a direito, mas à volta do mostrador, dia após dia, na mesma trajetória. (KUNDERA, 2008, p. 23)

O animal trazia a estabilidade emocional com sua simples presença e também a esperança da felicidade a partir de então, além de ter dado um sentido para a própria existência de Tereza. Para o casal, “Karenin era o relógio da vida deles. Nos piores momentos de desespero, Tereza esforçava-se por se convencer a si própria que tinha de aguentar por causa desse cão ainda mais fraco do que ela (...)”. (KUNDERA, 2008, p. 23)

Ela fazia parte do cotidiano do casal como se fosse seu filho; o cão sempre se acordava antes deles e aguardava o toque do despertador para só então saltar sobre os dois na cama.

A primeira aparição de Karenin no romance foi logo no início e o narrador já deixa clara a função que teria na vida de Tereza dizendo que para diminuir o seu sofrimento, se casaria com ela e arranhou-lhe um cachorrinho; de fato Tomás pretendia fazer Tereza mais feliz e contava com a ajuda de Karenin. Mesmo tendo Tereza, em uma de suas crises existenciais, ido embora, foi a cachorrinha que simbolizou o elo de afeto entre eles quando Tomás foi ao encontro de Tereza “(...) quando abriu a porta do apartamento, Karenin saltou-lhe para a cara, o que facilitou o encontro”. (KUNDERA, 2008, p. 11)

O autor cria uma sintonia espetacular entre Tereza e Karenin quando esta encosta a cabeça em seu colo e a dona a acaricia. Momento este em que a cadelinha se encontra muito doente; recebia todo o carinho e cuidado como sempre e agora este afeto servia também de alento. Na cena, o autor cria um momento de profunda conexão entre ambas, mostrando que o ser humano não é superior ao animal. Há uma inversão de valores, pois para Tereza o falecimento dela significava a extinção de sua verdadeira fonte de afeto.

Na literatura os animais normalmente aparecem com função representativa, ou seja, têm suas presenças rodeadas de significados. Assim como também podem exercer influência no meio em que estão inseridos, marcando as condições de vida através do tempo psicológico. Vemos representada a antropomorfização (humanização do animal); onde, mesmo sendo um animal, faz parte da família como um membro demonstrando sensações semelhantes à dos seres humanos.

No romance *Madame Bovary* de Flaubert, há uma aparição curta, porém, muito expressiva de uma cadelinha. A protagonista, Ema Bovary, exhibe o seu animalzinho com orgulho por ser ela uma cadela de raça pura, uma galga. Podemos interpretar o modo como Ema se apresenta junto à cachorrinha como sendo uma maneira de demonstrar prestígio junto aos demais habitantes do pequeno vilarejo em que vive. Pois, era pouco provável que alguém mais possuísse um exemplar como o dela.

Porém, em um dos episódios do romance, o casal está de mudança para outra cidade e, para a infelicidade de Ema a galguzinha foge o que faz com que ela entre em desespero por não conseguirem mais achá-la.

A fuga significou para ela algo de muito valor que acabara de perder; e também era uma espécie de anúncio do que ainda estava por vir em sua nova trajetória. Ou seja, ao invés de ter uma vida de riqueza como lera nos romances, teria uma existência simples e sem grandes emoções. Foi uma pequena aparição, mas carregada de significados.

A aparição de animais em textos literários, normalmente, surge de forma sutil onde, por vezes, pode parecer um mero detalhe; mas, nem sempre ocorre dessa forma. Há ocasiões em que a ocorrência da introdução de um animal durante a narrativa pode marcar a cena imprimindo um significado singular. Em outras, pode deixar marcas tão expressivas que o leitor passa a perceber a presença do animal como se fosse a de um ser humano. Podemos dizer que a premissa que melhor traduz a representação de um animal na literatura, seja a de suprir determinadas perspectivas dentro da narrativa. Perspectivas estas, associadas muitas

vezes à carência emocional de algum outro personagem da trama ou quem sabe a simbolização da representação do outro através da relação dos seres humanos com determinado animal. O cão é intitulado o melhor amigo do homem por muitos de nós e, no texto de Kundera, podemos confirmar tal afirmação. A cadelinha Karenin é facilmente identificada como mais um membro da família; podemos notar ao longo da narrativa que existe uma sintonia muito grande entre ela e sua tutora, principalmente. Ao longo da história a amizade entre elas vai aumentando, o que termina por transmitir ao leitor uma sensação de fusão de almas e de cumplicidade. Ao mesmo tempo em que leva o leitor mais atento a interpretar a relação entre elas como uma espécie de fuga do mundo real para Tereza. Esta por sua vez foi infeliz desde a mais tenra infância. Sua mãe sempre lhe culpara dos reveses ocorridos em sua vida.

Tereza foi concebida por um descuido de seus pais. Sendo sua mãe uma moça muito bonita quando jovem, dispunha de nove pretendentes; e fez sua escolha por um homem que não a agradava ao final. Este acabou sendo preso por proferir acusações à polícia comunista e morre logo em seguida na prisão deixando a família desamparada. A mãe de Tereza, que já havia arrumado um amante antes mesmo da prisão do marido, muda-se com a filha e o tal homem para uma pequena cidade.

Ao fim de algum tempo, o homem mais triste de todos morre na prisão e a mãe acompanhada de Tereza, foi instalar-se com o escroque numa pequena cidade do sopé de uma montanha. O padrasto era empregado de um escritório, a mãe, empregada de balcão. Teve mais três filhos. Depois, de um belo dia, quando uma vez mais se mirava ao espelho, percebeu que tinha envelhecido e se tornara feia. (KUNDERA, 2008, p. 13)

A partir de então, sua mãe constatou que havia perdido tudo e deveria achar um culpado. Julgou que eram todos culpados aqueles que passaram em sua vida; mas, estes já não faziam mais parte de seu cotidiano. Porém, Tereza estava ali ao seu lado; ao seu alcance! E assim sua filha começou a se tornar responsável por suas desventuras.

Passou a ser “O único ser humano que lhe pertencia e não podia escapar-lhe, o refém que podia pagar pelos outros, era Tereza”. (KUNDERA, 2008, p. 13)

Aliás, talvez Tereza fosse mesmo responsável pelo destino da mãe. Tereza: essa absurda união do espermatozoide do homem mais viril de todos com um óvulo da mulher mais bonita de todas. Nesse segundo fatídico chamado Tereza, a mãe começara a maratona de sua vida em ruínas. Explicava e tornava a explicar a Tereza que ser mãe é sacrificar tudo. Eram palavras convincentes porque exprimiam a experiência de uma mulher que perdera tudo por causa da filha. Tereza ouvia-a e ia-se convencendo que o valor mais alto da vida é a maternidade e que a maternidade é um grande sacrifício. Se

ser mãe é o Sacrifício por excelência, o destino de uma filha é a Culpa que nada nem ninguém poderá resgatar nunca. (KUNDERA, 2008, p. 13)

A partir do que foi exposto, podemos perceber como a vida de Tereza foi difícil e cheia de sofrimento. Era preciso que algo atenuasse o quadro de sua vida; é aí que surge a cadelinha introduzida na narrativa logo após ela conhecer Tomás. Karenin será sua amiga para todos os momentos, aparecerá sempre ao seu lado e sendo capaz de transmitir-lhe paz mesmo durante os momentos conturbados que passará ao lado de Tomás.

### **Considerações Finais**

Podemos dizer que a narrativa de Milan Kundera – *A insustentável leveza do ser* – é considerada uma fábula da modernidade pelo fato de trazer um animal como protagonista.

As histórias que relatam dilemas da vida humana e as relações dos homens incluindo os animais na trama têm conquistado leitores; sendo assim, não podemos deixar de mencionar *A Revolução dos Bichos*, livro de George Orwell. Essas narrativas são capazes de criar sugerir vínculos emotivos entre os leitores e os animais que aparecem na história. O modo como são introduzidos nos textos, normalmente, expressam exemplos de condutas capazes de suscitar reflexões. Podemos dizer que há um favorecimento do lado “animal” do inconsciente do leitor e mostra-se um lado “humanizado” dos animais.

Kundera nos presenteia com um personagem não humano dentro de sua trama que é capaz de entender os seres humanos com os quais convive (talvez até melhor que eles próprios). Esta é a cadelinha Karenin. No livro de Kundera é possível notar um mergulho no mundo interior de seus personagens e, a cadelinha Karenin faz parte desse universo humanizado, sendo capaz até mesmo de captar as emoções de sua tutora e oferecer-lhe tranquilidade nos momentos mais difíceis.

O autor fez questão de dedicar-lhe o último capítulo do livro que intitulou de “O sorriso de Karenin”. Nesta parte podemos perceber que ocorre uma verdadeira explosão de sentimentos entre ela e seus tutores.

Karenin representou durante a narrativa os animais que vivem sob o domínio de humanos que se creem superiores aos animais. Na verdade, sua aparição demonstrou que há muito a ser repensado na relação entre homens e animais.

## **Bibliografia**

ARENDDT, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BAUMAN, Zigmunt. **Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços afetivos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BERGER, John. “Por que olhar os animais?”. In: **Sobre o olhar**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Globo, 1989.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: Lições Americanas**. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Cia da Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

COUTO, Mia. “O dono do cão do homem”. In: \_\_\_\_\_. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

\_\_\_\_\_. **Violências contra os animais**. In: \_\_\_\_\_. **De que amanhã**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HALL, Stuart. **Identidades Culturais na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. Trad. Heitor Ferreira. Porto Alegre: Globo, 1983.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser / Milan Kundera**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea**. São Paulo: Lume, 2007.

MAIA, Ana Paula. **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos**. Rio de Janeiro: Record, 2009.



Íris e Tobi



Jade

## A relação entre peixes e árvores na visão dos povos Ticuna

Elda Firmo Braga (UERJ/UNESP/UNICAMP)

*O nosso mundo não é o único, nem a única alternativa para estar no mundo. Nosso modo de ser não é a única coisa e nem a melhor coisa para estarmos como seres humanos no mundo. (...) as sociedades indígenas, quando preservam seu modo de ser tradicional, constituem um belo modo de ser uma alternativa a sociedade de acumulação desenfreada.*

(SOARES, Marília Facó, 2015)

### Apresentação

Neste artigo, contemplaremos textos literários dos Ticuna, conhecidos também como Magüta, etnia amazônica encontrada, em sua maioria, nas margens do Rio Solimões/Amazonas<sup>4</sup> e presente em três países fronteiriços – Brasil, Colômbia e Peru –, com uma população estimada, nos dias de hoje, de 40 mil, 10 mil e 7 mil, respectivamente. O tema deste trabalho é a textualidade indígena como possibilidade de caminho para um contato com a visão desses povos sobre a natureza e sua forma de entenderem a vida e o mundo. Nosso principal objetivo é buscar compreender o pensamento mítico deste grupo étnico a partir de suas narrativas, levando em conta, especialmente, a interação com seu entorno natural onde vive.

A natureza está intensamente entrelaçada à vida individual e coletiva dos Ticuna. Um exemplo dessa relação profunda pode ser notado em seu sistema de organização social baseado em “nações” ou “clãs” patrilineares cuja identificação se dá por nomes procedentes de espécies de animais e vegetais. O conjunto desses grupos sociais constitui duas metades exogâmicas: uma representada por animais com penas (diferentes tipos de aves) e outra por seres que não possuem penas (incluindo algumas espécies de animais terrestres e também de vegetais)<sup>5</sup>. Um indivíduo pertencente a algum grupo dos “com penas” somente poderá se casar com uma pessoa dos “sem penas”. O vínculo com estas “nações”/“clãs” é uma herança paterna e também é essa uma maneira de se evitar o incesto.

Apreciaremos, neste estudo, “O livro das árvores” (1998) e “Vamos cuidar da nossa terra” (2006), obras que resgataram o conhecimento dos Ticuna, registraram suas memórias e divulgaram a sua percepção e os valores relacionados à natureza.

<sup>4</sup> Conhecido como Solimões pelos brasileiros e Amazonas pelos colombianos e peruanos.

<sup>5</sup> É interessante observar que nessa organização social não há referência a nomes de seres aquáticos, mas somente a terrestres (plantas e animais) e aéreos (aves).

Dentre os principais objetivos para elaboração e publicação desses livros destacamos: recuperar, preservar e valorizar a herança, a história e as tradições culturais desses povos; dispor de textos literários próprios para serem utilizados em atividades didático-pedagógicas na educação escolar Ticuna; bem como compartilhar seus conhecimentos com um público mais amplo, além do formado unicamente por indígenas.

Essas obras contam com um expressivo protagonismo de professores indígenas desta etnia. Os docentes participaram dos mais variados processos de elaboração dos referidos livros, como o de recopilação, levantamento de informações, registros, seleção, transcrição e tradução dos relatos. Por conta disso, se torna mais relevante ainda a plena atuação dos próprios indígenas na realização de um trabalho que pudesse contribuir para a reprodução de seus conhecimentos, propagando as suas histórias, saberes, concepções de mundo e de vida.

Em “Vamos cuidar da nossa terra”, encontramos algumas referências sobre o interesse, por parte dos Ticuna, na proposta apresentada para recuperar seus conhecimentos ambientais e dispô-los em um livro organizado por integrantes de sua própria etnia, como nos mostram as palavras de Clóves Mariano Fernandes: “Os caciques disseram que é bom ter um livro que fale de todos os seres e que fale sobre o respeito que devemos ter com o ambiente em que vivemos.” (2006, p.23). E, também, no depoimento de Nazareno Pereira Cruz acerca da reação positiva dos indígenas diante da possibilidade de elaboração deste trabalho, como aponta a seguinte manifestação: “é muito bonito o livro que é feito por nós mesmos, a gente aprende muita coisa nele, não como do branco que conta só piada ou historinha que não vale nada para a gente...” (2006, p.45)

É interessante notarmos, nas citações anteriores, que o livro é visto como uma importante forma de conferir protagonismo ao indígena, um elemento que pode proporcionar um caminho para o conhecimento e também ser um guardião da memória coletiva. Além disso, evidencia a ideia de que a apropriação da escrita alfabética contribui para combater uma série de estereótipos e preconceitos sociais e raciais sofridos por esses povos durante séculos.

Sabemos que uma língua não precisa do registro literário escrito para ter sua existência formal reconhecida. Entretanto, uma das maiores dificuldades para os indígenas é justamente ter sua história e cultura valorizadas no espaço ocidental, pois os cânones literários durante muito tempo vêm validando a relação existente entre a escrita alfabética e o poder estabelecido ao determinar, a partir de critérios muitas vezes questionáveis, a modalidade escrita da linguagem como a única de “expressão culta”.

O recorte que fizemos, aqui, privilegiou um dos aspectos em comum dentre vários encontrados nas duas obras: a relação entre peixes e árvores. Para realizarmos a reflexão proposta, contaremos com o apoio de abordagens teóricas fundamentadas nas noções de “alteridade cósmica”, do antropólogo Patricio Guerrero Arias (2002), e de “biocentrismo”, segundo a visão do filósofo Paul Warren Taylor (2005).

Este trabalho está dividido em três seções. Na primeira, teremos em conta os princípios inerentes às abordagens teóricas que dão apoio ao estudo proposto. Na seguinte, descreveremos, de forma sucinta, a tônica desenvolvida em “O livro das árvores” (1998) e “Vamos cuidar da nossa terra” (2006). Na última, refletiremos sobre a conexão existente entre peixes e árvores na perspectiva dos povos Ticuna.

### **1. Princípios de “alteridade cósmica” e de “biocentrismo”**

O antropólogo equatoriano Patricio Guerrero Arias, em seu livro “La cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia” (2002), defende a desconstrução de um sentido de “alteridade” restrito à relação entre humanos de culturas diferentes, e, conseqüentemente, propõe uma (re)construção do valor do conceito com base em uma concepção que leve em conta o cosmos; gerando, assim, uma “alteridade cósmica” engendrada em uma relação mais plural, não somente limitada a nossa espécie, mas tendo em conta tudo o que existe, os mais variados seres que compartilham o mundo natural:

Debemos construirnos una visión diferente de la alteridad que no se reduzca únicamente a una alteridad antropocéntrica, es decir, creer que “los otros” solo son los humanos. Es necesario una alteridad cósmica que vea que los “otros” (...) son todos los seres vivos, todo lo que existe y que forma parte del cosmos, la naturaleza y la sociedad que hacen posible que se teja la sagrada trama de la vida... (GUERRERO ARIAS, 2002, p.126)

Esta nova visão pode contribuir também para combater a destruição de diferentes formas de vida encontradas na natureza:

Si no empezamos a ver a los ríos, los árboles, el mar, los animales, las plantas, como “otros” (...), los depredaremos, contaminaremos, convirtiéndolos en simple mercancía para el mercado de la vida, como lo ha hecho el modelo civilizatorio ecocida de Occidente. (GUERRERO ARIAS, 2002, p.30)

O filósofo estadunidense Paul Warren Taylor, em seu texto “La ética del respeto a la naturaleza” (2005), apresenta uma concepção de “biocentrismo” pautada em um princípio de respeito à natureza que reconhece o valor intrínseco de todos os seres vivos integrantes da

“comunidade biótica da Terra”. Nessa perspectiva, uma ética ambiental biocêntrica expande plenamente o sentido do que entendemos como efetivamente valioso e coloca no mesmo patamar a importância de considerarmos tanto o bem estar dos humanos quanto o dos não humanos.

No tocante ao tema da ampliação do alcance do valor da alteridade, podemos perceber uma aproximação entre a proposta de Guerreiro Arias (2002) e alguns dos princípios norteadores do “biocentrismo” que, na visão de Taylor (2005), propõe um exercício de percepção do “outro” a partir de sua própria perspectiva para que, assim, sejamos capazes de ter uma compreensão efetiva de que cada ser vivo é singular por se tratar de um organismo único e insubstituível, como podemos observar nas palavras deste filósofo:

No [podemos] continuar tomando en cuenta sólo el punto de vista humano y considerar los efectos de nuestras acciones exclusivamente desde la perspectiva de nuestro propio bien. (TAYLOR, 2005, p.11)

Nuestro papel ético en la naturaleza cobra un nuevo significado. Comenzamos a mirar a otras especies tal como nos miramos a nosotros mismos, las vemos como seres que tienen un bien que luchan por realizar exactamente como nosotros tenemos un bien que luchamos por realizar. (TAYLOR, 2005, p.42)

As citações anteriores, referentes ao “biocentrismo” (TAYLOR, 2005), se coadunam com a noção de “alteridade cósmica” (GUERRERO ARIAS, 2002). Ambas noções nos indicam que, para termos uma perspectiva diferente da nossa, precisamos nos deslocar e nos colocar no lugar do “outro”; contudo, este “outro” aqui vai muito além dos humanos, pois abrange a todos os seres vivos.

Mais um ponto em comum entre estas abordagens teóricas toma forma na alusão ao “amor” e ao “respeito” à natureza. Na concepção da “alteridade cósmica”, há a defesa de que “debemos empezar a construir formas de alteridad más cósmicas que permitan relacionarnos y dialogar con amor y respeto con todos los seres de la naturaleza y el mundo en los que palpita la vida.” (GUERRERO ARIAS, 2002, p.30). Enquanto que, na percepção do “biocentrismo”, é adotada a ideia de que “El respeto a la naturaleza es una actitud (...) que todos los agentes morales deben tener simplemente por ser agentes morales, y con independencia de que también amen a la naturaleza o no.” (TAYLOR, 2005, p.18).

Importa-nos salientar que o respeito à natureza figura como fundamental em ambas as citações; no entanto, na primeira, além do respeito, o amor seria imprescindível e, na segunda, o amor é considerado como facultativo, mas o respeito aos mais variados seres naturais é visto como um dever de todos agentes morais, ou seja, os humanos.

Onde poderemos encontrar outras formas humanas de nos relacionarmos com a vida que possam nos servir de inspiração, alterar a nossa percepção e contribuir para a construção de uma visão de mundo diferente da que conhecemos?

Segundo Guerreiro Arias (2002,), nas culturas tradicionais, cujas referências ancestrais se conservam até hoje, o “ser humano es visto como parte integrante de la naturaleza (...), la cultura no se construye contra la naturaleza, sino (...) en diálogo con ella; la cultura es (...) un acto supremo de alteridad con el ser humano y con todo lo existente en la naturaleza.” (p.60).

Percebemos uma aproximação entre as palavras de Guerreiro Arias (2002) e a epígrafe deste artigo de autoria da antropóloga Marília Facó Soares (2015) – quem acompanhou e estudou por décadas a etnia Ticuna. Nessa citação, a autora nos alerta para a importância de conhecermos outras formas de ser e de viver como uma possibilidade de (re)avaliarmos nossa atuação, papel no mundo, e nossa relação com a natureza.

Soares (2015) também coloca em evidência que o contato com o pensamento de grupos indígenas pode levar-nos a uma maior compreensão sobre a verdadeira, essencial e mais importante riqueza existente: a biodiversidade, as mais variadas formas de vida encontradas no mundo natural. Foi partindo desse entendimento que desenvolvemos o presente estudo sobre a literatura dos povos indígenas Ticuna.

## **2. Aproximação ao “Livro das árvores” e “Vamos cuidar da nossa terra”**

O “Livro das árvores” (1998) tem vínculo com um projeto denominado “A natureza segundo os Ticuna” e conta com o protagonismo de professores indígenas que coletaram, dividiram os temas e organizaram esta obra. Seu objetivo principal foi buscar informações sobre a fauna e a flora local para disponibilizá-las em material didático destinado inicialmente às aulas de ciências nas escolas desse povo.

Segundo Jussara Gomes Gruber (1998, p.7)<sup>6</sup>, este livro “apresenta a intensa e rica relação dos Ticuna com as árvores que formam a floresta, focalizando o valor e o significado de várias espécies, preferencialmente nativas, para a sua sobrevivência física e cultural”. Ainda nas palavras de Gruber (1998, p.7), este trabalho é resultado de “uma produção coletiva, basead[a] em um saber de domínio também coletivo”.

Em “Livro das árvores”, encontramos registros da importância que as árvores possuem dentro do espaço amazônico e, sobretudo, para os Ticuna. Dentro dessa perspectiva,

---

<sup>6</sup> “Apresentação” de “O livro das árvores”.

podemos apreciar, nesta obra, a riqueza da biodiversidade, a relação entre os animais e as árvores, o simbolismo que elas representam, o equilíbrio e a engrenagem do mundo natural, os ciclos da vida, os seres sobrenaturais<sup>7</sup> que atuam como guardiões da floresta. E também contemplar como se conformam determinadas visões da natureza e certos comportamentos sociais indígenas:

A floresta é coberta de terra. É a casa dos animais. É onde nós vivemos. É onde também vivem os outros seres. Alguns desses seres nós chamamos de *nanatü*, que significa “dono”, “pai” ou “mãe” das árvores, dos animais, dos peixes, das águas. São seres [como Wuwuru, Curupira, Daiyae, Beru] que cuidam há milhares de anos de tudo que existe na natureza, assim como nós cuidamos de nossos filhos e de nossas roças. (“O livro das árvores”, 1998, p.28)

Aqui se evidencia uma concepção de floresta como uma casa compartilhada que abriga todos os seres, sejam eles naturais ou sobrenaturais, e toma forma uma analogia entre o cuidado, a defesa e a proteção que os seres sobrenaturais têm com a natureza – árvores, animais, águas – e os pais humanos com seus filhos. É interessante ressaltar que, em muitas cosmovisões indígenas, a natureza é considerada também como uma espécie de livro de onde emana uma infinidade de conhecimento e de saberes. O comportamento social de muitos povos autóctones é profundamente influenciado por esta aprendizagem.

O livro “Vamos cuidar da nossa terra” (2006) é fruto de um programa intitulado “Educação ambiental e conservação da várzea em áreas indígenas Ticuna do Alto Solimões” implementado pela Organização Geral dos Professores Ticuna Bilíngues (OGPTB), com o apoio do projeto ProVárzea/IBAMA. Os objetivos desta obra são “promover a conservação da várzea da calha do Rio Solimões-Amazonas e o uso sustentável dos seus recursos naturais (...), contribuir para a conservação do ambiente da várzea em particular (...) [e] pensar a situação ambiental em terra firme.” (LIMA, 2006, p.7)<sup>8</sup>

Este livro teve como origem uma pesquisa de campo realizada por cinco professores Ticuna que, além de entrevistadores, atuaram como agentes da educação ambiental e também participaram da preparação da obra, são eles: Clóves Mariano Fernandes, Damião Carvalho Neto, Luciana da Silva, Nazareno Pereira Cruz, Saturnino Jesuíno Jumbato. Estes professores apresentaram a Lei nacional sobre “Educação Ambiental” (9.795 de 27/04/2009) às

<sup>7</sup> Seres sobrenaturais ou encantados são: “...entes dotados de poderes sobrenaturais, que costumam aparecer algumas vezes sob uma figura humana, outras sob forma de animais ou fenômenos da natureza. (...) [destacam-se] os poderes extraordinários que esses seres possuem, mudando de aparência física de acordo com sua vontade e servindo-se de atributos mágicos.” (OLIVEIRA FILHO, 1988, p.150)

<sup>8</sup> “Prefácio” de “Vamos cuidar da nossa terra”.

comunidades indígenas Ticuna e ao mesmo tempo registraram a percepção destes povos sobre a questão ambiental local, buscando promover uma reflexão sobre causas e soluções para os problemas apontados. O livro contou ainda com a assessoria de Jussara Gomes Gruber, João Guilherme Nunes Cruz, Constantino Ramos Lopes e Deborah Lima.

É importante destacar que os entrevistados não foram considerados como um mero *objeto* de estudo, um simples informante, senão como autênticos *sujeitos* ativos, uma significativa fonte de conhecimento durante todo o processo de coleta de dados. Eles tinham plena consciência da importância de seu papel nesse processo, como indica a declaração de Almeida Luiz Inácio: “vou apresentar uma pequena descrição sobre o conhecimento do ambiente que o Ticuna tem” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.119) e o depoimento de um entrevistado identificado como Galego: “...é necessário (...) que agente tenha o livro que vem do nosso conhecimento mesmo...” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.53).

O perfil etário destes entrevistados era composto, em sua maioria, por pessoas com mais idade e, muitos deles, atuavam como lideranças em suas comunidades, fato que leva em conta uma tradição conservada por muitos povos indígenas, a de os sabedores idosos serem tidos como autênticos portadores do conhecimento. Uma das questões propostas nas entrevistas foi estabelecer um paralelo entre como era a natureza antigamente e como está agora. Clóves Mariano Fernandes descreve, no tocante a referida comparação, o que alguns “velhos conta[ra]m”:

Antigamente, os animais eram caçados apenas para o consumo. E naquele tempo não havia muitas pessoas como hoje e não tinha cidade grande. Naquela época, as pessoas não sabiam vender, não pensavam em ganhar dinheiro e não tinham onde vender. (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.65)

A vida antigamente era otimista, porque tinha tudo na nossa floresta. Não tinha arma como a espingarda. A arma era arco, flecha e zarabatanas. Mas depois [de] descobrirem a arma de cartucho é que começou a matança de animais por tonelada. (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.65)

Nesses fragmentos, percebemos alguns indicativos de atitudes que contribuíram para provocar os atuais problemas ambientais detectados pelos Ticuna em seu entorno: a caça deixou de ser praticada para o próprio consumo dos indígenas; a população local aumentou e novas cidades apareceram nos arredores da região; o comércio e a circulação de dinheiro se intensificaram; armas mais letais passaram a ser usadas.

Houve um consenso entre muitos entrevistados de que antes havia um maior cuidado com a conservação. As atividades de caça e pesca eram realizadas com três finalidades:

prover o sustento das famílias; alimentar os que participarem de um mutirão; servir os convidados participantes das festas tradicionais.

Alguns entrevistados se demonstraram conscientes de que espécies de árvores e de animais estão extintas e outras em via de extinção. Apontaram também como causa da destruição ambiental as queimadas, os desmatamentos promovidos por madeireiras; a caça e a pesca predatórias feitas por pessoas de fora das comunidades e por determinados indígenas que utilizam artefatos alheios a sua tradição como a motosserra, a arma de fogo, a rede, a malhadeira e o arrastão.

Como formas de resolver os problemas ambientais levantados, os entrevistados propuseram as seguintes soluções: impedir a entrada de pessoas de fora da comunidade que derrubam árvores, pescam e caçam na região; controlar estas atividades entre os indígenas, como declara em dois momentos Raul Felix Mariano: “para garantir a existência dos animais é preciso não usá-los como produtos de venda” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.119) e “para os animais terem a sua existência, é preciso que o ser humano respeite, não faça a extinção” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.120). Outras possíveis soluções apontadas pelos entrevistados foram: resgatar o uso de ferramentas antigas como o arco e a flecha para a caça e o anzol para a pesca; plantar uma árvore no lugar da que foi derrubada; não cortar árvores jovens e não extrair madeira para vender, bem como, conter o uso de motosserras.

Destacamos ainda o registro da percepção indígena a respeito da floresta, de forma semelhante a que encontramos em “O livro das árvores”, como uma moradia para todos, um espaço onde se encontram e convivem as mais variadas espécies e os mais diversos seres “e até ‘donos da floresta’ e ‘soldado-da-natureza’ (...): curupira, mãe-de-buriti, mapinguari e soldado” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.19). A diferença, aqui, é que estes protetores da natureza nos remetem a figura de um militar pelo uso do termo “soldado”, mas de todos os modos conserva o mesmo sentido de cuidado, defesa e proteção que observamos em “O livro das árvores”.

A produção dos dois livros levou em conta um propósito de preservação ambiental fruto das perspectivas e dos conhecimentos próprios dos Ticuna para ser difundida, em princípio, entre esses povos, como declara Clóves Mariano Fernandes: “Para defender os animais e os antigos costumes, vamos conscientizar os nossos filhos para (...) termos a floresta viva sempre.” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.65). É interessante notar no fragmento anterior que a ideia de preservar a floresta é também a de preservar os animais e os costumes. Dada a relevância das questões levantadas e abordadas, as duas obras podem

contribuir no sentido de promover uma ampliação da consciência ambiental em todos seus leitores, independentemente de serem indígenas ou não.

### 3. A relação peixes-árvores

Os Ticuna possuem uma relação muito simbólica com os peixes. No mito de criação desses povos, os seres mortais foram pescados por dois imortais: Yoí e Ípi, irmãos gêmeos denominados pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira Filho (1988) de “heróis culturais”. Os primeiros peixes foram pescados por Yoí com isca de caroço de tucumã e, ao terem eles contato com a terra, se tornaram animais. Já os pescados pelo mesmo Yoí, com isca de macaxeira (mandioca)<sup>9</sup>, se transformaram em pessoas ao tocarem o chão e formaram os povos que partiram em direção a nascente do sol, como os Ticuna, os brancos e os negros. Os peixes pescados por Ípi se converteram em homens peruanos e outros povos e seguiram em direção ao poente.

Nos dois livros em estudo, existe uma interessante relação entre peixes e árvores, sendo que em “O livro das árvores” encontramos uma visão mais mítica e em “Vamos cuidar da nossa terra” uma perspectiva mais voltada para a interdependência biológica entre seres de espécies diferentes, como podemos constatar nas palavras de Saturnino Jesuíno Jumbato:

Os Ticuna entendem de uma maneira muito importante a relação entre árvores e os peixes. Se acabarmos com as árvores, os peixes também vão acabar, porque não vão ter de onde tirar seu alimento. Por isso, é muito bom cuidar das florestas da várzea que ficam próximas aos lagos, poços e igapós. (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.15)

Vemos registrado, aqui, uma compreensão especial, por parte dos Ticuna, marcada pelo uso do verbo “entender”, sobre a dependência<sup>10</sup> existente entre peixes e árvores. Um sentimento de preservação da natureza toma forma na preocupação demonstrada com o bem estar de seres não humanos. Para que os peixes tenham alimento que garanta a sua vida, é preciso que os humanos zelem pelas árvores localizadas nas margens dos “lagos, poços e igapós”. Uma relação de causa e efeito também se manifesta nesse fragmento: se as árvores morrerem os peixes perderão suas vidas.

---

<sup>9</sup> Não poderíamos deixar de destacar a relevância que a mandioca – e seu derivado, a farinha – possui na dieta dos povos amazônicos do Brasil e, especialmente, na de diferentes grupos indígenas da região. Este fato poderia possivelmente explicar porque se tornaram humanos apenas os peixes pescados com a utilização de iscas feitas com este alimento.

<sup>10</sup> Poderíamos nos referir também à interdependência, pois os animais que se alimentam de frutos e de sementes das árvores contribuem com o plantio, renovação e, desta forma, com a continuidade destas espécies vegetais.

Da mesma forma, Raul Felix Alberto ilustra seu conhecimento sobre a importância das árvores para os peixes, principalmente na época das inundações<sup>11</sup>:

– Quando é inverno, os peixes ficam no igapó e quando a água abaixa [no verão] os peixes ficam na beira do rio. Nessa época, os peixes ficam sem alimento e ficam magros. Por que isso? Porque as plantas que são alimentos dos peixes ficam em locais secos. A alagação é uma época boa para todos os peixes, porque nessa época os peixes podem ir buscar alimentos no igapó. (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.119)

Nos chama a atenção, nesse trecho, a atenta percepção da vida dos peixes, como a magreza que estampam quando não conseguem se aproximar das árvores distanciadas por causa da seca. E a consciência do que é bom ou ruim para a espécie: a seca é vista como um fenômeno negativo, enquanto que a inundação é considerada um acontecimento positivo por proporcionar a fartura de alimento.

Elaide Cardoso da Silva ressalta que a “caxinguba, capinuri e muruxi [são] árvores [que] produzem alimentos para os peixes e animais, são árvores que devem ser conservadas porque existem para o bem dos seres vivos” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.119), evidenciando uma percepção de que a natureza não existe única e exclusivamente para o benefício dos humanos, mas para o “bem dos seres vivos”. O emprego do verbo “dever”, utilizado nesse contexto, passa um sentido de obrigação no tocante à preservação das árvores.

Na seguinte declaração de Raul Felix Mariano, “a floresta precisa viver e os peixes também precisam dos bens da floresta porque nela está a vida dos peixes” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.120), destacamos o uso do verbo “precisar” – “a floresta precisa viver”, “os peixes também precisam dos bens da floresta” –, por manifestar uma valorização da vida dos vegetais e dos animais não humanos. Uma vez mais surge a defesa de uma ideia, bem próxima da anterior, de que os “bens da floresta” são para todos os seres.

Sublinhamos, ainda, o uso do termo “bem” nos dois fragmentos anteriores, no primeiro apresentando um sentido mais voltado para a saúde e/ou condições físicas, enquanto que, no segundo, de riqueza, não com um caráter econômico, senão de biodiversidade.

Dentro de uma concepção de mundo que leva em conta a vida como um todo, outros animais são considerados, por parte dos entrevistados, nesta relação entre animal e vegetal.

---

<sup>11</sup> As inundações são um fenômeno cíclico da natureza que acontece todos os anos, com mais intensidade entre os meses de fevereiro e junho, período de inverno. As estações do ano são vistas de forma diferente na Amazônia, o inverno é a época das inundações e o verão o período da seca. As subidas e as descidas dos rios regulam e determinam a passagem do tempo; influenciam a rotina de animais, homens e plantas; enfim, regem toda a vida na região.

Para Saturnino Jesuíno Jumbato, “E é bom também plantar árvores que alimentam os animais.” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.15). Vemos aqui a defesa do cultivo de árvores que possam nutrir especificamente os animais não humanos. E na visão de Damião de Carvalho, “...para garantir a existência dos animais da várzea, como pássaros, peixes, jabotis, e outros, é importante preservar os seus alimentos.” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.120), se evidencia a consciência de que a preservação dos animais passa pela das árvores.

Raul Felix Mariano ao declarar que: “Devemos cuidar das árvores, mesmo aquelas cujos frutos não servem para as pessoas comerem, porque dão alimentos para os peixes.” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.120), põe em relevo o bem estar animal. Em sua concepção não importa se estas árvores podem oferecer ou não frutos para os humanos, o imprescindível é que elas saciem a fome dos peixes.

Além de alimento, a floresta ribeirinha também é vista como uma casa para os peixes, conforme destaca Raul Felix Mariano: “É importante cuidar das florestas de várzea porque são as casas dos peixes.” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.120). A floresta, aqui, não é somente um lugar de moradia dos indígenas, mas sim de outros animais como os peixes. Desse modo, cuidar desta floresta é zelar pela casa dos não humanos.

Esses fragmentos nos mostram uma perspectiva bem diferente da visão utilitarista de grande parte da humanidade ocidental, que vê a natureza como um recurso existente apenas para satisfazer os seus próprios caprichos e desejos de consumo, sem levar em conta as necessidades e o bem estar de seres de outras espécies.

Outro dado interessante é a consciência dos entrevistados a respeito dos sentimentos dos animais. Nas palavras de Constantino Ramos Lopes: “...a inundação (...) [é] a alegria de todas as espécies de peixes que buscam alimento no igapó (...). Peixes (...) vão até a margem ou beira da terra buscar sementes de seringueira e outras sementes de que se alimentam.” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.125). Essa citação indica a percepção humana da felicidade dos mais variados tipos de peixes diante da abundância de sementes e frutos.

Na visão de Raul Felix Mariano: “Na época da cheia do rio, os animais ficam em grande dificuldade para achar o seu alimento e moradia.” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.120). Nesse caso, se os peixes contam com fartura durante as inundações, animais de outras espécies sofrem para encontrar uma moradia e alimento.

Na primeira citação, vemos que os peixes são os grandes privilegiados com a inundação e este benefício os deixa “alegres”, enquanto que na segunda percebemos que

outros animais passam por dificuldades para se adaptar ao fenômeno. Nesse contexto, o que causa a felicidade para um grupo pode gerar tristeza ou agonia para outros.

Destacamos a visão de animais como seres portadores de sensibilidade na seguinte declaração de Raul Felix Alberto: “...é [preciso] não derrubar as plantas que dão frutos para a alimentação dos peixes, porque os peixes vão sofrer de fome, o mesmo cuidado se deve ter com os animais, não pegar para criar em casa, porque isso os faz sofrer.” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.119). Aqui percebemos outra relação de causa e consequência: a derrubada das plantas gera sofrimento para os peixes. Além disso, notamos uma preocupação com o bem estar dos animais, um cuidado para que eles não sofram, seja porque possam ter dificuldade para encontrar alimento ou por se sentirem agredidos pelo fato de serem obrigados a romper com seus vínculos familiares para se tornarem animais domésticos. Percepções, como estas, apontam para um olhar indígena tocado pela compreensão de que os animais não humanos são dotados de inerente sensibilidade da mesma forma que os humanos.

Outro princípio relevante para diversos povos indígenas diz respeito à sacralidade da natureza, como podemos observar: “Desde o início temos uma relação com a natureza. O meio em que vivemos é um meio sagrado. Se não o respeitarmos, também morreremos. Assim acabará tudo, será o fim de tudo.”<sup>12</sup> (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.199). Aqui, a consciência de uma relação com a natureza remete a um tempo ancestral, marcado pelo uso do termo “início”, a origem do mundo e dos seres na visão dos Ticuna. O sentido de respeito, presente no fragmento em destaque, nos leva a duas compreensões, uma vinculada ao âmbito natural (espaço físico) e outra ao do sobrenatural (domínio do sagrado), sendo que a esfera natural e a sobrenatural convivem no mesmo espaço, na floresta. Além da sacralidade apontada, também vemos uma relação de causa e efeito que se estabelece: a falta de respeito com a natureza pode gerar a morte de todos os seres.

Também destacamos uma ideia de correlação entre consumo e destruição presente na fala de Nazareno Pereira Cruz: “Eu entendo que os pescadores tinham de parar de pescar os peixes pequenos e os compradores também tinham de parar de comprar os peixes pequenos, porque isso prejudica o meio ambiente.” (“Vamos cuidar da nossa terra”, 2006, p.102). O consumidor aparece, aqui, como cúmplice do pescador que não respeita as regras e atua de forma predatória; também podemos ampliar esta cumplicidade para a compra de móveis e

---

<sup>12</sup> Citação retirada do capítulo intitulado “O povo Ticuna (Magüta) e sua relação com a natureza” de autoria dos seguintes indígenas Ticuna: Artaete Pereira Barbosa, Bernardo Marculino Aiambo, Bernardo de Souza Agostinho, Clóves Mariano Fernandes, Constantino Ramos Lopes, Guilherme Sevalho Peres, João Inácio Ireneo Vitorino, José Guedes Tenagos, Reinaldo O. do Carmo, Sansão Ricardo Flores, Valdino M. Martins.

outros produtos originados de extração ilegal de madeira; bem como para a oferta, por parte alguns restaurantes, de refeição que utilizam animais silvestres, denominados “carne exótica”.

Como já indicamos, a relação peixes e árvores em “O livro das árvores” tem um caráter mais mítico. Esta obra nos apresenta diversas árvores existentes na floresta amazônica. Dentre várias, encontramos “Ngewane”, considerada como a árvore dos peixes e também como um ser encantado:

*Ngewane* é uma árvore encantada que existe desde o princípio do mundo. Ela é grande, assim como uma samaumeira, e tem leite, assim como o tururi e a sorva. Cresce em lugares distantes, difíceis de se encontrar: nas cabeceiras dos igarapés, nos igapós e na beira dos lagos. (“O livro das árvores”, 1998, p.36)

“Ngewane”, árvore que remete ao “princípio do mundo”, a origem da vida na concepção Ticuna, produz, em seu tronco, ovos pequenos. Estes ovos se transformam em lagartas e comem as folhas da árvore. Na inundação, com a subida da água, as lagartas se transformam em vários tipos de peixes, de tamanhos diferentes. A metamorfose de uma lagarta em borboleta é algo surpreendente, um ser terrestre que, ao se converter em outro, passa a ter a capacidade de voar; trata-se, sem dúvida, de um interessante espetáculo da natureza. Da mesma forma, em um âmbito mítico, a transformação da lagarta ocorre não mais em borboleta, senão em peixe, deixando sua condição de animal terrestre para se tornar um ser aquático.

No fragmento que segue: “Os velhos contam que o *ngewane* é o pai dos peixes, e o dono desta árvore é a cobra-grande, o *Yewae*” (“O livro das árvores”, 1998, p.40), contemplamos os anciãos, considerados como sábios no universo indígena, atuando como detentor e portador da memória de seu povo. Verificamos também uma possibilidade de equivalência entre os seres sobrenaturais que atuam como “pai”, “dono”, “soldado” para proteger a natureza e a árvore “Ngewane”. O pai aqui também poderia ser visto como aquele que dá a vida, no caso da árvore. A “cobra-grande” – um ser que possui, segundo Clóves Mariano Fernandes, um “grande poder natural” (“O livro das árvores”, 1998, p.133) – é uma figura mítica que está presente em várias histórias amazônicas. Algumas cobras possuem a habilidade de ficar tanto na terra quanto na água, como a lagarta que é terrestre e, na esfera mítica, passa a ser aquática ao se transformar em peixe.

Com relação a “Ngewane”, temos ainda o destaque de mais um fragmento: “O *ngewane* existe para a natureza nunca se acabar (...). Para os peixes e outros animais se multiplicarem e povoarem a terra.” (“O livro das árvores”, 1998, p.41). Esta árvore apresenta

um poder simbólico, figura como um elemento de representação da vida, e existe desde os primórdios, momento de criação do mundo e de seus seres. Enquanto ela resistir, a vida no mundo natural estará garantida, mas se ela perecer, a “natureza se acaba”.

Por outra parte, se levarmos em conta que quem povoa a terra são os peixes e outros animais, podemos fazer uma referência à origem mítica na perspectiva dos Ticuna: foram pescados pelos “heróis culturais” de sua etnia. Os peixes como seres aquáticos não podem povoar qualquer lugar que não seja conformado por água, mas transformados em humanos puderam se multiplicar e se espalhar pela terra.

A partir da leitura literária de “O livro das árvores” e de “Vamos cuidar da nossa terra”, podemos compreender a importância da relação entre peixes e árvores para os Ticuna. Seja por meio do conhecimento desses povos a respeito dos seres vivos e do “comportamento” de diferentes espécies seja no campo mítico, a visão dos Ticuna acerca dos peixes se manifesta de forma bastante simbólica em suas narrativas.

### **Considerações finais**

Com a realização de uma leitura atenta de “O livro das árvores” (1998) e de “Vamos cuidar da nossa terra” (2006), vimos que é possível, por meio de narrativas dos Ticuna, povos denominados também Magüta, conhecer a percepção desta etnia a respeito da natureza e, com isso, passarmos a compreender um pouco mais sobre a importância do mundo natural para os indígenas e sobre a visão que eles têm da interdependência entre os seres naturais, incluindo ainda os sobrenaturais. Além disso, contemplamos que a natureza é um elemento sagrado e a casa de todos, portanto, precisa ser preservada não somente para o bem dos homens, mas em benefício dos mais diversos seres.

Do mesmo modo, notamos um entendimento de que proteger a floresta e os seres que ali habitam, é, igualmente, uma forma de conservar os costumes indígenas; nesse sentido, para combater a degradação ambiental, seria importante levar em conta o retorno a alguns costumes tradicionais, como no caso da pesca e da caça. Vislumbramos também uma compreensão de que, embora à distância, podemos ser cúmplices da destruição da floresta amazônica, ao consumirmos determinados produtos provenientes daquela região.

E ainda, percebemos que, por meio do estudo realizado a respeito da criação literária Ticuna, foi possível ampliar nossas referências culturais acerca de povos autóctones amazônicos e, ao mesmo tempo, conhecer um pouco mais da própria Amazônia, algo que, em

um processo de alteridade, nos levaria a compreendê-la melhor e poderia nos conduzir a um maior comprometimento com a sua preservação.

Sendo assim, fica evidente a relevância de livros, como os que estudamos, para contribuir com a ampliação da consciência ecológica não apenas dos indígenas, mas das pessoas em geral, sobretudo, diante da grande crise ambiental da atualidade. Esta coloca em risco as diversas formas de vida existentes na terra, a de vegetais, a de animais (incluindo os seres humanos) e a de minerais; enfim, prejudica os mais variados ecossistemas e toda a organicidade existente.

Além disso, o estudo de textos literários dos povos Ticuna nos proporcionou, igualmente, uma oportunidade de repensarmos o nosso lugar e reavaliarmos nossa perspectiva diante do mundo natural, como defendem a noção de “Alteridade cósmica” (GUERRERO ARIAS, 2002) e de “biocentrismo” (TAYLOR, 2005). Estes princípios apontam para a necessidade de combatermos uma atitude humana, determinada por uma ideia ainda vigente de pretensa superioridade, de se reconhecer como o centro do mundo diante da natureza e, também, defendem que incorporem uma visão centrada na biodiversidade e na consideração do valor intrínseco de todos os seres, passando a respeitar e a proteger variadas formas de vida e diferentes manifestações do mundo natural.

## **Bibliografia**

GRUBER, Jussara Gomes; OGPTB, Organização Geral dos Professores Ticuna Bilíngues. (Orgs.). **O livro das árvores**. 2. ed., s/c: Brasil, 1998.

GUERRERO ARIAS, Patricio. **La cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia**. Quito: Abya-Yala, 2002.

LIMA, Déborah. (Org). **Vamos cuidar da nossa terra**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. **“O nosso governo” Os Ticuna e o regime tutelar**. São Paulo: Marco Zero, 1988.

SOARES, Marília Facó; PINHEIRO, Pedro Inácio; Carmo, Reinaldo Otaviano do. **Tchorü duüügüca’ tchanu – Minha luta pelo meu povo**. Niterói: EdUFF, 2014.

TAYLOR, Paul Warren. **La ética del respeto a la naturaleza**. Trad. de Miguel Ángel Fernández Vargas. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2005.



Knut



Lili

## Federigo Tozzi: encontros com animais

Fabrizio Rusconi (UFRJ)

*Nel sole le farfalle parevano fiammelle di cose che bruciano.*

(Tozzi)

### Introdução ao autor

Considerando-se que o autor que irei apresentar é praticamente desconhecido no Brasil e que, a meu conhecimento, foi traduzido em apenas romance seu, “Tre Croci” (TOZZI, 1920), evitarei um início *in medias res* sobre o qual pairaria o perigo de obscuridade e mal-entendidos. Dito isto, apresentarei rapidamente o autor e a obra. Mas antes uma premissa. Longe de mim fazer uma crítica à moda positivista, talvez de tipo biográfico: o autor, sua vida, as influências ambientais e históricas, hereditariedade e ambiente, como chaves de interpretação da obra. Pelo contrário, o texto que escolhi tendo em vista este artigo, embora ofereça vários pontos de apoio na autobiografia, será analisado a partir das figuras, do estilo, da escritura.

Para a parte teórica, me vali do belo ensaio de Paul de Man, intitulado “La retorica della temporalità” (DE MAN, 1975), em que se esclarece a diferença entre alegoria e símbolo, vista à luz do grande mal-entendido conceitual que quis tudo explicar como símbolo e nada como alegoria. Ademais, se tentou uma comparação entre Tozzi de *Bestie* (1917) e poesias de um dos maiores poetas italianos do século XX, Eugenio Montale. Os dois modelos de escrita foram comparados a partir de uma ótica contrastante: se em Montale a presença de animais se constitui numa chave alegórica, em Tozzi a aparição destes é dada em termo de símbolos.

Seguem uns dados biográficos para melhor compreender a obra de Tozzi. Nasceu em Siena em 1883. Fez estudos irregulares e viveu em divergências agudas com seu pai, homem áspero e violento. Com a morte dele, Federigo irá herdar o “podere” (um casarão com terra, uma fazenda) e uma taberna que deixa de forma súbita nas mãos dos compradores. Vários de seus romances e especificamente o que é considerado sua obra-prima, *Il podere* (1921), desenvolvem justamente o tema do campo, da pobreza e da conflitualidade entre homens. Em quase todos seus romances, vemos em ação o embate, as profundas divergências, o conflito mortal entre o idealismo de quem vê no campo algo de maravilhoso e vital e a bestialidade de quem ao contrário vive e trabalha nele e cujo imperativo é sobreviver. O homem corrompe a natureza e a natureza não o redime, não o salva. Portanto, num plano relacional e produtivo o

conflito é sem solução. O indivíduo tozziano pertence à tipologia do inepto (como em Italo Svevo). Ele é o tal que não soube viver na civilidade e que, todavia, vê também arruinada a esperança de uma vida natural, mais humana e justa em contato com a natureza. No entanto, em *Bestie*, a esperança de uma pacificação ainda existe: não é mais nas relações entre homens, cuja essência é sempre corrupta e violenta, mas na comunicação direta e solitária entre pensamento e natureza. Os animais se apresentam como símbolos de uma unidade originária que foi arruinada e negada.

### **Tozzi rumo a um novo sentimento e uma nova escrita**

A gênese das breves prosas contidas em *Bestie* (a seguir, sigla BES e número de página, referente à edição Mondadori, TOZZI, 2001), de Federigo Tozzi, deve ser posta em correlação com um clima e uma dada época, entre 1915 e 1917, afetados por uma atmosfera de guerra e pela busca de um sentimento novo e renovado na arte como na vida. Lembremos as palavras de Renato Serra, tão sugestivas em apontar o sentimento de uma espera que se perfila num horizonte tanto histórico quanto existencial:

Passada a estação da extravagância e da decadência, formada a alma a preocupações mais graves e entusiasmos mais saudáveis, aguardamos em silêncio o alvorecer de uma literatura nova, heroica, grande, digna do drama histórico, através do qual avigora-se, por virtude de sangue e de sacrifícios, a humanidade (SERRA, 1995, p. 32)<sup>13</sup>.

Infelizmente, esse nascimento de uma literatura nova, Serra não o testemunhará – morreu durante a Primeira Guerra Mundial. O testemunho, porém, passa a Tozzi que dará novo curso a essa esperança de uma renovação epocal. Escreve Tozzi, quase respondendo a Serra, sobre a necessidade de uma nova literatura: “Perché la novella resista ed abbia la sua ragione di esistere, si deve molto badare di non accontentarsi dei soliti schemi troppo scialbi e insignificanti [...] Quindi noi vediamo giustamente sorgere, ovunque, tentativi letterari che domani saranno i nuovi generi”<sup>14</sup> (LUTI, 2001, p. XXII).

A novidade formal, em Tozzi, revela-se muito mais do que um programa teórico. O escritor senense supera o esboço de teor regional, pertencente à tradição geográfica de pertinência, rumo as formas de escritas devedoras ao ambiente das revistas e das vanguardas florentinas, especialmente uma: “La Voce” (1908-1916).

<sup>13</sup> Todas as traduções presentes neste artigo são nossas.

<sup>14</sup> “Para que a novela resista e tenha sua razão de existir, deve-se ter o cuidado para não se satisfazer com os esquemas usuais demasiadamente insignificantes [...] Portanto, vemos surgir, em toda parte, tentativas literárias que amanhã serão os novos gêneros”.

Como veremos, se por um lado Tozzi apropriou-se das novidades formais mais comprovadas do experimentalismo vociano – formas líricas e autobiográficas de escritura exaltadas pela poética do fragmento e pela prosa lírica –, por outro estas novidades são deslocadas e servem a outros fins: não mais a cidade, o ambiente industrial, a questão do intelectual num contexto de voluntarismo cultural e pedagógico, mas antes o campo e a pequena cidade (Siena), que ainda vive em simbiose com a paisagem agreste e na qual os trabalhos ainda são os da tradição artesã ou camponesa. Sem estas recontextualizações, as prosas líricas de *Bestie* seriam inconcebíveis. Em uma cidade, como Florença, ao poeta faria falta o contato fecundo e intenso com o agente natural, a isso se deve a transfiguração simbólica e simbolizante de uma interioridade cuja áspera solidão e afastamento permitem qualquer intuição lírica.

Descobrimos umas afinidades entre o Tozzi de *Bestie* e outro poeta andarilho/wanderer que fez da estrada a própria casa, isto é, Dino Campana. A prosa de Tozzi é áspera e severa, ressoa nela a busca de algo que está além da palavra-bela, além da linguagem formalizada e rigorosa da tradição: tanto em Campana quanto em Tozzi, o lirismo nunca é uma mera escolha formal. Nasce de dentro, a partir da capacidade de olhar como ninguém, os dados externos para fazer deles símbolos e figuras de uma condição existencial dolorosamente precária e selvagem. A incompreensão e a solidão – que tanto a poesia quanto a biografia mostram – em que o poeta mergulha, acabam por descentralizar seu foco: o mundo humano e social, quer dizer, aquilo mais utilmente burguês, sai de cena e em seu lugar entra a natureza. Agentes desta natureza são insetos, pássaros, rãs; mas também a natureza que convida o poeta à meditação solitária, *extra moenia*, numa paisagem doce e melancólica. E, portanto, esta natureza torna-se “o sonho imenso da alma” (BES, p. 601).

A cidade, pelo contrário, inspira o medo e a desconfiança; a voz narrativa, em vários momentos, destaca a feiura urbana: “as estradas estragam o belo verde simétrico” (BES, p. 601); a ameaça: “e suas casas, embaixo, pelas suas ruas inclinadas, se parecem com avalanches que me assustam”; a desumanidade: “Cidade, onde a minha alma pedia esmola, mas não às pessoas! Cidade cujo azul me parecia sangue!” (BES, p. 600). Em intensa fusão com o símbolo animal, o eu poético vê-se rejeitado pela cidade e fala à própria cotovia que se confunde ao seu coração e habita sua alma:

Esciamo dalle strette delle case e dei tetti. La città si chiude sempre di più; le case sono sempre più vuote; e non vi troveremmo niente per noi.

Lasciamola, qui, questa gente che metterebbe me al manicomio e te dentro una gabbia!<sup>15</sup> (BES, p. 573).

É interessante notar que, nesta prosa de abertura dedicada à cotovia, o encontro com este animal advém no início, quando, na maioria das vezes é destinado às últimas linhas (frequentemente a última) do fragmento. Esta posição não é casual. Esta ave teria um significado forte ao nível simbólico; como sabemos, sua natureza é até mesmo proverbial. A cultura popular costuma dizer: “espelho para cotovias”, aludindo ao engano venatório pelo qual são caçadas e mortas, usando fragmentos de vidro para atraí-las. Por analogia, pode se relevar uma proximidade entre a curiosa cotovia e o poeta, unidos em um destino cruel e trágico. Ademais, sua natureza volátil, faz dela justamente o símbolo da poesia, da alma do poeta. O binômio pássaro-poeta é também um *topos* literário. Para nos limitar aos exemplos mais conhecidos: “Il passero solitario” de Leopardi, o rouxinol de Keats e de Shelley, o albatroz de Baudelaire e, finalmente, o “gallo cedrone” de Montale.

Em *Bestie*, observamos a estruturação de um sistema de antítese entre aquilo que é natural (vegetal e animal) e aquilo que pertence à cultura: os outros homens, os espaços urbanos, o mundo do trabalho e da Sociedade. Por meio de uma lógica de intrigante paradoxalidade, ao elemento humano atribui-se uma ameaçadora rigidez, uma petrificação, o sentido de algo perigoso e fatal, bem representado da recursividade do advérbio “addosso” [em cima/contra], presente naquilo que funciona como um fragmento programático, isto é, a primeira prosa do livro:

E quel mendicante non mi cada addosso. Almeno l'altro è seduto per terra.

Dio mio, queste case mi si butteranno addosso!

Esciamo dalle strette delle case e dei tetti. La città si chiude sempre di più; le case sono sempre più vuote; e non vi troveremmo niente per noi!<sup>16</sup> (BES, p. 537).

Conforme a sensibilidade expressionista que se perfilava sobre uma Europa ainda em luto pelas milhões de mortes e mutilações que a Primeira Guerra Mundial tinha causado, também em Tozzi assistimos ao “progressivo dissolver-se do mundo, ao afastamento do

---

<sup>15</sup> “Saíamos dos apertos das casas e telhados. A cidade fecha-se cada vez mais; as casas estão cada vez mais vazias; e nada encontraremos para nós. Deixemo-la, aqui, essa gente que me colocaria num manicômio e te em uma gaiola!”

<sup>16</sup> “E aquele mendigo não caia sobre mim. Pelo menos o outro se sentou no chão. Meu Deus, essas casas lançar-se-ão contra mim! Saíamos dos apertos das casas e telhados. A cidade fecha-se cada vez mais; as casas estão cada vez mais vazias; e nada encontraremos para nós. Deixemo-la, aqui, essa gente que me colocaria num manicômio e você em uma gaiola!”

homem até deixá-lo abandonado em uma realidade feita de coisas estranhas, inquietantes e hostis” (MITTNER, 2005, p. 14), embora a resposta estética que Tozzi encontra resultará única pela mistura de tradição e novidade. Os animais e a natureza em geral, com os quais Tozzi entabula um difícil diálogo, são justamente sua resposta ao problema do esvaziamento do mundo. Quanto mais o mundo se retira, mais emerge a estranheza das coisas ao seu redor e a natureza mostra-se na sua intensa e variada presença. Dissonância expressionista, as pessoas deturpam o silêncio da natureza: “a muita gente, que conhecia, fazia-me o mesmo efeito de um piano em que todos os botões tivessem sido apertados” (BES, 2005, p. 588).

E quando não é a presença do perigo a caracterizar os ambientes humanos e seus habitantes, é sobretudo o tédio e a repetição que aborrecem: “Ogni giorno mi accadeva di osservare le stesse cose e le stesse persone<sup>17</sup>”.

Segue uma descrição da cidade e de seus trabalhadores, todos eles aprisionados num tecido de hábitos, de gestos monótonos e de uma entediante repetitividade:

Il calzolaio di faccia, che faceva in vano la corte alla mia padrona [...] ad ogni momento, lavorando, seduto nel suo panchetto, si passava il dorso della mano, quella libera, sopra i baffetti.

Un altro vinaio che stava su la porta della sua fiaschetta a guardare sempre quella della mia padrone [...] e aveva i baffi neri, alto e sempre serio, a capo basso<sup>18</sup> (BES, 2005, p. 576).

Note-se que o acento forte da frase recai sobre o advérbio “sempre”, que gramaticalmente marca a ruptura entre o monótono e triste âmbito da cidade e a liberdade e a variedade da natureza.

Pelo contrário, aquilo que pertence à natureza participa de uma vitalíssima simbiose com o poeta. A natureza não ameaça, não incumbe, antes se abre à interrogação: cada manifestação sua aparece viva e nova: “Che punto sarebbe quello dove s’è fermato l’azzurro. Che chiarità tranquille per queste campagne, che si mettono stese per stare più comode<sup>19</sup>” (BES, p. 573).

Ademais, se o humano não remete que a si mesmo, numa entediante tautologia, qualquer encontro animal pode ser (re)semantizado além de si mesmo, servindo como uma

<sup>17</sup> “Cada dia me acontecia de observar as mesmas pessoas”.

<sup>18</sup> “O sapateiro em frente, que em vão cortejava minha dona [...] a toda a hora, trabalhando, sentado no seu banco, ele passava as costas da mão livre sobre o bigode. Outro, o vendedor de vinho, que estava na porta da sua taberna, sempre olhando a da minha dona [...] e tinha negros bigodes, alto e sempre sério, com a cabeça baixa”.

<sup>19</sup> “Que ponto seria o em que parou o azul. Que clarezas calmas por esse campo, elas ficam estendidas para estar mais a vontade”.

ponte para ultrapassar as usuais categorias de identidade e pertença. Neste sentido, o cupim, dentro um pedaço de madeira, envolto no jogo metafórico da escrita, se parece com “um solitário dentro uma tebaida”, e o poeta é um Deus misericordioso que o poupará.

A realidade como um todo deve ser passível de alguma transcendência, cujo ocorrer é vital tanto como esteticamente quanto eticamente. O escritor – que também é um leitor exigente – visa a expressão daquilo que a realidade não comunica diretamente. A realidade pode ser transcendida através da “intuizione di un qualsiasi misterioso atto nostro”, (“intuição de um qualquer misterioso ato da gente”), que somente a escrita vai permitir representar e comunicar (TOZZI, 1919, p. 1325). A tarefa do escritor consiste, justamente, na escolha de uma linguagem nova, de uma nova escrita, capaz de dar vida àquela intuição profunda e misteriosa e assim fixar, de forma indelével, “qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà”, (TOZZI, 1919, p. 1325), (“um vislumbre qualquer da nossa fugidia realidade”).

A realidade pode se tornar um símbolo e, portanto, transcender-se por meio da escrita, isto é, através da contribuição pessoal do poeta, da própria experiência interior, da própria sensibilidade – muitas vezes excitada pela dor, pela solidão, pela selvageria. Em *Bestie*, a natureza inteira se condensa no aparecimento de um animal, que se torna símbolo de uma condição existencial, cujo significado é como roubado ou subtraído à “realidade fugidia”. Como veremos, também em Montale, o poeta compara frequentemente sua condição com a de um animal (cfr. *Il gallo cedrone*), no entanto a sua escrita configura uma alegoria, enquanto Tozzi, fulminantemente e obscuramente, prefere o símbolo.

De fato, as suas impressões podem ser substituídas por imagens sempre vivas, tomadas de empréstimo da literatura. Neste sentido, o narrador autobiográfico não pode evitar comparar os ursos verdadeiros ao urso literário de um conto de Verne intitulado *Nel paese delle pellicce*: “Tutte le volte che ho visto orsi veri, ho sempre pensato a quello; e come, guardandolo, per un pezzo mi scuotevo e mi smuovevo tutto<sup>20</sup>” (BES, 2005, p. 575).

Os animais, neste espécime, são vistos com os olhos da literatura. São justamente eles, em virtude da sua singularidade, da unicidade e do mistério, que inspiram a escritura, convertendo a impressão sensória na chave de um estilo. O encontro entre o homem e a natureza necessita da mediação da escrita, de uma escrita que se torna ritmo, som, e seja capaz de transformar aquilo que é contingente e roubado num encontro imperecível. Um encontro

---

<sup>20</sup> “Toda vez que vi ursos de verdade, sempre pensei naquilo; e como, olhando-o, por um tempo sacudia-me e estremecia”.

que pode ter o efeito de uma metamorfose (esta sim, íntima e fatal). A metamorfose entre o homem e o animal, neste e em outros casos, se torna possível pela escrita, a qual transforma o poeta em urso por meio da força dos dois verbos “mi scuotevo” (me sacudia) e “mi smuovevo” (me deslocava), que, pelo ritmo e pelo som se esclarecem reciprocamente, suscitando a transformação.

A renovação espiritual, na qual se acenou ao falar de Serra e do clima cultural antecedente á guerra, passa em Tozzi pela escolha das palavras. É uma tarefa histórica e civil, além de estética e cultural irrenunciável. Em *rerum fide*, Tozzi, com antecedência sobre a filosofia sucessiva que indagará a relação entre pensamento e linguagem, escreve:

Molte volte, mi sono domandato se nei nostri scritti, con i quali esprimiamo più fervidamente il nostro pensiero, non sentiamo che le parole adoperate non hanno più con noi un'aderenza assoluta. Sembra, infatti, ch'esse appartengano a una mentalità staccata o quasi da noi; e non ci riesce a trovarne altre che meglio si presterebbero all'orgoglio o alla modestia della nostra sincerità<sup>21</sup> (TOZZI, 2001, p. 1320).

No pessoalíssimo cânone dos autores irrenunciáveis, Tozzi elege aqueles escritores em que a palavra escrita é mais próxima à sinceridade e à espontaneidade da expressão: “É preciso, portanto, se preocupar em deixar aos outros um vocabulário mais sereno; elaborado pela nossa alma, que tenha encontrado finalmente uma sinceridade impulsiva” (TOZZI, 2001, p. 1322).

Rejeitado D'Annunzio, retórico e falso, e elogiada a prosa de San Bernardino da Siena que “tem a virtude de não se assemelhar a nenhuma outra”, sendo “límpida e vivaz, toda baseada no som da voz” (TOZZI, 2001, p. 1300), elege Verga como modelo de uma arte capaz de expressar “aquilo que o nosso povo tem de mais sadio, de mais vivo, de mais espontâneo” (TOZZI, 2001, p. 1305). Ademais, demonstrando uma cultura literária que não se satisfaz com a atualidade, proclama superior a prosa de Machiavelli e de Cellini, que “escreveram melhor de Castiglione e de Varchi” (TOZZI, 2001, p. 1295).

### **A lógica do fragmento**

A originalidade da escrita tozziana, inextricável da novidade de um olhar sobre o mundo, põe ao estudioso inúmeras questões, algumas absolutamente originais. A primeira diz

---

<sup>21</sup> “Muitas vezes eu me perguntava se em nossos escritos, com os quais expressamos nosso pensamento mais intensamente, não percebemos que as palavras usadas não têm uma aderência absoluta conosco. Parece, de fato, que elas pertençam a uma individualidade separada ou quase de nós; e não conseguimos encontrar outras que melhor aderem ao orgulho e à modéstia de nossa sinceridade”.

respeito à forma. Por que estes encontros com animais estão confinados à ótica do fragmento? Talvez porque a união entre homem e natureza está se dissolvendo e o homem emerge cada vez mais como um dono exigente, ganancioso e cruel; mas também indiferente à sorte do mundo, quase impalpável, da vida animal e vegetal. Aquela vida que somente o poeta, em virtude da própria unicidade, vê com olhos virgens, cheios de maravilha e trepidação. Para capturar a vitalidade da natureza, suas ricas formas em movimento, as inúmeras metamorfoses que a salientam, em oposição à petrificação do ambiente humano, é preciso uma nova escrita. A poética do fragmento se torna, portanto, funcional ao tipo de observação, bem como, à excepcionalidade daquilo do qual o olhar participa. Veremos como a rapidez, a concisão desta escrita feita por fragmentos, confere uma marca simbólica a sua mensagem. Ademais, o fragmento desmonta a gravidade do discurso retórico, que a Tozzi soa falso e deplorável, permitindo ultrapassar com um único salto, a tradição literária mais imóvel e repetitiva.

Surge uma pergunta: quem na tradição da literatura italiana dedicara uma obra inteira aos animais de campo, tornando-os os protagonistas de uma inspiração? Ninguém, a não ser certa tradição dividida entre fábulas e apólogos e da qual o Esopo Toscano representaria o cume, talvez junto a um tal Leon Battista Alberti, cujos apólogos são tão belos quanto ignorados porque escritos em latim. Até então a literatura italiana tinha oferecido escasso o nulo interesse por tudo aquilo que não fosse humano, civilizado, em suma cultural e estilisticamente digno de ser representado. Nossa tradição é devedora do humanismo que, abraçando o lema terenciano, “*homo sum, humani nihil mihi alienum puto*”, circunscrevia exclusivamente ao homem e a suas atividades, o interesse do humanista e sua nobre dedicação.

Sem mencionar que toda a nossa cultura ressentiu da condena à minoridade, com que a Igreja Católica aviltou o mundo animal, negando-lhe até mesmo uma alma. São Francisco é uma exceção. Seu *Cantico delle creature*, obra-prima do vulgar *dugentesco* de área umbra, é um milagroso hino à vida criatural em todas as suas formas. No entanto, sabemos que o Santo correu perigo devido à originalidade e a heterodoxia das suas escolhas e palavras. Pois bem, Tozzi, nos parece devolver a vida neste galho morto da heterodoxia literária e católica italiana. Do ponto de vista formal, as principais características desta tradição estão na concisão e na sinteticidade. Uma escrita que muitas vezes esconde seus propósitos moralizantes. Não em Tozzi. *Bestie* não renuncia à narração; uma narração simples, elementar, no entanto rejeita os modelos habituais ao gênero breve, isto é, a entonação moralística e especulativa.

As fábulas dos apólogos e os bestiários talvez forneceram um modelo de brevidade e de fragmentação, bem como de temática que provém do mundo dos animais; no entanto as semelhanças não continuam. Em *Bestie*, os animais não falam com palavras humanas, porém comunicam-se numa fala feita de presença, de corpo e de sentidos. A aparição deles faz-se símbolo e isto comunica além da palavra. Aliás, podemos afirmar que mesmo a ausência de uma linguagem faz dos animais os sujeitos privilegiados de uma ultrapassagem. Através deles resulta a superação da infida língua humana, bem como da linguagem escrita, da qual o autor desconfia: “escrever sem véus, sem adições de falsificações literárias” (TOZZI, 2001, p. 1301).

Tanto o protagonista de *Bestie* quanto Tozzi como escritor – exibida a continuidade biográfica – desconfiam das palavras e buscam uma nova expressão, razão pela qual eles não poderiam comunicar esta busca por meio de uma moral feita de palavras compreensíveis e úteis. Esta busca conduz além da linguagem, além de uma palavra cujo conteúdo de verdade é enganoso. Escreve Tozzi: “me parece que todas nossas palavras, espécie aquelas mais significativas, tenham algo de gasto que não quer se adaptar ao esforço que desejamos” (TOZZI, 2001, p. 1320). O “nos”, pronome em que vibra uma robusta entonação ética, não se refere tanto aos falantes-comuns, antes aos escritores, aqueles que fizeram profissão de utilizar a escritura para exprimir uma verdade que as palavras comuns não conhecem. Ademais, as palavras “têm que dardejar como faíscas da pedra, porque se bate nelas! Deve-se sentir fadiga ao forjá-las” (TOZZI, 2001, p. 1323). A metáfora das faíscas e do forjar – além de lembrar “il miglior fabbro” (*Purgatorio*, C. XXVI, v. 117) – se refere, evidentemente, a uma atividade, a do escritor e a sua “fadiga”, a escritura. Escrever significa um ofício: apenas desta fadiga, deste trabalho é que pode nascer a novidade. O novo se constrói pedaço por pedaço, palavra por palavra, usando algo que já existe, técnicas e materiais, mas remontados em uma nova estrutura. Como Heráclito, Tozzi, não poderia ter escrito em forma de fragmentos.

Em um ensaio de teor programático, intitulado “Come leggo io”, Tozzi, partindo da sua posição de leitor, fornece indicações úteis para entender como ele escreve. Tozzi, na qualidade de leitor, conhece a bondade do livro só por pedaços, voltando sua atenção unicamente às frases em si, nunca ao livro na sua integralidade:

Se il primo periodo è fatto bene, cioè se lo scrittore l’ha sentito nella sua costruzione stilistica, mi rassereno. Ma il periodo può essere fatto bene a caso oppure ad arte. Questa differenza la conosco leggendo il secondo periodo; e, per precauzione, leggendone altri, sempre aprendo il libro que e

là. Se questi periodi resistono al mio esame, può darsi che io mi convinca a leggere il libro intero. Ma non mai di seguito (TOZZI, 2001, p. 1324).<sup>22</sup>

Tozzi, seja ele leitor ou escritor, está à procura de uma escrita. No entanto, esta escrita se mostra aos pedaços, de forma aleatória. A proposta – no seu valor subjetivo – é centrada em um método de leitura que teoriza a descontinuidade. As prioridades do Tozzi leitor são justamente as mesmas do escritor. Tanto a um como ao outro não interessa o desenvolvimento propriamente narrativo/cinematográfico, quer dizer, linear e objetivo da literatura, mas sim sua condensação súbita em fragmento e símbolo. Mesmo o *Decameron* de Boccaccio é lido e apreciado através de uma poética do fragmento. Em *Decameron*, “qualquer fragmento que eu tomo, [mesmo] o mais arbitrário, está vivo por si mesmo<sup>23</sup>” (TOZZI, 2001, p. 1327).

### Um título ao avesso

Escreve Tozzi em “La Torre”, jornal que ele fundou e dirigiu, concebido como “órgão da reação espiritual italiana”: “[...] *La Torre* (simbolo di potenza, di regalità e di dirittura) si eleva giudicatrice e punitrice, sull’imbestiamento del secolo” (TOZZI, 2001, p. XLIV)<sup>24</sup>.

Isto escreve em 1913. Pouco tempo depois o autor organiza um livro – publicado em 1917 pela editora Treves – no qual aparecem aquelas “bestas” (quelle bestie), às quais, semanticamente, remetia o substantivo “embestiamento” da carta. Quer dizer, as bestas são os homens do seu tempo, as bestas habitam o século, eles dirigem a trama, conspiram, são os responsáveis do dano progresso e do “modernismo”. Contra eles são dirigidas as palavras indignadas e bombásticas do reacionário e católico colunista. Esta clarificação não é inútil. O substantivo “bestie” tem relação com o âmbito semântico da violência, da brutalidade, da crueldade e da ignorância.

Tomada neste sentido, a nomenclatura da qual o título é indicativa, paradoxalmente, muda de sujeito: as bestas tornam-se os homens que fazem violência à natureza; besta é o próprio poeta quando, pego em um dos seus ímpetos de amargura e raiva, se lança contra a natureza que é sem culpa, criada pura pelas mãos de Deus. Neste momento, as leituras nas quais Tozzi se devotava com a fome do autodidata incluem Rousseau, teórico de uma fé e de

<sup>22</sup> Se o primeiro período esteja bem feito, isto é, se o escritor o percebeu na sua construção estilística, me acalmo. Mas o período pode ser bem feito ao acaso ou com arte. Esta diferença a conheço lendo o segundo período; e, por precaução, lendo vários outros, sempre abrindo o livro aqui e ali. Se estes períodos aguentarem meu exame, pode ser que eu leia o livro inteiro. Mas nunca continuamente (TOZZI, 2001, p. 1324).

<sup>23</sup> “Qualsiasi frammento io prendo, anche il più arbitrario, è in sé vivo”.

<sup>24</sup> La Torre (símbolo de potência, de realeza e de retitude) se eleva julgadora e punidora, sobre o embestiamento do século, (TOZZI, 2001, p. XLIV).

uma bondade originária que a civilidade corrompia: “Tudo é bom quando sai das mãos do Autor das coisas, e tudo degenera entre as mãos do homem”; mas também, a rica tradição dos pregadores pobres (franciscanos), entre San Bernardino e San Francesco. O primeiro, além de ser um exemplo moral é também um mestre de estilo, capaz de “nos ensinar como se pode escrever sem véus e falsificações literárias; nos acostumando a dar vida às coisas que parecem menos propensas a tornar-se escritura<sup>25</sup>” (TOZZI, 2001, p. 1301). O segundo é o cantor da natureza como um todo, uma natureza boa e bela que remete obviamente à grandeza do seu Criador.

Não é, contudo, de se excluir que, em Tozzi, a escolha de breves prosas, seladas pelo encontro com um animal, seja devedora à tradição dos predicadores, entre eles o próprio Bernardino, cujos apólogos com animais certamente ele conhecia. No entanto, se é verdade que o título pode ser lido ao contrário, ao entender com a palavra “Bestie” em seu sentido figurado, os homens em geral, cuja maldade, cuja violência, cuja mesquinhez são amplamente denunciadas nas páginas autobiográficas da obra do autor toscano, pode até acontecer que muitos animais se embruteçam, se “bestializem” em contato com o ser humano. Os animais que perderam sua selvageria, que foram levados ao cativeiro, se mostram quase sempre miseráveis, sujos e doentes. O costumeiro e cotidiano comércio com a verdadeira “besta”, que é o homem chamado civil, os transformou em fantasmas triviais e ignóbeis. Observamos uma espécie de metamorfose ao contrário: de animal selvagem e nobre à torpe besta humanizada. Assim a pega (gazza) do sapateiro Fonfo:

Ma non so definire l'effetto che mi produce Fonfo quando fa saltare in cima alla gambe di legno, tenendola su più alta del capo, la gazza spennacchiata, sudicia e sempre fradicia, perché entra nel catino dov'egli bagna il cuoio<sup>26</sup> (BES, p. 581).

A degeneração do ser humano, cujos traços podem ser tanto físicos quanto morais, corrompe sobretudo aquele animal que há milhares de anos é companheiro do homem, mas que perdeu a solitária grandeza do seu ancestral, isto é, o lobo que se tornou cão. Aqui a feiúra acompanha a doença, numa incisividade de desenho que antecipa o expressionismo alemão da *Neue Sachlichkeit*:

Egli è tisco: con il viso giallo e incavato [...] Porta gli occhiali, e dentro i suoi occhi pare che cada la cenere [...] Ella si vergogna di mettersi una rosa!

<sup>25</sup> “insegnarci come scrivere senza veli o falsificazioni letterarie; abituandoci a dare vita alle cose che sembrano meno disposte a diventare scrittura” (TOZZI, 2001, p. 1301)

<sup>26</sup> “Não sei dizer o efeito que produz em mim Fonfo ao fazer pular na sua perna de madeira, segurando-a por cima da cabeça, a pega depenada, suja e sempre molhada, porque entra na bacia onde ele molha o couro”.

I suoi guanti sgualciti e sfondati, la sottana che le resta tra le gambe, il cappello che era stato di moda dieci anni prima, le scarpe con i tacchi storti. [...] Si conobbero in una birreria [...] Si sposarono. Non escono quasi mai insieme; ed ella è seguita da un canettaccio bastardo, spelacchiato e rattappito, che dopo ogni trenta metri s'arresta per non cadere su le gambe di dietro<sup>27</sup> (BES, 2005, p. 578).

Degeneração e deformação também são uma questão técnica. A escrita dá expressão, por meio das sonoridades insinuantes e das aliterações em “s” (seguidos de consoante ou fricativos), a uma imagem de ritmo irregular que com vividez representa um andar cambado e coxo. Ademais, a estranheza do duplo sufixo, “-etto” mais “-accio”, da palavra “canettaccio”, parece cair na garupa do pobre e aleijado animal, quase para teimar, com crueza, na sua natureza bastarda e penosa. Lembramos, mais uma vez, que qualquer metamorfose, de homem para animal ou de animal para homem, é uma dádiva da escrita. Tanto o poeta quanto a natureza possuem uma própria escrita e quando as duas coincidem ou trocam de lugar, então ocorre a passagem ao símbolo, como no que concerne ao “caracol com a sua tinta resplandecente” (“lumaca con il suo inchiostro luccicante”) (BES, 2005, p. 578). Passagem na qual a “tinta” do caracol remete justamente à metáfora da escrita. Poeta e natureza têm algo em comum e, a partir desta comunhão, pode surgir a esperança de um desvelamento.

### **Entre símbolo e alegoria**

A tradição da alegoria no século XX, em poesia, se mostra minoritária em relação às poéticas que mais ou menos diretamente utilizam o símbolo. A partir do simbolismo, para chegar ao hermetismo, o símbolo é exaltado. No símbolo dá-se aquela “correspondência entre as camadas mais íntimas da alma e o aspecto exterior da natureza” (DE MAN, 1975, p. 225). Observamos, portanto, a ocorrência de uma unidade analógica entre natureza e consciência. Mas com uma diferença substancial no que concerne às respectivas interpretações e axiologias. Como escreve Gadamer: “símbolo e alegoria se opõem, assim como a arte se opõe à não arte, já que o primeiro parece expressar uma sugestão sem limites, no caráter indefinido de seu significado, enquanto a segunda, logo que alcançar seu significado, exaure sem resíduos sua viagem, sua função” (in: DE MAN, 1975, p. 239).

---

<sup>27</sup> Ele é tísico: com a cara amarela e cavada [...] Usa óculos, e dentro os seus olhos parece que caia cinza [...] Ela tem vergonha de colocar uma rosa! Suas luvas esburacadas e gastas, a saia que se cola às pernas, o chapéu que tinha sido de moda dez anos antes, os sapatos de saltos tortos. [...] Eles se conheceram numa cervejaria [...] Se casaram. Quase nunca saem juntos; ela é seguida por um vira-lata sem pelo e esquelético, que a cada trinta metros pára para não cair sobre as pernas traseiras (BES, 2005, p. 578)

Curiosamente, se durante o século XX predomina o símbolo, o qual somente tem o direito de assumir o estatuto de arte, como admite o hermeneuta alemão, a civilidade medieval desconhece este recurso. De fato, ao ler o *Convivio* de Dante, nos deparamos em uma magnífica definição de interpretação alegórica dos textos; enquanto falta qualquer referência ao símbolo como chave interpretativa. Escreve Dante:

L'altro si chiama allegorico, e questo è quello, che si nasconde sotto il manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna; sì come quando dice Ovidio che Orfeo faceva con la cètera mansuete le fiere, e li àrbori e le pietre a sè movere: che vuol dire che il savio uomo, con lo strumento della sua voce, faccia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e fa muovere alla sua vontade coloro che non hanno vita di scienza e di arte; e coloro, che non hanno vita ragionevole, sono quasi come pietre (ALIGHIERI, 2005, p. 123).<sup>28</sup>

Seguindo a articulação conceitual expressa por Dante, nota-se que cada elemento da alegoria pode e, aliás, deve ser explicado. Não há galhos mortos na alegoria medieval. Ademais, Dante fala de “fábulas” e de “bela mentira”: a alegoria se constitui a partir dos mitos e não da história. Diversamente, o suprasentido que origina da história, isto é, da realidade, Dante o chama de anagógico. É fácil neste ponto observar como o moderno emprego do conceito de alegoria, como também a aplicação que dela foi feita na arte, se afastaram da fonte. Em Montale, p.e., o valor alegórico que pode assumir uma paisagem, um animal, um objeto, não remete ao mito, mas à experiência existencial do poeta. Além disso, se na alegoria medieval e nas teorizações mais rigorosas, também recentes, o alcance do significado ou significados exauria a função, nas múltiplas manifestações da poesia novecentista esses significados estão bem longe de ser esgotados pelo processo interpretativo. O aspecto existencial e subjetivo subtraiu à alegoria sua chave universal.

A alegoria morre quando o sujeito se constitui como único e contingente. Aliás, não morre no sentido próprio, continua a existir, mas apenas como casca vazia, como pele morta, raspa, “scaglia”, “osso di seppia”, destinada a flutuar sobre as ondas da pura contingência.

Em Tozzi, diversamente, a rapidez da aparição animal faz deste, quase sempre, um símbolo vivo. O dado natural/material morto e estéril, caracterizante o imaginário lírico

---

<sup>28</sup> Os escritos podem ser entendidos e devem ser expostos principalmente em quatro sentidos. A um chama-se literal, e este é o que não ultrapassa a letra da narrativa ficcional, como por exemplo as fábulas dos poetas. Ao outro chama-se alegórico, e este é o que se esconde sob o manto dessas fábulas, e é uma verdade escondida sob uma bela mentira: como por exemplo quando Ovídio diz que Orfeu com sua cítara amansava as feras, e comovia as árvores e as pedras; o que significa que o homem sábio com o instrumento de sua voz amansa e humilha os corações cruéis, e comove à sua vontade aos que não têm vida de ciência e de arte; e aqueles que não têm vida racional nenhuma são quase como as pedras (ALIGHIERI, 2005, p. 123).

montaliano, em Tozzi, torna-se parte de uma prosa, ou seja, de uma escrita que lhe dá vida e o transcende. Em Montale, a alegoria se constitui também graças à estratificação dos versos; em Tozzi, no entanto, a escrita poética se entrega à mobilidade do fragmento para abrir-se à infinitude de uma totalidade.

Uma comparação com a poesia de Montale intitulada “Il Gallo Cedrone”<sup>29</sup>, gênero de aves galinácea, considerada por muitos uma das primeiras e mais maduras manifestações da poética da alegoria, nos pode ajudar melhor a entender a distância que existe entre os dois autores. O dado natural e a presença animal, em ambos presentes, estão sujeitos a um diferente tratamento. Em Montale, a relação com a natureza assume a forma intelectual de uma correlação de elementos baseada na identificação entre poeta/poesia e *gallo cedrone*. Nesta circularidade estrutural que ativa todos os elementos textuais, “a ideia do autor torna-se mais clara à medida em que se afasta do mero dado natural” (CANUTI, 2013).

Ademais, a alternância de tempos verbais: os que remetem a um presente de morte, o *gallo cedrone* atingido pelo tiro do caçador e com ele o poeta, “sento nel petto la tua piaga”, (“percebo no peito sua ferida”), opostos aos verbos no imperfeito, para exprimir um passado em que ainda era possível a vida pelo galo e pelo poeta, confirmam a propriedade temporal e temporalizante da alegoria. Escreve De Man: a alegoria “corresponde sempre à revelação de um destino autenticamente temporal”. E ainda: “enquanto o símbolo admite a possibilidade de uma identidade ou identificação, a alegoria designa preventivamente, em relação à própria origem, uma distância e, renunciando a qualquer nostalgia ou anseio de coincidir, estabelece a própria linguagem no vazio dessa diversidade temporal” (DE MAN, 1975, p. 263-264). A conjunção entre duas entidades necessariamente separadas pelo tempo, pela história, pela natureza, se pode obter só através de um uso extensivo da linguagem alegórica. No entanto, esta identificação se mostra ilusória: o outro de si é reconhecido alheio; o eu e o não eu nunca podem coincidir.

Em *Bestie*, pelo contrário, é justamente a rapidez, a velocidade e a concisão do encontro com o animal que reverberam em símbolo. A relação entre animal e poeta é simultânea: “uma simultaneidade de gênero espacial, na qual a intervenção do tempo é pura questão contingente” (DE MAN, 1975, p. 263). Se há, de fato, uma ligação entre observador e observado, entre poeta e animal, esta se manifesta como aparição. O lugar da temporalidade, na alegoria, é o da contingência; a aparição, ao contrário, ignora o tempo para se tornar

---

<sup>29</sup> Publicada na “La Fiera Letteraria”, ano IV, n. 21, Roma, 22 de maio de 1949, pertence à coletânea *La bufera e altro* (1956).

destino. Simultaneidade e destino entre o poeta que suspira pensando na sua namorada enquanto se pergunta sobre a natureza de um sentimento e o súbito aparecimento de uma andorinha fugitiva: “Sei ancora bella, o forse di più? Mi piaceresti lo stesso? Potrei tacere ancora, se ti rivedessi? Ti accorgeresti di niente? E questa rondine che corre dinanzi al suono della campana, per non farsi raggiungere!” (BES, 2005, p. 590)<sup>30</sup>.

### **Bibliografia**

AA. VV. **Favole, apologhi, bestiari**. A cura di Gino Ruozi. Milano: BUR, 2007.

ALIGHIERI, Dante. **Il convivio**. Milano: Garzanti, 2005.

CANUTI, Massimiliano. “**Il gallo cedrone**” di E. Montale: **Uno sguardo alla difficoltà della vita**. Edizione digitale, 04/06/2013.

DE MAN, Paul. **Cecità e visione: linguaggio letterario e critica contemporanea**. Napoli: Liguori, 1975.

LUTI, Giorgio. Introduzione. In: Tozzi, Federigo. **Opere: Romanzi, Prose, Novelle, Saggi**. Milano: I Meridiani, Mondadori, 2001. P. IX-XXXII

MITTNER, Ladislao. **L’espressionismo**. Bari: Laterza, 2005.

MONTALE, Eugenio. **La bufera e altro**. Venezia: N. Pozza, 1956 [I ed.].

SERRA, Renato. **Il senso del silenzio: ultime lettere, esame di coscienza di un letterato**. Santarcangelo di Romagna: faro, 1995.

TOZZI, Federigo. **Opere: Romanzi, Prose, Novelle, Saggi**. Milano: I Meridiani, Mondadori, 2001.

\_\_\_\_\_ **Bestie**. Milano: Fratelli Treves, 1917.

\_\_\_\_\_ **Come leggo io**. 1919. In: *Opere: Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*. Milano: I Meridiani, Mondadori, 2001.

\_\_\_\_\_ **Tre croci**. Milano: Treves, 1920.

\_\_\_\_\_ **Il podere**. Milano: Fratelli Treves, 1921.

<sup>30</sup> És ainda bela, ou talvez ainda mais? Gostaria igualmente de você? Poderia permanecer em silêncio, se novamente te visse? Você iria perceber algo? E esta andorinha que corre para frente enquanto o sino toca, para que ninguém a alcance! (BES, 2005, p. 590).



Lori



Lorinho

## **A raiva acabou para quem? Perplexidade e poder na contística de Mario Benedetti**

Gabriel Poeys (UFRJ/CAPES/SEEDUC)

“*Se acabó la rabia*”, escrito em 1956, é o décimo primeiro conto do escritor uruguaio Mario Benedetti. Essa narrativa faz parte do livro *Montevideanos* (1959) e retrata a vida de um casal sem filhos de classe média. A leitura a seguir privilegiará as contribuições de Pierre Bourdieu (1998) para tratar da violência simbólica que se insere no conto e Gilles Deleuze para a análise crítica dos signos presentes nessa obra, pois para Deleuze (1987: 38):

Os signos mundanos, os signos amorosos e mesmo os signos sensíveis são incapazes de nos revelar a essência: eles nos aproximam dela, mas nós sempre caímos na armadilha do objeto, nas malhas da subjetividade. É apenas ao nível da arte que as essências são reveladas.

Também, nesta análise, buscar-se-á a relação entre a análise histórica e as atitudes dos personagens, sempre respeitando o momento histórico em que o livro foi escrito, mas privilegiando o texto literário. Para Deleuze, o segundo círculo é o do amor e afirma que “Apaixonar-se é individualizar alguém pelos signos que traz consigo ou emite” (DELEUZE, 1983: 07). Para o autor, há uma transferência da individualidade da amante para o amado, idealizando-a.

No conto, naturalizam-se situações modernas. Ambos, marido e mulher saem para trabalhar e se encontram em períodos determinados do dia e o cão passa a integrar o ambiente familiar. A modernidade se integra ao cotidiano de Montevideú e torna-se coparticipante não só na urbe, mas também na vida cultural da cidade. Esta, já tinha atingido um alto grau de desenvolvimento em meados do século XX, o que proporciona a seus moradores uma vida mais confortável, no entanto deve-se considerar que a modernidade traz, não só conforto, mas uma nova concepção no que diz respeito aos relacionamentos, tanto interpessoais como amorosos. O tema central do livro são as transformações provocadas pela modernização de Montevideú, a nova classe social que emerge dos escritórios públicos, os montevideanos, que são tão diferentes de seus antecessores na literatura gauchesca e que a eles nada devem.

Essa ruptura com a literatura do interior se dá com Juan Carlos Onetti e é seguida por Benedetti. O privilégio de um realismo urbano, em detrimento do fantástico, marca a obra e imprime um tom próprio e, sobretudo, revolucionário em suas publicações: poemas, ensaios críticos e romances. Mario Benedetti foi um escritor que viveu para o labor da palavra escrita.

Suas inúmeras obras publicadas, sua contribuição para todos os campos da literatura é importantíssima, bem como a exposição do Uruguai através de sua figura emblemática.

Na década de 1950, Montevideú vive um período de turbulência devido ao declínio econômico que acometeu o Uruguai. O crescimento das cidades periféricas estimulou os escritores a abandonar temas campesinos e atentar para os grandes centros urbanos. Neste cenário, arrolado por um escritor advindo dos escritórios que se multiplicaram, um cão e seu dono experimentam um novo lugar de enunciação. A casa moderna é o apartamento. Até então criados cerca da natureza, os cães seguiram seus donos humanos e aventuraram-se pela capital do país. Agora, confinados a um espaço ínfimo, os cães participam mais ativa e proximamente a seus mestres. Este artigo pretende perpassar a realidade uruguaia desta década, sobretudo, para dar conta da análise do conto “*Se acabó la rabia*” de Mario Benedetti, publicado no seu livro *Montevideanos* (1959), para tanto este texto se desenvolve a fim de contextualizar seu leitor na realidade uruguaia do período histórico em questão.

O sentimento de impotência frente a nova ordem que se avizinha, as novas relações humanas, a efemeridade dos sentimentos frente a fidelidade canina são os tópicos fundamentais que se arrolam no conto e o que seus *signos* (Deleuze, 1987) desenvolvidos neste texto. Benedetti leva o leitor a um mundo novo que se apresenta, nos novos espaços compartilhados entre homens e cães. A perplexidade uruguaia frente ao futuro incerto, nada opulento, que agora, permeia a sociedade e se assemelha ao sentimento oprimido do cão, seja pela sua natureza submissa ou pela violência simbólica que a ele se direciona. Fido não é um arquétipo típico da obra de Benedetti, mas ele representa o silêncio frente a modernidade, um silêncio conveniente, que compactua com o sistema que se apresenta a fim de lograr sobreviver.

### **Montevideú, a cidade ilustrada e burocrata**

*Não há mentiras nem verdades aqui, só a música urbana.*

(Renato Russo)

Num dos muitos muros da capital uruguaia, versos do poeta Mario Benedetti ilustram o caminho dos transeuntes, que, ora atentos aos dizeres do bardo, ora alheios a ele, perpassam a rotina urbana. Benedetti está vivo e presente na vida montevideana mesmo quando esteve exilado e, ainda hoje. A cidade, retomada simbolicamente através de contos, poemas e romances, ganha novo significado, se suja e se torna pura num movimento contínuo que lembra a respiração. Este caracteriza a literatura urbana do poeta uruguaio. Múltiplos

cenários, arquétipos e histórias, contadas desde uma perspectiva interna, participante dos fardos e benefícios da modernidade.

Essa cidade cosmopolita, integrada com o mundo, mas que ainda preserva valores arraigados como a amizade e a roda de mate, serve de cenário para os montevidéanos de Benedetti. Seja no conto e no poema, seja no escritório público, símbolo da modernidade e dos novos valores eles se integram ao cidadão moderno, alterando não só seu lugar de origem, mas também como lugar de enunciação. O imigrante que passa a ser montevidéano dialoga com o bardo, bem como este, por sua vez, retrata-os em seus versos, dando-lhes voz austera.

Retomando os textos do crítico uruguaio Ángel Rama, que descreve a *cidade letrada*, suas peculiaridades, reverses e diálogos com a alteridade e, sobretudo, sua formação enquanto *cidade das letras*, pretende-se com este artigo dar conta da cidade moderna, agora dividida. Em Montevidéu isso é observável na tênue linha que divide a *ciudad vieja* e a *ciudad nueva*.<sup>31</sup> Neste caso, em especial, a da periferia do capitalismo. A modernidade não é um mal a qual os sujeitos modernos estão condenados a coexistir. Ela é um fator transformador, uma onda que se choca contra os muros da cidadela e as invade. Embora tarde, ela chega ao interior com uma força que arrebatava seus habitantes ao sul, em direção à capital.

Conforme Rama há uma cidade dentro da outra: A letrada – o letramento livra o homem da servidão – murada e agressiva encontra nos signos uma qualidade intrínseca, quase religiosa, como observou Rama:

[...] sempre houve outra cidade, não menos murada nem menos, no entanto mais agressiva e redentora, que a regeu e conduziu. É a que creio que devemos chamar de *cidade letrada*, porque sua ação se cumpriu e na ordem prioritária dos signos e porque sua implícita qualidade sacerdotal contribuiu a dotar os mesmos de um papel sagrado, libertando-os de qualquer servidão com as circunstancias. (RAMA, 1985: 33)

Montevidéu é uma cidade grande, onde estão concentrados diversos serviços. Ela divide-se em duas: a *ciudad vieja* e a *nueva*. Suas fronteiras já foram, um dia, bem definidas, mas com incentivos do governo, a parte velha está cada vez mais integrada ao cotidiano montevidéano. Seus habitantes são uma mescla dos que vieram do interior atrás dos mitos de

---

<sup>31</sup> Montevidéu tem seu centro dividido em dois, a *ciudad vieja* e a *ciudad nueva*, ambas coexistem e se complementam. Esse fato se dá porque a cidade originalmente era uma cidadela murada e fortificada. Com a derrubada dos muros, a cidade cresce, mas a parte que ficava cercada continua sendo conhecida como *ciudad vieja*. A derrubada da fortificação permitiu a cidade crescer e se modernizar, agregando novos valores e bens de consumo.

bonança e imigrantes europeus, principalmente italianos. Essa mescla dá um ar europeu que ora tem ares de metrópole, ora dá os tons de uma comarca.

Quando Artigas, general e símbolo da independência uruguaia, proclamou: “Sejam os orientais tão ilustrados como valentes”, ele se referia a duas características que acompanharam o povo uruguaio em sua trajetória: valentia e ilustração. Qualidades que sobrepujaram às adversidades econômicas e sociais, responsáveis pelo atraso do país, mas paradoxalmente pelo seu advento como país letrado. O autor levanta esse tema em sua obra *El escritor latinoamericano y la revolución posible* (1977) como se percebe em:

En una sola oportunidad América Latina se adelantó a los avances del Viejo Mundo, pero ese adelanto fue provocado, paradójicamente, por la acumulación de muchos adelantos. (BENEDETTI, 1977; 27-28)

A educação é, portanto, alvo das políticas sociais do início do século e seus frutos são colhidos não só pelos leitores, mas principalmente pelos escritores.

Mario Benedetti é um revolucionário. O autor refez toda sua vida com o labor da palavra escrita. Manifestou-se de diversas formas, manteve-se lúcido ao que se passava no mundo e enfrentava suas transformações com a obra literária. Escreveu quase um livro para cada ano de vida e manteve-se escritor até seus últimos dias. Além de seu posicionamento assumidamente de esquerda, ele viveu em Cuba e de lá lançou sua mirada crítica para a América Latina, sobretudo para o Uruguai. Seus contos são fragmentos críticos que escritos desde a cidade promovem um olhar descentralizado do aparato estatal e burocrático ao qual o país estava imerso. Longe de ser um intelectual que fala do lugar da enunciação, longe dos alvos de seus textos, Benedetti é o que ele chama de escritor cúmplice, cúmplice do cidadão montevidiano e crítico do contexto histórico e político. O autor se vê como parte de uma rede intelectual formada não só por autores, mas também por leitores. Ele escreve do povo para o povo com o intuito de representar a realidade simbolicamente. A cumplicidade se estabelece como o livro *Poemas de la oficina* (1956) cuja edição do periódico *Marcha*, de mil exemplares, se esgotou em 15 dias e, segundo o autor, foi a primeira vez que leram um de seus livros.

Quando se acrescenta a modernidade ao contexto periférico do capitalismo, se insere uma realidade nova ao conceito proposto por Marshall Berman (2007). O autor enuncia suas reflexões desde o primeiro mundo para falar de uma realidade norte-americana e europeia. A fim de que se entendam os efeitos delas no capitalismo periférico, é preciso atentar aos novos

dados inseridos por Jose Luis Romero e Mario Benedetti, por exemplo, seus dados são corroborados pelo contexto em estudo neste trabalho, no entanto, são acrescidos novos dados.

Há de se considerar o caráter terceiro-mundista da América Latina, pois esta característica atrelada a outras peculiaridades do continente dará a direção da modernidade periférica. Entre estas, estão as capitais superpopulosas em detrimento de outras regiões áridas dos países latino-americanos que tiveram um decréscimo em sua população. O crescimento populacional massivo do continente se deu por processos de migração do campo para a cidade e provocou alterações sensíveis na vida dos migrantes. A crescente industrialização arrasta centenas de pessoas para as capitais deixando nos campos rastros de uma população agora realocada. O esvaziamento do campo e o inchaço urbano é uma característica de diversos países. No Uruguai, mais de dois terços de sua população estão em dois centros urbanos: Montevideu e Salto. A primeira abarca 1,2 milhões de habitantes dos 3,3 milhões e as demais têm uma média de 30 mil habitantes.

Benedetti reporta ao problema da modernização das cidades periféricas por meio do surgimento de uma massiva classe média, que, no conto, se identifica por meio dos personagens, inseridos em um contexto altamente complexo e burocrático, os quais têm que se adaptar para sobreviver ao novo ambiente em que o montevideano está inserido. Essa classe média, o escriturário público, é que alimentará o consumo e ditará o ritmo do crescimento uruguaio, bem como o do Cone Sul. Tende-se à permanência de todo tipo de relação, cria-se no conto, uma divisão por postos de trabalho. A mediocridade, usada não no seu sentido de senso comum, mas no de relativo à média, se perpetua por meio das relações líquidas, as quais a modernidade expõe através dos personagens.

En realidad la vida que pasábamos allí no era mala. De vez en cuando el jefe se creía en la obligación de mostrarnos las ventajas de la administración pública sobre el comercio, y algunos de nosotros pensábamos que ya era un poco tarde para que opinara diferente. (BENEDETTI, 2009: 11)

As relações líquidas, propostas por Bauman (2001), surgem em *Montevideanos* (1959) trazidas para a realidade moderna de um país periférico onde os sólidos desmancham no ar a cada conto, a cada página do livro, a cada caminhar pelas ruas da cidade. A burocracia é a lei que impera na modernidade, respaldando as relações modernas e sustentando-as. Dessa forma, torna-se impensável um mundo sem a ferramenta burocrática, que, de maneira inerente, permeia todo o conto em questão. Acrescentando o proposto, o teórico americano

Berman (2007: 24) define a modernidade como uma: “[...] experiência vital de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida”.

Quando se afirma que as relações modernas são cambiantes sob a égide da modernidade, as nomenclaturas também mudam. Nomear ou estipular um período histórico é uma tarefa árdua, visto que nas análises antropológicas de um determinado grupo ou movimento social há divergências de opiniões que variam entre os que pesquisam o mesmo tema. A modernidade traz consigo uma carga de mudança sem precedentes e torna-se difícil mensurá-la ou datá-la. Portanto adoto a nomenclatura modernidade para dar conta das transformações sofridas na economia e na política do Uruguai desde o início do século.

### Montevideanos para lembrar

*É grande esta força da memória, imensamente grande, ó meu Deus. É um santuário infinitamente amplo. Quem o pode sondar até o profundo? Ora esta potência é própria do meu espírito e pertence à minha natureza. Não chego, porém, a apreender todo o meu ser. Será porque o espírito é demasiado estreito para se conter a si mesmo? Então onde está o que de si mesmo não encerra? Estará fora e não dentro dele? Mas como é que o não contém?*

(Santo Agostinho)

Quando Santo Agostinho analisa a memória, ele a considera como primordial em relação ao pensamento, uma vez que encerra, no interior do ser humano, o conhecimento que será recordado. Dessa forma, estabelece uma relação de interdependência entre a memória e a razão. Do mesmo modo, agostinianamente, vê-se o ser humano como um receptáculo inesgotável para as lembranças. Percebe-se na citação acima que o autor não apreende todo o seu ser, afinal, como defende Gaston Bachelard, a lembrança tem uma natureza dúbia. Ela é, na verdade, uma via de mão dupla, na qual se relacionam lembrança e esquecimento. Numa dessas trocas, naturalmente, fatos são esquecidos, no entanto, isso não caracteriza um erro, ou uma falha, é desse modo dicotômico que a memória será contemplada neste trabalho, uma vez que Bachelard entende que esta gera não só lembrança como também esquecimento e recordação.

O ser alternativamente perde e ganha ao mesmo tempo; a consciência se realiza nele ou nele se dissolve. É impossível, portanto, vivenciar o tempo totalmente no presente. (...) não se ensina a recordação sem um apoio dialético no presente; não se pode reviver o passado sem encadear num tema afetivo necessariamente presente. (BACHELARD, 1988: 37)

Esse movimento diastólico e dialético representado na literatura nos permite perceber a construção da memória e, por conseguinte, de uma identidade a ser dividida por indivíduos

que através da linguagem compartilham experiências comuns, o bardo, ou seja, o poeta tem o papel de gerador de memória. Benedetti assume esse papel com seus contos e personagens extremamente representativos. Logo após ter-se exilado, são estes que permearam as suas lembranças e que serviram de arquétipos para o presente estudo. Essas lembranças são desencadeadas pela distância e esta faz com que o autor uruguaio produza, em sua fortuna crítica, obras que discutam o papel do intelectual e do leitor no contexto do subdesenvolvimento, além de sua representatividade na historiografia literária.

Para Bachelard a memória é advinda da dualidade de acontecimentos e intervalos. Logo, assim como a música é composta de sons e silêncio, a memória também é concebida do embate entre lembrar e esquecer. Para o autor francês, o repouso pressupõe uma ação oposta ao primeiro e vice versa. Sua argumentação defende uniformidade das lembranças e não dá devido crédito ao que não se mostra, logo, deve-se atentar para a característica breve e pouco explicativa da narrativa em questão. Um conto deixa diversas lacunas a serem preenchidas pelo leitor. Os espaços podem ser preenchidos posteriormente, afinal “não se pode reviver o passado sem o encadear num tema afetivo necessariamente presente” (BACHELARD, 1988; 37). Essa afirmação reforça a ideia a ser defendida nesta pesquisa, pois a obra *Montevideanos* (1959) foi gerada pela memória não só do autor mas também dos leitores, ávidos em relembra a história não revelada do Uruguai.

Para Maurice Halbwachs (1990), deve-se buscar a recriação nos textos memorialísticos para mensurar o pertencimento ou não de um grupo, para que estes sejam considerados memória. O autor propõe a memória coletiva, diferente de Bachelard (1988) que discute a memória de um indivíduo com um único ponto de vista, diferente da coletiva, que exige a existência de pontos de contato e concordância entre os seres em questão. A partilha da memória é importante na medida em que os que a compartilham percebem que integram uma comunidade. Na América Latina, a questão da identidade é evidentemente uma discussão latente no meio acadêmico. Ela está atrelada à memória individual e à memória coletiva, que segundo Halbwachs (1990) evidencia-se quando há um reconhecimento afetivo entre os que julgam pertencer à mesma comunidade.

O livro *Montevideanos* (1959) pode ser lido como uma tentativa do autor de rememorar a sua terra desde o exílio. É também uma afirmação dúbia, pois ao fazê-la, seu autor deveria ter consciência de que um dia estaria longe das pessoas que ama e dos lugares que costumava frequentar, por uma imposição política. Mario Benedetti muda-se para Buenos Aires nos primeiros anos da ditadura para continuar a escrever, ainda um pouco mais perto de

Montevidéo, mas logo essa situação torna-se insustentável. Em Cuba, o autor tem sua característica revolucionária aguçada pelos ares da revolução e de lá lança sua voz em tom de crítica, mas é claro e vale lembrar: crítica poética. Longe de casa, sua obra, traz a lembrança de lugares, pessoas e características típicas dos montevidéanos.

O filósofo Gilles Deleuze em *Proust e os signos* (1983) pretende ler a obra *Em busca do tempo perdido* (1927), do escritor conterrâneo Marcel Proust, à luz de signos que despertam a arte e a partir deles apontar o que há por trás do que desperta a memória. Logo, o autor pretende ler Proust não como memória, mas como aprendizado. Os personagens, os cenários, a maneira como eles projetam o futuro. Ele demonstra que a importância do romance reside na persistência, no poder criativo da memória. O que Deleuze busca é entender o poder de recriação da arte. Criando, assim, uma ilusão de continuidade. Para ele, o texto literário serve de instrumento para que se rememorem, a partir dele ou de outros estímulos nele contidos, fatos transcorridos.

Para o filósofo francês, a arte tem poder de recriar e assim, rememorar. Da mesma forma, a obra de Mario Benedetti assume esse papel, ou seja, quando ele se encontra no exílio e fala da capital uruguaia, há algum tempo deixada para trás, trata de um lugar que seus leitores podem ou não ter frequentado, no entanto, a recriação artística desse locus no dito período histórico é a interface da memória que não nos foi experimentada, mas que nos foi ofertada em uma manifestação artística. Essa cidade rememorada num futuro gera em nós, leitores que não compartilhamos por não termos vivido lá, um sentimento diferente dos que lá viveram e, sobretudo, o próprio autor uruguaio, que ainda distante, a rememora diastolicamente.

Deleuze afirma existirem signos que recuperam o tempo que foi perdido, que não necessariamente é o tempo passado. O passado é trazido à tona através da literatura, que se apropria da função referencial e, por isso, dá a impressão de recuperar o que fora perdido. O filósofo francês declara também que se deve apreender da interpretação de signos, não de uma exposição da memória:

Aprender diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objetos de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. [...] Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos. A obra de Proust é baseada, não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos. (DELEUZE, 1983: 04)

Por tanto, entendemos que *Montevideanos* (1959) tem uma função dupla, uma para seu autor e outra para os demais. A primeira serve como ponte entre o autor e o mundo que só existe na obra e a segunda nos serve como aprendizado. A crítica de Benedetti dialoga com a cidade que ele deixou, com a comarca impossível de ser representada de fora, mas ele, no entanto detinha sua representação, entre as páginas, os personagens e os lugares que criou. Embora existissem fisicamente, permaneceram representados.

### **Os montevidianos de carne e osso ganham voz para perdurarem**

Para permanecerem com voz ativa após a década de 50, Mario Benedetti dá vida a vários personagens que perpassam situações diversas, mas que mantêm um elo com o momento histórico transcorrido nessa época. Percebe-se que o livro funciona como porta voz de um momento específico, histórico e cultural: o hiato econômico de crescimento do país e a perplexidade do uruguaio frente a esse fato.

Deve-se considerar a transitoriedade da obra do autor uruguaio, pois a década na qual os contos estão inseridos é muito específica no que diz respeito ao processo pelo qual o Uruguai passou para alcançar o status que tinha. Este foi um período de constatação de uma inferioridade camuflada por trás de anos de subdesenvolvimento e intervencionismo do Estado. Construíram-se mitos da superioridade uruguaia e de seu potencial para o futuro que eram infundados e logo do fim da manutenção dessa realidade a verdade veio à tona. O Uruguai era como os demais e não mais a Suíça da América. Esse curto período de tempo em que o livro foi escrito representa muito para o Uruguai. Perder sua posição, depois de galgá-la por quase 50 anos, além de representar a prosperidade de uma pequena nação, cai sobre as costas dos uruguaios como um grande fardo a se carregar.

Todos os aspectos citados no parágrafo anterior posicionam a temática de *Montevideanos* (1959), escrito sobre uma população de classe média. A mediocridade, excluindo-se seu valor pejorativo corriqueiro, tem relação com a média. Em torno desta obra é fundamental dar conta dos arquétipos construídos por Benedetti. Eloquentemente, o autor alcança sua proposta com uma linguagem simples, abordando personagens também simples. Essa simplicidade se encobre de uma importância substancial por se tratar de um período transitório na história e na mentalidade uruguaia. Uma situação extremamente complexa e única, que Benedetti trata de desvendar qualquer conotação mística aparentemente óbvia. A simplicidade com que são abordados estes temas é mérito do escritor uruguaio, que, ao tratar de situações corriqueiras, corrobora com a normalidade da mudança, defendendo que ela é a

única permanência da modernidade. A transitoriedade deve ser tratada naturalmente e a simplicidade é inerente a ela.

Quando Gilles Deleuze se propôs a analisar *Em busca do tempo perdido* (1927), de Proust, ele lançou mão da busca de diversos signos para dar conta dessa obra. Em *Proust e os signos* (1983) Deleuze apresenta os instrumentos que irão nortear a sua leitura. Da mesma forma os signos que uma vez guiaram o filósofo francês serviram de base para a leitura dos contos de *Montevideanos* (1959) de Benedetti. A leitura do autor uruguaio, efetuada à luz de Deleuze (1987) é pertinente, visto que se tratar de uma obra que gera para o presente não só memória, mas também aprendizado. Benedetti galga com seus personagens uma maneira de armazenar signos que, desencadeados por sentidos diversos, possam, no futuro, gerar memória.

Essa geração memorialística tem por finalidade dar conta da criação de uma identidade. Os valores, a própria identidade e as verdades de outrora perderam a solidez, não estão mais apoiadas nas bases pré-modernas. Uma vez que a modernidade atinge Montevideu, ela a lança num turbilhão de novos valores, líquidos que não dão firmeza aos pés, às mãos e ao olhar e, quando encarados, se esvaem. Conceitos advindos de uma nova realidade não resistem à crise da década de cinquenta. O uruguaio não estava preparado para perder tão rápido o que conquistara em quase cinquenta anos de *Batllismo*<sup>32</sup>. Agora, com o orgulho ferido deve lançar-se no mar de possibilidades que a modernidade lhe apresenta. Não mais a bonança inicial, mas o ônus desta.

No decorrer das páginas de *Montevideanos* (1959) pode-se observar a tentativa do autor em lançar luz sobre a comarca. Em cada um dos contos presentes no livro, percebe-se a mediocridade e a simplicidade de cada personagem. Em “*El presupuesto*”, uma metonímia do Uruguai, representado desde a repartição pública, trata resumidamente da temática de *Montevideanos* (1959) o exemplo de país transformado em repartição pública ou da mesma que se torna independente. Em “*Aquí se respira bien*”, a modernidade e seus entre-lugares, o fim da pureza dos pais e sua conseguinte humanização, os ritos de passagem de um país que vê na corrupção uma realidade. Em, “*Se acabó la rabia*”, perplexidade perante a traição. No

---

<sup>32</sup> Entende-se por Batllismo o período que compreende o governo do caudilho Jose Batlle y Ordóñez perfazendo dois mandatos e a influência do Estado na sociedade e na economia, moldando-a, intervindo quando julgava necessário. No início do século XX, em 1903, ele assume o mandato e a responsabilidade de modernizar o país que se desenvolvia entre os dois grandes da América do Sul. Brasil e Argentina despontaram como as duas potências econômicas e industriais da América em desenvolvimento o que tornava o Uruguai numa espécie de estado tampão, outrora representante dos interesses ingleses, mas que, no entanto, encontrava-se livre para se desenvolver plenamente.

caso uruguaio, ante o fim trágico, a violência. A barbárie como um retorno aos instintos mais primitivos do homem, a derrota não como opção, mas como negação e, finalmente, a transgressão, a barbárie através do jogo. Este como metáfora da vida, das regras e advindo da modernidade. Uma invenção europeia adaptada aos padrões do subdesenvolvimento. Benedetti nos presenteia com um conto futebolístico com “*Puntero Izquierdo*”.

### ***Se acabó la rabia: A resignação uruguaia***

Essa análise privilegia o sentimento de perplexidade bem como o de poder atribuído ao *Amo* e submetido ao cão. Pretende-se, doravante, confrontá-los tendo em vista outro par, os montevidianos ficcionais e os não ficcionais na tentativa de expor as razões pelas quais Benedetti desenvolve mais esses arquétipos em sua obra. A negação é o sentimento mais óbvio frente a uma situação inesperada. Assim como o *Amo* do conto percebe atônito, na ficção, suas verdades serem desmentidas, também os uruguaio, na não ficção, a experimentam.

Essa perplexidade psicológica do *Amo* pode ser compartilhada com o sentimento montevidiano vigente no período histórico em que foi escrito o livro. *Montevideanos* não é uma obra concebida no auge econômico do país. É um período atípico na história do Uruguai, quando ao se deparar com sua pequenez o país se vê semelhante a seus vizinhos do cone sul e aos demais da América Latina. Nostalgia e perplexidade permeiam, nesse momento, os montevidianos uma vez acostumados aos lauréis da bonança. O passado de modernização e igualdade social agora cede lugar a uma grande repartição pública como afirmara Benedetti em uma de suas entrevistas.

Ao retomar o conto “*Se acabo la rabia*” percebe-se que durante o jantar o *Amo* e sua esposa comem, ao passo que o cão, aos pés do casal, espera que caiam migalhas ou uma mão salpicada de molho lhe seja ofertada. A realidade moderna alcançara diversos níveis e novas relações se estabeleceram, principalmente entre valores ancestrais, como ter um animal de estimação. Agora, este tem que se adaptar a espaços cada vez menores como o apartamento do conto:

Aunque la pierna del hombre apenas se movía, Fido, debajo de la mesa, apreciaba grandemente esa caricia en los alrededores del hocico. Esto era casi tan agradable como recoger pedacitos de carne asada directamente de las manos del amo. Hacía ya dos años que, en contra de su vocación y de su contextura (patas gruesas y firmes, cogote robusto, orejas afiladas), Fido se había convertido en un perro de apartamento, condición que parecía avenirse

mejor con los cuzcos afeminados, histéricos y meones, que desprestigiaban el segundo piso. (BENEDETTI, 2009: 83)

A primeira mostra de submissão e relação de poder é apresentada sutilmente pelo autor que não nomeia seus personagens, pois, neste caso, nomes são dispensáveis, uma vez que todos os personagens sabem seu lugar. Fido, o único nomeado no conto, conhece seus donos pelo olfato e pela relação de subserviência que se estabeleceu entre eles. O cão é coagido a tal relação, imposta com a mesma naturalidade que se dão as relações modernas. O Amo exerce sobre o cão o poder simbólico tal qual expressa Bourdieu (1999: 52)

[...] essa construção prática, longe de ser um ato intelectual consciente, livre, deliberado de um “sujeito” isolado, é, ela própria, resultante de um poder, inscrito duradouramente no corpo dos dominados sob forma de esquemas de percepção e de disposições (a admirar, respeitar, amar etc.) que o tornam sensível a certas manifestações simbólicas de poder.

Fido fora arrancado de seu habitat natural e inserido num mundo cinza, no qual ele dispensa o que lhe era importante em troca de uma mão com molho para lambar. Montevidéu recebeu muitas pessoas advindas de outros lugares, arrancados de sua naturalidade, inseridos num novo contexto, sem ter no que se apoiar. Os novos montevideanos são introduzidos numa nova cidade, num novo projeto coletivo de desenvolvimento que deve ser maior que suas vontades individuais.

Em “Se acabó la rabia”, o cão ama o dono que lhe proporcionou a vida que tem. Comida, segurança e abrigo estão garantidos uma vez que este ocupa o seu lugar: embaixo da mesa ou num canto fresco da cozinha. Suas funções são simples e seu nome denuncia a temática do conto: Fido, fidelidade.

A relação do homem com sua mulher é um pouco distante, além do cão perceber essa peculiaridade, ele nota que há algo misterioso que acontece na casa. Uma presença diferente da habitual. Como o cão nada nomeia, tudo para ele são sensações e imagens, como ilustra Benedetti quando afirma que

Su preferido era, naturalmente, el hombre, y cuándo éste, después de almorzar, acariciaba la nuca o la cintura o los senos de la mujer, el perro se agitaba, celoso y receloso, en el rincón más sombrío del comedor. [...] En esta noche el pasado inmediato pasaba por él. Una serie de imágenes, bastante recientes, se habían acumulado en sus ojitos llorosos y experimentados. En primer término, el Otro. (BENEDETTI, 2009: 84)

Esse conto é permeado por uma agressividade sublimada por sentimento de pertencimento. Benedetti termina o conto estrategicamente para que não se envolva no

possível sentimento de culpa advindo da atitude do Amo, a covardia frente à verdade é análoga à incapacidade de mudar o seu presente e assim alterar o futuro. O homem domina a mulher, sem que para isso lance mão de qualquer subterfúgio físico, aliás, essa violência simbólica, que se dá sem que haja vontade expressa pelas pessoas, é anterior a vontade, alheia a ela. Sobre isso, Pierre Bourdieu discorreu em *A dominação masculina* (1999) que:

Se é totalmente ilusório crer que a violência simbólica pode ser vencida apenas com armas da consciência e da vontade, é porque os efeitos e as condições de sua eficácia estão duradouramente inscritas no mais íntimo dos corpos sob a forma de predisposições (aptidões, inclinações). [...] O poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o constroem como poder. (BOURDIEU, 1999: 51-52)

Como numa reprodução cinematográfica, num clima de suspense, surge um novo personagem no conto, um intruso e anônimo que entra na casa do Amo quando este se ausenta. O cão percebe uma presença diferente, mas como essa era uma nova experiência, ele se esconde. Para não compactuar com a nova realidade que se apresentava, Fido tenta mostrar ao dono que alguém anda pela casa quando ele está ausente. No entanto, sua perplexidade não é maior do que a do Amo. O Amo ignora as interpelações do cão.

O cão, por sua vez, controla suas limitações. Fora adestrado aos novos valores. Não lhe importavam mais o espaço amplo e liberdade do ambiente externo. Ele vive para agradar o Amo, no entanto ele o faz buscando atentá-lo para a verdade. O dono sofre quando a descobre. A perplexidade do Amo se compara ao assombro montevideano, de estar sozinho e de trair a si mesmo, sua confiança e seu futuro, tão certo e agora tão inseguro. Como ilustra o autor:

En realidad, Fido no esperaba nada. Para él, su hallazgo no tenía demasiada importancia. De modo que cuando el hombre dio aquel bárbaro puñetazo contra la pared y se puso a gritar y a llorar como un cuzco del segundo piso, no pudo menos que, también él, retroceder asustado ante la conmoción que provocara. [...] Entonces decidió acercarse y lamerlo con ternura, como era su deber. [...] Después se acabó. Era viejo, era fiel, era confiado. Tres pobres razones que le impidieron asombrarse cuando el puntapié le reventó el hocico. (BENEDETTI, 2009: 87)

A violência simbólica não se apoia na força bruta e, no conto, chama mais atenção o fato da raiva do Amo se canalizar na direção do cão, do que do golpe propriamente dito. O conto retrata a maneira flutuante como a modernidade se instaurou, modificando valores e gostos, preferências e necessidades. Ela veio como uma onda, incontrolável e engolindo tudo, adestrando os sentidos ancestrais humanos, tornando o cidadão em consumidor num mundo

de aparências. A ostentação de uma vida sem problemas, sem abalos era o que dava sentido ao turbilhão de acontecimentos que se projetara sobre as pessoas.

### **Bibliografia**

ARTEAGA, Juan José. **Breve historia contemporánea del Uruguay**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.

BENEDETTI, Mario. **El escritor latinoamericano y La revolución posible**. S.A. México D.F.: Nueva Imagen, 1977.

\_\_\_\_\_. **Montevideanos**. 2. Ed. Buenos Aires: Booket, 2009.

\_\_\_\_\_. **Perplejidades de fin de siglo**. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

\_\_\_\_\_. **A Dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. – Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomas Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 7. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent León Schaffter. São Paulo: Vértice/ Revista dos Tribunais, 1990.

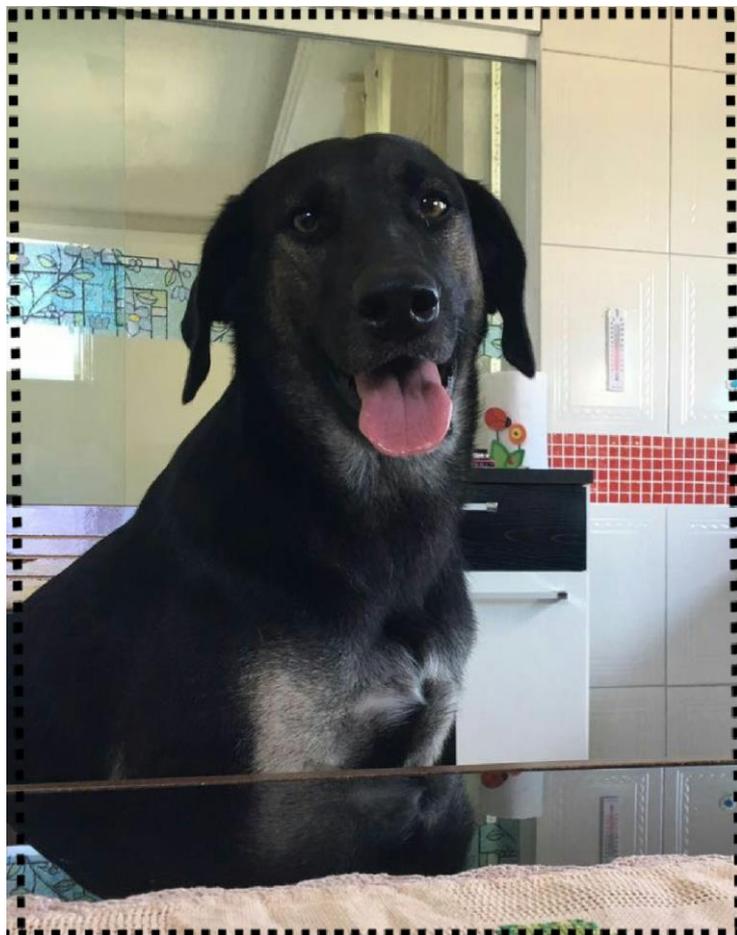
RAMA, Angel. **A cidade letrada**. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROMERO, José Luis. **América Latina: As cidades e as ideias**. Trad. Bella Jozef. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre a dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.



Luppita



Maia

## A bruxa e seu gato preto: a relação entre animais e bruxaria

Isabelle Rodrigues de Mattos Costa (UERJ)

O objetivo do presente artigo é descrever as relações que historicamente se acreditava existir entre as bruxas<sup>33</sup> e os animais, analisar como essas relações são representadas em obras literárias contemporâneas e investigar a razão por trás de tais relações, de acordo com os preceitos do *Malleus Maleficarum*<sup>34</sup> (1486), manual utilizado pelos Inquisidores Católicos, e os estudos de Bram Dijkstra (1986), professor de literatura inglesa da Universidade de Califórnia, Estados Unidos da América.

A caça às bruxas foi uma perseguição político-social que perdurou por muito tempo, alcançando seu ápice entre os séculos XVI e XVII. Embora tenha ocorrido simultaneamente em vários países, principalmente na Europa, nosso foco para o presente artigo será abordar os casos relatados na Inglaterra e nos Estados Unidos da América. Desse modo, o escopo das obras literárias analisadas contemplará romances ingleses e norte-americanos. É importante ressaltar que o objetivo deste trabalho não é analisar a figura da bruxa em si, mas sim sua singular relação com os animais, como já mencionamos acima.

Analisaremos alguns casos de acusação de bruxaria da Idade Moderna e veremos no que a população acreditava e como reagiam a essas crenças, primeiramente na Inglaterra e posteriormente nas colônias americanas. A análise de registros da época revela o que se acreditava que as bruxas eram capazes de fazer e o que as acusadas costumavam confessar (fosse por tortura ou indução psicológica<sup>35</sup>).

Na Inglaterra, durante a Idade Moderna, era muito comum acusar uma suposta bruxa de manter Espíritos Familiares em sua companhia – uma espécie de animal de estimação que a auxiliava em sua magia. Acreditava-se que eram na verdade demônios em forma de animais, geralmente descritos como animais de pequeno porte, como gatos, ratos, sapos e pássaros.

---

<sup>33</sup> O uso deliberado da forma feminina “bruxa” se dá para ressaltar a proeminência de mulheres entre as acusações e execuções – segundo o estudo demográfico de casos de bruxaria nas colônias americanas realizado por Carol Karlsen (1998, p. 47), cerca de 80% das pessoas acusadas entre 1620 e 1725 eram do sexo feminino. Assim, a forma feminina será propositalmente empregada ao longo deste trabalho, ficando o uso da forma masculina limitado a casos específicos que se refiram a homens praticantes de bruxaria.

<sup>34</sup> Traduzido como *O Martelo das Feiticeiras*.

<sup>35</sup> Quando uma mulher era acusada de bruxaria, ela era fervorosamente cogitada a confessar seu crime – fosse para evitar a tortura física ou ainda para escapar da pena de morte. Era ainda estimulada a revelar o nome de outras possíveis bruxas, como sinal de seu arrependimento. Assim, não era incomum que essas “confissões forjadas” refletissem exatamente as crenças mais comuns da época, ecoando o que o povo e os magistrados acreditavam.

Pensava-se que as bruxas os enviavam para fazer mal às outras pessoas, como por exemplo para roubar comida ou derrubar bebês de seus berços.

Em Essex, Inglaterra, na segunda metade do século XVI, Ursley Kemp confessou possuir quatro Espíritos Familiares: um chamado Tyttey, que era como um gato cinzento; o segundo, chamado Jacke, era como um gato preto; a terceira era chamada Pigin e parecia-se com um sapo preto e a quarta chamava-se Tyffin e era como uma ovelha branca. Ursley confessou ter enviado Jacke para causar uma doença em sua cunhada, que a havia chamado de bruxa e prostituta, e que ainda havia enviado Tyffin para balançar o berço de uma criança de tal forma que ela caísse e quebrasse o pescoço. Ursley Kemp acusou ainda outras mulheres de bruxaria, entre elas Elizabeth Bennet e Ales Hunt, afirmando que uma vez fora à casa de Elizabeth para buscar um pouco de leite, mas ninguém a recebeu quando bateu à porta, e, portanto, ela foi espiar pela janela e viu um Espírito Familiar dentro da casa de Elizabeth. Disse ainda que seu próprio Familiar, Tyffin, havia lhe contado que Elizabeth possuía dois Familiares, um que se assemelhava um cão preto e o outro um leão vermelho, denominados Suckin e Lyerd, e que Suckin havia causado a morte de uma mulher e Lyerd fizera com que os animais adoecessem.<sup>36</sup> Pouco tempo depois, na mesma cidade, Ales Hunt acusou sua irmã Margery Sammon de possuir Espíritos Familiares. Ambas eram filhas de uma velha com fama de bruxa. Margery confessou que, quando cuidava da mãe em seu leito de morte, esta lhe pediu que cuidasse dos seus Espíritos Familiares, chamados Tom e Robbin, e que os alimentasse com leite, do contrário eles beberiam seu sangue<sup>37</sup>. Sua mãe lhe dissera ainda que caso Margery não quisesse ficar com os Espíritos Familiares, que os enviasse para sua amiga, Joan Pechey, que também era uma bruxa e por isso ficaria feliz de receber Tom e Robbin (Cf. GIBSON, 2003).

Percebemos que a crença em Espíritos Familiares era bastante comum na Inglaterra, aparecendo repetidamente em relatos da época. Algumas supostas bruxas confessavam terem recebido seus Espíritos Familiares diretamente do Diabo, e outras ainda que os herdaram de suas antepassadas. Alguns acreditavam que a relação da bruxa com seu Familiar era tão

---

<sup>36</sup> A doença e a morte de animais (geralmente vacas, ovelhas, porcos e cavalos) eram uma queixa recorrente, principalmente por causarem extremo dano financeiro aos donos desses animais. Lembremos que, naquela época, havia muitas doenças que os médicos não conseguiam diagnosticar ou tratar, principalmente no meio rural, onde o povo não possuía instrução. Assim, qualquer problema que não compreendessem era frequentemente considerado sinal de bruxaria.

<sup>37</sup> Muitas pessoas acreditavam que os Espíritos Familiares se alimentavam do sangue da bruxa, sugando-o de várias partes incomuns do seu corpo.

íntima que se este fosse destruído (por exemplo, queimado na lareira) a bruxa perderia seus poderes mágicos (DAVIES, 1999, p. 182).

O fato de muitos Familiares serem descritos como animais domésticos (principalmente gatos<sup>38</sup>) sugere que eles seriam na verdade os verdadeiros animais de estimação da suspeita de bruxaria; assim, devido a sua reputação de bruxa, quem a visse na companhia de tais animais consequentemente concluiria que eram seus Espíritos Familiares.

Além de disporem da companhia dos Espíritos Familiares, também se acreditava que as bruxas eram capazes de transformar homens em animais (como a Circe<sup>39</sup>, de Homero) ou ainda transformarem-se elas mesmas, para que pudessem fazer suas maldades disfarçadas na forma de um animal; presumidamente, as bruxas se metamorfoseariam em animais porque desse modo era menos provável que fossem vistas ou ainda porque poderiam escapar mais rapidamente do que se estivessem em forma humana (DAVIES, 1999, p. 190). Entre os crimes mais comuns que acreditavam que uma bruxa cometeria em forma de animal estavam roubar leite dos animais de seus vizinhos ou ainda roubar outros produtos rurais, como batatas ou repolhos.

Provavelmente as pessoas viam animais verdadeiros roubando comida, mas a suspeita sobre determinada pessoa (que poderia tê-los ameaçado de algum modo ou dado a impressão de que iria vingar-se) seria tamanha que eles acreditariam que tal animal era na verdade uma bruxa disfarçada. Assim, muitos animais foram mortos por terem sido confundidos com bruxas metamorfoseadas e muitas mulheres foram acusadas de serem bruxas por apresentarem machucados similares ao de animais que haviam sido baleados ou feridos pelas pessoas (DAVIES, 1999, p. 170).

Naturalmente, os casos de bruxaria da Inglaterra influenciaram os casos nas colônias americanas, uma vez que os colonos trouxeram a ideia de como uma bruxaria era e o que podia fazer, de modo que havia muitas semelhanças entre as acusações nos dois países (HOWE, 2014, p.xii), como por exemplo à menção a casos de metamorfose: em 1673, Eunice Cole foi acusada em Boston de assumir a forma de vários animais diferentes (IBID., p. 56). A alusão a Espíritos Familiares também era comum (KARLSEN, 1998, p. 57) e sabemos por exemplo que o magistrado John Hawthorne, de Salem, inquiriu a várias suspeitas de

---

<sup>38</sup> A imagem consagrada da bruxa, como a vemos hoje em dia em decorações de Halloween, a mostra na companhia de um gato (geralmente preto), que se tornou, portanto, representação canônica de um Familiar.

<sup>39</sup> Feiticeira que transforma os companheiros de Odisseu em porcos.

bruxaria<sup>40</sup> que utilizavam-se de Espíritos Familiares para fazer mal aos outros (HOWE, 2014, p. 133-167), e que Sarah Osburn foi acusada de ter sido vista na companhia de um pássaro amarelo, que teria supostamente se alimentado sugando sangue da sua mão.

Os casos aqui expostos demonstram que há uma relação inegável entre os animais e a figura da bruxa, o que transparece em obras literárias, que podem repetir crenças arraigadas na tradição histórica ou ainda inovar o campo ficcional, remodelando e enriquecendo antigas lendas.

Em *As feiticeiras de East End* (2011), por exemplo, as protagonistas Freya, Ingrid e Joanna Beauchamp possuem cada uma seu próprio Espírito Familiar: um gato preto chamado Siegfried, um corvo chamado Gilly e Oscar, um

[...] grifo de estimação, um híbrido parte águia, parte leão, a única concessão de magia do passado que o Conselho permitira, somente porque não havia modo de separar uma feiticeira de seu ente familiar sem destruir um deles. (DE LA CRUZ, 2012, p. 56).

Embora a autora não especifique de que forma o Familiar ou a bruxa seriam destruídos (pois isso não acontece na estória), podemos ter uma ideia da intensidade da relação entre uma bruxa e seu Familiar posteriormente, quando as Beauchamps perdem seus poderes mágicos; a partir de então, os Familiares entraram numa espécie de hibernação, parecendo estar sempre sonolentos e passando muito tempo na cama, como se sua própria existência estivesse intrinsicamente ligada à magia das Beauchamps (DE LA CRUZ, 2013, p. 200).

Na série de livros de J.K. Rowling, *Harry Potter* (1997-2007), o protagonista recebe uma carta da escola de magia e bruxaria de Hogwarts informando que “Os alunos podem ainda trazer uma coruja OU um gato OU um sapo” (ROWLING, 2000b, p. 62) animais que, como vimos, tradicionalmente, eram considerados Espíritos Familiares. No universo *Harry Potter*, alguns animais que acompanhavam bruxos pareciam de algum modo serem diferentes, embora se tratassem de animais de verdade (e não demônios como se costumava acreditar na idade moderna) – não parecem ser completamente normais, como se o fato de habitarem um universo repleto de magia que lhes garantisse de certo modo um estado diferenciado: algum tipo de característica ou habilidade especial ou mesmo uma espécie de ligação com o bruxo ou outros animais que não costuma acontecer no mundo normal.

---

<sup>40</sup> Entre as interrogadas estavam Sarah Good, Sarah Osburn, Tituba, Martha Cory, Rebecca Nurse e Bridget Bishop, todas acusadas no ano de 1692.

As corujas, por exemplo, entregavam correspondência entre bruxos<sup>41</sup> percorrendo longas distâncias (às vezes indo para outros países) e mostravam habilidades impressionantes, como se pudessem entender o que lhe explicavam, e racionalmente saberiam aonde ir:

Harry se virou para Edwiges.

– Está com disposição para fazer uma longa viagem? – perguntou.

A coruja piou com uma certa dignidade.

– Pode levar isto ao Sirius para mim? – disse ele apanhando-a – Espera aí... quero terminar. [...]

Terminada a carta, ele a amarrou à perna de Edwiges; ela ficou anormalmente quieta, como se estivesse decidida a mostrar ao dono como é que uma verdadeira coruja-correio devia se comportar.

– Vou estar na casa de Rony quando você voltar, está bem? – Harry a informou.

A coruja deu uma bicadinha carinhosa no dedo do garoto, depois, com um ruído farfalhante, abriu as enormes asas e saiu voando pela janela aberta. (ROWLING, 2001, p. 35)

Ou ainda podiam localizar uma pessoa mesmo sem saber onde ela estava como se pudessem literalmente procurar por ela, independente de conhecerem o endereço:

– Por que você estava perguntando se Edwiges tinha chegado, Harry? – perguntou Hermione – Você está esperando uma carta?

– Conteí ao Sirius sobre a minha cicatriz – disse Harry, encolhendo os ombros – Estou esperando a resposta.

– Bem pensado! – exclamou Rony, desanuviando a expressão – Aposto que Sirius sabe o que fazer!

– Eu esperava que ele me respondesse logo – disse Harry.

– Mas nós não sabemos onde Sirius está... talvez esteja na África ou em outro continente, não é? – ponderou Hermione – Edwiges não poderia fazer uma viagem dessas em poucos dias.

– É, eu sei – disse Harry, mas teve uma sensação de peso no estômago ao olhar o céu sem nem sinal de Edwiges. (IBID., p. 140-141).

No terceiro livro da série, após acidentalmente transformar a tia em balão, Harry fugira da casa dos Dursleys na rua dos Alfeneiros e pegara um ônibus mágico até Londres, onde se hospedara no Caldeirão Furado<sup>42</sup>. Assim que entrara no único quarto disponível, Harry deu de cara com Edwiges, a quem não via há dias. Segundo o funcionário do bar, a coruja chegara cinco minutos após Harry, como se de algum modo soubesse que ele tinha ido

<sup>41</sup> Correio-coruja.

<sup>42</sup> Um bar-hospedaria localizado no Beco Diagonal: uma espécie de vila secreta em Londres, aberta somente para a comunidade mágica.

para lá. De fato, alguns animais da série parecem ser dotados de uma racionalidade fora do comum. No terceiro livro, por exemplo, Hermione estava de férias na França “[...] não sabia como ia mandar o meu presente para você [Harry] – e se eles abrissem o pacote na alfândega?, mas então a Edwiges apareceu! Acho que ela queria garantir que você recebesse alguma coisa no seu aniversário [...]” (IBID., p. 07). De fato, repetidamente Harry fala com sua coruja Edwiges como se ela pudesse entendê-lo – e ela entende, pois age exatamente como é instruída:

Harry suspirou e cutucou as corujas; para acordá-las.

– Edwiges – disse deprimido –, você vai ter que dar o fora por uma semana. Vá com Errol. Rony cuidará de você. Vou escrever um bilhete para ele explicando.

E não me olhe assim – os grandes olhos âmbar de Edwiges se encheram de censura –, não é minha culpa. É o único jeito que tenho de conseguir uma autorização para visitar Hogsmeade com Rony e Hermione. (ROWLING, 2000c, p. 24).

Além das corujas, outros animais do universo mágico pareciam diferir de seus pares não mágicos. Havia uma loja no Beco Diagonal que continha uma tartaruga gigante com o casco incrustado de pedras preciosas e um coelho branco e gordo capaz de se transformar em cartola de cetim e novamente em coelho, com um grande estalo (ROWLING, 2000c, p. 53). Na obra, parece natural que os animais, assim como os bruxos, possam ter alguma habilidade mágica:

[...] Rony se aproximou do balcão.

– É o meu rato – disse à bruxa. – Ele tem andado meio indisposto desde que voltamos do Egito. [...]

– Que poderes ele tem? – perguntou a bruxa, examinando Perebas atentamente.

– Ah... – A verdade é que Perebas jamais revelara o menor vestígio de poderes interessantes, o olhar da bruxa se deslocou da orelha esquerda e esfiapada de Perebas para a pata dianteira, que tinha um dedinho a menos, e deu um muxoxo alto. (IBID., p. 53)

Falaremos sobre Perebas, o rato de Rony, mais adiante. Quanto a Bichento, o gato que Hermione comprara na loja Animais Mágicos, por sua vez, parecia bem diferente dos outros gatos:

– Tem uma coisa esquisita nesse animal! – acusou Rony, que estava tentando persuadir um Perebas, que se contorcia freneticamente, a voltar para dentro do seu bolso. – Ele me ouviu dizer que Perebas estava na mochila!

– Ah, deixa de bobagem – retrucou a garota. – Bichento sabe farejar, Rony, de que outro modo você acha...

– Esse gato está perseguindo o Perebas! – disse Rony, fingindo não ver os colegas em volta, que começavam a dar risadinhas abafadas. – E Perebas estava aqui primeiro, e está doente! (IBID., p.122).

Sendo que posteriormente fora revelado que

– O gato não é maluco – disse Black, rouco. Ele estendeu a mão ossuda e acariciou a cabeça peluda de Bichento. – É o gato mais inteligente que já encontrei [...] Levou um tempinho para confiar em mim. No fim eu consegui comunicar a ele o que estava procurando e ele tem me ajudado...

– Como assim? – murmurou Hermione.

– Ele tentou trazer Pedro a mim, mas não pôde... Então roubou para mim as senhas de acesso à Torre da Grifinória... Pelo que entendi, ele as tirou da mesa de cabeceira de um garoto... (IBID., p. 293)

Esses animais com habilidades incomuns parecem de fato ecoar a essência dos Espíritos Familiares, mostrando-se companheiros e auxiliares dos bruxos e bruxas a quem pertenciam. Fawkes, a fênix de Dumbledore, era descrita por ele como um animal de estimação muito fiel (ROWLING, 2000a, p. 178). De fato, no segundo livro da série, quando Harry enfrenta um basilisco<sup>43</sup> nos subterrâneos da escola, ele é socorrido por Fawkes, que voa até a Câmara Secreta para lhe entregar o Chapéu Seletor (de onde Harry magicamente retira uma espada com a qual combate o basilisco). Posteriormente, Dumbledore lhe explica que Harry “[...] deve ter mostrado verdadeira lealdade a mim [Dumbledore] lá na Câmara. Nenhuma outra coisa teria levado Fawkes a você” (IBID., p. 279), como se a fênix pudesse de algum modo ter “rastreado” a lealdade e a necessidade de ajuda de Harry, Fawkes, como um fiel Familiar, descera aos subterrâneos da escola para prestar auxílio a Harry e ainda furara os olhos do basilisco, cegando-o. Depois, ela curara os ferimentos de Harry com suas lágrimas e o carregara para fora da câmara<sup>44</sup>.

Se Fawkes parecia ser o Espírito Familiar de Dumbledore, não podemos deixar de considerar que Nagini poderia ser considerada o Familiar do vilão Voldemort. Antes de mais nada, é importante mencionar que Voldemort (assim como seu antepassado, Salazar Slytherin) possuía a capacidade de se comunicar com cobras<sup>45</sup>, de maneira que devido a essa habilidade ele possuía uma ligação com cobras e serpentes no geral. Contudo, ele parecia possuir ainda uma relação incomum com Nagini, a cobra que quase sempre o acompanhava,

<sup>43</sup> No universo *Harry Potter*, o basilisco é uma cobra gigantesca cujo olhar é capaz de matar instantaneamente quem o encara.

<sup>44</sup> Na série, fênixes eram capazes de sustentar cargas pesadas e suas lágrimas possuíam poderes curativos.

<sup>45</sup> Chama-se “ofidioglota” quem é capaz de se comunicar com as cobras.

sendo capaz de possuí-la, sendo capaz de atacar uma pessoa através de suas presas (ROWLING, 2003, p. 434-435). A unicidade de tal relação foi explicada no último livro da série pelo fato de Nagini ser uma Horcrux:<sup>46</sup>

– Acho que sei qual é a sexta Horcrux. Fico imaginando o que você dirá se eu confessar que há algum tempo sinto curiosidade pelo comportamento da cobra Nagini.

– A cobra? –espantou-se Harry – Pode-se usar animais como Horcruxes?

– Bem, não é aconselhável fazer isso, porque confiar uma parte da alma a algo que pode pensar e se locomover, obviamente, é muito arriscado. [...] Mas, depois de um intervalo de alguns anos, Voldemort usou Nagini para matar um velho trouxa e talvez lhe ocorresse transformá-la em sua última Horcrux. A cobra enfatiza a ligação com Slytherin, que, por sua vez, realça a mística de Lord Voldemort. Acho que ele talvez goste tanto dela quanto é capaz de gostar de alguma coisa, sem dúvida gosta de mantê-la por perto, e parece exercer um controle incomum sobre ela, até mesmo para um ofidioglota. (ROWLING, 2005, p. 397)

A capacidade de um bruxo ou uma bruxa se metamorfosear em animal, que abordamos anteriormente, também aparece na série *Harry Potter* – as pessoas que possuíam essa habilidade<sup>47</sup> eram denominados Animagos, e geralmente os animais em que se transformavam assemelhavam-se a eles de alguma forma (fosse na aparência ou no comportamento), e vice-versa, pois a pessoa parecia possuir aspectos semelhantes aos do animal em que se transformava:

[...] o gato no muro lá fora não mostrava sinais de sono. Continuava sentado imóvel como uma estátua, os olhos fixos na esquina mais distante da rua dos Alfeneiros. E nem sequer estremeceu quando uma porta de carro bateu na rua seguinte, nem mesmo quando duas corujas mergulharam do alto. Na verdade, era quase meia-noite quando o gato se mexeu.

Um homem apareceu na esquina que o gato estivera vigiando. Apareceu tão súbita e silenciosamente que se poderia pensar que tivesse saído do chão [...] Mas parecia ter consciência de que estava sendo vigiado, porque ergueu a cabeça de repente para o gato, que continuava a fixá-lo da outra ponta da rua. Por algum motivo, a visão do gato pareceu diverti-lo. Deu uma risadinha e murmurou: “Eu devia ter imaginado.” [...] e saiu caminhando pela rua em direção ao número quatro, onde se sentou no muro ao lado do gato. Não olhou para o bicho, mas, passado algum tempo, dirigiu-se a ele.

– Imaginei encontrar a senhora aqui, Profa. Minerva McGonagall.

<sup>46</sup> Na série, “Horcrux” é um objeto (ou nesse caso, outro ser vivo) em que a pessoa ocultou parte da própria alma. Através da magia, a pessoa divide a alma e esconde uma parte dela em um objeto externo ao corpo. Desse modo, ainda que seu corpo seja destruído, a pessoa não poderá morrer, porque parte de sua alma continuará intacta. (ROWLING, 2005, p.390)

<sup>47</sup> Na obra, explica-se que poucos bruxos eram capazes de se transformar em animais, pois era um processo muito difícil que levava anos até a pessoa conseguir (ROWLING, 2000c, p. 283-286).

E virou-se para sorrir para o gato, mas este desaparecera. Em vez dele, viu-se sorrindo para **uma mulher de aspecto severo que usava óculos de lentes quadradas exatamente do formato das marcas que o gato tinha em volta dos olhos**. Ela, também, usava uma capa esmeralda. Trazia os cabelos negros presos num coque apertado. E parecia decididamente irritada.

– Como soube que era eu? – perguntou.

– Minha cara professora, nunca vi um gato se sentar tão duro. (ROWLING, 2000b, p. 12-14, grifo nosso)

Minerva McGonagall era frequentemente descrita como uma mulher severa, o que transparecia também na sua maneira apertada de prender os cabelos (IBID., p. 118). O gato em que se transformava, então, traduzia esses aspectos particulares, além do formato dos óculos que ela usava. Em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*, é revelado que Perebas, o rato de Rony, era na verdade um Animagus, chamado Pedro Pettigrew, que:

Era um homem muito baixo, quase do tamanho de Harry e Hermione.

Seus cabelos finos e descoloridos estavam malcuidados e o cocuruto da cabeça era careca.

Tinha o aspecto flácido de um homem gorducho que perdera muito peso em pouco tempo. **A pele estava enrugada, quase como a pelagem do Perebas, e havia um ar ratineiro em volta do seu nariz fino e dos olhos muito miúdos e lacrimosos** (ROWLING, 2000c, p. 295, grifo nosso).

Apesar de assumirem uma forma animal, nota-se que mantinham o discernimento humano. Sua longevidade tampouco parecia não se alterar, pois o tipo de rato em que Pedro se transformava não deveria viver mais do que três anos e Perebas ficara com a família de Rony por mais de dez (IBID., p. 53-54).

O romance *Da Magia à Sedução* (1995) nos conta a estória das mulheres Owens, que eram marginalizadas pela comunidade à sua volta por serem consideradas bruxas. Os rumores a respeito da família começaram com a chegada de Maria Owens à Massachusetts: ela se mudara para seguir o homem que amava, mas ele não queria mais se envolver com ela, e quando Maria foi procurá-lo em sua casa, ele não a deixou entrar, machucando o braço dela ao fechar a porta bruscamente. Seus vizinhos, no entanto, ficaram alarmados ao ver Maria com o braço machucado, pois naquele mesmo dia um dos homens havia machucado a asa de um corvo que andara furtando seu milho durante meses – assim, deduziram que o corvo na verdade era Maria e convenceram-se de que ela era uma bruxa<sup>48</sup> (HOFFMAN, 1999, p. 138).

---

<sup>48</sup> Como já abordamos no início do artigo, era comum concluir que uma pessoa que mostrava machucados semelhantes aos de um animal fosse, na verdade, uma bruxa que se metamorfoseara em animal anteriormente e fora ferida naquela forma.

Suas descendentes, que também eram bruxas, pareciam possuir alguma relação incomum com os animais: Sally Owens havia sido estranhamente perseguida por um bando de gatos e pássaros durante a infância; e os mosquitos nunca mordiam sua filha Kylie, nem os gatos pretos das tias a arranhavam, apesar de ela tentar agarrar suas caudas (IBID., p. 40).

Outro aspecto muito interessante que relaciona animais à bruxaria na série *Harry Potter* é o Feitiço do Patrono, que não parece basear-se nos casos de bruxaria da Inglaterra ou Europa, mas sim em algumas crenças xamânicas dos índios norte-americanos. Algumas tribos acreditavam que toda pessoa possui um espírito animal que a protege – denominado Animal Totem ou Animal de Poder.

É importante destacar que não se considerava o Animal Totem como o espírito de um animal falecido (o que poderíamos chamar de fantasma, se fosse o caso), mas sim o espírito de toda uma espécie, algo como uma essência coletiva (Cf. VAN FEU, 2008.). Acreditava-se que determinados traços da personalidade da pessoa ou mesmo suas características físicas estabeleceriam uma “conexão” com determinada espécie animal: por exemplo, uma pessoa corajosa poderia ter o Leão como seu Animal Totem, ou uma pessoa extremamente forte poderia ter um Rinoceronte ou um Touro. Em outras palavras, acreditava-se que uma pessoa e seu Animal Totem compartilhavam determinadas habilidades e similaridades.

Na série *Harry Potter*, através do Feitiço do Patrono os bruxos e bruxas podiam conjurar a forma de um animal que se projetava de suas varinhas para protegê-los de inimigos, servindo como um tipo de escudo. Por tratar-se de magia muito avançada, as primeiras tentativas só projetavam vultos indistintos e prateados, pouco nítidos, que pairavam no ar como nuvens, mas o verdadeiro Patrono, realizado por alguém com poder suficiente, assumia uma forma completamente corpórea: um animal envolto em luz fulgurante, capaz de iluminar tudo a sua volta.

Alguns Patronos mencionados na série incluíam animais como corça, cisne, lontra, lebre, raposa e gato, embora também houvesse Patronos em forma de animais místicos, como uma fênix ou ainda um lobisomem. Cada pessoa podia conjurar apenas um único animal como Patrono, ou seja, não importa quantas vezes a pessoa realizasse o feitiço, sempre apareceria o mesmo animal, o que sugere que havia alguma relação entre a pessoa e o animal invocado, similarmente à crença em Animais Totens.

Por estar dessa maneira ligada a determinada espécie animal, na série *Harry Potter* geralmente uma pessoa só era capaz de conjurar um único tipo de animal durante sua vida. Contudo, em alguns casos raros, era possível que a forma mudasse:

Lembrou-se, no entanto, de uma pergunta que queria fazer sobre Tonks, e quem melhor para responder a ela do que Lupin, o homem que conhecia tudo sobre Patronos?

– O Patrono de Tonks mudou de forma – disse Harry a ele – Pelo menos foi o que disse Snape. Eu não sabia que isto podia acontecer. Por que razão um Patrono mudaria? [...]

– Às vezes... um grande choque... **uma perturbação emocional...**

– Parecia grande e era quadrúpede – comentou Harry, tendo uma súbita ideia e baixando a voz [...] (ROWLING, 2005, p. 267, grifo nosso)

A explicação de Lupin sugere que um Patrono estava ligado às emoções da pessoa que o invocava, e por isso uma perturbação emocional seria capaz de alterar a forma que aparecia. No caso de Tonks, é revelado que ela apaixonara-se por Lupin, que não queria se envolver com ela por considerar-se inapropriado, já que ele era um lobisomem (IBID., p. 489). Assim, o Patrono de Tonks passara a assumir a forma de um lobisomem, refletindo a forma bestial do homem por quem estava apaixonada.

Os Patronos então pareciam ser intimamente ligados às emoções de quem os conjurava, o que parece razoável se considerarmos a maneira pela qual o feitiço funcionava:

– Que aspecto tem um Patrono? – perguntou Harry, curioso.

– Cada um é único para o bruxo que o conjura.

– E como se conjura?

– Com uma fórmula mágica, que só fará efeito se você estiver concentrado, com todas as suas forças, em uma única lembrança muito feliz.

Harry procurou em sua mente uma lembrança feliz. Com certeza, nada que tivesse lhe acontecido na casa dos Dursley iria servir. Por fim, decidiu-se pelo momento em que voou numa vassoura pela primeira vez. (ROWLING, 2000c, p. 194).

Para ser conjurado então, o Patrono deveria se originar de uma lembrança considerada feliz, e se esta não fosse forte o suficiente, o Patrono não surtiria efeito (IBID., p.196). Assim, podemos concluir que ele estava ligado primordialmente à emoção da felicidade.

De maneira semelhante ao caso de Tonks, o Patrono de Severo Snape também parecia captar e refletir a forma do objeto de sua afeição – uma corça: o mesmo animal que era Patrono de Lílian Potter, por quem Snape fora apaixonado durante toda a sua vida. O Patrono de Harry, por sua vez, era um veado adulto, igual ao animal em que seu pai podia se

transformar<sup>49</sup> – além de Harry e Tiago serem fisicamente parecidos (quase idênticos a não ser pela cor dos olhos), por ter crescido órfão, Harry sempre sentiu falta de seu pai e o admirou muito, mostrando possuir fortes emoções a seu respeito<sup>50</sup>.

Por tudo aqui exposto, sendo inegável existir uma relação incomum entre animais e praticantes de bruxaria, é chegado o momento de investigar o que parece estar por trás dessas relações delas, levantando a seguinte questão: por que a bruxa parece possuir uma relação especial com os animais? Ou seja, por que ela é repetidamente – e de diversas maneiras – associada a eles?

Para tentar responder a essas perguntas, consultaremos o mundialmente famoso tratado em prol da caça às bruxas, o *Malleus Maleficarum* (1486), que foi utilizado como manual em vários tribunais. Amplamente difundido entre estudiosos e autoridades de vários países, inclusive na Inglaterra, não há dúvidas de que tenha influenciado algumas ideias a respeito da bruxa. Segundo ele, o maior número de praticantes de bruxaria pertencia ao sexo feminino porque a mulher era mais propensa à malícia e, portanto, à bruxaria.

Uma vez que o tratado foi escrito por inquisidores católicos, não é de se estranhar que considerasse a mulher inferior ao homem. De acordo com esse manual, ela seria mais fraca no corpo e na mente, portanto mais impressionável pelo diabo, tendo em vista sua dificuldade em preservar a fé. Por serem consideradas imperfeitas e intelectualmente inferiores, as mulheres seriam então mais dadas à malícia, sendo que “[...] a mulher perversa é, por natureza, mais propensa a hesitar na sua fé e, conseqüentemente, mais propensa a abjurá-la – fenômeno que conforma a raiz da bruxaria” (KRAMER; SPRENGER, 2014, p. 117).

Assim, apoiando-se nessa suposta inferioridade da mulher, o *Malleus* ainda afirma que “[...] a mulher é mais carnal do que o homem, o que se evidencia pelas suas muitas abominações carnis [...]” (IBID., p. 116), e uma vez que, para eles, a bruxaria se originava da cobiça carnal, considerada insaciável nas mulheres (IBID., p. 121), não era surpreendente encontrar o maior número de adeptos à bruxaria entre as mulheres. Para esses inquisidores, as mulheres eram capazes até de copular com demônios para saciarem a sua lascívia.

---

<sup>49</sup> Tiago era um Animago.

<sup>50</sup> Por exemplo, quando Harry se olhara no espelho mágico de Ojesed, que mostra o desejo mais íntimo de cada pessoa, ele vira-se cercado por sua família. Além disso, quando Harry descobriu que conseguia ouvir as vozes dos pais na presença dos dementadores (inimigos espectrais que extraíam a felicidade das pessoas), ele passou a desejar escutá-las repetidamente.

Desse modo, essas mulheres perversas, mais dadas à cólera e à inveja, buscariam através das artes mágicas o poder de vingarem-se daqueles que despertassem sua ira, o que não seria incomum, uma vez que “[...] em virtude da deficiência original em sua inteligência [...] por causa da falha secundária em seus afetos e paixões desordenados” (IBID., p. 118), as mulheres perversas odiavam tão intensamente quanto eram capazes de amar, indo de um extremo ao outro com muita facilidade devido às suas emoções inconstantes. Consta no *Malleus* que:

[...] três parecem ser os vícios que exercem um domínio especial sobre as mulheres perversas, quais sejam, a infidelidade, a ambição e a luxúria. São estas, portanto, mais inclinadas que as outras à bruxaria, por mais se entregarem a tais vícios. Como desses três vícios predomina o último, por serem as mulheres insaciáveis etc., conclui-se que, dentre as mulheres ambiciosas, as mais profundamente contaminadas são as que mais ardentemente tentam saciar a sua lascívia obscena: as adúlteras, as fornicadoras e as concubinas [...] (IBID., p. 121).

Percebemos então que, para o *Malleus*, a perversidade e a luxúria (que por sua vez levava à infidelidade) estavam intimamente ligadas. Assim, essas mulheres lascivas e perversas, mais dadas à bruxaria,

[...] saciam os seus desejos obscenos não apenas consigo mesmas, mas com aqueles que se acham no vigor da idade, de qualquer classe ou condição; **causando-lhes, através de bruxarias de toda espécie, a morte da alma**, pelo fascínio desmedido do amor carnal, de uma forma a não haver persuasão ou vergonha que os faça abster-se de tais atos. E desses homens [...] **surge o maior perigo de todos os tempos, qual seja, o do extermínio da Fé.** (KRAMER; SPRENGER, 2014, p. 122, grifo nosso).

Em outras palavras: para o *Malleus*, esse tipo de mulher representava um obstáculo para a espiritualidade do homem. Embora separados por séculos, os estudos de Bram Dijkstra parecem dialogar com o que se dizia nesse tratado. Em *Idols of Perversity* (1986), Dijkstra analisou as representações de mulheres entre os séculos XIX e XX, procurando justificativas para o movimento antifeminista percebido não só na vida social, mas também nas obras literárias e artísticas. Para ele, o preconceito contra a mulher originava-se de alguns preceitos difundidos na sociedade, dentre os quais se considerava perversa a mulher que mostrasse características tipicamente consideradas masculinas, como agressividade, anseio por poder<sup>51</sup> e sexualidade exacerbada.

---

<sup>51</sup> Não podemos deixar de reparar que entre os vícios que, segundo o *Malleus*, exerciam um domínio especial sobre as mulheres perversas constava também a “ambição” (KRAMER; SPRENGER, 2014, p. 121).

Essas mulheres não eram consideradas completamente civilizadas, pois pareciam não ter se adequado às condições modernas da sociedade, já que rejeitavam a subordinação feminina ou os deveres de mãe, procurando em seu lugar usurpar privilégios masculinos. Para a sociedade, essas mulheres subversivas representavam o passado em que os instintos básicos reinavam e por isso passaram a ser vistas como criaturas degenerativas e maléficas, demarcando o conflito entre o mundo civilizado e o passado animal.

Se considerarmos o conhecimento bíblico que fundamenta o pensamento ocidental cristão, segundo o qual o homem era relacionado com a razão e a espiritualidade e a mulher com as paixões e a fraqueza da carne, a ideia da mulher lasciva como uma ameaça baseia-se no fato de que ela, por ser considerada mais primitiva e dada aos prazeres animais, despertaria anseios igualmente selvagens no homem, afastando-o da espiritualidade<sup>52</sup>, ideia que, como já vimos, aparecia no *Malleus Maleficarum*. Dijkstra conclui que a mulher perversa era considerada o algoz da decadência, afastando o homem da espiritualidade e acorrentando-o ao estado primitivo, impedindo-o de transcender.

O *Malleus* parece dialogar com Bram Dijkstra, pois as bruxas, como mulheres perversas, ocupavam-se de corromper o homem e afastá-lo da fé em Deus, despertando-lhe paixões proibidas através de sua feitiçaria e obscurecendo sua razão. Eram “[...] capazes de contaminar a mente dos homens pela paixão desenfreada [...] inflamando de tal forma seus corações, ao ponto de persistirem nesse amor, a despeito da vergonha ou do castigo [...]” (KRAMER; SPRENGER, 2014, p. 129).

Essa suposta necessidade feminina de explorar prazeres bestiais a aproximava dos animais, por isso muitos monstros femininos, que sugeriam uma sexualidade exacerbada, podiam apresentar a forma de animais parcial ou completamente, como no caso das sereias: figuras híbridas de mulher e animal que procuravam atrair os homens para matá-los.

As mulheres perversas, que se acreditava serem mais propícias à bruxaria, eram assertivas – aquelas que cediam aos instintos animais em vez de agir “apropriadamente” (de acordo com o papel estabelecido pela sociedade). Ao considerar que a bruxa andava na companhia de Espíritos Familiares, por exemplo, as pessoas ressaltavam sua natureza bestial, conectando-a aos animais. E não podemos deixar de reparar que, ao acreditarem que a bruxa era capaz de se metamorfosear em animal, seu próprio corpo se transfiguraria num corpo indomável, com pelos que refletiam o animal selvagem dentro da mulher (in)civilizada. Sua

---

<sup>52</sup> Cf. DIJKSTRA, 1986, p. 210-234.

bestialidade então simbolizava sua não domesticidade – a recusa em assumir um papel passivo – e daí surgiam as frequentes associações a diversos animais, que simbolizavam sua própria natureza selvagem.

### **Bibliografia**

DAVIES, Owen. **Witchcraft, Magic and Culture 1736–1951**. Manchester: Manchester University Press, 1999.

DIJKSTRA, Bram. **Idols of Perversity**. Oxford: OUP, 1986.

DE LA CRUZ, Melissa. **As feiticeiras de East End**. São Paulo: Moderna, 2012.

\_\_\_\_\_. **Winds of Salem**. New York: Hyperion, 2013.

GIBSON, Marion. (Ed.). **Witchcraft and Society in England and America, 1550–1750**. New York: Cornell University Press, 2003.

HOFFMAN, Alice. **Da magia à sedução**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HOWE, Katherine. (Ed.). **The Penguin book of witches**. New York: Penguin, 2014.

KARLSEN, Carol. **The Devil in the Shape of a Woman: Witchcraft in Colonial New England**. New York: Norton, 1998.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das Feiticeiras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2014.

ROWLING, Joanne. **Harry Potter e a Câmara Secreta**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.

\_\_\_\_\_. **Harry Potter e a Ordem da Fênix**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

\_\_\_\_\_. **Harry Potter e a Pedra Filosofal**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

\_\_\_\_\_. **Harry Potter e o Cálice de Fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

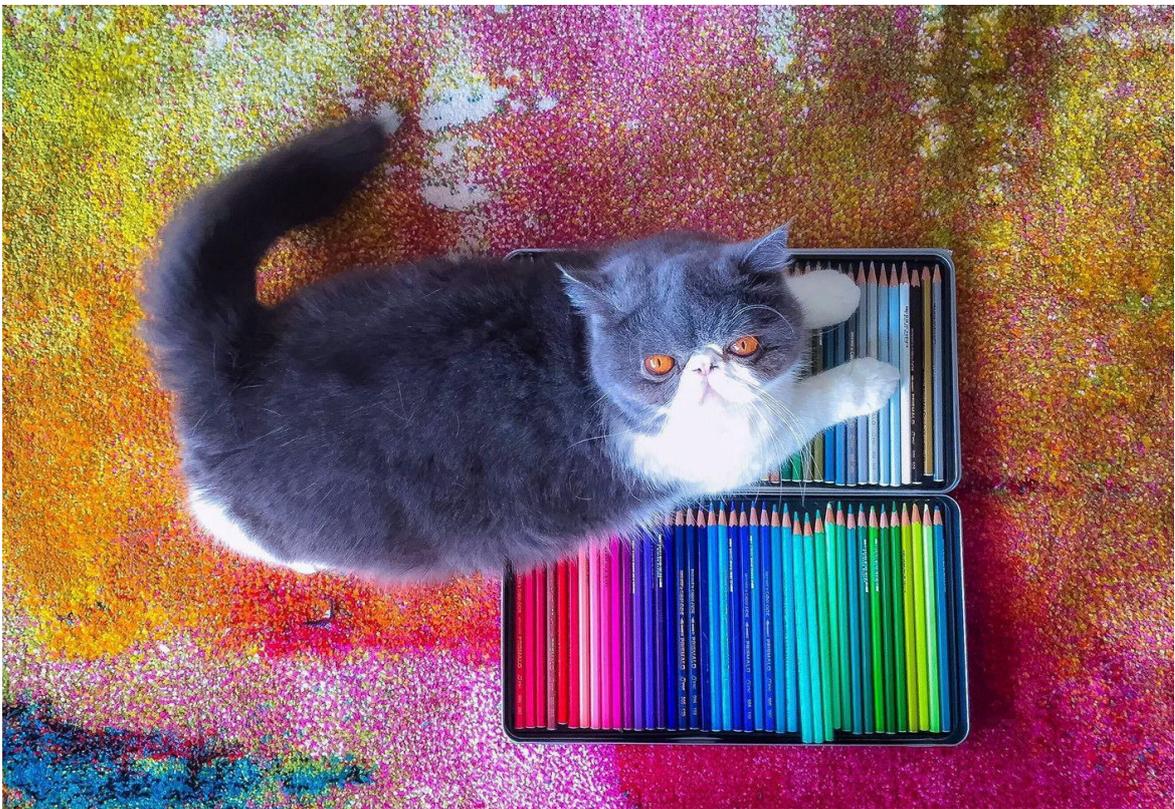
\_\_\_\_\_. **Harry Potter e o Príncipe Mestiço**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. **Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c.

VAN FEU, Eddie. **Magia Xamânica**. Rio de Janeiro: Editora Linhas Tortas, 2008.



Mascarado e Michelle



Mimo

*Os gatos, os queridos gatos, sempre ao pé*<sup>53</sup>, de Adília Lopes<sup>54</sup>

Karina Uehara (USP)

A minha gata morreu. Agora já me posso suicidar.

(Adília Lopes)

Em um único verso, Adília Lopes (2014, p.414) condensa o sentido que os gatos têm para ela e para a sua poesia. Mais do que posse, o pronome “minha” determina a relação afetiva e intrínseca entre a “gata” e o sujeito poético; e o artigo definido, “a”, indica que não se trata de qualquer “gata”. Aliás, é também este felino o único substantivo do monóstico, o que complementa a imagem de um ser fundamental, de suma importância, para esse *eu*.

Em decorrência da ligação afetiva estabelecida entre os dois, a morte da gata desestabiliza o sujeito, cuja presença é sutilmente percebida nos pronomes, “minha” e “me”, e na desinência verbal, “posso”. A não existência de um pronome pessoal do caso reto (eu) somada a essa presença tênue pode corroborar o estado de ruína instaurado após a perda do ente querido (e não apenas de um simples animal de estimação). O que se quer é desaparecer para tentar destruir a dor da ausência.

Há um só verso, repetimos, mas se trata de um verso cindido. E é nessa cisão que pretendemos adentrar para melhor compreender esse gato adiliano. De um lado, no primeiro período simples, há um fato acabado: a morte da gata em pretérito perfeito. De outro, no segundo, há um fato *em aberto*: a possibilidade do suicídio; e que se torna complexo, sobretudo, pela introdução da locução adverbial, pois permite estabelecer relações semânticas com o período anterior.

A frase isolada, “Agora já me posso suicidar.”, enfatiza o tempo presente nos advérbios e no verbo auxiliar da locução verbal. Com isso, o modo como o sujeito poético ficou após a morte da gata é ressaltado e intensificado. Como tirar da memória a presença de um ser amado que se faz ausente? E como lidar com essa ausência? A falta da gata, o sujeito poético que aparece como desinencial e o desejo de suicidar-se criam uma imagem de vazio.

<sup>53</sup> Trecho do poema, sem título, que se inicia com o verso “A casa, a cabeça, a vida”, do livro *A mulher-a-dias* (2002). A disposição original dos versos emprestados é: “os gatos, os queridos gatos/ sempre ao pé de mim”. (LOPES, 2014, p.467-68).

<sup>54</sup> Este artigo compõe parte da dissertação de mestrado intitulada: *Patás, garras e rastros: marcas de animais na poesia de Adília Lopes*. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-16052016-133337/pt-br.php>

É inevitável que o momento imediato pós-morte seja de vazios e que se queira adentrar o vazio, poder suicidar-se no “agora já”.

O sujeito poético desse texto estava enlaçado emocionalmente com a gata. Estar junto dela lhe trazia vitalidade e, também, por esse motivo que a sua falta faz com que queira tirar a própria vida. Para complementar, segundo Gonçalo Duarte (2011, p.8), é “como se a vida do sujeito que se exprime, penosa e sem interesse próprio, só se justificasse em função da responsabilidade perante outro ser [a gata] que desta dependesse”.

Pensando nas duas orações, em conjunto, é possível inferir uma *subordinação* entre ambas, embora sejam explicitamente separadas por um ponto final. A vontade de suicidar-se não decorre da morte da gata, ela já existia. Porém, é essa morte que “liberta” o sujeito poético. É como se com a gata *viva* não fosse possível se suicidar, pois havia um compromisso entre os dois, ela estava sob a *sua* responsabilidade. Portanto na ausência *desse que cuida*, como a gata sobreviveria? Desse modo, o advérbio “já” indicando conclusão (então) revela que aquela gata era a razão da vida desse sujeito e essa razão, nesse caso, é ética.

O ponto final materializa o falecimento da felina e marca uma cisão (física, material) momentânea entre a gata e o *eu*. Porém não podemos afirmar que ela seja definitiva, senão, afirmaríamos que o fim da vida corpórea determina o fim de qualquer outra relação existente entre os dois, e isso seria um grande equívoco. Ao contrário, o laço criado é tão intenso, que aquele mesmo *ponto* pode representar o golpe que aquela morte significou para o sujeito poético. Daí a perda da gata gerar o desejo de morte no sujeito. A estrutura do poema também mostra que a ligação não é rompida. Após o encerramento da primeira frase, outra se inicia, a tessitura continua. E o suicídio fica *em aberto*.

O poema ressignifica a morte da gata. Segundo John Berger (2003, p.13), “A vida de um animal não se confunde com a do homem, no entanto, ela ‘corre paralelamente a dele. Só na morte as duas linhas paralelas convergem (...)”<sup>55</sup>. Ele ainda complementa: “Com suas vidas paralelas, os animais oferecem ao homem um companheirismo diferente daquele oferecido por qualquer troca humana. Diferente porque é um companheirismo dedicado à solidão do homem como espécie”. Essa afirmação coincide com a imagem que Adília Lopes cria de si: uma poetisa, solteira, que vive somente com gatos.

---

<sup>55</sup> Todos os grifos são nossos.

É sintomático que o poema seja representado em *linha reta*, seja um monóstico. Essa representação *gráfica* pode reforçar o “estado sem saída” que a situação implica, se pensarmos na definição dada, em outro poema, por Adília Lopes (2014, p.604): “Mesmo/ uma linha/ recta/ é o labirinto/ porque/ entre/ cada dois pontos/ está o infinito”.

O que fazer e como agir diante de tamanho sofrimento causado pela morte? De fato, parece não haver saída, daí pensar no suicídio. No entanto, em uma *linha reta* também “está o infinito”, então, poderíamos pensar esse monóstico como representação de uma relação em que não há fim, nem limites. Se a imagem da morte potencializa a ausência, o verso, para a poetisa, é o lugar de reencontro entre a gata e o sujeito poético. E, aqui, cabe mencionar, nas palavras de Maria Esther Maciel (2011, p.87), que “se a poesia propicia uma inscrição possível da animalidade no corpo da escrita, ela também viabiliza um encontro, ainda que fictício, entre o humano e sua própria outridade animal”.

Sujeito e gata compõem a unidade do poema. E, nele, é possível eternizar a imagem da gata. Como disse Octavio Paz: “El tempo del poema es distinto al tempo cronométrico. ‘Lo que pasó, pasó’, dice la gente. Para el poeta lo que pasó volverá a ser, volverá a encarnar”. (PAZ, 1972, p.64).

Num outro poema<sup>56</sup>, sem título, o sujeito poético afirma que metade de *seu* coração está no coração do gato. Composto por três estrofes, na primeira, o coração está machucado, “cravejado de setas”, “sangra/ as feridas do coração/ choram lágrimas/ de cera”. Já na segunda estrofe, a central, “está sarado e bate/ (sempre ao meio)”. É interessante notar que a *sua* cura está exatamente na única estrofe em que há a presença do gato. O poema possui outras imagens e relações a serem trabalhadas, mas, nesse momento, o que se quer destacar é a ligação afetiva entre o gato e o sujeito poético.

Se esse coração bate “(sempre ao meio)” (porque mesmo curado, está dividido: metade “está no centro da Terra” e a outra metade “está no coração do gato”) e exatamente metade desse órgão vital depende do “coração do gato” para estar em atividade (para escrever? Para criar os poemas?), sem o gato, há incompletude, porque parte de *sua* existência *pertence* a ele.

---

<sup>56</sup> Poema do livro *Um jogo bastante perigoso*: “O meu coração está ao meio/ em substituição da cara/ (que vê corações/ não vê caras) / cravejado de setas/ amparado por duas meninas velhas/ anjinhos amarelos/ sangra/ as feridas do coração/ choram lágrimas/ de cera// O meu coração está no centro da Terra/ está no coração do gato/ tem duas asinhas de mariposa branca/ está sarado e bate/ (sempre ao meio)/ as feridas suturadas/ têm inveja uma das outras/ as setas estão arrumadas a um canto/ numa poça de cera// Fungam as duas meninas velhas/ cantarolam os anjinhos amarelos/ no segredo do quarto escuro/ enquanto o meu coração limpa o pó”. (LOPES, 2000, p.39).

Para Jacques Derrida (2011)<sup>57</sup>, de maneira geral, há dois modos de “apreender o animal”: um pelo saber racional, excludente, pois os animais não têm uma linguagem comum aos humanos; outro pela sensibilidade e afetividade. Para elucidar esses apontamentos, Maciel (2011, p.89) diz que:

(...) Derrida aponta duas grandes “situações de saber” sobre os animais: a que reduz o animal a uma coisa, “uma coisa vista, mas que não vê”, e a que se sustenta na troca de olhares com ele. A primeira estaria assentada na cisão abissal entre humanidade e animalidade, justificada pela ideia de *logos*. A segunda, tomada como uma recusa do conhecimento exclusivamente racional, adviria do desejo de apreender o outro também pelos sentidos e pelo coração.

Adília Lopes, ao escolher a imagem do coração para ligar ao gato, indica de que modo apreende esse *outro*. A falta de uma linguagem comum deixa de ser obstáculo para *se* relacionar com o gato, pois a ligação é feita pelos sentidos. Poderíamos até pensar numa relação de *coexistência* entre gatos, sujeito poético e Adília/ Maria José.

Metaforicamente cerne das emoções, “centro da sensibilidade, da afeição e do amor”<sup>58</sup>, o coração é oscilante, pois seu ritmo varia de acordo com as experiências. Dessa forma, unindo essa imagem coração/gato ao primeiro poema, é bastante revelador que a morte da gata tenha potencializado a fragilidade e instabilidade daquele sujeito.

Com esses dois poemas, percebemos que a imagem do gato está intimamente ligada ao sujeito poético construído por Adília Lopes. Tanto a imagem do suicídio como a imagem do coração indicam o que o gato significa para *ele*. A postura extremada e violenta somada ao maior símbolo do amor revelam uma relação de dependência emocional entre sujeito/ gato e uma valorização desse felino.

Não podemos nos esquecer de que o gato também possui uma relação biográfica<sup>59</sup> com a poetisa. Adília/ Maria José são rodeadas por gatos. Eles aparecem em poemas e em

<sup>57</sup> Ao longo de todo o livro, Jacques Derrida vai discorrer sobre essa questão, que se inicia quando se depara nu diante de sua gata e percebe que ela o observa. Na tentativa de englobar a multiplicidade que há entre os animais em uma palavra e, ao mesmo tempo, de “aceder a um pensamento, mesmo que seja quimérico ou fabuloso, que pense de outra maneira a ausência do nome ou da palavra [que separa o home do animal], e de outra maneira que uma privação”, Derrida cria a palavra “Animot”. (DERRIDA, 2011, p.89).

<sup>58</sup> Um dos significados para o termo “coração”, do *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (DPLP). Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/cora%C3%A7%C3%A3o> . Acesso em: 5 ago. 2015.

<sup>59</sup> Os gatos (juntamente com as baratas) aparecem em suas três autobiografias. Em *Notas da Autora*, a poetisa faz referências a gatos que foram seus, como a Ofélia e o Guizos. Além disso, ela dedicou livros a gatos: *O regresso de Chamilly* (2000) para a Ofélia e para o Guizos; *A mulher-a-dias* (2002) ao Guizos; *Poemas Novos* (2004) para o Mémé e para a Lu; e a gata Ofélia está aos seu colo na fotografia da lombada de sua primeira poesia reunida intitulada *Obra* (Lisboa: Mariposa Azul, 2000).

fotografias. Assim como o sujeito autoral, que oscila<sup>60</sup> entre Adília/ Maria José, os gatos adilianos oscilam entre o mundo poético e o mundo real.

A relação entre humanos e animais é tomada por dualismos. Segundo Berger (2003, p.14), “[animais] Eram sujeitados e adorados, criados e sacrificados”. Adília Lopes exemplifica essa questão na crônica “Criação”<sup>61</sup> e “desmascara o amor funcional, e por isso contraditório, aos animais” (ENGELMAYER, 2004, p.274). Uma relação diferente da Menina Albertina com o seu pato, mas igualmente paradoxal, também está presente em alguns poemas em que há a imagem do gato. Adentrar as contradições (aparentes ou não) possibilita uma leitura mais *completa* do objeto analisado. Assim, apresentamos um poema-chave para pensar/olhar esses gatos adilianos:

#### MEA CULPA

Lamento profundamente  
a ninhada afogada  
pela Maria do Carmo  
a meu pedido  
a aflição do Nariz Branco  
os gatinhos molhados  
que eu recolhi no quintal  
das Fredericas  
que tiveram coragem  
para os regar  
mas que me disseram  
eu não tinha coragem  
a gata volta-se contra si  
leve os gatinhos  
no saco de plástico  
para casa  
o Nariz Branco nunca  
me fez mal

<sup>60</sup> Termo sugerido pela professora Monica Muniz de Souza Simas (USP), no Exame de Qualificação. Ainda sobre essa temática, para a professora Ana Maria Domingues de Oliveira, a maior singularidade da poesia de Adília Lopes é esse “deslizamento permanente entre o real e o ficcional”, ou seja, a mistura entre dados biográficos e aquilo que é criado. Porém, é necessário ficar atento a esta ilusão autobiográfica, pois até mesmo Maria José (nome real da poetisa) é uma personagem de Adília Lopes (pseudônimo) e vice-versa. Um exemplo de Maria José-personagem está no poema “Z/S”, do livro *Sete Rios entre Campos* (1999).

<sup>61</sup> O seguinte trecho da crônica exemplifica o que Engelmayer chamou de “amor funcional”: “A Menina Albertina tinha muitos bichos no quintal. Aquilo a que se chama, ou chamava, ‘criação’. Havia uma capoeira com galinhas e coelhos. Não eram animais de estimação. Eram animais estimados e aparicados com vista a serem mortos pela Menina Albertina e a serem cozinhados e comidos por ela. O pato era o ai Jesus da Menina Albertina. Ela dava-lhe banho com imenso orgulho e carinho. O pato batia as asas, feliz da vida, dentro do alguidar de alumínio cheio de água. A água saltava por todo o lado. Acho que a Menina Albertina chegava a escovar o pato. Mas um dia a Menina Albertina matou o pato, cozinhou-o e comeu-o. A minha mãe não percebia isto. Não amava a Menina Albertina o pato? Não era evidente o amor da Menina Albertina pelo pato? Mas era aquilo amor? As pessoas sensíveis gostam de comer galinhas mas não gostam de ver matar galinhas. A Menina Albertina terá gostado de matar o pato?”. Texto disponível no site de Arlindo Correia: <http://arlindo-correia.com/180902.html> Acesso em: 3 jul. 2015. No trecho grifado, percebemos também um jogo intertextual com o poema “As pessoas sensíveis”, de Sophia de Mello Breyner Andresen (ANDRESEN, 2004, p.151-152).

quis poupar os frutos do ventre  
da gata  
ao sofrimento  
ou antes quis  
poupar-me a mim  
o sofrimento  
de ver os gatos crescer a sofrer  
porque tudo o que nasce  
é para sofrer  
como dizia a Ireninha

(LOPES, 2014, p.191)

Logo no primeiro verso, percebemos que não se trata de uma simples confidência. A voz na primeira pessoa ainda ressentida a dor que teve, pois lamenta no seu mais íntimo a morte trágica de uma ninhada de gatos. No entanto, quando o sujeito poético assume ter sido o mandante do crime, inevitavelmente, cria-se um desconcerto no leitor. O sujeito assume o risco dessa exposição, parece não temer os julgamentos pela atitude atroz, porém, paradoxalmente, faltou coragem de assumir o fato em si: *ele mesmo* afogar os gatos e não pedir a “Maria do Carmo” (“Lamento profundamente/ a ninhada afogada/ pela Maria do Carmo/ a meu pedido”).

A falta de coragem não condiz com o *seu* pedido. Diante de tais circunstâncias, o leitor pode interrogar: Mas, então, por que mandou afogar a ninhada? E por qual motivo “recolheu” os filhotes que mandou afogar?

Nesse meandro, surge a imagem das Fredericas (os gatinhos, já afogados, estavam no quintal delas). Percebemos, aqui, uma relação intertextual com as narrativas voltadas para crianças de Condessa de Ségur, que tinham caráter moralizante e pretendiam ensinar bons costumes aos pequenos. Assim, “Fredericas”, possivelmente, fazem referência a personagem Frederico<sup>62</sup> e seus colegas, que maltratam animais. No capítulo 17, “As crianças da escola”, de *Memórias de um burro*, Cadichon (o burro, narrador-personagem) relata como conheceu seu amigo cão *Médor* e, ao mesmo tempo, denuncia maus-tratos contra animais:

Os rapazes de tão maus que eram, regozijaram-se com o seu triunfo [matar o gato a pedradas] em vez de lamentarem a crueldade e o sofrimento que tinham infligido ao pobre animal. O *Médor* [o cachorro] olhava para o seu inimigo e para os rapazes, condoído com o primeiro e enraivecido com os segundos. Decidiu voltar para casa, mas um dos rapazes exclamou:

— Vamos dar banho ao cão no rio! Deve ser **divertido!**

<sup>62</sup> Vale lembrar que além da personagem Frederico do livro *Memórias de um burro*, há outro livro de Condessa de Ségur intitulado: *Frederico e o seu gênio do mal*.

– Mas que bela ideia! – exclamaram os outros. – Agarra-o, Frederico, que ele vai fugir! (SÉGUR, 2012)<sup>63</sup>

Adília Lopes não pega emprestado somente o “nome” da personagem (que, no poema, é alterado para o gênero feminino<sup>64</sup> e é pluralizado<sup>65</sup>), mas, sobretudo, a representação que os “Fredericos” carregam. Assim como os “Fredericos” de Ségur, as “Fredericas” de Adília se divertem machucando e atormentando animais. Eles mataram um gato a pedradas e querem afogar um cão; elas “regaram” a ninhada de Nariz Branco.

Nessa passagem de Ségur, evidencia-se uma atitude contrária a do sujeito adiliano: os meninos não lamentam “a crueldade e o sofrimento que tinham infligido ao pobre animal [gato]”. Já o poema de Adília Lopes abre justamente com o verso: “Lamento profundamente”. Há uma inversão reveladora: aqui, existe um arrependimento.

Também há uma clara oposição entre as “Fredericas” e o sujeito do poema: elas “tiveram coragem/ para os [gatinhos] regar”, o sujeito poético “não tinha coragem”. O uso do verbo “regar”<sup>66</sup>, no lugar de “afogar”, sugere uma brincadeira de criança, o que intensifica ainda mais a gravidade da ação, pois parece haver um divertimento em molhar os gatos por parte das Fredericas. Para elas, deve ser mais engraçado “regar” gatos do que plantas. E a ação se torna ainda mais perversa, se pensarmos na escolha de matá-los afogados, já que a grande maioria dos gatos tem aversão à água. A mudança do tempo verbal do “ter”/ não “ter” coragem também é significativa. O pretérito perfeito das garotas revela que não houve hesitação em cometer a maldade. Já o pretérito imperfeito do sujeito, mostra que não só não teve, como continua não tendo coragem para *brincar*<sup>67</sup> perversamente com os gatos.

O encadeamento entre os versos do poema se assemelha à organização de um texto em prosa (sujeito, verbo, complemento). No entanto, percebemos que há uma quebra sintática entre os versos 11 e 12: “mas que me disseram/ eu não tinha coragem”. Há uma lacuna

<sup>63</sup> Na versão E-book, constam apenas as páginas por capítulo. Não optamos pela versão impressa com a tradução para o português do Brasil de Vera Chacham, pois a tradução de Portugal de Raquel Mouta utiliza expressões importantes para o nosso trabalho, como “lamentar”, “infligir sofrimento a”, entre outras. In: SÉGUR, Condessa de. *Memórias de um burro* (versão E-book), 2012.

<sup>64</sup> Essa mudança é bastante sintomática, uma vez que a poetisa marca, em sua poética, questões do gênero feminino. Nesse artigo, não iremos nos aprofundar sobre este tema.

<sup>65</sup> O plural, por sua vez, pode “universalizar” a imagem das Fredericas. Assim, elas representariam as pessoas (crianças e adultos) que maltratam animais e não somente uma “personagem” literária.

<sup>66</sup> Segundo o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (2010), de Antônio Geraldo da Cunha, “regar” significa “umedecer por irrigação ou aspersão” e tem origem no latim “rigare”, p.553.

<sup>67</sup> Usamos, aqui, propositalmente o verbo “brincar”, pensando nas três “Autobiografias sumárias de Adília Lopes”: na primeira os gatos *brincam* com baratas; na segunda, o sujeito poético não deixa a gata *brincar* com as baratas e, na última, os gatos pararam de *brincar* com as baratas.

gramatical entre um e outro, por causa da ausência do pronome relativo (que), o que pode gerar ambiguidade na leitura desses versos: 1) a primeira imagem é de suspensão (“mas que me disseram”, o quê?). Assim, poderíamos pensar no verso 12, “eu não tinha coragem”, como fala das Fredericas direcionada ao sujeito poético, isto é, elas zombam da *sua* falta de coragem para “regar” os gatos (“mas que me disseram [que] eu não tinha coragem”) e 2) parece haver uma ênfase na afirmação “eu não tinha coragem”, nesse caso, a fala das Fredericas seria duplicada pelo sujeito poético: de fato, não havia coragem para matar os gatos. Esse posicionamento sustenta o início do poema, em que não se encarrega da responsabilidade de cometer o crime com as próprias mãos, mas é o mandante do crime, pede para Maria do Carmo afogar a ninhada. E aqui temos o dilema do poema: o sujeito poético não tinha coragem para matar os gatos, porém teve *coragem* para mandar matá-los.

Já que o sujeito poético realmente “não tinha coragem” de regar os gatinhos, as Fredericas, propositadamente, colocam-no em xeque e atingem o *seu* “calcanhar de Aquiles”. Elas, “que tiveram coragem” para regar os gatos, provocam o sujeito poético e, é dessa opressão, que emerge o conflito *consigo mesmo*: “a gata volta-se contra si”, pois toma uma atitude por ter sido colocado à prova e não porque, realmente, queria realizá-la. Faltou coragem para dizer não ao enfrentamento, defender os gatos e afirmar: que “não tinha coragem”, afinal, a assertiva poderia soar como fraqueza perante as Fredericas (elas conseguem, o sujeito poético não). Mas, ao pedir a Maria do Carmo que afogasse os gatos para provar que também conseguia fazer mal aos animais, faz mal a *si próprio* e aos gatos.

Naquele momento, a resposta à opressão sofrida foi fazer justamente o que as “Fredericas” queriam: judiar dos animais. E o resultado foi abrir ainda mais a ferida, carregar a culpa daquela escolha. O poema é um “Mea culpa”.

Retornando ao verso-chave, “a gata volta-se contra si”, percebemos que o sujeito parece se confundir com a imagem da gata, talvez, para confirmar que a vê como uma semelhante. É no reconhecimento desse *outro* que o sujeito poético pode se tornar *humano* e se arrepender pela crueldade que mandou infligir aos filhotes. Daí, lamentar-se profundamente. Com diz Maciel (2011, p.87): “Hoje, já não há como lidar com tais fronteiras [entre humanos e animais] senão pela via do paradoxo: ao mesmo tempo em que são e devem ser mantidas, visto que os humanos precisam se reconhecer animais para se tornar humanos”. Além disso, o verso também marca o ponto de virada da única estrofe.

Na primeira parte do poema (do primeiro ao décimo terceiro versos) há a confissão de ter mandado afogar os gatos e o esclarecimento do pedido, a partir da imagem das Fredericas.

Na segunda (do décimo quarto verso, em diante), de modo geral, o sujeito tenta justificar a morte da ninhada.

Já mortos, “os gatinhos/ no saco de plástico” foram levados “para casa”. Lembramos que, antes, eles tinham sido recolhidos pelo sujeito poético. O verbo “recolher” também indica a recuperação de algo que lhe foi tirado, o que pode acentuar a imposição sofrida. O gesto de levar os gatos “para casa” reforça o reconhecimento do erro e do arrependimento. Por isso, não os deixou jogados no quintal das Fredericas.

Há, também, o reconhecimento de que “o Nariz Branco nunca/ [lhe] fez mal”. Esse nome próprio pode fazer menção à gata-mãe. Não por acaso, a cor branca do focinho simbolicamente associa-se com a morte e o luto<sup>68</sup> e, em outro poema, a imagem do Nariz Branco aparece juntamente com a ninhada morta: “A minha Juvenilia/ o meu diário/ a ninhada/ do Nariz Branco/ no contentor/ do lixo” (LOPES, 2014, p.631-32). Com isso, é possível compreender melhor porque havia lamentado profundamente “a aflição do Nariz Branco”, nos primeiros versos. A palavra “aflição” redobra o sofrimento da gata-mãe: o tormento de ter seus filhotes arrancados de si e a agonia de ver a ninhada morrendo afogada.

O sujeito poético tenta arranjar desculpas para a morte dos gatinhos. Primeiro a justifica pela vontade de poupá-los de qualquer sofrimento. E, posteriormente, acrescenta a conjunção “ou” colada a um outro pretexto, poupar a *si* do sofrimento “de ver os gatos crescer a sofrer”. Essas alegações são apenas para tentar encobrir o sentimento de culpa, que é muito grande. Mas será que servem como purgação para o sujeito poético?

De modo significativo, para se referir à ninhada, Adília Lopes toma emprestado a expressão litúrgica: “frutos do ventre”. Na oração “Ave Maria”, “frutos do ventre” se refere a Jesus Cristo (“bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus”). No poema, enquanto o termo é dessacralizado, podendo ser utilizado na banalidade do cotidiano, a imagem dos gatos é elevada. E, como Cristo, os gatinhos foram sacrificados. Ele para salvar a humanidade, os filhotes para *salvar* o sujeito poético da opressão das Fredericas. O termo também problematiza a prática de sacrificar animais que era um dos mecanismos para se redimir de culpas perante Deus, segundo o *Antigo Testamento*. Qual o sentido de livrar-se de um pecado derramando sangue de *inocentes*?

---

<sup>68</sup> Chevalier e Gheerbrant (2009, p.142) declaram que: “Em todo pensamento simbólico, a morte precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso, o branco é primitivamente a cor da morte e do luto. E isso ainda ocorre em todo o Oriente, tal como ocorreu, durante muito tempo, na Europa e, em especial, na corte dos reis da França”.

Se a intenção era justificar o afogamento da ninhada, o propósito fracassa. Caso contrário, estaríamos caindo na cilada do poema: ora, se “tudo o que nasce/ é para sofrer/ como dizia a Ireninha”, então, seria permitido matar tudo?

Essa fala da Ireninha, introduzida por uma conjunção explicativa (porque), na verdade, confirma e ressalta todas as dores presentes no poema e na vida<sup>69</sup>. Não à toa, a palavra “sofrimento” e o verbo “sofrer” são reiterados (aparecem duas vezes), além de estar pressuposto na lamentação do primeiro verso (“Lamento profundamente”).

Essas tensões, “elementos ou significados contraditórios que se opõem, e poderiam até desorganizar o discurso”, “na verdade criam as condições para organizá-lo, por meio de uma unificação dialética” (CANDIDO, 1993, p.30). Legitimar a morte dos gatinhos e o sofrimento do Nariz Branco com a desculpa de querer poupá-los de sofrer só mostra o quanto a crueldade é questionável e merecedora de crítica.

Adília Lopes também mostra, nesse poema, a opressão, que muitas vezes se inicia no mundo infantil, a partir de uma *brincadeira* perversa, e que pode ser transferida para o mundo adulto<sup>70</sup>. A provocação perversa das Fredericas foi o primeiro sofrimento que ocasionou todos os outros (o sofrimento do sujeito poético pela covardia de ter mandado afogar os filhotes e pela morte dos bichos; a morte sofrida dos gatinhos e o sofrimento angustiante da gata-mãe, o Nariz Branco) e, sobretudo, o principal deles: o sentimento de culpa. E, aqui, cabe mencionar a “pergunta do teólogo alemão, Dietrich Bonhöffer, morto nos campos de concentração de Hitler<sup>71</sup>”, recuperada por Mário Aldighieri (1993, p.73):

“Como falar de Deus em um mundo adulto?” (30/4/1944), transformada na pergunta: “Como falar de Deus num mundo de opressão e de injustiça?”. É o mesmo Bonhöffer quem escreve: “Nós aprendemos a ver os grandes acontecimentos da história do mundo a partir de baixo, da perspectiva dos inúteis, dos suspeitos, dos maltratados, dos que não têm poder, dos oprimidos, dos desprezados, em uma palavra, da perspectiva dos que sofrem”.

<sup>69</sup> Em entrevista, Adília Lopes diz: “Eu vivo de uma maneira muito sofrida actualmente porque tenho uma doença psíquica, posso vir a ter dificuldades de dinheiro e o mundo não está cor-de-rosa. O dia a dia é muito sofrido. (...)”. In: LOPES, A. “Como se faz um poema?”, *Inimigo Rumor: Revista de Poesia – Edição Especial: 10 anos de Inimigo Rumor*, nº20, 2008, p.109.

<sup>70</sup> Para exemplificar essa perversidade no mundo adulto, destacamos um trecho do livro *O gato por dentro*, de William Burroughs (2006, p.41): “Um ritual de iniciação para os altos escalões da SS nazista era arrancar os olhos de um gato depois de alimentá-lo e acariciá-lo por um mês. Esse exercício foi criado para eliminar qualquer envenenador vestígio de piedade e moldar um *Übermensch* completo. Há um sólido postulado mágico envolvido: o praticante alcança um status super-humano ao desempenhar uma ação revoltante, atroz e subumana”.

<sup>71</sup> De modo geral, a Teologia da Libertação é uma tentativa de resposta a essa pergunta. (ALDIGHERI, 1993, p.73).

A partir de todos os sofrimentos, do sujeito poético e dos bichos, é possível fazer uma autorreflexão sobre a culpa. Há um julgamento de *si mesmo* e é com o poema que o sujeito tenta purgar o *seu* pecado.

Lembramos que o título do poema é “Mea Culpa”. O termo latino tem origem na oração *Confiteor* da Igreja Católica. Diz a versão traduzida para a língua portuguesa:

Confesso a Deus Todo-poderoso, à bem-aventurada sempre Virgem Maria, ao bem-aventurado Miguel Arcanjo, ao bem-aventurado João Batista, aos santos Apóstolos Pedro e Paulo, e a todos os santos, que pequei muitas vezes por pensamentos, palavras e ações, por minha culpa, minha culpa, minha máxima culpa. Por isso, peço à bem-aventurada sempre Virgem Maria, ao bem-aventurado Miguel Arcanjo, ao bem-aventurado João Batista, aos santos Apóstolos Pedro e Paulo, e a todos os santos, que oreis por mim a Deus, Nosso Senhor. Amém.<sup>72</sup>

O devoto que reza a prece acima quer se redimir, visto que se trata de uma oração penitencial. É reconhecendo os pecados que será possível buscar a misericórdia e o perdão de Deus<sup>73</sup>. Portanto, poderíamos dizer que o poema representa essa confissão com a qual se busca o perdão. O sujeito poético quer perdoar a *si mesmo* para se libertar da culpa de ter mandado matar gatos.

De acordo com Rosa Maria Martelo (2010, p.248), “Adília Lopes, tal como ironista rortiana, tem sempre como alvo fundamental o sofrimento e a crueldade, colocados num plano individual, não quantificável na massa e que, portanto, a comunidade tende a desvalorizar”. É preciso “chamar a atenção para certas coisas”, declara Adília Lopes (2005) em entrevista concedida a Carlos Vaz Marques. Assim, o poema não deixa de ser também uma denúncia contra maus-tratos a animais, seres indefesos – em especial os filhotes.

Em outro ensaio, Martelo enfatiza:

Tanto de Mariana como de Adília se poderia dizer que escrevem contra o sofrimento, a humilhação. Ou para se tornarem menos <<vulneráve[is] à crueldade>> (DDE, 112). E chego, assim, ao último ponto que queria destacar neste retrato de Adília Lopes enquanto ironista: a posição de centralidade ocupada pela crueldade e pelo sofrimento na sua obra e, muito particularmente, pela humilhação. Como qualquer ironista, Adília Lopes parece acreditar que a redescrição é a melhor estratégia de denúncia e superação da crueldade e, embora ela possa, por vezes, parecer ela mesma cruel, na verdade isso decorre apenas do seu modo de questionar as

<sup>72</sup> Oração “Confiteor” traduzida para a língua portuguesa extraída do site: <http://www.catholicismoromano.com.br/content/view/2579/30> Acesso em: 10 fev. 2015.

<sup>73</sup> Definição de Confiteor: “uma oração penitencial em que nós, reconhecidos dos nossos pecados, buscamos a misericórdia e o perdão de Deus”, extraída também do site: <http://www.catholicismoromano.com.br/content/view/2579/30> Acesso em 10 fev. 2015.

evidências. A escrita de Adília Lopes é invulgarmente atenta a esta questão, subscrevendo a ideia de que a <<crueidade é a pior coisa em que podemos incorrer>><sup>74</sup>. Desse ponto de vista, estamos até perante uma revalorização da relação entre estética e ética, embora num domínio privado ou particularizado que nada tem a ver com planfetarismo. (MARTELO, 2010, p.231-32)

Na sétima edição dos “Encontros com Poetas” da Fundação Eugénio de Andrade, Adília Lopes afirmou que “nunca pagaremos a dívida que temos com os animais” e disse que acha a Condessa de Ségur “mais sádica do que o Marquês de Sade<sup>75</sup>”. Talvez, seja a partir do reconhecimento desse *outro*, muitas vezes invisível e silenciado pela sociedade, que a poetisa veja sadismo nos escritos da Condessa. A dor, a aflição, o medo, o sofrimento de *Médor*, filhote de cachorro já referido, são a diversão para Frederico e seus amigos:

Aqueles patifes começaram a perseguir o *Médor*, correndo o mais depressa que conseguiam, e o meu amigo a fugir deles. Infelizmente, eram uma dúzia de rapazes e espalharam-se pelo terreno, o que obrigou o *Médor* a correr sempre em frente, pois, quando tentava fugir para a direita ou para a esquerda, eles rodeavam-no, o que, em vez de acelerar a fuga, atrasava-a. O meu amigo era muito novinho naquela altura, tinha só quatro meses. Não conseguia correr muito depressa nem durante muito tempo. Acabou por ser apanhado. Um dos rapazes agarrou-o pela cauda, outro por uma pata, outros pelo pescoço, pelas orelhas, pela barriga. Cada um puxava para seu lado, e todos se **divertiam** com os ganidos do meu amigo. Então, ataram-lhe um cordel ao pescoço que quase o estrangulou. Foram-no puxando, fazendo-o avançar à força de pontapés. Por fim, lá chegaram ao rio. Um dos rapazes, depois de desatar o cordel, ia atirar o *Médor* para a água, mas o mais velho disse:

— Espera aí, dá-me o cordel. Vamos atar-lhe duas bexigas ao pescoço para o fazer boiar, depois empurramo-lo até à fábrica e fazemo-lo passar por baixo da roda. (SÉGUR, 2012)

A perversão presente nas personagens da Condessa de Ségur é redescrita por Adília Lopes, principalmente, para não legitimá-la. O sofrimento daqueles que maltratam animais e o sentimento de culpa que não aparecem nos “Fredericos” estão presentes, do começo ao fim, no sujeito poético. Se a perversão é *comum* ou *faz parte* do mundo infantil, no mundo adulto se faz necessário refletir e pensar sobre o que é corrompido. Não por causa de uma moral reducionista, mas sobretudo por um compromisso ético e social. No poema, o animal também

<sup>74</sup> Judith Shklar *apud* Richard Rorty, **Contingência, Ironia e Solidariedade**, 1994, p.185.

<sup>75</sup> In: QUEIRÓS, L. M. Entre a Condessa e o Marquês de Sade. **Público**. Portugal, 26 mar. 2001. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipilon/jornal/entre-a-condessa-e-o-marques-de-sade-156010> . Acesso em 13 abr. 2013.

é vítima de crueldade, mas a redescritção comprova a fala de Richard Rorty: a “crueldade é a pior coisa em que podemos incorrer”<sup>76</sup>.

Ao fazer o “Mea culpa”, o sujeito do poema assume a responsabilidade de *seu erro*, *seu grande erro*. Os versos evidenciam a confissão sofrida do crime cruel e irremediável, mostram o reconhecimento da falta, denunciam a covardia *consigo* e com os gatos, expõem *sua* maior ferida, *sua* mais íntima dor.

A culpa também é proveniente da empatia com os bichos. Ver-se no *outro* (nesse caso, nos gatos), ajuda a sentir o que é estar na pele do animal. Novamente, lembramos que o sujeito poético *se confunde* e *se mistura* com a gata-mãe (verso 13).

Por um lado, a atitude de mandar assassinar gatos destoa dos poemas analisados anteriormente. Por outro, a intensidade da relação entre sujeito poético e gatos se mantém (senão, não haveria motivos para fazer o “mea culpa”). Esse poema também pode ser lido como uma problematização das *diferenças* (de tratamento, de direitos) entre animais e humanos que parecem não ter “solução”, no sentido de que o animal sempre estará numa zona de marginalidade perante o humano (por exemplo, eles servem como alimentos, são usados como vestimentas etc.). Com isso, Adília Lopes nos faz pensar nas questões animais e, conseqüentemente, na própria ideia de humanidade.

Dando continuidade a essa estreita relação com o gato, apresentamos o poema a seguir, no qual presenciamos um “amor no sentido de *agapé*, esse termo grego que viria a ser traduzido por *caritas* na tradição cristã e que depois evoluiu para sentidos mais restritivos” (MARTELO, 2010, p.248).

*il faut toujours défendre cette chose, en nous, dont on se moque*  
(Roland Barthes)

O Raposão gato  
preto e branco  
era muito doux  
aninhou-se no meu colo  
e deixou que eu lhe espremesse  
com os dedos  
o abcesso  
que tinha no focinho  
ao pé da boca  
nunca lhe quis  
tirar fotografias  
para não lhe fazer mal

---

<sup>76</sup> Cf. nota 22.

despedi-me dele  
com um beijo

(LOPES, 2014, p.327-28)

Embora não haja título, é preciso atentar-se à epígrafe que Adília Lopes escolhe para este poema. A poetisa demonstra ter bastante apreço por esta frase de Roland Barthes, pois além desse poema, coloca-a em uma de suas crônicas (O aguilhão da morte<sup>77</sup>) e menciona-a em entrevistas. Adília dá até mesmo possibilidades para o leitor escolher a tradução que mais lhe agrada. Na crônica, menciona uma tradução feita por Nuno Bragança: “É preciso defender sempre com unhas e dentes aquilo que os outros acham ridículo em nós”<sup>78</sup>. Na entrevista, ela mesma sugere uma tradução para a frase: “temos que proteger sempre aquilo que os outros fazem troça em nós”<sup>79</sup>.

Queremos deixar destacado duas imagens, que depois serão retomadas nesta análise: o poema abre com “O Raposão gato” e se encerra “com um beijo”. Ao todo, são quatorze versos dedicados a esse felino.

Num primeiro momento, duas características do gato são apresentadas: Raposão tem a pelagem bicolor (“preto e branco”) e “era muito doux”. O uso da palavra francesa talvez seja para deixar impresso em verso (e não apenas na epígrafe) o diálogo que inicialmente se estabeleceu com Roland Barthes. “Doux” tem o sentido de “doce, suave” (RÓNAI, 2012, p.77). Essa qualidade dócil fica evidente quando o gato se aninha no colo do sujeito poético (verso 4). O “colo” parece ser o local onde o felino busca amparo, pois, em seguida, percebemos que ele está doente: tem um abcesso “no focinho/ ao pé da boca”.

Geralmente, os animais evitam a aproximação de pessoas e/ou de outros animais quando estão com dor. E o Raposão faz justamente o contrário, permanece junto do sujeito poético e ainda o deixa espremer sua ferida. A partir do “aninhar-se no colo”, podemos pensar em duas situações que não se anulam: 1) o gato, mesmo doente, escolhe ir para o colo do sujeito poético, porque é onde se sente protegido e onde terá cuidados e carinho e 2) a imagem também pode potencializar a gravidade da doença do gato. Nesse caso, não seria

<sup>77</sup> Crônica disponível no site do Jornal Público: <http://www.publico.pt/noticias/jornal/o-aguilhao-da-morte-159906>. Acesso em: 20 jul. 2015.

<sup>78</sup> Tradução presente na crônica de Adília Lopes, “O aguilhão da morte”. Disponível no site do Jornal Público: <http://www.publico.pt/noticias/jornal/o-aguilhao-da-morte-159906>. Acesso em: 20 jul. 2015.

<sup>79</sup> Tradução da frase de Roland Barthes realizada pela própria poetisa e citada na entrevista concedida a Carlos Vaz Marques (já mencionada).

exatamente que ele “deixa” lhe espremer o abscesso, mas ele não teria escolha, por estar muito enfermo.

O sujeito poético, por sua vez, espreme o abscesso do gato “com os dedos”, provavelmente, para tentar expelir o que há dentro. Com isso, poderia amenizar a dor, do Raposão, decorrente da inflamação e essa compressão poderia também reduzir o volume da protuberância.

Paulatinamente, o poema vai indicando que não se trata de qualquer abscesso. Se fosse algo pequeno, irrisório, bastaria de fato espremê-lo para o Raposão melhorar. Porém, os versos seguintes exprimem que o sujeito poético “nunca lhe quis/ tirar fotografias” e, logo, há uma despedida. O Raposão gato morreu.

Se atentarmos à maneira como o poema se estrutura, perceberemos que “o abscesso” ocupa uma posição central. São quatorze versos, repetimos, e ele está no sétimo, no meio, no centro. No gato, está “no focinho/ ao pé da boca”, ou seja, está escancarado, não tem como esconder. Dessa forma, conseguimos perceber a importância e o peso do abscesso para essa análise.

Não querer tirar fotos do Raposão “para não lhe fazer mal” revela outro cuidado que o sujeito poético teve com o gato. Mas poderíamos questionar: como uma fotografia pode fazer mal a alguém? E, aqui, retomaremos a epígrafe do poema (que geralmente está relacionada ao tema que será abordado) traduzida por Adília: “temos que proteger sempre aquilo que os outros fazem troça em nós”. Se foto é imagem e o gato estava doente, tinha um abscesso no focinho, provavelmente, não querer fazer mal ao gato com a fotografia tem o sentido de protegê-lo do riso cruel, da humilhação que poderia vir a sofrer por causa de sua aparência. Há sensibilidade em não querer expor o gato a mais sofrimento.

O sujeito parece estar ciente de que o mundo vive de aparências, deixando à margem tudo aquilo que não entra nos padrões de beleza e de vida estabelecidos. E a poetisa afirma: “As pessoas, às vezes, ligam demasiado à aparência. Ligam demasiado à imagem que dão de si. Ao que os outros pensam. Ao que os outros dizem. São pouco fiéis a si mesmas e àquilo que lhes dá mais felicidade.”<sup>80</sup>. O sujeito poético teve compaixão, identificou-se com as dores do Raposão.

---

<sup>80</sup> Diz em entrevista já mencionada.

Uma outra possibilidade de leitura para o fato de não querer tirar fotos do Raposão está relacionada com as lembranças que serão guardadas. O retrato é uma imagem carregada de emoções. É uma lembrança materializada, na qual é possível, com apenas um *click*, eternizar um instante. Passado e presente se transformam em um só tempo. Mas o que queremos capturar, enquadrar? O que queremos guardar para sempre? Geralmente as boas lembranças. Então, o fato de não querer fotografar o gato, era também para não guardar um momento de dor.

Percebemos a sinceridade do afeto pelo bicho, no momento da despedida. A doença e o abcesso não impediram que a despedida fosse com um beijo. Há demonstração de amor e carinho. Além disso, esse gesto pode expressar a gratidão que se sente pelo animal que partiu e parou de sofrer. Existe um reconhecimento de todo o bem que Raposão proporcionou ao sujeito poético. O sentimento de agradecimento revela o amor que sente pelo gato e uma compaixão por não querer vê-lo sofrer. Por mais que a morte traga sofrimentos para quem *ficou*, ela é a libertação para o doente, por isso que *deixar partir* também é um ato de generosidade.

Se pensarmos na ligação de Adília Lopes com os gatos, este poema poderia ser uma espécie de homenagem ao Raposão. A poetisa também teve um gato com esse nome e os pretéritos predominam (“era”, “aninou-se”, “deixou”, “tinha”, “quis”, “despedi”). Nesse caso, compor versos amenizaria, de algum modo, a dor dessa separação brusca com o ente querido? Talvez a resposta para essa nossa pergunta esteja em um outro poema de Adília (2014, p.600): “(...) A arte é um modo de lidar com a ausência. E por isso é tão preciosa e tão perigosa. Nunca é a alegria da presença”.

Ausências, vazios e despedidas decorrentes da imagem da morte estiveram relacionados com todos os gatos analisados. Adília Lopes parece querer problematizar o sentido dessa *pequena* morte (que muitos podem considerar uma morte *pequena*), o que vai ao encontro de uma questão que é também levantada por William Burroughs (2006, p.53): “E por que a perda de um gato não pode ser tão tocante e sentida quanto qualquer perda?”.

A morte de um bicho é tão banal como muitos acreditam ser? Qual a dimensão que uma perda dessas pode atingir? Por que ridicularizar a intensidade da dor de quem perde um animal? Não se trata de fazer uma medida quantitativa (aumentar, igualar ou diminuir) entre a perda de um bicho e a perda de um ser humano. A perda de todos esses gatos parece apontar para algo maior: o reconhecimento de que “Amanhã todos estaremos de olhos fechados” (MEIRELES, 1983, p.163).

Talvez seja a dor da perda de um animal de estimação que nos obriga a pensar a nossa própria condição efêmera. Os detalhes do dia a dia passam a ser mais relevantes, quando nos damos conta de que tudo é passageiro. “A arte de perder não tarda aprender.”<sup>81</sup>, diz um verso de Elizabeth Bishop. E, por isso, que pensar a morte também é um modo de conferir sentido para a própria existência (como bem fez Manuel Bandeira<sup>82</sup>). Para Adília, da ausência (também) se faz verso...

Depois de tantas mortes (presentes nos três gatos analisados), voltar ao princípio se faz necessário. “Na vida e no poema/ dar menos um passo” (LOPES, 2010, p.11). E pensando na circularidade da vida/morte, despedimo-nos desses gatos escritos marcando a tensão presente durante todas as análises dos poemas entre o efêmero e o eterno:

Retorno  
a casa  
  
Fico  
para sempre  
junto de mim  
e dos gatos

(LOPES, 2014, p.589)

## Bibliografia

- ALDIGHERI, Mário. **Josimo: A Terra, a vida**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Poemas escolhidos**. Org. Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BERGER, John. “Por que olhar os animais?” In: \_\_\_\_\_. **Sobre o olhar**. Trad. Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp.11-32.
- BISHOP, Elizabeth. **Uma arte**. Poema traduzido por Horácio Costa. Disponível em: <http://zezepina.utopia.com.br/poesia/poesia145.html> . Acesso em: 12 nov. 2015.
- BURROUGHS, William. **O gato por dentro**. Trad. Edmundo Barreiros. Porto Alegre, RS: L&M, 2006.
- CANDIDO, A. **Na sala de aula – caderno de análise literária**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

<sup>81</sup> Verso do poema “Uma arte”. Versão traduzida por Horácio Costa. Disponível em: <http://zezepina.utopia.com.br/poesia/poesia145.html> . Acesso em: 12 nov. 2015.

<sup>82</sup> Cf. Estudo de Davi Arrigucci Jr. (1990) sobre a imagem da morte na poesia de Manuel Bandeira.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4ª ed. Revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DERRIDA, J. **O animal que logo sou**: (a seguir). Trad. Fábio Landa. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

**Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP) On-line**. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

DUARTE, G. “A minha gata morreu. Agora já me posso suicidar”: microformas de Adília Lopes. In: **Atas do Simpósio Internacional “Microcontos e outras microformas”**. Braga, 6 e 7 de outubro de 2011. Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM) da Universidade do Minho, 2011. Disponível em: [http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/cehum\\_simpomicro\\_goncaloduarte.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/cehum_simpomicro_goncaloduarte.pdf) . Acesso em: 14 de fevereiro de 2013.

ENGELMAYER, E. “Posfácio – ou de como Chamilly não deixa de assombrar Marianna & outras questões colaterais”. In: LOPES, A. **Caras Baratas (Antologia)**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2004. p.273-281.

LOPES, Adília. **Apanhar ar**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

\_\_\_\_\_. “Como se faz um poema?”. **Inimigo Rumor: Revista de Poesia – Edição Especial: 10 anos de Inimigo Rumor**. Nº 20, Rio de Janeiro e São Paulo: 7 Letras e Cosac Naify, 2008, p.109-110.

\_\_\_\_\_. **Criação (crônica)**. Texto disponível no site de Arlindo Correia: <http://arlindo-correia.com/180902.html> . Acesso em: 3 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. **Dobra**. 2ª ed. Porto: Assírio & Alvim, 2014

\_\_\_\_\_. Entrevista conduzida por Carlos Vaz Marques. **Diário de Notícias**, 17 jun. 2005. Disponível em: [http://www.arlindo-correia.com/adilia\\_lopes\\_guerreiro.html](http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes_guerreiro.html) . Acesso em: 10 mar. 2009.

\_\_\_\_\_. “O agulhão da morte” (crônica). Disponível no site do **Jornal Público**: <http://www.publico.pt/noticias/jornal/o-agulhao-da-morte-159906> . Acesso em: 20 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. **Obra**. Lisboa: Mariposa Azul, 2000.

MACIEL, Maria Esther. “Poéticas do Animal”. **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011, pp.85-101.

MARTELO, R. M. “As armas desarmantes de Adília Lopes”. In: \_\_\_\_\_. **A forma informe: leituras de poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, pp.235-252.

\_\_\_\_\_. “Contra a crueldade a ironia”. In: \_\_\_\_\_. **A forma informe: leituras de poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, pp.223-234.

MEIRELES, Cecília. **Olhinhos de gato** (versão E-book). 3ª ed. São Paulo: Editora Moderna, 1983. Disponível em: <http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/OlhinhosdeGato.pdf>  
Acesso em: 10 mar 2015.

PAZ, O. **El arco y la lira: El poema, la revelación poética, poesia e historia**. 3ª ed. México: FCE, 1972.

QUEIRÓS, L. M. Entre a Condessa e o Marquês de Sade. **Jornal Público**. Portugal, 26 mar. 2001. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipilon/jornal/entre-a-condessa-e-o-marques-de-sade-156010> . Acesso em 13 abr. 2013.

RÓNAI, P. **Dicionário francês-português, português-francês**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

SÉGUR, Condessa de. **Memórias de um burro** (versão E-book). Trad. Raquel Mouta. Portugal: Oficina do Livro, Sociedade Editorial, 2012.



Nina



Paçoca

## Especismo e sexismo: Práticas contemporâneas em deslocamento

Lígia de Amorim Neves (UEM)

Evely Vânia Libanori (UEM)

### Introdução

A literatura contemporânea produzida no século XXI revela um repertório amplo de temáticas que propõem deslocamentos diversos e em diferentes graus. Questões como formas não inteligíveis de gênero, ressignificação da experiência de minorias étnico-raciais, fissuras no modelo patriarcal e burguês de família, reificação de identidades subalternas, bem como identidades fragmentadas e em constante devir figuram nas narrativas contemporâneas e despertam o olhar para a subversão de modelos simbólicos hegemônicos. É como Giorgio Agamben (2009, p. 65) compreende a contemporaneidade: “ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem”, pois é preciso atrever-se a neutralizar as luzes que provêm de sua época em pleno rosto para visualizar suas trevas.

Pensar hoje a questão do animal não humano como um tema de séria consideração moral é perceber o escuro das sombras da contemporaneidade. Isso porque a sociedade após a virada do século XXI ainda se orienta a partir de uma ética antropofalocêntrica, que sobrepõe homens<sup>83</sup> iguais em racionalidade, liberdade e propriedade aos escravos e servos (homens sem propriedades), às mulheres e aos animais não humanos, todos sob o domínio do homem na forma de propriedade. Como resultado dessa forma de pensar, conclui Sonia Felipe (2014, p. 278), “reconhece-se ao sujeito da propriedade o direito de ‘escolher’ de acordo com sua vontade, e não de acordo com os interesses de suas ‘coisas’, o destino que lhes cabe.”

O romance *Humana Festa* (2008), de Regina Rheda,<sup>84</sup> publicado pela editora Record, propõe uma discussão incisiva sobre essa questão ao problematizar a exploração dos animais

---

<sup>83</sup> Neste artigo, quando o termo homem for empregado, ele sempre o será no sentido estrito de sujeito do sexo masculino.

<sup>84</sup> Regina Rheda (1957), brasileira, mas residente nos Estados Unidos desde 1999, é formada no curso de Cinema (1984) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Antes de tornar-se escritora, trabalhou com cinema, vídeo e televisão, tendo contribuído para inaugurar o boom do curta-metragem brasileiro. Seus romances e contos abrangem temas urbanos, migração transnacional e direitos dos animais. Ganhou um prêmio Jabuti (1995) com sua primeira antologia de contos, intitulada *Arca sem Noé - Histórias do Edifício Copan* (Record, 1994; Record, 2000), traduzida para o inglês como *Stories From the Copan Building* e publicada no volume *First World Third Class and Other Tales of the Global Mix* (University of Texas Press, 2005). Esse volume também inclui a tradução de seu primeiro romance, *Pau-de-arara classe turística* (Record, 1996), e a de outros contos, além de um escrito originalmente em inglês. Dentre outras publicações, pode-se citar seu livro de contos *Amor sem-vergonha* (Record, 1997), o romance *Livro que vende* (Altana, 2003) e outros contos que integram coletâneas. Regina Rheda também traduziu *Jaulas vazias: encarando o desafio dos direitos animais*, de Tom Regan (Lugano, 2006) e, desde 2007, faz traduções autorizadas para o português do site “Abolitionist Approach”, de Gary L. Francione (RHEDA, 2015a; RHEDA, 2015b).

não humanos pelos animais humanos e a sua relação com a opressão das mulheres e a dos trabalhadores rurais. Para realizar essa análise, que enfoca as duas primeiras formas de dominação, empreendem-se aqui as perspectivas do ecofeminismo e dos discursos abolicionistas dos direitos dos animais.

### **Aportes teóricos**

Os estudos teórico-críticos têm incorporado uma extensa gama de discursos para articular os posicionamentos múltiplos dos sujeitos dentro das estruturas de opressão. A inclusão da agenda ecológica na pauta do feminismo é um exemplo disso. Ao entender que a ideologia que autoriza a opressão sobre a natureza retém as mesmas premissas androcêntricas que legitimam a dominação da mulher, o feminismo se filia a outras vertentes de pensamento que problematizam essas relações, como o ecofeminismo.

Surgido no início dos anos de 1970, na França, o ecofeminismo, termo cunhado por Françoise D'Eaubonne, reúne movimentos práticos de busca de mudanças sociais relacionadas às lutas feministas e trabalhos teóricos e críticos voltados tanto para o reconhecimento e a valorização da diversidade biológica e cultural mantenedora da vida, quanto para o desafio das relações de opressão de gênero ligadas à exploração de classe, ao racismo, ao colonialismo e ao neocolonialismo. Na esteira do ecocriticismo, críticas literárias feministas vêm associando ecologia e feminismo aos estudos literários, uma vez que a literatura também é um espaço de resistência a diferentes formas de dominação biológica e/ou cultural (GAARD; MURPHY, 1998).

De posse dessa consciência, teóricos/as ecofeministas como Janis Birkeland (1993) sustentam que uma teoria feminista que desconsidere a política da natureza estreitamente ligada à questão de gênero é uma análise masculinista cega de gênero. E mesmo dentro dessa política da natureza, há questões que ainda precisam ser lembradas e reivindicadas, como os debates sobre a opressão sofrida pelos animais não humanos, questão esta que demorou a entrar na pauta da agenda ecofeminista. Segundo Lori Gruen (1993), as categorias “mulher” e “animal” têm a mesma função simbólica na sociedade patriarcal, por isso, nem o feminismo, nem o ecofeminismo podem ignorar esse aspecto.

No romance *Humana Festa*, pode-se perceber essa questão no discurso explícito de Sybil, mãe da protagonista Megan:

Explicou que o desrespeito às fêmeas da espécie humana tem a mesma fonte que a exploração das fêmeas das outras espécies. [...] – Lembrou que a

maioria dos animais abusados e mortos na indústria de exploração animal são fêmeas: vacas leiteiras, galinhas poedeiras, porcas reprodutoras. E disse que o movimento feminista nunca vai atingir seus principais objetivos enquanto não admitir que as fêmeas não humanas também têm direitos (RHEDA, 2008, p. 44).

Afirmações como essas não significam que o ecofeminismo retoma ligações essencialistas entre mulheres e natureza, mas sim que ele reconhece as limitações, os enganos, os desvios e a força ideológica negativa desse essencialismo. Em outras palavras, a perspectiva ecofeminista reconhece “a opressão compartilhada entre mulheres e natureza numa cultura ocidental predominantemente masculina, e não uma identidade essencial e biológica que constrói uma proximidade especial entre elas” (ARMBRUSTER, 1998 apud SOARES, 2015, p. 3).

O enredo de *Humana festa* se desdobra em dois núcleos. O primeiro apresentado ao/à leitor/a se centra na feminista vegana e ativista pelos direitos dos animais não humanos Megan, cujo nome faz um trocadilho com *vegan*: ela é norte-americana (reside em Weekeewawkeville, Flórida), branca, letrada e tem elevado nível socioeconômico. O outro núcleo é centrado em dona Orquídea: brasileira, não branca, analfabeta, pobre e empregada doméstica da fazenda dos Bezerra Leitão no interior de São Paulo – ela é encarregada no dia a dia de servir lavagem aos porcos e prepará-los para seu abatimento.

Os dois núcleos se encontram quando Megan e seu namorado brasileiro Diogo Bezerra Leitão visitam o Brasil na ocasião do aniversário dele. Esse momento coincide com a fase de planejamento de uma ação direta contra a transformação da fazenda em uma usina de criação intensiva, que receberá financiamento da Holy Hill, um conglomerado agropecuário dos Estados Unidos.

Apesar das diferenças políticas, econômicas, culturais e linguísticas entre os dois núcleos, ambos explicitam uma relação em comum fundamental no romance: mulheres protagonistas que compartilham percepções semelhantes sobre o mundo a partir de suas vivências. A saber, Megan é uma ativista de segunda geração, filha de ecofeminista, e dona Orquídea, mesmo privada de educação formal, isto é, mesmo sem ter contato com teorias especistas, feministas e classistas, também agencia práticas de resistência em favor dos animais, das mulheres e até dos/as trabalhadores/as da fazenda.

A seguir, serão tratadas as resistências engendradas pelas duas protagonistas a partir do entrelaçamento desses três pilares, especista, sexista e classista. Trata-se de grandes alicerces dos processos econômico e político globais que, conforme a teórica feminista

Chandra Mohanty<sup>85</sup> (2003), têm-se tornado cada vez mais brutais, exacerbando as desigualdades econômicas e as de gênero.

### **A política começa na cozinha**

Carol Adams (2012) amplia a noção de ideologia patriarcal ao estabelecer relações entre feminismo e vegetarianismo. De acordo com a ecofeminista, “a carne é um alimento masculino e seu consumo uma atividade masculina” (ADAMS, 2012, p. 79). Historicamente, foi o homem que saiu à caça, enquanto a mulher cultivava o plantio de frutas, de verduras, de legumes e de grãos. Mas, além desse peso histórico, há outra questão, advinda da teoria evolucionista de Darwin, que também explica esse sexismo alimentar: ao colocar a proteína animal em um nível superior ao vegetal, por se aproximar do homem, ou melhor, do homem branco na escala evolutiva das espécies, a carne se torna o alimento mais apropriado para ele; enquanto que a mulher e o negro, considerados seres inferiores, devem ser alimentados por vegetais, por também estarem abaixo na escala hierárquica dos alimentos.

É por isso que a carne não pode ser cortada da refeição, pois isso significaria, segundo Adams (2012, p. 102), “ameaçar a estrutura da cultura patriarcal mais ampla.” A carne, enquanto símbolo masculino e de poder, precisa estar presente na mesa para que o domínio masculino seja “lembrado continuamente no prato de todos” (ADAMS, 2012, p. 103). Isso está subjacente à ideia de “manutenção da harmonia familiar”, como o/a narrador/a se refere à concepção de Marcela, a matrona, durante a escolha do cardápio a ser servido no almoço de comemoração do aniversário de Diogo, vegano por influência da namorada Megan:

Mas Diogo pediu-lhe que não matasse animais nem servisse carne. Festa sem carne?, berrara dona Marcela ao telefone, e eu vou oferecer o quê aos convidados, arroz com salada de tomate? Mãe e filho acabaram negociando um jantar petit comité, com carne à vontade para os onívoros, em respeito à manutenção da harmonia familiar. A matrona determinou-se a dispensar aos comensais uma atenção apropriada às famílias reais europeias. Para conferir um pouco de viço ao evento, na sua opinião anêmico e opaco, ela caprichou na roupa, um *tailleue* de seda carmin com gola e punhos de vison (RHEDA, 2008, p. 144).

A ideologia patriarcal se empenha em construir argumentos para sustentar a falácia de que o vegetal é um alimento insuficiente e impotente, que precisa, portanto, da carne para

---

<sup>85</sup> Nos exemplos citados por Mohanty (2003) sobre as desigualdades econômicas, de gênero, de raça e mesmo sobre a opressão sofrida pela natureza, a questão dos animais não humanos não figura nas discussões e na agenda das mulheres de terceiro mundo. Aliás, essa ausência ou marginalização dos animais não humanos nas teorias feministas, sobretudo nas ecofeministas, é uma crítica que Greta Gaard (1993), em seu livro *Ecofeminism: women, animals, nature*, faz às teorias feministas.

constituir uma refeição completa, da mesma forma que a mulher é vista como vulnerável, necessitando do homem para protegê-la. Conforme Adams (2012, p. 94-95), “a mensagem é clara: o vegetal vassalo deve se contentar com o lugar que lhe foi designado e não tentar tirar a carne do seu trono de rei. Afinal de contas, como é possível entronizar comidas de mulheres quando as mulheres não podem ser reis?”

É por isso que a mãe e o pai de Diogo inicialmente duvidam de sua capacidade de administrar as fazendas da família, pois, ao se tornar vegano, ele, presumido herdeiro da Fazenda Mato Grosso, é visto em um nível inferior na escala de poder e de virilidade. Essa é uma questão subjacente, portanto, à simples relação direta entre ser vegano e não aprovar o modo de produção econômica na fazenda, e essa questão pode ser percebida no discurso da mãe: “– Eu teria mais cuidado com isso, no seu lugar. Nosso filho agora é esse troço aí, ‘vegano’. Como é que pode um vegano se responsabilizar por fazendas de gado e porco?” (RHEDA, 2008, p. 169).

De acordo com a antropóloga Mary Douglas (1975 apud ADAMS, 2012, p. 102), se até mesmo a ordem de servir os pratos segue um protocolo que reforça as estruturas patriarcais que sustentam essa cultura carnívora (“uma refeição não começa com a sobremesa, nem termina com uma sopa, tudo é visto como levando ao prato principal e depois afastando-se dele, e esse prato é a carne”), remover esse prato do cardápio, então, representa, de fato, um grande afrontamento ao poder masculino: “O sistema ordenado que é uma refeição representa todos os sistemas ordenados ligados a ela. Daí a grande agitação que provoca a ameaça de enfraquecimento ou perturbação dessa categoria.” É como conclui Diogo: “Veganos bloqueados, repetiu em pensamento. O problema são eles, não eu. Eles têm medo de mudar, eu não. Sou uma ameaça às suas patéticas certezas” (RHEDA, 2008, p. 162).

Tendo desvelado aqui, portanto, essas práticas viris associadas ao consumo da carne e que são culturalmente naturalizadas para sustentar o patriarcalismo – entendido, segundo Thomas Bonnici (2007, p. 198), como um sistema ligado às estruturas de controle e repressão da mulher pela sociedade masculina, que cria estereótipos de homens superiores e fortes e de mulheres inferiores e fracas –, pode-se olhar para a postura vegana assumida pelas protagonistas ao longo do romance, que será descrita a seguir, como uma forma de resistência a esse sistema.

O termo resistência é entendido a partir da perspectiva de Bill Ashcroft (2001), como qualquer tipo de agência política contra formas de opressão, podendo ser violenta ou não e atuar no plano das ações e/ou do discurso. É o que se observa no romance, o veganismo das

protagonistas que se inicia na cozinha, pelo próprio prato, passa à esfera pública e política, com práticas abolicionistas, sejam elas movidas por uma empatia e senso de justiça ou por uma ética sustentada por discursos científicos sobre a consciência do respeito aos direitos dos animais não humanos.

Orquídea exemplifica o primeiro caso, de prática antiespecista despertada por sua empatia e senso de justiça. Ela inicia o romance sem acesso à esfera pública e a do discurso, fato este que restringe seu protesto a uma prática individual. No entanto, o que começa com um protesto privado de abstenção ao consumo animal desde a sua infância estende-se, após cinco décadas, às questões de gênero e de classe que a impedem de agir, conforme evidencia o diálogo entre dona Orquídea e seu filho Zé Luiz, que também é empregado da fazenda:

– E o que tanto vocês conversam nessa tal dessa assembleia? – perguntou com a voz fraca. Sentiu desânimo repentino, na certa o cansaço que ataca as velhas de cinquenta anos, depois de verem muita coisa errada. A presença da galinha morta gelava-lhe as costas.

– [...] Tem bastante gente contra a modernização da fazenda de seu Bezerra Leitão.

– Por causa que é muito bicho obrando e tomando remédio num lugar só? – ela arriscou.

– Por causa disso e muito mais. [...].

Dona Orquídea ficou curiosa quanto às reuniões. Imaginou que teria muito a dizer, se participasse delas. Só precisaria tomar cuidado para não falar bobagens demais.

– Nessas assembleias só vai homem?

– Não, vai mulher também.

– E eu não posso ir?

Zé Luiz riu:

– Pode não, mãe. Se a senhora for, quem vai fazer minha janta?

– Mas e se eu aprontar a janta antes?

– Aí quem sabe.

Dona Orquídea considerou a resposta do filho uma promessa. Pôs água para ferver no fogão à lenha, de olhos apertados para excluir a galinha de seu campo de visão. Sentia muito sono, queria deitar-se. Mas ainda teria de depenar, eviscerar, picar e temperar a ave. E cozinhá-la com milho. E lavar os trens. Zé Luiz bem que podia arranjar uma mulher que cozinhasse para ele. Podia casar logo, com uma moça que não tivesse nojo de preparar bicho nem vontade de ir a reuniões. Dona Orquídea, então, teria paz. Teria tempo para xeretar na tal assembleia, se quisesse (RHEDA, 2008, p. 97-98).

O reconhecimento da subserviência que lhe é imposta pela cultura patriarcal, leva Orquídea a uma reflexão que a posiciona dentro dos discursos teóricos ecofeministas, os quais, conforme Greta Gaard e Patrick Murphy (1998), propõem um envolvimento simultâneo

de batalhas emancipatórias contra formas de dominação ligadas não somente às de gênero, mas às de classe também, as quais são distintas, mas interligadas. Nesse trecho citado, a entrada de Orquídea na esfera pública é impedida pelos afazeres domésticos, que estão interligados à cultura de consumo de carne e cujo sistema de produção é responsável pela exploração dos/as trabalhadores/as na fazenda, incluindo aqui Orquídea.

Perturbada pela forma como a ordem se expressa, Orquídea se sente deslocada: “Nasci torta, Deus me perdoe” (RHEDA, 2008, p. 91). E quando é informada que Megan e Diogo, que virão passar uma semana na sede, são veganos, ela se espanta: “Vixe – gargalhou Orquídea. – Mais dois doidos no mundo” (RHEDA, 2008, p. 90). Mas é esse contato que a faz perceber que sua inquietação faz parte de uma política maior, tanto que, posteriormente, quando começa a participar das reuniões da assembleia do sindicato, mesmo intimidada pela plateia predominantemente masculina, Orquídea convence os representantes a incluir a emancipação dos animais não humanos que ali vivem na fazenda na pauta dos protestos contra a Holy Hill.

Com a transformação da fazenda em usina de criação intensiva, Orquídea propõe a libertação de todas as suínas prenhas, por entender a mercantilização da maternidade daquelas fêmeas como uma perversão. A ação resulta na liberdade provisória de dois cavalos e na libertação de seis porcas, entre elas Mortadela, que se alojam na floresta formando uma espécie de quilombo:

Mortadela ainda estava viva porque paria bem. Cada gravidez de cento e quatorze dias lhe dava oito filhos, que ela podia mimar e amamentar por três semanas. Depois, um humano lhe arranca os porquinhos à força. Ela protestava, escandalosa. Doía. Ninguém ligava. O humano só voltava dez dias depois, para cruzá-la com um cachaço (RHEDA, 2008, p. 85).

Megan, por sua vez, exemplifica o segundo caso: seu veganismo é motivado pela ética de respeito aos direitos dos animais. De posse do conhecimento formal sobre as questões especistas – filha de ecofeminista, ela cresceu em contato com as ideias e os escritos de Carol Adams, Tom Regan e Gary Francione –, a personagem engendra interferências no meio social desde a sua infância:

– Eu tinha dez anos [...], no mês seguinte, na feira de ciências da escola, fiz uma exposição sobre o sofrimento e a morte dos animais usados em pesquisas científicas, roupas, comida e diversão. Estava nos meus planos incluir, na apresentação, um vídeo com uma entrevista do filósofo Tom Regan (RHEDA, 2008, p. 41-42).

Anos mais tarde, já adulta, Megan continua fazendo uso da esfera do discurso para propagar essas ideias: sua dissertação de mestrado em Letras realiza uma comparação de duas abordagens do vegetarianismo na literatura de língua inglesa, entre Percy Bysshe Shelley e J. M. Coetzee; e ela atua em protestos junto com ativistas, como quando denunciam, nas redes de transmissão em vários estados do país, o clube de caça que recebe apoio legal do governador da Flórida – ele está tentando criar uma lei que permite a realização de torneios de caça de corvos e de outros animais:

Na calçada em frente ao clube alguém segura uma bandeira negra e ondulante estampada com a figura de um corvo. Três pessoas carregam cartazes e repetem as palavras de ordem Queremos Direitos dos Animais, Quando?, Já! Num cartaz se lê Pela Abolição da Caça e de Toda a Exploração Animal. No outro, Veganismo contra o Sadismo dos Caçadores. O terceiro diz Matar é Devastar, Ser Vegano é Conservar. Uma dupla chega de carro e reforça o protesto com uma faixa onde está escrito Animais Não São Propriedades (RHEDA, 2008, p. 331-332).

A noção de animais não humanos como propriedade, seja para consumo ou diversão, sustenta não somente a ordem antropofalocêntrica aqui vista, mas também as desigualdades econômicas. Peggy Sanday (1981 apud ADAMS, 2012, p. 78-79) faz um levantamento de informações sobre mais de cem culturas não tecnológicas e conclui que as economias de base agrícola têm mais probabilidade de serem igualitárias, enquanto que as de base carnívora se alicerçam nas desigualdades de classe e de sexo:

As características das economias dependentes sobretudo do processamento da animais para alimento incluem: segregação sexual nas atividades de trabalho, com as mulheres trabalhando mais do que os homens, porém numa ocupação menos valorizada; cuidado com os filhos sendo providos pelas mulheres; culto de deuses masculinos; patrilinearidade (PEGGY SANDAY, 1981 apud ADAMS, 2012, p. 78-79).

Pode-se identificar essas características na Fazenda dos Bezerra Leitão, uma propriedade operada por trabalhadores/as mal pagos e que será subsidiado/a por um conglomerado agropecuário dos Estados Unidos. As mulheres são confinadas aos serviços domésticos e submetidas às ordens dos patrões em tempo quase integral, sobretudo quando há festas, como o almoço de recepção de Megan e Diogo, cujo evento leva à compra de uniformes que seriam pagos pelas próprias empregadas. Orquídea protesta, entretanto: “Mandara as cozinheiras-copeiras [da sede da fazenda] pedirem aumento por aquela semana de trabalho, desafiara-as a não atenderem ao sininho de dona Marcela e servira como porta-voz da decisão de fazerem greve” (RHEDA, 2008, p. 190).

Aos homens, que também contraem dívidas até o fim de suas vidas por utilizar as ferramentas de trabalho que pertencem à Fazenda, a subjugação é evidente. Conforme acredita Bezerra Leitão, “eles estavam acostumados à servidão. Pertenciam a uma longa linhagem de vassalos. Não traziam o gene da independência nem o da dignidade. Assim como as longas linhagens de criação de gaiola, chiqueiro e curral não trazem o gene da vontade de ser livre” (RHEDA, 2008, p. 166). Com a modernização da fazenda, os/as trabalhadores/as, sobretudo Orquídea, já previam que as condições de trabalhos seriam ainda menos toleráveis.

Em suma, esse tipo de economia global absorve práticas que estabelecem desigualdades de classe e sustentam a exploração dos grupos mais fracos, o que inclui não só as mulheres, mas os/as trabalhadores/as e a própria natureza como visto. A questão classista também é uma questão importante no romance, já que é o motivo pelo qual o sindicato – formado pelo diretor sindical de um acampamento dos sem-terra próximo à fazenda, pelo líder ambientalista Goiabeira e pelos/as trabalhadores/as rurais – decide fazer a chamada “ação direta”, uma reação diante do descaso do patrão perante suas reivindicações:

– Redução da jornada. Carteira assinada. Aumento de ordenado. Fim das dívidas com instrumentos de trabalho. E curso gratuito de operação das instalações modernas para a gente poder competir com o pessoal trazido pela Holy Hill. Mas, como nenhuma dessas exigências foi atendida, uma ação direta se faz necessária (RHEDA, 2008, p. 192).

E o ambientalista Goiabeira completa “– Teríamos de convencer Bezerra Leitão a empregar, em condições justas, centenas ou talvez milhares de trabalhadores na recuperação de suas terras esgotadas, na descontaminação de suas águas, na plantação orgânica de diversos alimentos e na criação orgânica de animais” (RHEDA, 2008, p. 198).

As relações de poder estabelecidas pela cultura da carne hierarquizam, portanto, as classes desfavorecidas e as abastadas, a natureza e o ser humano, a mulher e o homem. Por isso que romper práticas de ordem especista significa também operar resistência contra esses outros discursos de dominação. O romance permite estabelecer essa relação por meio das duas protagonistas: Megan é ativista do veganismo e do feminismo; e Dona Orquídea, que inicia o romance como uma mulher que “não tinha nada de seu. Não mandava na casa, no chiqueiro, em si mesma”, não somente ajuda a promover a rebelião das cozinheiras, como também termina participando das reuniões das assembleias do sindicato que discutiam os direitos dos/as trabalhadores/as na fazenda de Bezerra Leitão. O próprio presidente do sindicato reconhece: “– Pois Zé Luiz fez muito bem em introduzir dona Orquídea ao nosso grupo – disse o presidente do sindicato. – É uma honra contar com a colaboração de uma senhora

capaz de mostrar tanta coragem e iniciativa em seu ambiente de trabalho, qualquer que seja ele” (RHEDA, 2008, p. 191).

*Humana Festa* segue, desse modo, desatando os binarismos essenciais que mantêm a ordem do sistema global, como a falácia que associa a vulnerabilidade do sujeito a uma dieta sem carne, discurso construído pela indústria do agronegócio e que o romance faz questão de marcar, ainda que minimamente, antes de desconstruí-lo. Veja-se o trecho em que Megan é descrita pelas empregadas da fazenda: “– Que branquelinha. [...]. – Tão fraquinha. Não pode isso, não pode aquilo. – Não pode tomar sol, não pode beber leite, não pode comer carne. [...]. – Pobrezinha” (RHEDA, 2008, p. 141).

Em contraposição a esse discurso, são exploradas, em diversos momentos da narrativa, as fragilidades dos carnistas: Vanessa, a sobrinha bulímica de Bezerra, sempre come até limpar o fundo do prato com um pedaço de pão, e, em seguida, precisa vomitar a comida normalmente recheada de carne; a sua irmã obesa Patrícia é descrita como “uma adolescente redonda e engordurada”; o patriarca Bezerra Leitão anda arrastando uma perna, sequela de uma paralisia parcial do corpo devido à ingestão de porco malcozido; e a matrona, sua esposa Dona Marcela, tem diabetes e colesterol alto. É dessa forma que o romance rompe com binarismos essencialistas construídos e sustentados pelos discursos patriarcais e especistas.

Todas essas reflexões que o romance propõe sugerem o que Mohanty (2003) defende: o olhar atento para os movimentos de antiglobalização revela que os corpos e o trabalho das mulheres são o coração dessas lutas. Como exemplo disso, a autora cita:

in the environmental and ecological movements such as Chipko in India and indigenous movements against uranium mining and breast-milk contamination in the United States, women are not only among the leadership: their gendered and racialized bodies are the key to demystifying and combating the processes of recolonization put in place by corporate control of the environment. [...] Similarly, in the anticorporate consumer movements and in the small farmer movements against agribusiness and the antisweatshop movements, it is women’s labor and their bodies that are most affected as workers, farmers, and consumers/household nurturers. Women have been in leadership roles in some of the cross-border alliances against corporate injustice<sup>86</sup> (MOHANTY, 2003, p. 529).

---

<sup>86</sup> “nos movimentos ambientais e ecológicos, tais como Chipko, na Índia, e nos movimentos indígenas contra a mineração de urânio e contaminação do leite materno nos Estados Unidos, as mulheres não estão apenas entre a liderança: os seus corpos gendrados [marcados pelo seu pertencimento de gênero] e racializados são a chave para desmistificar e combater os processos de recolonização postos em prática pelo controle corporativo do ambiente. [...] Da mesma forma, nos movimentos anticorporativos de consumidores e nos pequenos movimentos de agricultores contra o agronegócio e os movimentos *antisweatshop* [movimento que luta contra as condições abusivas de trabalho], é o trabalho das mulheres e seus corpos que são os mais afetados enquanto trabalhadores,

O motivo por esses assuntos terem maior apelo às mulheres pode ser explicado pelo fato de elas terem sofrido historicamente a experiência da outremização, termo cunhado por Gayatri Spivak, que se refere ao processo em que, segundo Bill Ashcroft (1998), o discurso dominante produz seus “outros” por sua diferença em relação ao centro. De acordo com o autor, o uso do termo *outro* envolve uma distinção entre o *Outro* e o *outro*: o “pequeno outro” se refere aos *outros* colonizados que são ou estão marginalizados pelo discurso hegemônico; o *Outro* com letra maiúscula, denominado de “O Grande Outro”, é aquele em cujos olhos o sujeito ganha identidade, ou seja, é de ordem simbólica e não constitui um interlocutor real, todavia pode ser incorporado por outros sujeitos. É dessa forma que se consolidam relações hierarquizadas, condição fundamental para se estabelecer formas de dominação que alicerçam o sistema global.

No caso do romance *Humana festa*, as mulheres, os animais não humanos e os/as trabalhadores/as da fazenda são os “pequenos outros” produzidos pelos discursos patriarcais e de globalização, que são o “Grande Outro”, que determina o lugar desses seres no mundo ao prover as condições nas quais eles ganham o seu sentido de identidade como dependentes.

A vivência do sujeito feminino à margem da margem lhe oferece uma perspectiva privilegiada a partir da qual a mulher reinterpreta o(s) mundo(s) e o(s) seu(s) lugar(es) nele(s), o que Cláudia Costa (2014) chama de *slow down reasoning* (“desacelerar a reflexão”), uma ruptura epistêmica que cria um novo espaço para a consciência dos problemas e a ressignificação dos mundos. Sobre isso, conclui Costa (2014, p. 86), a vivência à margem permitiu a elas “compreender melhor a pluridimensionalidade do poder e da dominação, e a plurivalência das alianças frente às práticas discursivas hegemônicas, o que redundou em maior entendimento das possibilidades de resistência”.

Em outras palavras, a experiência marcada no corpo excede os limites epistemológicos rumo a uma intervenção nas estruturas do seu cotidiano. É por isso que as mulheres protagonistas do romance assumem um papel fundamental no pioneirismo da subversão da doxa especista. Ainda que Diogo seja adepto aos discursos abolicionistas, é Megan, sua namorada, que o ilumina para esse caminho; de modo que, embora a assembleia seja conduzida pelos homens, é Orquídea que traz luz às questões dos animais.

---

agricultores e consumidores/*nurturers* domésticos. As mulheres têm assumido cargos de liderança em algumas das alianças transfronteiriças contra a injustiça corporativa” (MOHANTY, 2003, p. 529, tradução nossa).

Contudo, há diferenças consideráveis nessas perspectivas de resistências que revelam um abismo entre as duas mulheres destacadas nesta análise. Enquanto as resistências engendradas no núcleo brasileiro centralizam ligações entre a indústria agropecuária e a exploração de trabalhadores/as e animais não humanos, as resistências empreendidas no núcleo dos Estados Unidos focalizam questões éticas e legais das políticas de caça.

Megan empenha-se na resistência contra o especismo, sem articular no plano prático outras categorias, como a de classe e a de gênero – o que não significa desconhecimento sobre a associação entre essas categorias. Seu ativismo contribui para a consolidação dos direitos dos animais no plano teórico. Dona Orquídea, por sua vez, distingue-se por sua conexão a uma série de lutas interligadas. E seu modelo de resistência não é resultado do conhecimento de abordagens teórico-críticas, mas sim do seu senso de justiça pessoal e da sua empatia:

Os currais das vacas leiteiras iam ter teto para proteger as máquinas elétricas de ordenhar. Dona Orquídea sentiu uma pontada no seio: – E essas máquinas não vão dar choque nas tetas das coitadas? Zé Luiz achou graça na preocupação da mãe. Perto do que as vacas iam passar no matadouro, debochou, choque em teta era cosquinha. [...] As porcas prenhes viviam em cercados bem pequenininhos. Nem podiam se virar ali dentro, mas era melhor para elas, palpitou Zé Luiz, estavam protegidas e contentes. [...] Dona Orquídea imaginou o galpão de cimento com milhares de porcas imobilizadas em cercadinhos, enterradas no próprio cocô e respirando seu fedor. Não era possível que as bichinhas estivessem contentes. Não era possível que quisessem ficar ali. É que não conseguiam sair (RHEDA, 2008, p. 87).

O nome das personagens até permite pensar essa diferença entre elas: enquanto o de Megan lembra *vegan*, termo cunhado pelo veganismo para designar a postura ideológica adotada pelo indivíduo que não consome produto que seja de origem animal, portanto, uma palavra que aponta para um sentido abstrato, para um modo de ser pensar a natureza; o de Orquídea expressa uma relação direta com a natureza, logo, um vocábulo mais distante de formulações ideológico-políticas.

Apesar das diferenças entre os dois núcleos, as semelhanças que ocorrem nos embates emancipatórios agenciados por essas mulheres a partir de suas vivências particulares revelam uma questão fundamental dos discursos sobre o gênero e sobre a natureza: o particular é universalmente significativo. Esse é um dos objetivos centrais de Mohanty (2003), que chama a atenção para a importância das micropolíticas do contexto, da subjetividade da luta para entender os processos maiores, como a globalização, que recolonizam as identidades dos animais humanos e não humanos em todo o mundo.

## E a política também se faz na literatura

O romance é assumidamente militante, inserindo-se em uma agenda de práticas antissexistas e de respeito aos animais, tanto que, em entrevista à editora Record, Regina Rheda (2015) ressalta que *Humana Festa* seria impossível em filme, ela sustenta: “a menos que pudessem filmá-lo somente com imagens de animais criadas em computador, ou criadas de uma maneira que não usasse animais de verdade, eu nunca faria o filme *Humana Festa*.” Essa postura panfletária se configura claramente não só no arranjo das ideias, mas visivelmente na materialidade linguística do romance, que faz uso de termos que remetem a perspectivas ideológicas desvencilhadas de pressupostos sexistas e especistas, como “animal não humano” e “seres sencientes” para se referir a animal. O primeiro capítulo do romance ilustra essa questão desde a primeira linha:

– Fuckin' animal!

Megan lançou a Diogo um olhar de lâminas. Ele acabava de cometer o erro de sempre. Tinha chamado de animal um motorista infrator. Megan fez uma marca no bloquinho:

– Mais um ponto para mim.

– Desculpe, Megan, animal não é insulto, eu sei. Mas, na pressa de xingar, a gente não consegue escolher o vocabulário certo e acaba usando o reacionário.

Megan suavizou a censura dos olhos, apertou-os no sorriso de namorada. Ela entendia. A maioria das pessoas demora para aprender coisas novas. E Diogo ainda tinha de trabalhar dobrado: falar inglês e evitar a linguagem especista ao mesmo tempo.

O infrator ultrapassou à direita, pulverizado nos pneus estridentes.

– Watch out, you stupid hog! – gritou o brasileiro.

Outro corte rápido dos olhos claros. Outro ponto a favor de Megan. Diogo desculpou-se, É a última vez, honey, juro.

Megan aceitou a desculpa num abraço lateral. Tudo bem, por enquanto, o namorado fazer uma referência desrespeitosa a um inocente porco. O mais importante – por enquanto – é que ele não comia mais porco (RHEDA, 2008, p. 7-8).

O romance todo é permeado por explicações explícitas do projeto vegano, que busca ser realizado no discurso e na prática, a começar pela própria cozinha, tanto que Diogo critica a “chatonilde” Sybil, como ele a chama, por recusar-se a entrar na cozinha e deixar seu namorado não vegano “à vontade para contaminar os pratos com suas sabotagens patriarcalistas” (RHEDA, 2008, p. 70). Não se trata de uma atitude falocêntrica de Diogo ao reivindicar a presença da mulher na cozinha, mas de uma ressignificação desse espaço dentro de uma teia de relações político-ideológicas:

Na cozinha se faz política, resumiu Diogo para seus botões. Cozinhar animais é fazer a política despótica do especismo. Ser feminista vegana e entregar a cozinha a um consumidor de animais é um oxímoro! Sybil perpetuava o patriarcalismo. Praticava um machismo disfarçado de feminismo. Seu feminismo era um machismo-travesti (RHEDA, 2008, p. 65).

Esse tom panfletário hiperbólico pode levar o/a leitor/a a pensar se estaria aqui Regina Rheda ridicularizando o projeto vegano por meio dessa linguagem caricaturizada. Por exemplo: por meio dos nomes das personagens na narrativa, como Bob Beefeater, Afonso Bezerra Leitão, Mortadela, Megan e Dona Orquídea; por meio de frases que poderiam figurar como slogans de campanhas do PETA (People for the Ethical Treatment of Animals), “Até quando a defesa dos animais seria considerada mais ilícita do que as crueldades contra eles” (RHEDA, 2008, p. 18); e por meio de uma culinária vegana que ocupa quase páginas inteiras de descrição:

Os restaurantes tailandeses pululavam em todo país, eram baratos e ofereciam alguns pratos veganos. Megan achava uma delícia a comida deles. Daquela vez, Diogo pediu o mesmo que ela. A entrada foi uma porção de bolinhos de farinha integral ao vapor, recheados com coentro e cebolinha. O prato principal, tofu e vegetais ao curry com leite de coco. A sobremesa, um pudim parecido com a pamonha brasileira, mas feito de arroz-doce grudento, recheado com uma fatiazinha de banana, e embrulhado em folha de bananeira. Diogo saiu satisfeito do restaurante. A fragrância adocicada do pudim de arroz e do leite de coco propagava-se pelo interior da sua cabeça, apurando-lhe as ideias. A refeição fora perfeita. Pois ali não estavam os quatro grupos de alimentos que – garantiam os nutricionistas – são necessários e suficientes para a boa saúde humana? O cereal, as verduras, a leguminosa, representada na ocasião pela soja do tofu, e até a fruta, ainda que na forma de uma tênue lâmina de banana. Megan parecia tão contente. A consciência de Diogo embalava-o entre a felicidade e o êxtase. Para não melindrar a delicadeza daquela experiência, ele deixou de palitar os dentes enquanto andava até o carro (RHEDA, 2008, p. 25).

Isso tudo, essa “tagarelice” nos termos de Barthes (1987), configuraria apenas um banquete ao leitor inclinado à curiosidade do modo de viver vegano ou estaria a serviço de um projeto maior? Uma leitura superficial do texto confirma a primeira hipótese, mas o tom irônico-crítico do/a narrador/a é o que nos leva a transpor esse plano de leitura e a refletir sobre esse radicalismo configurado na linguagem e na ação das personagens: “Até quando um vegano será considerado radical e um humano que explora animais, sensato?” (RHEDA, 2008, p. 18).

Ainda, tendo em vista que os discursos interligados entre feminismo, veganismo e direitos dos animais ainda é rarefeito (ou talvez inexistente) na literatura brasileira, pode-se

compreender a necessidade de tornar evidentes tais questões que ultrapassam a esfera do sofrimento do animal não humano como um tema de séria consideração moral. Isfahani-Hammond (2011, p. 338) cita interpretações acerca da exploração dos animais e da dialética humano/animal “com Machado de Assis (*Conto alexandrino*, 1883; *A causa secreta*, 1885), Guimarães Rosa (*Meu tio, O Iauaretê*, 1961) e Graciliano Ramos (*Vidas secas*, 1938)”, mas nenhuma delas aborda a intersecção entre os discursos de gênero e dos direitos dos animais.

Isso também acontece no percurso crítico do ecofeminismo, cujos primeiros textos não revelam as relações entre feminismo e especismo. As questões que avultam nesse primeiro momento até o fim da década de 1980 são: mulheres e ativismos antinuclear, antipesticidas, antirresíduos químicos, antichuva ácida, antirradiação, contra a fome no mundo entre outros.

O resultado panfletário dessa narrativa ficcional pode nos conduzir a questionamentos sobre o caráter literário desse romance: afinal, quando a questão ideológica é hasteada dessa forma, isso ainda é literatura? Recorrendo à crítica literária Beatriz Resende (2008, p. 9), em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*, que conclui que a literatura do presente “é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre discursos”, pode-se pensar o romance de Regina Rheda dessa forma, como um ato de coragem, retomando Agamben (2009).

Situado em um momento de efervescência de discursos abolicionistas dos direitos dos animais interligados com os discursos feministas, a narrativa se arrisca dizer o que está no *space-off*, colocando-se em meio a outros discursos para engajar o/a leitor/a em um exercício de expansão das possibilidades de escrita literária, do sentido denunciatório da literatura e da ação a partir das práticas ali denunciadas.

### **Algumas considerações**

O romance *Humana Festa*, ao desconstruir essencialismos identitários, contribui para a promoção de outras formas identitárias e revela uma visão de mundo que participa do tempo presente do século XXI e com a qual o diálogo ainda é incipiente. Trata-se de uma temática emergente e urgente, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, uma vez que é nessa virada de século que a questão ecológica, sobretudo no que tange à discussão dos direitos dos animais, ganha força.

Como exemplo desse impulso, citam-se dois documentos de peso: o relatório da ONU de 2010, que aponta a dieta vegana como a única solução para a sustentabilidade do planeta a partir dos próximos trinta anos, e esse relatório de 2010 é reafirmado em 2013 pela ONU (PASOLINI; CHINELATTO, 2015); e a Declaração de Cambridge de 2012, assinada por um grupo de neurocirurgiões que declaram nela “que os humanos não são os únicos a possuir os substratos neurológicos que geram a consciência. Animais não humanos, incluindo todos os mamíferos e as aves, e muitas outras criaturas, incluindo polvos, também possuem esses substratos neurológicos” (DECLARAÇÃO, 2015).

Isso tudo tem implicações ético-estéticas na literatura, pois, se há exemplos até então de textos ficcionais que consideraram o sofrimento do animal não humano como um tema de séria consideração (empatia), os discursos sobre os direitos dos animais ainda são recentes na literatura contemporânea, sobretudo em articulação com o feminismo e exploração dos/as trabalhadores/as rurais.

E justamente por ser recente é que o romance assume um tom panfletário, um engajamento múltiplo explícito, pois há uma necessidade de trazer à tona de forma evidente esse fenômeno transversal, que corta obliquamente diferentes campos do conhecimento e propicia outras maneiras de reconfigurar a posição das mulheres e dos animais não humanos em uma teia de lutas políticas, sociais, econômicas, feministas e ecológicas. Afinal, a separação entre essas frentes tem-se mostrado insuficiente para romper com as estruturas de opressão especista, sexista e classista.

## **Bibliografia**

ADAMS, CAROL J. **A política sexual da carne: a relação entre o carnivorismo e a dominância masculina**. São Paulo: Alaúde, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. O. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ASHCROFT, Bill. **Post-colonial transformation**. London: Routledge, 2001.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **Key concepts in post-colonial studies**. London: Routledge, 1998.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BIRKELAND, Janis. Ecofeminism: linking theory and practice. In: GAARD, Greta. **Ecofeminism: women, animals, nature**. Philadelphia: Temple University Press, 1993. p.13-59.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

COSTA, Claudia de Lima. Os estudos culturais na encruzilhada dos feminismos materiais e descoloniais. In. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.44, p.79-103, jul./dez. 2014.

**DECLARAÇÃO de Cambridge sobre a Consciência em Animais Humanos e Não Humanos.** Instituto Humanitas Unisinos, São Leopoldo, 2012. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/511936-declaracao-de-cambridge-sobre-a-consciencia-em-animais-humanos-e-nao-humanos>>. Acesso em: 17 ago. 2015.

FELIPE, Sônia Terezinha. **Ética e experimentação animal: fundamentos abolicionistas**. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.

GAARD, Greta. **Ecofeminism: women, animals, nature**. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

GAARD, Greta; MURPHY, Patrick. **Ecofeminist literary criticism: theory, interpretation, pedagogy**. Urbane/Chicago: University of Illinois Press, 1998.

GRUEN, Lori. Dismantling oppression: an analysis of the connection between women and animals. In: GAARD, Greta. **Ecofeminism: women, animals, nature**. Philadelphia: Temple University Press, 1993. p.60-90

ISFAHANI-HAMMOND, Alexandra. **Humana festa: zooromance interamericano e pós-escravista de Regina Rheda**. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: UFSC, 2011. p.337-358.

MOHANTY, Chandra Talpade. “Under western eyes” revisited: feminist solidarity through anticapitalist struggles. *Signs*, v. 28, n. 2, 2003, p. 499-535. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/342914>>. Acesso em: 21 ago. 2015.

PASOLINI, Lobo; CHINELATTO, Giovanna. **ONU recomenda dieta vegana para combater mudança climática**. *ANDA*. 2010. Disponível em: <<http://www.anda.jor.br/05/06/2010/onu-recomenda-dieta-vegana-para-combater-mudanca-climatica>>. Acesso em: 17 set. 2015.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI**. Rio de Janeiro. Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RHEDA, Regina. **Humana festa**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. *Biografia*. Disponível em: <<http://reginarhedaescritora.blogspot.com.br>>. Acesso em: 10 ago. 2015a.

\_\_\_\_\_. **Entrevista – Humana Festa**. Disponível em: <[http://www.record.com.br/autor\\_entrevista.asp?id\\_autor=2352&id\\_entrevista=241](http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=2352&id_entrevista=241)>. Acesso em: 12 out. 2015b.

SOARES, Angélica. **Apontamentos para uma crítica literária ecofeminista**. Disponível em: <[http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa/garrafa18/apontamentosparauma\\_angelicasoares.pdf](http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa/garrafa18/apontamentosparauma_angelicasoares.pdf)>. Acesso em: 28 out. 2015.



Platão



Thales, quando semente

## ***Um relatório para uma academia ou o devir-animal às avessas?*** **Considerações a respeito da animalidade em Franz Kafka**

Luciana Silva Camara da Silva (UFRJ)

*Um escritor não é um homem escritor, é um homem político, e é um homem máquina, e é um homem experimental (que deixa assim de ser homem para se tornar símio, ou coleóptero, ou cão, ou rato, tornar-se animal, tornar-se inumano, pois na verdade é pela voz, é pelo som, é por um estilo que se torna animal, e seguramente por força de sobriedade)*

(DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 13).

Ler e reler, observar, buscar, decifrar ou apenas tentar, verbos que se lançam no universo singular e próprio das obras de Franz Kafka, cuja maestria se aplica ao fixar nossos olhos diante de “uma obra que na verdade se propõe apenas à experimentação” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 7) levando o leitor mais tranquilo a um desassossego profundo. Mas por que tal abalo, transtorno? Esse poder de nos deixar inquietos diante de um conto, romance, cartas, aforismos ou sua simples – aparentemente – linguagem?

O objeto crucial em Kafka – a escrita – não leva a claridade ao leitor, ao fim descoberto e luminoso, mas sim ao encoberto, ao *decifra-me ou te devoro*. A multiplicidade de questões e interpretações que muitas vezes nos engolem de uma só vez nos deixam desnorteados diante de reflexões intermináveis que quebram a relação de contemplação leitor-texto. Uma linguagem silenciosa aparece para nós, leitores, em que a silhueta sombria de sua imagem ofusca, dilacera, mas é desejada e sempre será.

Nesse ponto, recorreremos àquilo que Anders (2007) comenta ao falar que uma obra classificável é somente mais uma entre outras, não suscitando nenhuma novidade, sendo apenas seguida diante do gênero que a enquadra. Ao contrário do que ocorre com os leitores das obras kafkianas cujo embaralhamento tanto do gênero/classificações, quanto do enredo, muitas vezes, banal ou sem um fim esperado, geram dúvidas se “se deve ser entretido, informado, impelido ao sonho, amedrontado, moralmente edificado ou escandalizado” (ANDERS, 2007, p.10). Não sabemos em que orbe classificar a literatura de Kafka e isso perturba profundamente os leitores/espectadores desse mundo adverso.

Em outro momento, podemos citar a fauna kafkiana com sua imensa heterogeneidade: gatos, ratos d’água, ratos comuns, cavalos, camundongos, toupeira, animal escavador, cachorros, macacos, chacais, “um inseto monstruoso”, panteras, camelos, abutres, trutas, gralhas, pulgas, canários, peixinhos dourados, pombas, camurças, borboletas, lobos,

gafanhotos, raposas, doninhas. Neste misto de animalidade também poderíamos classificar de ser vivo “Odradek”, as bolinhas brancas e azuis do solteirão Blumfeld, o híbrido de gato e cordeiro, as sereias ou a ponte com trejeitos humanos? A animalidade em Kafka também é percebida nesses seres complexos na sua formação física cujas características psicológicas adquirem qualidades ou traços negativos de toda espécie vivente.

Os animais “não humanos” na literatura de Kafka têm um duplo papel: parecem falar como uma voz ressoante, interior do autor, a ponto de meditar sobre sua vida, suas ilusões, desejos e desmoronamentos como também são personagens próprios, sujeitos declarados. A tensão existente entre humano e não humano é explorada pelo autor de modo que “os gestos dos personagens [...] são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto” (BENJAMIN, 1987, p. 146).

Kafka apresenta em *Investigações de um Cão* (2002); *Pequena Fábula* (2002; 2011); *Josefina, a Cantora ou o Povo dos Camundongos* (1998); *A Construção* (1998) e no conto *Um Relatório para uma Academia* (2011)<sup>87</sup>, exposto posteriormente, um narrador animal em primeira pessoa. Essa voz evoca pensamentos e questões pertencentes ao universo dos seres humanos, mas aqui ganham novos domínios e se tornam as protagonistas da obra.

Em *Investigações de um Cão* (2002), um cachorro inicia seus relatos diante de surpresas que o perseguiram, quando jovem, e o fizeram ir em frente ante suas dúvidas ao se envolver em uma cena singular composta por cães musicais – “eram cães com certeza, cães como você e eu” (KAFKA, 2002, p. 151) –, mas, ao mesmo tempo, a dúvida permeia seu íntimo por nunca ter visto coisa parecida: “será que por acaso não eram de fato cães?” (KAFKA, 2002, p. 153).

O anseio por respostas o fez explorar tal situação a ponto de se tornar vítima da música aniquilante. O desamparo e o mal-estar que aquele cenário repercutia em seu interior foram decisivos para a continuidade de sua perseguição por resultados concretos, visto que aquela arte “era incompreensível, além de totalmente inacessível, fora das possibilidades” (KAFKA, 2002, p. 152) do cão-investigador. Mesmo assim, nosso narrador continuou com suas indagações objetivando sanar suas perguntas sobre os mais diferentes fatos e situações tendo como base de tudo “aquele concerto” (KAFKA, 2002, p. 157) que nunca se esqueceu:

Como minha vida mudou e como, no fundo, na verdade não mudou! Se agora volto o pensamento para o passado e evoco os tempos em que ainda

---

<sup>87</sup> KAFKA, 2011. p. 109-123. O original data de 1919 e se encontra no livro *Um Médico Rural* (*Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*).

vivia em meio à comunidade dos cães, participando de tudo o que a ocupava, um cão entre cães, descobro, no entanto, numa inspeção mais apurada, que desde sempre alguma coisa não afinava bem, havia uma pequena fratura (KAFKA, 2002, p. 146).

O monólogo do rato e uma única fala do gato, em *Pequena Fábula* (2011)<sup>88</sup>, confere a dinamicidade do texto em que o passado é rememorado e faz, no presente, a ação da trama. As poucas linhas da narrativa relatam a falta de escolha do rato – “‘Ah’, disse o rato, ‘o mundo torna-se a cada dia mais estreito’” (KAFKA, 2011, p. 171) – perante o que sempre o cercava: ser apanhado pela ratoeira ou pelo gato a sua espreita. Ele não tem saída e sabe da sua situação ante a falsa liberdade do “mundo [...] a princípio [...] tão vasto” (KAFKA, 2011, p. 171). Narrativa breve, porém não menos intrigante. Em poucas linhas Kafka consegue nos acuar diante do que é a vida, assim como fez com o ratinho: não temos escapatória, cedo ou tarde, seremos pegos em um beco sem saída.

Em *Josefina, a Cantora ou o Povo dos Camundongos* (1998), aquela que faz jus ao título não possui voz no conto. Apesar de ser a cantora dos camundongos, quem fala por ela é seu povo e quem narra a situação é um deles:

Nossa cantora se chama Josefina. Quem não a ouviu não conhece o poder do canto. Não existe ninguém a quem seu canto não arrebate, o que deve ser mais valorizado ainda, uma vez que nossa raça em geral não é amante da música, para nós a música mais amada é a paz do silêncio; nossa vida é dura e, mesmo quando procuramos nos livrar de todas as preocupações diárias, já não sabemos nos elevar a coisas tão distantes do nosso cotidiano como a música (KAFKA, 1998, p. 20).

A população a glorifica como cantora, mas ao mesmo tempo, o narrador que representa todos os outros camundongos, não tem muita certeza disso, visto que para ele ao invés de um canto, Josefina podia estar apenas assobiando – prática normal da espécie. Várias reflexões são levantadas e debatidas por esse narrador que traz como pano de fundo o “canto” de Josefina. Seria verdadeiramente arte a manifestação de Josefina? Fica a dúvida da voz que é o índice da manifestação do povo, mas que também é silenciada pela “fraca vozinha” (KAFKA, 1998, p. 22) que não admite “relação entre sua arte e o ato de assobiar” (KAFKA, 1998, p. 22); Josefina tem “desprezo por aqueles que têm opinião contrária à sua – e provavelmente um ódio não confessado” (KAFKA, 1998, p. 22).

---

<sup>88</sup> Optamos por utilizar a versão KAFKA, Franz. **Essencial**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 171.

Na esfera política, ela é a líder da coletividade, mas “vazia” em sua essência, enaltecida pelos demais camundongos como uma onda alienante que confere poder para liderá-los. Os membros de espécie queriam crer na natureza singular da ratazana cantora, mas que não passava de um indivíduo comum ante os demais do grupo:

Esquiva-se por conta própria ao canto e por conta própria destrói o poder que conquistou sobre os corações. Como pôde conquistar esse poder, se conhece tão pouco esses corações? Ela se esconde e não canta, mas o povo, calmo, sem decepção visível, imperioso, uma massa que encontra em si mesma o equilíbrio e que, ao contrário das aparências, só pode dar presentes, jamais recebê-los, nem mesmo de Josefina, esse povo vai seguindo o seu caminho (KAFKA, 1998, p. 33).

O animal escavador de *A Construção* (1998) apresenta a nós, leitores, a elaboração, os mecanismos e as estruturas de sua apurada obra e os caminhos percorridos na árdua tarefa de se manter a salvo dos inimigos que o cercam, bem como a segurança de gozar o sossego e o conforto “num recinto garantido por todos os lados” (KAFKA, 1998, p. 36). Os detalhes dos alicerces da fortaleza, assim como os meios de defender sua morada de invasores, o controverso descanso no dia a dia dos corredores subterrâneos, os planos contra aqueles que desejam apoderar-se de seu bem mais precioso são mencionados, longamente, como o tormento e a redenção deste animal:

Instalei a construção e ela parece bem-sucedida. Por fora é visível apenas um buraco, mas na realidade ele não leva a parte alguma, depois de poucos passos já se bate em firme rocha natural. Não quero me gabar de ter executado deliberadamente essa artimanha, o buraco era muito mais o resto de uma das várias tentativas frustradas de construção, no final porém parece-me vantajoso deixá-lo destapado (KAFKA, 1998, p. 34).

O buraco é somente uma estratégia do animal que o deixa lá para despistar o acesso principal, visto que aquela abertura foi fruto das investidas experimentais da estrutura que estava por vir. A técnica de camuflar a verdadeira entrada contra invasões e ataques externos, arquitetada pelo seu construtor, faz com que sua obra-prima seja vista como “tão segura quanto algo no mundo pode ser seguro” (KAFKA, 1998, p. 34).

Contudo, o construtor faz de sua habitação um eterno construir, nunca acabado, sempre modificado a fim de tornar a segurança do seu entorno infalível, já que antecipa o aparecimento dos inimigos externos e internos oriundo dos confins da terra – tarefa incansável e incessante do protagonista:

Estou bem ciente disso, e mesmo agora, no auge da vida, não tenho uma hora de completa tranquilidade, pois naquele ponto escuro do musgo eu sou

mortal e nos meus sonhos muitas vezes ali fareja, sem parar, um focinho híbrico (KAFKA, 1998, p. 34).

Diante do exposto, as temáticas do universo kafkiano, em um primeiro momento, parecem simples, mas buscam reflexões, provocam desequilíbrio e desordenam à vida a nossa volta. É um retrato de uma época transtornada cujos questionamentos do homem como indivíduo e detentor de suas próprias escolhas fracassam em meio à tessitura social que assola, cada vez mais, o período em que o autor estava inserido. A imaginação constitui-se como única solução de partida de um mundo caótico a qual o autor nunca pertenceu – “vivo em minha família mais estranho que um estrangeiro” (ANDERS, 2007, P. 26). Se assim dizia sobre o berço de sua morada, o que pensar do mundo “de fora”? – e se fechava cada vez mais, se mostrando, apenas em seus escritos: verdadeira liberdade.

Ao criar outras realidades, recria-se a ele mesmo e ao adotar animais falantes, questionadores, reflexivos e com toda a carga que confere *status* ao homem, estabelece um contato mútuo entre realidade e imaginação: “Isso não vem de mim. Isso vem da época. [...] 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” (JANOUCHE, 2008, p.23).

Um artifício adotado pelo autor que dilacera sem ferir, perturba e abala nosso íntimo com sua linguagem aparentemente compreensível, mas que nos abate pouco a pouco, tornando-se enigmática, complexa e com um quê de loucura:

Kafka *desloucha* a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal (ANDERS, 2007, p. 15).

As vozes animais soam como pontos de vista, articulações com um mundo distanciado para esses seres silenciados, no seu percurso natural de vivente “irracional” – configuraria o espelho de um autor afastado de um mundo que não o reflete? – cuja busca ou apenas sugestão de respostas fazem desses seres vivos as principais falas nas narrativas, visto que: “falar sobre um animal ou assumir sua persona não deixa de ser também um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício de animalidade que nos habita” (MACIEL, 2007, p. 198) e habitou, profundamente, Kafka.

Já em *O Novo Advogado* (1999), o animal se transforma em homem – seria o devir-humano, conceito discutido mais à frente?; em *A Metamorfose* (1997, 2011), o homem se transforma em animal – o devir-animal está aqui manifestado? e na narrativa *Chacais e*

*Árabes* (1999), o protagonista é o chacal que dialoga com o homem. Muitos outros estão nesse sem-fim de personagens animais ou no limite tênue animal-humano-animal demonstrando o interesse do escritor em explorar tais figuras em sua literatura.

É verdade que Kafka, quando faz a “natureza” falar ou agir, não deixa esses animais existirem só como homens na pele de bichos, mas sim, a cada vez, como animais inteiramente específicos. [...] Cada um deles é um *animal rationalis*, um bicho falante, que traduz seu comportamento pré-verbal para o verbal e, na verdade, só vive em reflexões (ANDERS, 2007, p. 150).

Diante desse caos infinito que Kafka propõe a nós, seus leitores, e a literatura como um todo, tornando-se um espécime universal pelo “caráter multívoco do [seu] objeto” (ANDERS, 2007, p. 10), o desdobramento dessa discussão será evocado através de uma experimentação às avessas do conceito devir-animal, abordado em Deleuze e Guattari (1997) tomando como foco de análise o conto *Um Relatório para uma Academia*, do autor tcheco.

O narrador do conto é um ex-macaco, chamado Pedro Vermelho ou Rotpeter. Seu nome é uma homenagem feita para um companheiro amestrado já falecido, possuidor do mesmo nome – Pedro –, mas o adjetivo, singular ao nosso personagem, foi escolhido por causa de um tiro que o deixou com uma cicatriz de cor vermelha na maçã do rosto, ao ser caçado no seu local de origem, a Costa do Ouro.

Dessa forma, Pedro relata a história de como se tornou humanizado aos “Eminentes senhores da Academia” (KAFKA, 2011, p. 113) e a partir daí ele tece considerações, reflexões, ideias, embates, conquistas e o limiar entre pertencimento e não pertencimento na sua própria vida. A aproximação dos personagens fictícios na vida do autor, relata Günther Anders (2007), faz com que Kafka e sua observação do mundo que o cerca seja

contaminada por esta múltipla condição de *não-pertencer*: ora fica no primeiro plano de sua concepção de mundo *este* grupo substancial, do qual não participa, ora *aquele* – ainda que, em geral, “mundo” signifique o todo daquilo em que ele *não* está, ou seja, o mundo do poder (ANDERS, 2007, p. 27).

Quanto à questão de não pertencimento em Kafka vemos a longa informação que Anders (2007) relata como forma de nos situar o porquê da condição do autor de quase sempre – seja por meio das cartas, contos, romances, personagens – buscar provar sua identidade ao longo de sua vida:

Como judeu, não pertencia de todo ao mundo cristão. Como judeu indiferente – pois a princípio o foi –, não se integrava inteiramente aos judeus. Por falar alemão, não afinava a fundo com os tchecos. Como judeu de língua alemã, não se incorporava por completo aos alemães da Boêmia.

Como boêmio, não pertencia integralmente à Áustria. Como funcionário de uma companhia de seguros de trabalhadores, não se enquadrava por completo na burguesia. Como filho de burguês, não se adaptava de vez ao operariado. Mas também não pertencia ao escritório, pois sentia-se escritor. Escritor, porém, também não era, pois sacrificava suas forças pela família. [...] Mesmo sua não-pertinência aos judeus comporta outra condição dupla de pária: não pertence mais aos judeus europeus burgueses, dos quais descende e cuja formação judaica parece representar, a seu ver, uma existência torta; mas não faz parte dos judeus do Leste, que vivem realmente como “povo” [...] e que o tratam [...] como alguém que há muito não pertence mais à comunidade (ANDERS, 2007, p. 26).

Em relação ao conto em análise, a humanização de Pedro ocorreu como uma espécie de saída que “não devia ser alcançada pela fuga” (KAFKA, 2011, p. 118-119), na tentativa de sobrevivência diante daquele meio “jaula” onde ele foi capturado e encontrava-se preso no navio. Pedro começa a observar os homens a bordo e sua tentativa de imitá-los o faz cuspir, fumar através de um cachimbo, a beber aguardente, dar um aperto de mão e chega até a falar “alô” – aspectos construídos pouco a pouco com sua percepção aguda do mundo que o rodeia e o sufoca.

O macaco buscava qualquer identidade com os humanos a fim de permanecer vivo diante daquelas condições tão inóspitas que o cercavam. Para esta “amizade” se concretizar foi necessária muita observação até estar “pronto” para assemelhar-se aos hábitos humanos que, neste primeiro momento, indicava saber saudar, ingerir líquidos não agradáveis para o paladar de símio, inalar e aspirar fumaça e proferir palavras de contato.

No entanto, Pedro sabia muito bem que tudo aquilo não passava de uma tentativa de sobrevivência, uma saída daquele mundo do animal encarcerado: “Repito: não me atraía imitar os homens; eu imitava porque procurava uma saída, por nenhum outro motivo” (KAFKA, 2011, p. 122). Toda encenação do macaco manifestava-se como uma solução para o que o esperava adiante: ser morto ou enjaulado na sua eternidade. Diante disso, o único recurso seria imitar aqueles homens em sua natureza mais peculiar mesmo que para isso, Pedro fosse falso com sua real natureza.

O conto nos traz algumas indagações: no caso do macaco seria um devir-humano? Do animal para o humano? Deleuze e Guattari (1997) deixam claro em seus apontamentos que o devir-homem não existe: “Porque há tantos devires do homem, mas não um devir-homem? É primeiro porque o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 76), e

quanto ao “novo” devir, um devir-humano, conceito proposto nesta reflexão, nada explicitaram.

Para os teóricos franceses, as mulheres, as crianças, os animais, os vegetais e as moléculas são minoritárias, já que um processo, ao contrário do homem cujo poder já foi imposto e por isso seu devir é inexistente. Logo, em relação à espécie humana, um devir poderia ser “criado” e essa é a intenção do artigo. Para sustentar esse pressuposto, analisaremos alguns aspectos pontuais do conto, sobretudo a presença do devir-animal-humano manifestado na narrativa.

Pedro Vermelho é um personagem que oscila entre o mundo símio e o mundo humano, apresentando ora características de um ora de outro. Não podemos dessa forma, afirmar que Pedro se transforma em macaco-homem. O que existe é a tensão entre os dois mundos efetuada a partir da presença de um devir-humano, que não designa a transformação gradual do macaco em homem totalizante, mas antes se manifesta como modo de não reduzir ambas as espécies, atingindo uma indeterminação do ser que não representa nem uma nem outra ordem vivente em sua precisão.

No conto em análise, o registro do devir-animal, também é percebido, tal como ressaltaram Deleuze e Guattari (1997). Os relatos de Pedro distinguem um estado devir-animal em relação ao seu primeiro professor, ao passo que ele precisou ser internado em um sanatório, por causa desse contato às origens, visto que “quase se tornou ele próprio um símio” (KAFKA, 2011, p. 122). Igualmente as características dos homens no navio estão muito mais próximas do meio animal “irracional” que as do próprio macaco:

Tinham o hábito de agarrar tudo com extrema lentidão. Se algum queria coçar os olhos, erguia a mão como se ela fosse um prumo de chumbo. Suas brincadeiras eram grosseiras, mas calorosas. Seu riso estava sempre misturado a uma tosse que soava perigosa, mas não significava nada. Tinham sempre na boca alguma coisa para cuspir e para eles era indiferente onde cuspiam. Queixavam-se sempre de que minhas pulgas pulavam em cima deles, mas nunca ficaram seriamente zangados comigo por isso [...] quase não falavam, mas arrulhavam uns para os outros. [...] alisando a barriga e arreganhando os dentes num sorriso (KAFKA, 2011, p. 118 e 121).

O devir-humano para Pedro é notável, já que o próprio menciona que “quase não há diferença do modelo original” (KAFKA, 2011, p. 121) ao demonstrar sua habilidade, na artilosa tarefa, para imitar, no navio, o “mestre de homem” (KAFKA, 2011, p. 120), erguendo a garrafa de aguardente. A tensão existente entre homem-macaco e macaco-homem

se confunde nesta empreitada com ares jocosos e ao mesmo tempo com uma perspicácia temática que somente Kafka é capaz:

[...] o inquietante não são os objetos nem as ocorrências como tais, mas o fato de que seus personagens reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais. [...] a trivialidade do grotesco [...] torna a leitura tão aterrorizante. [...] Com efeito, nada é mais assombroso do que a fleuma e a inocência com que Kafka entra nas histórias mais incríveis (ANDERS, 2007, p.20-21).

Pedro possui uma sutileza que muitos humanos nascidos de berço – como no caso dos homens no navio – não possuem. Ele nota detalhes e os aperfeiçoa em busca de uma saída para viver, pois a fuga era impossível e torna-se mais difícil ainda ao deixar parte de sua natureza de lado – “a um macaco a fuga deveria ser sempre possível” (KAFKA, 2011, p. 119). Pedro, certamente, torna-se paralisado de suas origens ao deixar sua identidade de símio neste entre-lugar de homem e macaco, pois reconhece que não é um nem outro; é um ser dissolvido, vazio.

Na tentativa de salvar sua vida, objetivando melhores condições para o futuro vindouro, ele faz de tudo para se desapegar das lembranças de outrora. O sujeito torna-se fragmentado – identidade rompida de ex-símio que continua sendo símio. Assim, Pedro menciona sobre o possível retorno à origem de macaco verdadeiramente livre:

O retorno, caso os homens o tivessem desejado, estava de início liberado através do portal inteiro que o céu forma sobre a terra, mas ele foi se tornando simultaneamente mais baixo e mais estreito com a minha evolução, empurrada para a frente a chicote; sentia-me melhor e mais incluído no mundo dos homens; a tormenta cujo sopro me carregava do passado amainou; hoje é apenas uma corrente de ar que me esfria os calcanhares; e o buraco na distância, através do qual ela vem e através do qual eu outrora vim, ficou tão pequeno que eu me esfolaria no ato de atravessá-lo, mesmo que as forças e a vontade bastassem para que retrocedesse até lá (KAFKA, 2011, p. 113-114).

Ele sabe que não há liberdade neste “novo” mundo – “Se eu fosse um adepto da já referida liberdade, teria com certeza preferido o oceano a essa saída que se me mostrava no turvo olhar daqueles homens” (KAFKA, 2011, p. 119) – e percebe que o conflito interior era inerente tanto a ele quanto àqueles homens: “lutávamos do mesmo lado contra a natureza do macaco e que a parte mais pesada ficava comigo” (KAFKA, 2011, p.121).

Kafka faz uma crítica à natureza animal inerente aos homens, principalmente ao mostrar detalhes próximos de seus ancestrais símios à espécie humana, a imagem do devir-animal dos homens no navio. Está em jogo os diferentes seres, suas diferentes classificações

na esfera da evolução, mas que adquirem suas conexões. As relações se interpenetram: macaco-homem-macaco:

[...] falando francamente, sua origem de macaco, meus senhores, até onde tenham atrás de si algo dessa natureza, não pode estar tão distante dos senhores como a minha está distante de mim. Mas ela faz cócegas no calcanhar de qualquer um que caminhe sobre a terra – do pequeno chimpanzé ao grande Aquiles (KAFKA, 2011, p. 114).

A essência de Pedro não está totalmente encoberta por este devir-humano ao passo que ele tece comentários sobre seu relacionamento com uma chimpanzé. A natureza instintiva ainda permanece intrínseca ao ex-macaco em razão de ainda buscar em uma companheira, mesmo que semiamestrada, os deveres naturais da espécie. O registro de devires é exercido por Pedro na tensão existente de seu corpo e da sua consciência que tentam adaptar-se à nova condição.

Ele poderia sentir-se em um entre-lugar tão profundo, num rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1997) de devires cuja ordem e partida de ações, ideias, atitudes, tanto é dada por um, como pelo outro, sem uma subordinação do devir-animal ou humano tornando-se alheio ao mundo ao qual pertence e o seu originário, mas não é isso que ocorre:

Se chego em casa tarde da noite, vindo de banquetes, sociedades científicas, reuniões agradáveis, está me esperando uma pequena chimpanzé semiamestrada e eu me permito passar bem com ela à maneira dos macacos. Durante o dia não quero vê-la; pois ela tem no olhar a loucura do perturbado animal amestrado; isso só eu reconheço e não consigo suportá-lo (KAFKA, 2011, p. 123).

De maneira análoga, ocorre a descrição feita por Pedro sobre o segundo tiro que acertou sua anca, deixando-o bastante irritado acerca dos comentários lidos por ele “num artigo de algum dos dez mil cabeças de vento que se manifestam sobre mim nos jornais, que minha natureza de símio ainda não está totalmente reprimida” (KAFKA, 2011, p. 115).

Essa confusão ocorre dado que Pedro tira as calças quando chega alguma visita para mostra-lhe sua cicatriz. Na sua visão isto é normal, já que “está tudo exposto à luz do dia, não há nada a esconder” (KAFKA, 2011, p. 115), mas se fosse ao contrário, aqueles que escreveram essa audácia estivessem cometendo tal ato, para o ex-macaco, isso sim seria motivo para represálias.

Diante do exposto, Derrida (2002) levanta questões que nos interessam a respeito da crueldade, da nudez, da negação e da nomenclatura refletindo os limites entre o animal e o humano. Qual seria a diferença que coloca o homem num patamar diferente do animal? O que

leva a um único vocábulo – o animal – para caracterizar todos os seres vivos em suas mais variadas singularidades, exceto o homem? O que é ser animal? O que é ser homem? Existe distinção? Essa diferença seria apenas porque os homens são os “vivos que se deram a palavra para falar de uma só voz do animal e para designar nele o único que teria ficado sem resposta, sem palavra para responder.”? (DERRIDA, 2002, p. 62).

Nosso personagem não se abala ao mostrar suas partes mais íntimas – a anca – visto que para ele é perfeitamente aceitável exibir seu ferimento mesmo que numa parte do corpo não tão digna para a sociedade. Como evidenciou Derrida, o animal é nu e neste caso, para Pedro tornar-se um senhor respeitável à maneira humana, o ex-símio deve deixar sua natureza de lado, mesmo que para ele ressoe o seguinte pensamento: “Vergonha de quê, e diante de quem? Vergonha de estar nu como um animal. [...] O animal, portanto, não está nu porque ele é nu” (DERRIDA, 2002, p. 17).

Um novo vocábulo é criado por Derrida (2002, p. 70) – *animot* – significando o vivente com suas peculiaridades, seu ser palavra (*mot*), já que não a possui, refletindo o ser para si. Levando a considerar que não há animal separado do homem, ainda mais no singular genérico, por um só limite não divisível. Os vivos não se opõem à humanidade ainda mais através de uma única palavra: o animal.

Por conseguinte, o filósofo francês expõe perguntas que levam a reflexão sobre os limites e as fronteiras entre animais e homens: o que significa para nós dizer: “eu, que sou eu e quem sou eu?” (DERRIDA, 2002, p. 62). E ao animal: “o que é? O que isso quer dizer? Quem é? ‘Isto’ corresponde a quê?” (DERRIDA, 2002, p. 92). Ou ainda melhor compreendendo as questões de

Quem responde a quem? Quem responde ao nome comum, genérico e singular do que eles chamam assim tranquilamente o “animal”? Quem é que responde? A referência do que me concerne em nome do animal, o que se diz assim em nome do animal quando se apela em nome do animal, eis o que se trataria de expor a nu, na nudez ou no despojamento de quem diz, abrindo a página de uma autobiografia, “eis quem eu sou”.

“Mas eu, quem sou eu?” (DERRIDA, 2002, p. 92).

Derrida se sentiria realizado, mesmo que no âmbito ficcional, com o macaco que pensa, fala e escreve um relatório detalhado para nós, humanos. O homem neste conto está relacionado mais intimamente à esfera da animalidade quando se comporta assim em suas ações, ao contrário de Pedro que só o imita como forma de saída tendo noção dos aspectos de mudança que lhe ocorre.

Quase cinco anos me separam da condição de símio; espaço de tempo que medido pelo calendário talvez seja breve, mas que é infundavelmente longo para atravessar a galope como eu o fiz, acompanhado em alguns trechos por pessoas excelentes, conselhos, aplauso e música orquestral, mas no fundo sozinho, pois, para insistir na imagem, todo acompanhamento se mantinha bem recuado diante da barreira. Essa realização teria sido impossível se eu tivesse querido me apegar com teimosia à minha origem e às lembranças de juventude. Justamente a renúncia a qualquer obstinação era o supremo mandamento que eu me havia imposto; eu, macaco livre, me submeti a esse jugo. Com isso porém as recordações, por seu turno, se fecharam cada vez mais para mim (KAFKA, 2011, p. 113).

Kafka supera sua engenhosidade quando apresenta, na cena final do conto, a imagem do empresário de Pedro à disposição para atender a campanha quando tocada pelo seu senhor. A discrepância entre aquele que serve e o que é servido – inversão proposital na cadeia evolutiva dos seres – provoca um estranhamento para os leitores não acostumados com o toque sutil e ao mesmo tempo sagaz do autor. Uma nova ordem é consagrada na dinâmica criativa do autor e absolutamente natural: o empregado, da espécie *homo sapiens*, está à serviço do primata.

Um mundo cujo autor não se encaixa e o personagem símio menos ainda nos fazem compreender a astúcia de ambos os seres que carregam em si a condição de não pertencer<sup>89</sup> a lugar algum; seres estranhos em sua própria vida, mas não desejosos de “nenhum julgamento dos homens, apenas difundir conhecimentos” (KAFKA, 2011, p. 123). Kafka estava vinculado com as questões do seu tempo e com seus próprios dilemas: não queria que seus escritos inéditos viessem à posteridade – o destino deveria ser a fogueira – recusando sua obra no final de sua vida, as conturbadas relações amorosas, sua saúde debilitada e a penosa relação com seu pai. Cada momento, cada angústia, cada desespero, cada solidão consubstanciaram a escrita pulsante e *sui generis* do autor.

Uma espécie de pancada final, aos moldes kafkianos, ocorre neste momento em que conecta humano e não humano em um intenso diálogo buscando “seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 28-29) em que cada frase e palavra experimentam as particularidades de um mundo conflituoso. A imagem significa e é enigmática, nos encara ocultamente e quer ser desvendada, está ali nos atordoando e deseja ser encontrada. O mundo kafkiano é assim: “não somos nós que o olhamos, é ele, antes, que nos fita” (ANDERS, 2007, p. 82).

O macaco-devir-humano é para Derrida o *animot* valorizado, ressignificado, atendido

---

<sup>89</sup> Cf. ANDERS, 2007.

em sua variedade de formas e estruturas, pluralizado, indivíduo em si, não objeto de outrem e inferior, mas sim reflexo de um vivente com ponto de vista próprio e válido. Pedro não deseja ser julgado pelos homens, só pretende difundir conhecimento àqueles primeiros detentores da linguagem, da palavra, do pensamento, assim como ficou claro para o filósofo francês:

Eis minhas hipóteses com vistas a teses sobre o animal, sobre os animais, sobre a palavra animal ou animais.

Sim, o animal, que palavra!

É uma palavra, o animal, que os homens se deram o direito de dar. Eles se encontraram, esses humanos, a se dar essa palavra, mas como se eles a tivessem recebido em herança. Eles se deram palavra para dispor um grande número de viventes sob esse único conceito: O Animal, dizem eles. E eles se deram essa palavra, concedendo-se ao mesmo tempo, a eles mesmos, para reservar-se, a eles os humanos, o direito à palavra, ao nome, ao verbo, ao atributo, à linguagem de palavras, enfim àquilo de que seriam privados os outros em questão, aqueles que se coloca no grande território do bicho: O Animal. Todos os filósofos que interrogaremos (de Aristóteles a Lacan, passando por Descartes, Kant, Heidegger, Levinas), todos, dizem a mesma coisa: o animal é privado de linguagem. Ou, mais precisamente, de resposta, de uma resposta a distinguir precisa e rigorosamente da reação: do direito e do poder de “responder”. E pois de tantas outras coisas que seriam o próprio do homem (DERRIDA, 2002, p. 61-62).

Sendo assim, há um intenso devir-humano na vida de Pedro, mas também seu devir-animal não está totalmente apagado de seu eu. A saída foi dada pela busca da humanização, uma espécie de escape das grades que o prendiam no navio e um mergulho para as novas grades presentes na condição de ex-símio, neste entre-devires, já que “não tinha outro caminho, sempre supondo que não era possível escolher a liberdade” (DERRIDA, 2002, p. 123).

Pedro imita os humanos para se salvar, é apenas uma saída, mas isso não estabelece uma unidade entre ele e os humanos. Sempre será o macaco imitador de humanos, cujo embate o assola internamente, pois possui um registro de devires, tanto humano quanto animal. O limiar animal-humano é bem sutil, pois ele não é totalmente macaco nem totalmente humano, seria uma criatura com características pertencentes aos dois mundos e por isso, não faz parte de nenhum. Por mais que as pessoas o vejam como um ex-animal, ele continua sendo símio e com aspectos de sua natureza, pois se tratando de um devir-humano-animal percebemos que

Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”,

nem “equivaler”, nem “produzir” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 19).

Os devires, seja animal ou humano, devem ser afastados de qualquer exame que favoreça a associação de modelos que busquem significados simbólicos e estruturais, as chamadas verdades ocultas do texto. É por isso que afirmamos que Pedro, ao longo de sua “metamorfose”, não se torna propriamente humano, ou qualquer criatura que admitiria uma repartição igualitária das identidades tanto do homem como do macaco. O que existe é um campo de indefinição onde

O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. É este ponto que será necessário explicar: como um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro. É o princípio de uma realidade própria ao devir (a ideia bergsoniana de uma coexistência de “durações” muito diferentes, superiores ou inferiores à “nossa”, e todas comunicantes) (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 15).

Desse modo, no conto apresentado há um registro de devires: o devir-animal como nomearam Deleuze e Guattari, mas também um outro devir, às avessas do originalmente proposto pelos autores: o devir-humano. Esse é o ponto de partida para as perguntas que permeiam o cenário em questão com sua linguagem modulante, ora intensa, ora aparentemente simples, ora oculta, ora exposta em uma atmosfera límpida e ao mesmo tempo cinzenta que atravessa o universo literário singular de Kafka. E nessa teia complexa formada por sua literatura, por que não dizer: “escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 17) ou mesmo devires-macaco, devires-humano?

## **Bibliografia**

AGAMBEN, Giorgio. **O Aberto – o homem e o animal**. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 2013.

ANDERS, Günther. **Kafka: pró e contra – os autos do processo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987. p. 137-164.

BERGER, John. **Sobre o olhar**. Trad. Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_. 1730 – Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: \_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4. São Paulo: Editora 54, 1997. p. 08-99.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. **Seminario La Bestia y el Soberano**. Vol I (2001 – 2002). Buenos Aires: Manantial, 2010.

JANOUGH, Gustav. **Conversas com Kafka**. Trad. Celina Luz. Osasco, São Paulo: Novo Século Editora, 2008.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Um Artista da Fome e a Construção**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Um Médico Rural**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Narrativas do Espólio**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Essencial**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

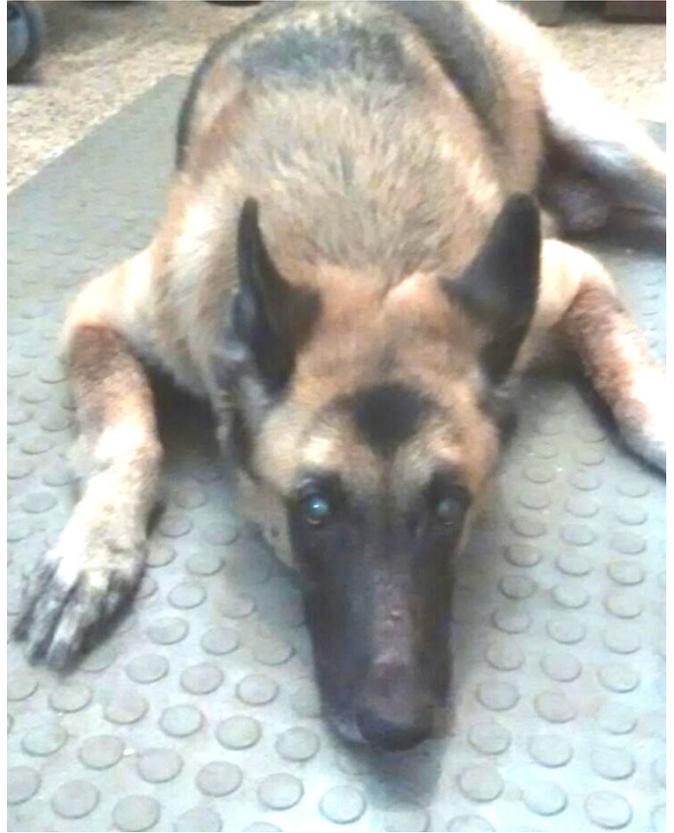
MACIEL, Maria Esther. Zoopoéticas contemporâneas. In **Revista Remate de Males**. Campinas, 27.2, p. 197-206, jul./dez. 2007. p. 198.

\_\_\_\_\_. **O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea**. São Paulo: Lumme, 2008.

\_\_\_\_\_. **Pensar/escrever o animal: Ensaios de Zoopoética e Biopolítica**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee. **Revista Alea: Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 205-222, jul./dez. 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. De animais e de literatura: Rosa, Kafka e Coetzee. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Minas Gerais, v. 21, n. 3, p. 83-90, set./dez. 2011.



Thor



Tom Tom

## O poder da fala – Representação do papagaio como símbolo de resistência

Maria Inês Freitas de Amorim (UERJ)

O papagaio é um animal que consegue reproduzir sons, sejam aqueles emitidos por outros animais, pela natureza ou fala humana. Por possuir tal característica, sua imagem está associada àquele que simplesmente reproduz o que ouve. Apesar de ser considerado pelos biólogos como uma das aves mais inteligentes, pelo senso comum, chamar alguém de “papagaio” significa que esta pessoa, além de falar muito, costuma repetir o que outros dizem, partilhando ideias pouco autônomas.

Partindo do conceito da Ecocrítica, cujo “(...) desafio está em manter um olho nos modos como a ‘natureza’ é sempre culturalmente construída, em certos aspectos, e outro no fato de que ela realmente existe, tanto como objeto quanto, ainda que de forma distante, como origem de nosso discurso” (GARRARD, 2006, p.23), o presente trabalho busca analisar como o escritor Gabriel García Márquez representa em seu romance *El amor en los tiempos del cólera* o papagaio, agente de resistência cultural e personificação da identidade mestiça americana.

A Ecocrítica se pauta no “estudo da relação entre o humano e não humano, ao longo da história cultural humana e acarretando uma análise crítica do próprio termo ‘humano’” (GARRARD, 2006, p. 16). Ou seja, há uma reflexão política na defesa de que todos os animais ocupem o mesmo patamar de importância na escala ambiental, não cabendo, portanto, nessa perspectiva, a inferiorização dos animais “não humanos”.

O papagaio, cujo habitat natural é a América Latina, tem sua imagem associada a diversas crenças de tribos indígenas, como a dos índios bororo, que acreditam que durante a transmigração de suas almas, encarnam temporariamente em um papagaio ou entre os maias que, devido à plumagem vermelha (percebidas em algumas espécies), o papagaio se tornou símbolo do fogo e da energia solar (Chevalier, 1986, p.799). Já para o colonizador europeu, o animal representa um dos símbolos do continente, agregando em si, sua exuberância e exotismo.

A relação entre homens e animais não se limita numa troca biológica, como agentes de uma cadeia alimentar. Mas, desde os primórdios da história da humanidade, os animais povoam e constroem o imaginário humano. Nas mais diversas culturas, o simbolismo animal

é uma representação bastante frequente, no qual se atrela aos animais, como o papagaio, características positivas ou negativas, como exemplifica Durand (1997, p.69)

À primeira vista, o simbolismo animal parece bastante vago e demasiado comum. Parece que pode agregar valorização tanto negativa, como os répteis, ratos, pássaros noturnos, como positivas, como a pomba, o cordeiro e, em geral, os animais domésticos. Todavia, apesar dessa dificuldade, qualquer arquetipologia deve abrir com um Bestiário e começar por uma reflexão sobre sua universalidade e banalidade.

Assim, apesar de muitas visões cristalizadas, a simbologia animal pode ser reconstruída e revista, assumindo diversas possibilidades de leituras e construções arquetípicas. Ainda segundo Durand (1997, p.71), “o homem tem a tendência para a animalização do seu pensamento e uma troca constante faz-se por essa assimilação entre os sentimentos humanos e a animação do animal”. Dessa forma, atribuir características a determinados animais é uma tendência da construção simbólica do imaginário cultural. Seja para atribuir aos animais características humanas, seja para o inverso.

Ao atribuir ao papagaio características e associações desprestigiosas, como o de um ser que repete sons sem censura crítica e, ao mesmo tempo, ser atribuído ao animal como sendo aquele que simboliza o continente latino-americano, há uma tentativa de desvalorizar a identidade cultural de seu povo. Busca-se ressaltar a beleza e o exotismo natural da América Latina, e ao mesmo tempo, a falta de “identidade própria”, sendo mero reflexo de repetições de outras culturas. Ao propor uma subversão simbólica da representação do papagaio, García Márquez assume uma possibilidade crítica de apresentar a resistência cultural americana.

O papagaio apresentado em *El amor en los tiempos del cólera* é tutelado da protagonista do romance Fermina Daza, que é descrita como uma “idólatra irracional de las flores ecuatoriales y los animales domésticos, y al principio del matrimonio se había aprovechado de la novedad del amor para tener en la casa muchos más de los que aconsejaba el buen juicio” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p.38).

Na casa de Fermina e de seu marido, Dr. Juvenal Urbino, havia uma infinidade de animais, das mais diversas espécies, como cães, gatos, aves de todos os tipos, salamandras, cobras. Porém, um dia, os mastins alemães, num súbito ataque de raiva, mataram todos os animais da residência, com exceção de um cágado, porque era um animal esquecido. Após a chacina, Dr. Juvenal Urbino decretou que “en la casa no entrará nada que no hable”. Foi assim, que o papagaio foi aceito no lar. Quando foi comprado de um veleiro de Curazao, o

animal “solo sabía decir blasfemias de marineros, pero que las decía con una voz tan humana que bien valía su precio excesivo de doce centavos”.

O papagaio, vindo de Paramaribo:

Era un loro desplumado y maníaco, que no hablaba cuando se lo pedían sino en las ocasiones menos pensadas, pero entonces lo hacía con una claridad y un uso de razón que no eran muy comunes en los seres humanos. Había sido amaestrado por el doctor Urbino en persona, y eso le había valido privilegios que nadie tuvo nunca en la familia, ni siquiera los hijos cuando eran niños.

Estaba en la casa desde hacía más de veinte años, y nadie supo cuántos había vivido antes. Todas las tardes después de la siesta, el doctor Urbino se sentaba con él en la terraza del patio, que era el lugar más fresco de la casa, y había apelado a los recursos más arduos de su pasión pedagógica, hasta que el loro aprendió a hablar el francés como un académico. Después, por puro vicio de la virtud, le enseñó el acompañamiento de la misa en latín y algunos trozos escogidos del Evangelio según San Mateo, y trató sin fortuna de inculcarle una noción mecánica de las cuatro operaciones aritméticas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p.36)

O papagaio, além de falar francês e rezar missas em latim, cantava canções francesas que ouvia pelo gramofone do Dr. Urbino. Em uma passagem, o autor descreve a visita do presidente Marco Fidel Suarez (1918-1921) e sua comitiva que, ao descobrirem a fama do animal, resolvem conhecê-lo. Porém, o animal se recusou a falar, apesar das súplicas do médico. É importante destacar que o presidente descrito no livro é associado a ideias conservadoras e é um intelectual aos moldes da época: que valorizava mais a produção europeia do que a nacional.

Também é descrita a visita de um grupo de ingleses que querem, sem sucesso, comprar o papagaio. Não por acaso também o grupo representado era de pessoas oriundas do Reino Unido, nação marcado pelo forte caráter imperialista.

O papagaio, dessa forma, representa as vozes de dominação e resistência que formam a identidade cultural latino-americana. Pois, como afirma Hall (2013, p. 33): “a identidade [da América Latina] é irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos”. Ao abordar a construção latino-americana, o pesquisador aponta que “nossos povos têm suas raízes nos – ou, mais precisamente, podem traçar suas rotas a partir dos – quatro cantos do globo, desde a Europa, África, Ásia; foram forçados a se juntar no quarto canto, na ‘cena primária’ do Novo Mundo” (HALL, 2013, p. 33). Desta construção múltipla, é possível afirmar que a identidade latino-americana pode ser chamada de mestiça, fruto de um processo de hibridização cultural.

A formação da América Latina, portanto, não se limita a uma junção de culturas diferentes, que dialogam entre si. Ela está baseada em relações de poder e dominação entre povos. Assim, ao construir em *El amor en los tiempos del cólera* um papagaio que era oriundo do Panamá, ensinado a falar e cantar em francês e rezar missas em latim, García Márquez representa traços dessa dominação, no qual o papagaio passa a absorver elementos culturais do europeu, como sua língua, sua arte e sua crença religiosa.

Refletindo sobre a construção da identidade latino-americana, Fernando Ortiz (1983) defende que tal processo é muito específico e, por isso, necessita de novos termos que o descrevam. Em seus estudos, ele defendia que não era cabível para entender o Novo Mundo a utilização de termos utilizados para a descrição de outras culturas, como a europeia, pois o processo que ocorreu na América Latina era muito mais complexo e profundo. Para tal, o teórico elaborou um novo conceito, o de transculturação. O termo utilizado pelos pesquisadores antes dos trabalhos de Ortiz para analisar tais construções identitárias era o de “aculturação”. Contudo, segundo o autor (1983, p.96-7), esse não era o mais propício, pois significava o trânsito de uma cultura para outra e suas consequências sociais.

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.

Para o autor (1983), há diferenças profundas entre os povos que participaram do processo de transculturação americana. De um lado, o europeu partiu para a América na esperança de um futuro melhor, repleto de conquistas e aventuras. Já o nativo e o africano foram violentados e escravizados. De todos, ainda segundo Ortiz, os que mais sofreram foram os africanos, pois eram arrancados de sua casa, do território de seus antepassados, e acreditavam que, quando morressem, teriam que atravessar novamente o Oceano Atlântico até a África, para poderem passar a eternidade com seus ancestrais.

A forma como a história de um povo é narrada constitui um elemento fundamental para a construção de uma identidade nacional. Hall (2011) lista cinco elementos principais

que formam esta narrativa. O primeiro é a narrativa da nação, ou seja, a forma como uma nação é contada e recontada a partir de sua História e de suas manifestações artísticas e literárias, pela mídia e pela cultura popular, pelas tradições e rituais, pois “essas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação” (HALL, 2011, p.52). É desta forma que os membros de uma comunidade se veem e identificam os elementos compartilhados, e o que une um grupo em uma ideia de nação que preexiste ao sujeito e continuará a existir após a sua morte.

A segunda forma é a ênfase nas tradições, nas origens, na intemporalidade das narrativas. “Os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história. Está lá desde o nascimento, unificado e contínuo, ‘imutável’ ao longo de todas as mudanças, eterno” (HALL, 2011, p.54). A comunidade se vê ligada a partir de uma essência permanente.

A terceira forma de narrativa seria a invenção da tradição. Para ele (2011, p.54), “Tradição inventada significa um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado”. O passado, portanto, não pode ser visto como narração de fatos, mas de interpretações, de leituras feitas a partir da perspectiva dos grupos que detém o poder.

A quarta forma é a do mito fundacional, ou seja, onde e quando se localiza a origem da nação, qual foi o momento de origem do povo. Porém, esta narrativa está localizada “num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo ‘real’, mas de um tempo ‘mítico’. Tradições inventadas tornam as confusões e os desastres da história inteligíveis, transformando a desordem em comunidade” (HALL, 2011, p.55). A origem precisa ser organizada, pautada na verossimilhança para que, assim, possa explicar o nascimento de uma comunidade.

E a quinta forma revela que a “identidade nacional é também muitas vezes simbolicamente baseada na ideia de um povo ou *folk* puro, original” (HALL, 2011, p.56). Tal povo é uma construção simbólica, pois muito raramente é ele que persiste ou continua no poder. Por exemplo, a ideia transmitida de que a América é originalmente formada pelos povos indígenas, mas estes foram dizimados, não mais existem.

Todas as formas de narrativa refletem a voz de quem detém o poder e busca construir as origens da nação. Para a escritora nigeriana Chamamanda Adichie (2015),

Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino Mourid Barghouti escreve que se você quer destituir uma pessoa, o jeito mais simples é contar sua história, e começar com "em segundo lugar". Comece uma história com as flechas dos nativos americanos, e não com a chegada dos britânicos, e você tem uma história totalmente diferente. Comece a história com o fracasso do estado africano e não com a criação colonial do estado africano e você tem uma história totalmente diferente.

A construção simbólica de uma identidade nacional é elaborada, portanto, a partir das histórias contadas para um povo, suas memórias e tradições. São elas que conectam os indivíduos que compartilham uma mesma cultura. É o que Benedict Anderson (1993) denomina de “comunidade imaginada”. O autor afirma que (1993, p.205), “si la nacionalidad tiene cierta aureola de fatalidad, sin embargo es una fatalidad integrada a la historia”.

Anderson também defende que um dos principais fatores que ligam uma comunidade é a língua compartilhada, uma vez que é a língua que estrutura seu imaginário. Para o autor (1993, p.205), “vista como una fatalidad histórica y como una comunidad imaginada mediante la lengua, la nación se presenta simultáneamente abierta e cerrada”. A comunidade é considerada aberta, pois tem a possibilidade de compartilhar seus símbolos com outros povos, e fechada, por possuir uma estrutura específica para realizar uma leitura do mundo, estruturada pelo sistema linguístico que utiliza.

Também refletindo sobre a importância da identidade linguística, Anzaldúa (2009, p.312) afirma que: “A identidade étnica e a identidade linguística são unha e carne – eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho da minha língua”. Ela também afirma que a liberdade de utilizar a língua é uma expressão da liberdade e da afirmação da legitimidade de uma identidade.

Dessa forma, uma das maiores formas de demonstrar relações de dominação é pela imposição idiomática, pois mais do que obrigar um povo a se expressar a partir de outro código linguístico, há a imposição de uma nova forma de estruturar o imaginário e a concepção do mundo. Segundo Femenías (2013, p.96): “(...) la pérdida de una lengua implica una pérdida de diversidad, de un sistema de conocimientos y de identidades; en fin, de una cosmovisión”. Ela também defende que a perda da língua materna constitui um processo de desidentificação para se adquirir uma nova reidentificação. E assim, “la destrucción de las estructuras lingüísticas identitárias contribuye a la destrucción de otras estructuras

organizativas de los grupos y de las personas, influyendo en sus relaciones económicas pero sobre todo en su horizonte comprensivo y en su ethos” (FEMENÍAS, 2013, p. 98)

Ao ser “domesticado” em apagar a forma pela qual se expressava (com as blasfêmias aprendidas com os marinheiros) e ensinado a se comunicar em francês e rezar missas em latim, tal qual a cultura erudita europeia regia, o papagaio marqueziano representa esse processo: o apagamento de seu falar para adquirir, de maneira imposta, a forma de expressão do “outro”. Entretanto, ao se calar quando esse “outro” solicitava sua voz, expressa o elemento de resistência do animal diante a sua dominação.

As culturas nacionais não são um todo “puro” ou “autêntico”, mas são frutos de construções históricas e do contato com outras identidades culturais, a partir dos processos de hibridização. García Canclini (2013, p. XXIII) afirma que “a história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhe dá coerência, dramaticidade e eloquência”. É preciso levar em consideração que grupos sociais articulam determinados valores ou símbolos que marcam aspectos de uma cultura. Este é um dos principais motivos pelos quais a cultura é um organismo vivo, resultado de lutas constantes entre segmentos internos que buscam ter seu próprio espaço na construção de uma identidade cultural.

A imposição de aspectos culturais por grupos hegemônicos consolida processos de dominação e representa um ato de violência simbólica. Para Feminías (2007, p.69)

Onde o poder simbólico literalmente ‘constrói um mundo’ impondo ordem à *realidade* (sem agora entrarmos na questão metafísica do que é a realidade); a violência simbólica é aquela que se exerce *impondo formas* que, no geral, se supõe que sejam as únicas. Com efeito, a estratégia que funda a imposição simbólica de formas ou de categorias é entendê-las como as únicas legítimas, apropriadas ou convenientes. (Grifo da autora)

Na construção simbólica da América Latina, se de um lado há a voz do europeu opressor, do outro é possível perceber o apagamento das vozes dos índios e africanos. O colonizador branco não apenas escravizava os outros povos, mas impunha, a partir de práticas violentas, sua cultura. Apesar de abafada e algumas vezes, inclusive, criminalizada, a identidade cultural dos grupos dominados resistiu e seus elementos foram transplantados de uma cultura a outra e passaram de geração para geração.

A América Latina, desde a época de sua colonização, experimenta limitações da liberdade. Contudo, pelo imaginário, o povo sempre foi livre. A imaginação é libertadora e a arte é uma das mais belas expressões do imaginário humano. Assim, é na produção artística

da América Latina que diversos artistas buscam seu refúgio para expressar e apresentar ao mundo o seu sentimento diante da sua realidade.

Apropriar-se da própria voz, ou do seu silêncio, se faz necessário para que haja o início do rompimento da exclusão. Conforme Spivak (2014, p.77), “Para o ‘verdadeiro’ grupo subalterno, cuja identidade é a sua diferença, pode-se afirmar que não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo”. O falar por si mesmo ou só tomar a fala quando se quer falar são formas de representação do apoderamento da própria voz.

Os processos de hibridização cultural refutam a ideia de cultura “pura” ou “autêntica”, uma vez que fenômenos consolidados, como a globalização, seriam desprezados, assim como as possibilidades de transformações culturais e políticas. Complementando essa ideia, Hall (2013, p.82) acredita que

O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de *tradução cultural*, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade. (Grifo nosso)

Para Hall (2013, p.82), a tradução cultural é o processo no qual os indivíduos, a partir de múltiplas vozes, criam uma nova identidade, uma “terceira margem”. Ela não é simplesmente a junção de culturas, mas as interpretações e a formação de um novo universo simbólico. Assim, aprender a falar francês e a rezar missas em latim proporcionou ao papagaio um agregar de elementos a sua identidade cultural, não apenas uma tentativa de apagamento do que ele era. Há a tentativa de dominação, mas o sujeito apresenta resistência.

Para Glória Anzaldúa (2005, p.707), esta nova identidade é denominada “consciência mestiça” e ela afirma que “esse terceiro elemento é uma nova consciência – uma consciência mestiça – e, apesar de ser uma fonte de dor intensa, sua energia provém de um movimento criativo contínuo que segue quebrando o aspecto unitário de cada novo paradigma”. Ela defende que o futuro será composto por “consciências mestiças”, uma vez que o “futuro depende de quebra de paradigmas, depende da combinação de duas ou mais culturas” (ANZALDÚA, 2005, p.707). Desta forma, este processo de mestiçagem criará uma nova forma de perceber a realidade, como o indivíduo percebe a si mesmo e como se comporta, criando assim uma nova consciência.

O trabalho da consciência *mestiza* é o de desmontar a dualidade sujeito–objeto que a mantém prisioneira, e o de mostrar na carne e através de

imagens no seu trabalho como a dualidade pode ser transcendida. A resposta para o problema entre a raça branca e a de cor, entre homens e mulheres, reside na cicatrização da divisão que se origina nos próprios fundamentos de nossas vidas, nossa cultura, nossas línguas, nossos pensamentos. Extirpar de forma massiva qualquer pensamento dualista no indivíduo e na consciência coletiva representa o início de uma longa luta, que poderá, com a melhor das esperanças, trazer o fim do estupro, da violência, da guerra. (ANZALDÚA, 2005, p.707)

Assim, a identidade cultural de um povo é algo vivo, sempre aberta a transformações. Para Said (2007, p.15) “existe, afinal, uma profunda diferença entre o desejo de compreender por razões de coexistência e de alargamento de horizontes, e o desejo de conhecimento por razões de controle e dominação externa”. Said também acredita que a cultura do outro é uma construção discursiva. Um determinado grupo, sobretudo aquele formado pelos detentores do poder político e econômico, cria uma imagem, muitas vezes repleta de estereótipos, para formar a concepção do Outro, tido como exótico e portador de uma cultura também exótica.

Sobre o discurso e o intercâmbio cultural dentro de uma cultura, aquilo que comumente circula não é a ‘verdade’, mas uma representação. Não precisa ser mais uma vez demonstrado que a própria língua é um sistema altamente organizado e codificado que emprega muitos esquemas para expressar, indicar, trocar mensagens e informações, representar, e assim por diante. (SAID, 2007, p.52)

O olhar para o diferente não pode ser construído a partir de uma visão normativa, mas de respeito às singularidades de cada identidade cultural. É importante também olhar para dentro da própria cultura, uma vez que ao repreender práticas de opressão do outro, não se analisam os diversos processos de dominação aos quais se está submetido. O discurso falacioso do “multiculturalismo politicamente correto” impõe uma normatividade excludente: declara-se guerra ao outro, porém, não se questiona práticas culturais internas, constituídas, muitas vezes, a partir de relações de opressão e exclusão.

A construção da identidade nacional é, portanto, uma narrativa. E como tal, é elaborada a partir de um discurso que possui uma voz de autoridade. Para Anzaldúa (2005, p.709), “es difícil diferenciar entre lo heredado, lo adquirido, lo impuesto”. Determinadas visões são cristalizadas e encaradas com normalidade, como verdades culturais. O processo de resistência é baseado no estabelecer dessas diferenciações, ou seja, aprender com a voz do “outro”, mas saber qual é a própria voz e quando se deve usá-la. Assim como é representado pelo papagaio.

Anzaldúa (2005) destaca a construção discursiva que transforma grupos, como negros, homossexuais e mulheres em inferiorizados, marginalizados. Ela defende a necessidade de reinterpretar valores culturais e abandonar certos paradigmas para a construção de uma sociedade mais inclusiva.

Ela [a consciência mestiça] põe a história em uma peneira, separa as mentiras, observa as forças das quais nós enquanto raça, enquanto mulheres, temos sido parte. *Luego bota lo que no vale, los desmintos, los desencuentros, el embrutecimiento. Aguarda el juicio, hondo y enraizado, de la gente antigua.* Esse passo representa uma ruptura consciente com todas as tradições opressivas de todas as culturas e religiões. Ela comunica essa ruptura, documenta a luta. Reinterpreta a história e, usando novos símbolos, dá forma a novos mitos. Adota novas perspectivas sobre as mulheres de pele escura, mulheres e *queers*. Fortalece sua tolerância (e intolerância) à ambiguidade. (ANZALDÚA<sup>90</sup>, 2005, p.709, Grifos da autora)

As relações de opressão, sobretudo aos diversos grupos marginalizados dentro de uma nação, são resultados de um discurso excludente que hierarquiza os indivíduos a partir de suas características físicas, sexuais e de classes sociais. As relações de poder são responsáveis por exclusão, violência e segregação. A transformação para uma sociedade mais inclusiva será possível a partir do momento em que haja uma mudança dos paradigmas e se perceba que todos os membros de uma sociedade são agentes de igual importância para a construção de um convívio mais justo.

Na construção da própria voz, o grupo subalterno possui mais um desafio: é a apropriação do sistema linguístico. A língua, na construção da América Latina, tem duas funções dicotômicas: se por um lado o sistema linguístico europeu representou um dos aspectos do processo de dominação, por outro, a assimilação dele para a expressão da luta por autonomia é um passo importante para a conquista da liberdade. Para Silviano Santiago (2000, p.20) “é preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida”.

Assim, ao se apropriar da língua e do código literário, o latino-americano tem a possibilidade de se fazer ouvir. De representado, pode ter a autonomia de se autorrepresentar. O papagaio ganha notoriedade quando aprende a se expressar pelo código do “outro” e demonstra a sua resistência ao se calar. O papagaio adquire um meio próprio de se comunicar: entre falares e silêncios. Ao refletir sobre essa conquista da autonomia da própria expressão, Oswald de Andrade (2015), no *Manifesto Pau Brasil*, conclama a todos a passarem a “ver com olhos livres” (2015, p.02), pois a “língua” da expressão artística brasileira, podendo ser

---

<sup>90</sup> Glória Anzaldúa escreve seus textos em chicano. Para esta pesquisa, foi utilizada uma tradução na qual se optou por mesclar expressões em espanhol ao português.

estendida a toda América Latina, precisava ser “sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (2015, p.03).

Oswald de Andrade também defende a ideia da produção de uma arte nova, resultado da transculturação dos povos americanos em outro manifesto: o *Antropófago*. No texto, ele afirma que

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (ANDRADE, 2015, p.03)

O Movimento Antropófago é uma celebração da capacidade de transformar criativamente as influências estrangeiras, assim como representado pelo papagaio. O nome remete ao processo da colonização, recupera-se a metáfora dos índios canibais, que devoravam os guerreiros vencidos para adquirirem as suas virtudes. Dessa forma, defende-se que a cultura americana seja resultado de “devorações” e “digestões” das múltiplas identidades culturais.

Defende-se o fim das hierarquizações das influências, na qual a cultura europeia usufruía de uma posição de destaque, mas valoriza-se a voz de todos os outros entes. “Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas. Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida”. (ANDRADE, 2015, p.05)

Deve haver um deslocamento da centralidade europeia na construção da voz literária da América Latina. A literatura latino-americana, para expressar sua identidade, precisa se despir dos estereótipos, como a representação do continente como um paraíso natural, mas povoado por seres inferiores. Santiago acredita que a representação da soberania se constrói

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p.26)

Os diversos processos transculturais vivenciados ao longo dos anos no subcontinente latino-americano são responsáveis por uma formação identitária mestiça, reflexo de especificidades experimentadas. As artes, sobretudo a literatura, acompanha estes processos e se apresenta como uma importante ferramenta para não apenas expressar esta identidade, mas valorizar e defender seus elementos e garantir a voz de todos os povos, grupos étnicos e sociais que formam a América Latina. Além de subverter os símbolos, como García Márquez fez ao resignificar o papagaio.

Com a conquista da própria voz, o escritor latino-americano se apropria de sua história, de sua cultura e da possibilidade de reconstruir a sua identidade enquanto ser livre e soberano. Se expressar é se situar, e desta forma, se fazer existir. Para o escritor argentino Julio Cortázar,

Aproximar os termos realidade e literatura, seja no contexto da América Latina ou de qualquer outra região do mundo, pode parecer inútil à primeira vista. A literatura é sempre expressão da realidade, por mais imaginária que ela seja; o simples fato de que cada obra tenha sido escrita num determinado idioma situa-se de saída e automaticamente num contexto preciso e ao mesmo tempo separa-a de outras regiões culturais, e tanto o tema como as ideias e os sentimentos do autor contribuem para localizar mais ainda o inevitável contato entre a obra escrita e a sua realidade circundante. (CORTÁZAR, 2001, p.207)

A produção literária na América Latina acompanha os processos históricos que construíram o continente. Passou-se de espaços colonizados, repletos de restrições, quando apenas na clandestinidade se podia ler e escrever a conquista das independências territoriais, garantindo liberdade de produção, distribuição e consumo.

Uma manifestação da apropriação da voz para expressar a identidade cultural do continente é a partir da literatura e o Real Maravilhoso é uma corrente literária que busca desempenhar essa função. Para Chiampí (2008, p.32), o real maravilhoso é “a união de elementos díspares procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental”. Desta forma, o maravilhoso presente no discurso literário não é considerado uma manifestação do sobrenatural, mas elementos do insólito inseridos na identidade cultural latino-americana.

O termo Real Maravilhoso foi enunciado pela primeira vez pelo romancista cubano Alejo Carpentier em ensaio publicado no jornal *El Nacional*, da Venezuela, em 1948 e como prefácio do romance *El Reino de este mundo*, publicado em 1949:

Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy. (CARPENTIER, s/d, p.03)

Carpentier buscou o termo “maravilhoso” por já ser consagrado pela poética e pelos estudos críticos-literários (como os de Todorov), sobretudo por estar ligado a outros conceitos correlatos, como o fantástico e o realismo. Carpentier retoma essas reflexões em mais dois trabalhos: no ensaio “De lo real maravilloso”, publicado originalmente no livro *Tientos y diferencias*, publicado em 1967 e na conferência “Lo barroco y real maravilloso”, proferida no Ateneo de Caracas, em 1975. Neste, o escritor afirma que

La palabra ‘maravilloso’ ha perdido con el tiempo y con el uso su verdadero sentido, y lo ha perdido hasta tal punto, que se produce, con la palabra ‘maravilloso’, lo ‘maravilloso’, una confusión de tipo conceptual tan grande, como la que se forma con la palabra ‘barroco’ o con la palabra ‘clasicismo’. Los diccionarios nos dicen que lo maravilloso es lo que causa admiración, por ser extraordinario, excelente, admirable. Ya ellos se une en el acto la noción de que todo lo maravilloso ha de ser bello, hermoso y amable. Cuando lo único que debiera ser recordado de la definición de los diccionarios es lo que se refiere a lo extraordinario. Lo extraordinario no es bello ni hermoso por fuerza. Ni es bello ni feo, es más que nada sombrero por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso. (CARPENTIER, 2010, s/p)

Para David Roas (2001), em seu texto *La amenaza de lo fantástico*,

(...) el mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (la oposición natural/sobrenatural, ordinario/extraordinario) no se plantean, puesto que en él todo es posible (p.10).

El realismo maravilloso descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo (p. 12).

(...) el ser humano, incapaz de conocer el mundo, crea uno a la medida de su mente. (...) la realidad es, por lo tanto, una construcción ficticia, una simple invención (p. 38).

Desta forma, o crítico coloca em xeque a noção do que é realidade, expressando a possibilidade de maravilhoso e real coabitarem.

Ao representar a realidade americana sob o prisma da naturalização do insólito, as narrativas do real maravilloso assumem também um caráter político. Um exemplo que ilustra

essa relação é a obra *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, que, segundo a análise de Stam (2008, p.440):

Quando uma epidemia de insônia toma conta de Macondo, seus habitantes perdem a capacidade de distinguir entre o sonho e a realidade. Este embaçamento do onírico e do factual também tem uma dimensão política. Quando uma greve é reprimida pelos proprietários de uma plantação de bananas, aquele que detém o poder impõem seus ‘sonhos’ à população, que é obrigada a aceitar a ficção de que a polícia nunca realmente atirou nos manifestantes e que, conseqüentemente, as mortes que eles testemunharam, na realidade, não haviam acontecido.

Desta forma, traços do maravilhoso buscam tocar o lado sensível do leitor para despertar o senso de coletividade. Ao se identificar nos elementos insólitos da obra referências críticas à realidade cotidiana, busca-se acender o senso de comunidade, de pertencimento a um povo que possui os mesmos problemas e dificuldades, as mesmas crenças e costumes, o mesmo modo de encarar o cotidiano.

O caráter subversivo e ao mesmo tempo poético são características importantes do real maravilhoso. Expressar as especificidades, os problemas e a poesia presentes na realidade da América Hispânica confere a este gênero literário a categoria de divulgador do que seja ser americano.

Como um dos principais autores representantes do Real Maravilhoso, Gabriel García Márquez apresenta em seus textos, além de uma preocupação estético-poética na linguagem adotada, críticas sociais profundas, sinalizando suas posições ideológicas pela defesa da soberania dos povos latinos e da luta pela liberdade.

O autor afirma que os povos latino-americanos, apesar de todos os problemas sociais e da exploração que vivenciam, têm força criativa para transformar sua condição. Em seu discurso de agradecimento ao Prêmio Nobel de Literatura, “La Soledad de América Latina”, García Márquez (1982, p.02), declara em um trecho:

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal [de América Latina], y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de la Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual éste colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.

Ao analisar a obra de García Márquez, Nuñez (2014, p.20) defende que “no dizer do próprio escritor, tudo é possível na América Latina. Acontecimentos fantásticos se originam da mais miserável realidade cotidiana, e esta excede as explicações racionais”. A composição literária do autor imprime as diversas nuances da construção mestiça do continente, repleto de vozes e influências culturais.

O papagaio marqueziano absorve a cultura europeia, aprende a língua erudita e a religião, mas só “fala” quando quer. Não há uma negação a influência europeia na construção da identidade cultural, mas uma afirmação da soberania e da liberdade de se expressar do latino-americano. Mesmo com o poder econômico e de dominação do “outro”, o animal se mantém livre e defende sua autonomia ao se manter calado.

Durand (1997, p.70-1) afirma que “para além da sua significação arquetípica e geral, o animal é suscetível de ser sobredeterminado por características particulares que não ligam diretamente à animalidade”. O louro marqueziano ultrapassa as descrições de um animal e, na narrativa, o que causa estranheza não é o fato dos seus conhecimentos, mas exercê-los quando quer. Ele rompe com suas características relacionadas à animalidade, representando um traço de resistência.

O papagaio ocupa uma posição importante para o desenvolvimento da narrativa literária porque, além de representar a resistência à opressão dos povos latino-americanos, foi ao tentar resgatar o animal que estava no alto de uma árvore que o Dr. Juvenal Urbino cai e morre. Representando, também, o agente que garantiu a Fermina a libertação de seu casamento infeliz e a possibilidade de viver ao lado de seu verdadeiro amor, Florentino Ariza.

O animal, dessa forma, representa a conquista da liberdade, seja ela cultural ou afetiva. Ao falar o que quer e quando quer ou voar para o alto de uma árvore e permanecer lá, apesar dos pedidos do seu “dono”, mostra o quanto este animal conquistou sua autonomia.

Após a morte do marido, Fermina se desfaz de tudo o que a fazia se lembrar dele: queima seus objetos pessoais e entrega para os filhos os móveis de sua casa. Em relação ao papagaio, doa o animal para o Museu da Cidade. O animal, mais uma vez, alcança o patamar de preciosidade, como aquele ser que precisa ser visto, se tornando uma “peça de museu”.

Mais do que uma ave que reproduz sons que ouve, o louro marqueziano é uma celebração da resistência antropofágica da cultura americana. A apropriação linguística e simbólica que o papagaio enuncia confere à narrativa a representação da luta pela liberdade a

partir da resistência e da necessidade de se expressar, fazendo com que silêncio e fala se tornem uma marca do posicionamento político na luta pela soberania.

### **Bibliografia**

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma única história**. Trad. Erika Rodrigues. Disponível em <[http://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript?language=pt-br](http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br)> Acessado em 20 jul 2015.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas – Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. México DF: Colección Popular, 1993.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumbo a uma nova consciência. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis: UFSC, 13(3): 704-719, setembro-dezembro/2005.

\_\_\_\_\_. Como domar uma língua selvagem. Trad. Joana Plaza Pinto, Karla Cristina dos Santos, Viviane Veras (revisão). **Cadernos de Letras da UFF**. Niterói, RJ: UFF, nº39, p.297-309, 2009.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Disponível em <<http://amauta.lahaine.org>> Acesso em 22 mar 2014.

\_\_\_\_\_. Lo Barroco y Real Maravilloso. **Circulo de Poesia**, Puebla, 14 dez 2010. Disponível em <<http://circulodepoesia.com/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier/>> Acesso em 15 mar 2015. ISSN: 2007-5367.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CORTÁZAR, Júlio. Realidade e literatura na América Latina. In: \_\_\_\_\_. **Obra Crítica 3**. Org. Saul Sosnowki; Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

FEMENÍAS, María Luisa. **El género del multiculturalismo**. Bernal/Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2013.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **La Soledad de América Latina**. Disponível em <[http://www.ciudadseva.com/textos/otros/la\\_soledad\\_de\\_america\\_latina.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/otros/la_soledad_de_america_latina.htm)> acesso em 04 abril 2013.

\_\_\_\_\_. **El amor en los tiempos del cólera**. Buenos Aires: Delbosillo, 2014.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

\_\_\_\_\_. **Da Diáspora: identidade e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. A invenção fabulosa nos tempos de Gabriel García Márquez. In: GARCIA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina Silva (Orgs). **(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.

ORTIZ, Fernando. Del fenómeno de la "transculturación" y de su importancia en Cuba. In: **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1983.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: \_\_\_\_\_. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001 (Serie Lecturas).

SAID, E.W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. **A Literatura através do cinema – Realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.



Tropinha felina



Vinga

## Ética animal em o *Mistério do coelho pensante*, de Clarice Lispector

Michelle Cerqueira César Tambosi (UEM)

Evely Vânia Libanori (UEM)

### Introdução

Propagado pelo filósofo Peter Singer e sua obra *Animal Liberation*, de 1975, o recente movimento de libertação animal se insurge contra a tradição humana que subjugou as demais espécies animais. Conforme explica a filósofa Sônia Felipe, em *Por uma questão de princípios: Alcance e limites da ética de Peter Singer em defesa dos animais* (2003), a ideia de que haja uma hierarquia na diversidade das formas de vida é antiga, como também são antigas as vozes dissidentes, que se pronunciaram contra essa visão. De acordo com a filósofa, a tradição baseada na hierarquização das espécies remonta desde o judaísmo, a filosofia grega aristotélica e o cristianismo nascente do Império Romano. Por outro lado, Felipe (2003) aponta Pitágoras, em 570-490 a. C., como o primeiro filósofo a se posicionar contra essa hierarquização e a consequente exploração dos animais para consumo humano.

Para designar a discriminação contra os animais de outras espécies, não humanas, Peter Singer utiliza o termo *especismo*, cunhado pelo cientista e filósofo Richard D. Ryder, em 1975. Felipe (2003, p. 83) esclarece o termo como “o preconceito que leva os humanos a não considerarem os interesses de seres de outras espécies”. Pois assim como os humanos, os outros animais também possuem interesses.

Em *Ética prática* (1993), Peter Singer define o princípio da igual consideração de interesses, o princípio mais básico de igualdade: “a essência do princípio da igual consideração significa que, em nossas deliberações morais, atribuímos o mesmo peso aos interesses semelhantes de todos os que são atingidos por nossos atos” (SINGER, 1993, p. 30). Um exemplo é o interesse dos animais em serem livres – condição própria de suas naturezas – interesse muito semelhante ao dos humanos, e por isso, deve ser considerado por estes com o mesmo peso que dão a sua liberdade. Também deve ser assim com o interesse em viver, e demais interesses que todas as espécies compartilham. Singer (1993) explica que para que um ser possua interesses, basta que seja dotado da capacidade de sofrer e de desfrutar.

A ética animal, como demonstra Felipe (2003), substitui as faculdades de linguagem e raciocínio, postuladas pela ética tradicional especista, pela capacidade de sentir dor ou prazer, que os animais também possuem, para delimitar quem é digno de consideração moral. A

autora cita a *Declaração de Cambridge sobre a Consciência Humana e Animal*, proclamada em julho de 2012, na Inglaterra, a qual definiu que todos os animais são dotados de sensibilidade e consciência. A junção dos dois termos deu origem a palavra *senciência*, explicada por ela:

Todos os animais têm a capacidade de percepção dos estímulos dolorosos e prazerosos que afetam seus organismos e até mesmo dos que afetam os organismos dos seus filhos e pares sociais. Todos os animais têm uma memória emocional. Todos os animais têm capacidade de tomar decisões em favor de sua própria preservação, com base nas experiências antes vividas por eles, ou nas aprendidas dos desastres aos quais não sobreviveram outros de suas espécies (FELIPE, 2014, p. 28).

Consciência e sensibilidade não são características restritas a humanos. Em função da condição *senciência* partilhada por todos os animais, a filosofia ético-animalista questiona o tradicional *status* moral destinado a eles, e propõe a inclusão destes nas considerações morais humanas. Clarice Lispector também o faz. Os animais em suas obras são constantemente apresentados como sujeitos, e quando aparecem em situação de inferioridade em relação aos humanos, é de forma a revelar a relação de poder existente entre eles. As personagens humanas demonstram preocupações éticas com os animais e, ainda, questionam sua identidade a partir da alteridade animal.

O presente artigo tem como objetivo analisar a relação da fábula de *O mistério do coelho pensante*, publicado por primeira vez no ano de 1967, com importantes questões tratadas pela ética animal, de Peter Singer e Sônia Felipe. Ainda, de forma que o texto de Clarice apresenta um sistema de valores, como se referem Marisa Lajolo e Regina Zilberman em *Literatura infantil brasileira: história e histórias* (1999), sobre a função pedagógica desse tipo de abordagem temática, objetiva-se verificar se, e em que medida, a obra equilibra o caráter educativo e, ao mesmo tempo, contestador do texto, já que os valores nela apresentados não são convencionais.

### **A natureza também pensante dos coelhos**

*O mistério do coelho pensante* (2013) narra a história do coelho Joãozinho. De forma que João, e por extensão, Joãozinho, seja nome usualmente dado a pessoas humanas, a narradora personifica o nome do coelho, personagem principal, a fim de distingui-lo como sujeito. Mas, personificar, não se trata aqui, de antropomorfizar. Logo no início da história, a narradora explica a Paulo, narratário, que esse coelho não falava: “se você pensa que ele falava, está enganado. Nunca disse uma só palavra na vida. Se pensa que era diferente dos

outros coelhos, está enganado. Para dizer a verdade, não passava de um coelho” (LISPECTOR, 2013, p. 9). A dedução de que Paulo esperava um coelho falante pretende demonstrar a generalidade das histórias infantis que apresentam animais como personagens antropomorfizados. Quando afirma que Joãozinho não passava de um coelho, a narradora ressalta que a história é sobre um coelho, em sua plena qualidade de animal não humano, sendo, tampouco, diferente dos demais coelhos. Assim, se há algo de especial em Joãozinho, não se trata de uma característica humana, mas sim de sua espécie.

Por não falar, e não ser diferente dos outros coelhos, a narradora avalia: “por isso tudo é que ninguém nunca imaginou que ele pudesse ter algumas ideias. Veja bem: eu nem disse “muitas ideias”, só disse “algumas”. Pois olhe, nem de algumas achavam ele capaz” (LISPECTOR, 2013, p. 10). Começa nesse momento a crítica do texto à cultura humana e sua hierarquização das espécies – especismo. Consoante à filosofia ético animalista, a narradora de *O mistério do coelho pensante* evidencia a distinção, entre os humanos e os outros animais, pautada na habilidade da fala. A esse respeito, Sônia Felipe explica de que forma o antropocentrismo, essa forma de pensar que tem o ser humano como o centro do universo, dominou a filosofia moderna, reafirmado pela filosofia racionalista do filósofo René Descartes:

Descartes reconhece e estabelece a diferença entre os homens e os animais, a partir de sua capacidade ou incapacidade para fazer uso da *linguagem*, em especial, de sua habilidade semântica, ou seja, da habilidade de ordenar de tal modo um conjunto de palavras (sinais) a ponto de comunicar ao outro o próprio desejo ou intenção (FELIPE, 2003, p. 56).

A narradora de *O mistério do coelho pensante* salienta, pelo tom de surpresa, a arrogância expressa na dedução simplista de que os animais, por não falarem, são incapazes de “ter ideias”. Ela se opõe à concepção tradicional que se tem em relação aos animais quando afirma: “a coisa especial que acontecia com aquele coelho era também especial com todos os coelhos do mundo. É que ele pensava essas algumas ideias com o nariz dele” (LISPECTOR, 2013, p. 10), atribuindo a capacidade de pensar ao coelho, mas apontando sua especificidade, a de pensar com o nariz. Trata-se de um coelho pensante, no entanto, não é nisto que reside o mistério, ao contrário, esse fato sobre os coelhos é contado logo no início da narrativa e sem suspenses: “O jeito de pensar as ideias dele era franzindo bem depressa o nariz” (LISPECTOR, 2013, p. 10-1). Em *Acertos abolicionistas: a vez dos animais: crítica à moralidade especista*, Felipe explica, “Nenhum outro animal, a não ser o humano, usa palavras. Isso não quer dizer que eles não tenham linguagem. Eles a têm. Sua linguagem é

inteiramente corporal” (FELIPE, 2014, p. 62). A narradora simboliza a linguagem singular dos coelhos no ator de franzir o nariz repetidamente, como o fazem. E comenta sobre os pensamentos dos coelhos:

Coelho tem muita dificuldade de pensar, porque ninguém acredita que ele pense. E ninguém espera que ele pense. Tanto que a natureza do coelho até já se habituou a não pensar. E hoje em dia eles todos estão conformados e felizes. A natureza deles é muito satisfeita: contanto que sejam amados, eles não se incomodam de ser burrinhos (LISPECTOR, 2013, p. 14).

De acordo com o que diz, a capacidade do coelho de pensar é marcada pela relação que os humanos estabeleceram com eles. Quando afirma que a natureza do coelho se habituou a não pensar, porque ninguém espera que ele pense, o faz para ressaltar o tratamento especista que humanos conferiram aos coelhos no período evolutivo compartilhado por ambos, e em sua convivência, assim como o sentimento de superioridade dos humanos. Tal sentimento, que legou a noção de inteligência para a espécie humana, e assim, a de falta de inteligência para todas as outras, tampouco se faz importante para os coelhos, que, de acordo com a narradora, desde que sejam amados, não se incomodam em ser “burrinhos”. Nesse mesmo viés, Felipe discorre, “os animais não querem o poder, por isso a posse da razão e da linguagem necessárias para nele se instalar, torna-se, nesse caso, inútil” (2003, p. 69). A narradora qualifica a sensibilidade, ilustrada pela capacidade de ser amado, como a característica fundamental da natureza dos coelhos. Ser amado corresponde, na ética animal, à satisfação das necessidades dos animais advindas de sua sensibilidade/senciência, como por exemplo, “dado que sentem dor e sofrem quando colocados em situações hostis ao bem-estar próprio de suas respectivas naturezas, os animais têm interesse em receber um tratamento que os poupe de tais circunstâncias dolorosas” (FELIPE, 2003, p. 69).

A questão da especificidade dos coelhos é aprofundada pela narradora que interpela o narratário acerca da natureza deles, “desconfio que você não sabe bem o que quer dizer natureza de coelho” (LISPECTOR, 2013, p. 15), para então responder:

Natureza de coelho é o modo como o coelho é feito. Por exemplo: a natureza dele dá mais filhinhos do que a natureza das pessoas. É por isso que ele é meio bobo para pensar, mas não é nada bobo quando se trata de ter filhinhos. Enquanto um pai e uma mãe têm devagar um só filho-gente, o coelho vai tendo muitos, assim, como quem não quer nada. E bem depressa, igual como franze e desfranze o nariz (LISPECTOR, 2013, p. 17).

A comparação entre a natureza dos coelhos e a dos seres humanos é feita de modo a caracterizar o que é específico de cada um, processo que se vale de apontar vantagens e

desvantagens, e que ao longo da narrativa orientará para a conclusão de que não existe uma hierarquia entre as formas de vida, apenas naturezas distintas. Se, tradicionalmente, os humanos ocupam a posição superior desta suposta hierarquia, aqui a narradora se preocupa em exaltar a natureza dos coelhos, com o elogio “nada bobo”, referente à eficiência que eles têm em procriar-se. Essa eficiência, aliada à velocidade com que franzem o nariz, confere rapidez à imagem de sua natureza como um todo, o que serve também como fator de distinção dos humanos.

Ainda sobre suas especificidades naturais, a narradora diz, “natureza de coelho é também o modo como ele adivinha as coisas que fazem bem a ele, sem ninguém ter ensinado. Natureza de coelho é também o modo que ele tem de se ajeitar na vida” (LISPECTOR, 2013, p. 18). Embora coelhos e humanos difiram em suas formas de vida, ambos compartilham desse jeito de viver, de forma a buscar “ajeitar-se” continuamente, o que caracteriza a vida animal senciente:

Estar vivo em um corpo solto no ambiente (ao contrário das árvores, fixadas a ele), expressando e recriando sem cessar sua forma de vida nesse movimento contínuo de autoprovimento de si e de sua prole, e do espírito de sua espécie em contínua evolução, dando a ambos, ao corpo e ao espírito, uma configuração única (FELIPE, 2014, p. 112)

É justamente cumprindo esse aspecto de sua natureza, que Joãozinho pensa a ideia: “fugir da casinhola todas as vezes que não houvesse comida na casinhola” (LISPECTOR, 2013, p. 20), o nó narrativo. Tal ideia evidencia sua condição senciente, que o impele a mover-se a fim de buscar satisfazer suas necessidades. A narradora, presumindo certa decepção do narratário com o pensamento de Joãozinho, explica-lhe, buscando enfatizar veracidade no que diz: “esta história é uma história real. E todo mundo sabe que essa ideia é exatamente a espécie de ideia que um coelho é capaz de cheirar. Pois a natureza dele só é esperta para as coisas de que ele precisa” (LISPECTOR, 2013, p. 21). Coelhos não falam porque esse é o tipo de linguagem própria da espécie humana. Da mesma forma, coelhos não constroem prédios, porque prédios não fazem parte dos seus propósitos, eles não precisam deles, sua natureza só se ocupa com o que lhes é necessário e prazeroso. A esse respeito, Felipe explica que quando a ética tradicional considera a habilidade pertencente a uma espécie particular (a habilidade da fala relativa à espécie *homo sapiens*) como a que definirá quais seres terão seus interesses atendidos, ela interpreta “o valor de todos os seres vivos em função da serventia que têm para os propósitos humanos” (FELIPE, 2003, p. 65), já que é a partir de seus interesses, que se classifica.

O mistério da história deve-se ao fato de ninguém entender como Joãozinho fugia da casinhola, já que esta possuía grades muito estreitas e tampo de ferro pesado. Contudo, as crianças perceberam que Joãozinho só fugia quando ficava sem comida, e passaram a não deixar mais seu prato vazio, no entanto, a narradora explica, “passou a fugir sem motivo nenhum: só mesmo por gosto. Comida, até sobrava. Mas ele sentia uma saudade muito grande de fugir. Você compreende, criança não precisa fugir porque não vive entre grades” (LISPECTOR, 2013, p. 30). A necessidade de fugir, que uma criança não tem, evidencia a necessidade de fugir, que o coelho tem, evidenciando que viver aprisionado contraria a natureza livre de todo e qualquer animal, humano ou não. Segundo a ética animalista, “[um animal] precisa ter seu espírito preservado para poder ter o bem que é próprio do tipo de vida na qual ele nasceu” (FELIPE, 2014, p. 71) e a liberdade representa condição fundamental para tal. Apenas ao adquirir liberdade, Joãozinho teve então uma vida plena, “ele fugia, as crianças o agarravam, ele tinha comida, ele era muito feliz” (LISPECTOR, 2013, p. 32).

A narrativa avança com mais considerações a respeito da natureza dos coelhos:

[...] quero lembrar a você que o mundo cheira muito mais para um coelho do que para nós. Nariz de coelho vale mais para ele do que nariz de gente vale para a gente. Você não reparou que nariz de coelho parece estar sempre recebendo e mandando telegramas urgentes? É porque ele compreende as coisas com o nariz. Isso não quer dizer que a natureza do coelho seja melhor do que a nossa. Cada natureza tem suas vantagens (LISPECTOR, 2013, p. 32).

A narradora termina por definir a questão da hierarquia entre os seres vivos afirmando que não existe natureza melhor do que a outra, consoante o pensamento da ética animal, que pode ser verificado na seguinte afirmação de Felipe, “não há seres superiores nem seres inferiores. Há, apenas, seres configurados em seus corpos com *design* variados, múltiplos” (2014, p. 18). O cérebro da espécie humana pode valer mais para os humanos do que o cérebro dos coelhos, já que este é feito para atender às necessidades dos coelhos, entretanto, tampouco o nariz dos humanos tem serventia para atender às necessidades daqueles. De modo que é por meio do nariz que os coelhos conhecem as coisas, ideia mais compreensível pela imagem do recebimento e envio de telegramas urgentes, seu nariz é muito mais valioso para ele do que qualquer cérebro humano, com toda a inteligência de que possa ser capaz.

Apenas quando se elege a humanidade como centro é possível pensar em superioridade, mas nenhuma espécie tem o que é preciso para atender às necessidades de todas as espécies. A narradora afirma de forma ainda mais categórica a respeito da igualdade de valor de todas as espécies animais, aqui representadas pelo coelho e pelo humano: “vou te

dizer como é que o mundo é feito. É assim: quando se tem natureza de coelho, a melhor coisa do mundo é ser coelho, mas quando se tem natureza de gente não se quer outra vida” (LISPECTOR, 2013, p. 32). Como aponta Felipe, “nossos interesses e preferências têm tanto valor para nós quanto o têm para si interesses e preferências de qualquer ser capaz de os ter” (FELIPE, 2003, p. 92). Cada natureza existe a seu próprio modo, para e de acordo com seu próprio fim.

A narradora de *O mistério do coelho pensante* estabelece igual valor para a vida dos animais e dos humanos, reconhecendo a igualdade em sua condição senciente, que tem consciência de si: ambos desfrutam ser da natureza/espécie nas quais existem. De forma análoga, para a ética animal, “comparar as formas de vida a fim de determinar uma espécie superior entre as outras, é ignorar o valor inerente à vida de cada um[a]” (FELIPE, 2014, p. 26).

### ***O mistério do coelho pensante no contexto da literatura infantil brasileira***

Em forma de prefácio, Clarice Lispector dedica uma página para apresentação do livro aos leitores, tanto adultos quanto crianças, na qual explica o caráter íntimo e biográfico de *O mistério do coelho pensante*, escrito por “pedido-ordem” de seu filho Paulo, e também como forma de homenagear dois coelhos que pertenceram a seus filhos. A respeito da história, a autora avisa,

escrita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para as explicações orais. Peço desculpas a pais e mães, tios e tias, e avós, pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. Mas pelo menos posso garantir, por experiência própria, que a parte oral desta história é o melhor dela. Conversar sobre coelho é muito bom (LISPECTOR, 2013, p. 5).

Clarice chama a atenção para as entrelinhas da história, as quais não são evidenciadas pela própria obra, mas deixadas a cargo das explicações orais, de forma a destacar o caráter não normativo dos valores por ela apresentados, demonstrando flexibilidade e valorização das subjetividades frente às ideias. Essa preocupação não autoritária presente no conteúdo do livro também se verifica na destinação da obra, como referida pela autora, para exclusivo uso doméstico, em oposição ao uso escolar/científico. Nesse sentido, Clarice inverte uma posição comum que estabelece “o domínio dos mais velhos e dos objetos culturais, como os livros, qualificados, todos, como depositários do conhecimento e da sabedoria” (LAJOLO, ZILBERMAN, 1999, p. 120). Assim, a autora confia ao diálogo entre adultos e crianças o melhor acesso ao conhecimento, nesse caso, dos mistérios que envolvem os coelhos.

Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em sua interpretação crítica da história infantil brasileira, se referem a Clarice Lispector como possivelmente a primeira dentre os escritores de literatura infantil que reflete a respeito dos dilemas do narrador:

suas obras para crianças abandonam a onisciência, pronto de vista tradicional da história infantil. Esse abandono permite o afloramento no texto de todas as hesitações do narrador e, como recurso narrativo, pode atenuar a assimetria que preside a emissão adulta e a recepção infantil de um livro para crianças (LAJOLO, ZILBERMAN, 1999, p. 154).

Essa atenuação da assimetria não somente é verificável na obra por meio das constantes perguntas que a narradora faz ao destinatário criança, “você acha, Paulo, que os donos de Joãozinho zangavam com ele?” (LISPECTOR, 2013, p. 35), “que é que você acha que Joãozinho fazia quando fugia?” (LISPECTOR, 2013, p. 36), como faz parte da própria opinião da narradora, que ao se referir às crianças como um grupo afirma, “as crianças, que não têm natureza boba” (LISPECTOR, 2013, p. 28), bem como acentua a inteligência por vezes superior destas, em relação aos adultos, “é capaz de você descobrir a solução, porque menino e menina entendem mais de coelho do que pai e mãe” (LISPECTOR, 2013, p. 46). A narradora também utiliza palavras como “acho”, “desconfio” e “imagine”, de forma a demonstrar, tanto a abertura para incertezas do narrador, quanto a solicitar por parte das crianças um exercício de elaboração a respeito do que ela está dizendo.

O aspecto dialógico das narrativas infantis de Clarice demonstra a tentativa de inclusão da perspectiva das crianças nas obras que a elas são destinadas, e que, de acordo com Lajolo e Zilberman (1999), até a década de 1960, contemplavam apenas o desejo pedagógico por parte dos adultos. Entre outras inovações, as autoras apontam a inversão de valores ideológicos como forma de modernização por parte da literatura infantil. Dessa forma, ao tematizar a especificidade concernente à natureza dos animais, bem como à natureza dos humanos, distinguindo-as ontologicamente, a fim de concluir a respeito de uma não hierarquia entre ambas, como o faz em *O mistério do coelho pensante*, Clarice propõe uma (re)visão que inverte a tradicional ética humana pautada na superioridade em relação aos animais.

A autora estabelece ainda outra ruptura com o modelo tradicional de literatura infantil, no que tange ao uso de personagens animais. Segundo Lajolo e Zilberman (1999), as personagens não humanas eram sempre antropomorfizadas para simbolizar as vivências e a interioridade das crianças. Em Clarice, e tendo isso como tema, elas aparecem em sua plena qualidade de animais, não assumindo características humanas e sendo valorizadas pelas

características que lhes são próprias, estendendo assim a ruptura com o modelo clássico tanto no conteúdo, quanto na forma.

*O mistério do coelho pensante* (2013) não escapa totalmente à preocupação educativa que, conforme expõem Lajolo e Zilberman (1999), se dá em obras mais contemporâneas por meio de valores menos tradicionais e que se consideram libertadores. No entanto, por admitir um ponto de vista revolucionário em relação a uma tradição tão arraigada na cultura humana, e, praticamente, fora de questão na época da publicação da narrativa, a obra possibilita a experiência de um espaço de questionamento, mesmo para certezas tão absolutas.

### **Considerações finais**

Os animais, em *O mistério do coelho pensante*, são considerados seres sencientes: sensíveis e conscientes de si, e por essa condição, são igualados aos humanos. A obra aponta particularidades da natureza de cada espécie e conclui que a vida é feita igualmente para ambas, discordando, dessa forma, da tradição que determina aos animais uma posição de inferioridade frente aos humanos e seus interesses. O coelho Joãozinho não apenas possui interesses, como esses são legítimos e, ainda, compartilhados pelos humanos. Joãozinho é um animal e um sujeito.

O pensamento antropocêntrico enxerga tudo que vê como inferior porque ao se ter como centro do mundo, olha-o de cima. No entanto, bastam algumas considerações a respeito do valor da vida como um todo para perceber o quão arbitrária e interessada é a classificação de todas as formas de vida a partir da vida dos humanos. Como pontua Felipe, “o bem de um indivíduo não tem importância maior do que o de qualquer outro, do ponto de vista do universo” (FELIPE, 2014, p. 80).

Clarice Lispector escreve acerca do status dos animais rompendo com a perspectiva tradicional especista. *O mistério do coelho pensante* invalida a ideia de superioridade humana, abrindo margem para questionamentos tanto a respeito do lugar social ocupado pelos animais na cultura, quanto da identidade humana e a alteridade animal. A naturalidade com que se refere a um pensamento tão pouco difundido na sociedade sugere como possibilidade a adoção de uma nova perspectiva, correspondente à vitalidade e empatia, mais próprias à infância, a partir de uma necessária ruptura com o pensamento antigo, correspondente ao desgaste e solidificação do que ficou velho, simbolizados pela narradora a partir da explicação sobre a natureza humana: “menino e menina entendem mais de coelho do que pai e mãe” (LISPECTOR, 2013, p. 46).

**Bibliografia**

FELIPE, Sônia T. **Acertos abolicionistas: A vez dos animais: crítica à moralidade especista**. São José: Ecoânima, 2014.

\_\_\_\_\_. **Por uma questão de princípios: alcance e limites da ética de Peter Singer em defesa dos animais**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2003.

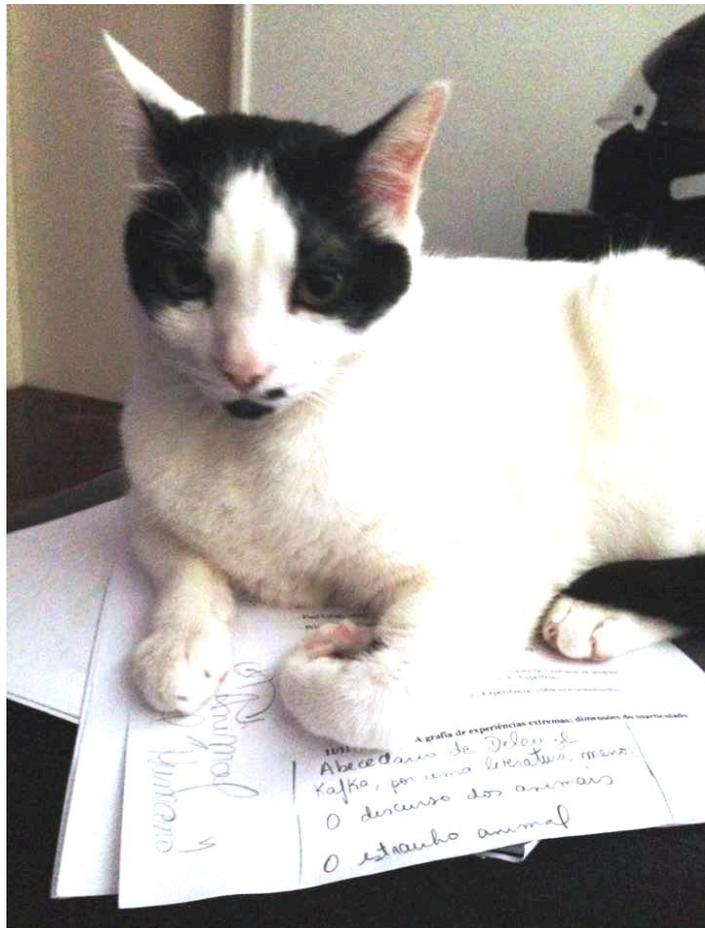
LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: História e histórias**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **O mistério do coelho pensante**. Ilustrações Kammal, João. Rio de Janeiro: Rocco Pequenos Leitores, 2013.

SINGER, Peter. **Ética prática**. Trad. de Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.



Vivi



Zorro

## POSFÁCIO

Ao felino Apollo (*in memoriam*)

*Jusqu'à ce que l'on ait aimé un animal,  
une partie de son âme reste non éveillée.*<sup>91</sup>

(Anatole France)

Ao ler o conjunto da obra<sup>92</sup> que intentarei posfaciar, deparei-me com um acervo extraordinário de estudos e reflexões acerca da presença, do contexto, do significado, da luminosidade e, acima de tudo, da *representação animal* na literatura. As análises desenvolvidas remontam linhas e entrelinhas, textos e contextos, ideias explícitas e implícitas, ditas e silenciadas sobre a relação central (e por que não *natural*?) entre os animais humanos e os não humanos na compreensão da existência mútua. Vislumbro, talvez, não uma noção de complementariedade – que reproduziria e alimentaria o pensamento da supremacia humana sobre a não humana, mas a ideia de *totalidade*.

Penso que a importância e a singularidade da representação animal na literatura ocidental remontam os tempos homéricos. Em “Odisseia”, Homero (2015) nos apresentou Argos, o cão fiel “que pelo paciente Odisseu tinha sido criado”<sup>93</sup>. Com a partida de Odisseu, Argos definhou e nenhum outro homem, daqueles pretendentes, fez com que o cão pudesse recobrar a alegria de estar na companhia de seu *amigo*: encontrava-se “largado de todo, sobre uma rima de estrume de bois” (*ibid*) e coberto de carrapatos. A relação entre o animal não humano e seu amigo humano (prefiro este termo ao invés de quaisquer outros como dono, tutor, etc.), presente no texto homérico, não é apenas de convivência, mas de reconhecimento, necessidade e existência.

Ao perceber Odisseu, que passava, entretanto, ao pé dele, a cauda agita de leve, abaixando também as orelhas sem que possível lhe fosse avançar ao encontro do dono. Este uma lágrima logo enxugou, disfarçando a mirada, para que Eumeu não o notasse [...]. (HOMERO, 2015, p. 289)

Argos reconheceu seu amigo, ainda que disfarçado e após vinte anos de separação, quando partira para Troia. O cão dedicou-lhe sua juventude, agilidade e fortaleza. E por mais que a sombra do tempo pintasse seu pelo de cinza, ele ali se encontrava, mergulhado na

<sup>91</sup> Tradução livre: “Antes de ter amado um animal, parte da nossa alma permanece desacordada.” FRANCE, Anatole. **Oeuvres**. Paris: Gallimard/NRF, 1984.

<sup>92</sup> A presente obra é composta por cinco volumes: “Representação animal na literatura”, “Representação animal nos estudos literários”, “Representação animal: diálogos e reflexões literárias”, “Representação animal: perspectivas literárias de análise” e “Representação animal em textos literários”.

<sup>93</sup> HOMERO. **Odisseia** (Trad. Carlos Alberto Nunes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 289.

ausência e na saudade deixada pela tristeza da falta – sofrimento. Neste reencontro velado, entre olhares, odores, descompassos cardíacos, Argos compreendeu o segredo de Odisseu, alegrou-se ao infinito e pode partir tranquilo e feliz: “pelo destino da Morte sinistra foi Argos colhido, quando revira Odisseu, decorridos vinte anos de ausência” (*ibid*, p. 290).

A *totalidade* vivida entre os seres humanos e não humanos não pode ser de forma alguma desconsiderada, principalmente em tempos de (re)valorização da vida, nos quais encontramos uma série de discussões sobre as mais diversas formas de lidar com o problema da *totalidade*, desenvolvidas equivocadamente como complementariedade. A totalidade envolve a ideia de uma única natureza, enquanto que a complementariedade pressupõe naturezas distintas e complementares. Somos seres naturalmente partidos.

Os povos antigos, conscientes desta conexão intrínseca, desenvolveram culturalmente esse problema de forma mágica, criativa e didática relacionando as características (as aptidões, as formas de viver, os modos de se defender, os brilhos dos olhares) dos mais diversos animais com suas divindades e com a natureza – no sentido amplo da *physis*. Neste sentido, podemos citar os egípcios e babilônios com a crença em divindades híbridas (antropozoomórficas) e sacralização de vários animais como, por exemplo, os felinos... Ah, os felinos!

Inspirados pelo pensamento de Spinoza<sup>94</sup>, podemos iluminar nossa discussão sobre o problema da *totalidade* a partir da ideia de *eternidade*. Para o filósofo holandês, o aspecto da eternidade era compreensível a partir das coisas singulares, pois, para ele, essas coisas seriam inseparáveis da substância infinita e eterna, que é Deus. Essa concepção deísta é distinta do fundamento metafísico e criador da crença judaico-cristã, ainda que ele admita que Deus seja a causa primeira de todas as coisas.

Na primeira parte da “Ética”, Spinoza apresentou o conceito “*Deus sive natura*”, “Deus ou a natureza”, em que os dois termos representam uma só coisa. A natureza – ou Deus – é tudo que existe: a matéria (extensão) e o pensamento (espírito). Neste sentido, as coisas extensas e singulares integram a substância divina, apresentando uma harmonia necessária entre coisas existentes, como também, no século XX, afirmou Einstein<sup>95</sup>.

Sob essa perspectiva, retomamos o pensamento sobre a *totalidade* como necessidade e não como contingência. Quando os animais não humanos ocuparam seu lugar no mundo dos

<sup>94</sup> SPINOZA, Benedictus. **Ética** (Trad. Tomaz Tadeu). Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

<sup>95</sup> EINSTEIN, Albert. **Como vejo o mundo** (Trad. H. P. de Andrade). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

homens, não pediram a atenciosa licença para recuperar o sentido perdido da *physis*: eles fazem parte de nós e sabem disso. Sua integração e a manifestação na natureza ocorrem de forma instintiva, factual, histórica e afetiva. Por isso, o processo de humanização não pode ser compreendido como algo extrínseco à *physis*, pois os animais humanos e não humanos integram a substância natural, divina. Se há aprendizado, conhecimento e formas distintas de se *viver a vida*, eles são, necessariamente, totalizantes.

A presença da coruja na mitologia grega, como um dos principais símbolos relacionados à racionalidade e à sabedoria, reproduz essa ideia. A ave representava também a lealdade à deusa Athena (ou Minerva na sincretização romana), auxiliando-a na compreensão da realidade quando a pura razão não mais a alcança. Este sentido é recuperado por Hegel (1990)<sup>96</sup> no prefácio de seus “Princípios da filosofia do direito”:

Quando a filosofia chega com a sua luz crepuscular a um mundo já a anoitecer, é quando uma manifestação de vida está prestes a findar. Não vem a filosofia para a rejuvenescer, mas apenas reconhecê-la. Quando as sombras da noite começaram a cair é que levanta voo o pássaro de Minerva. (HEGEL, 1990, p. 17)

A coruja pode virar a cabeça em até 270° de um lado para outro e 180° para cima e para baixo! Dessa maneira, ela observa a realidade sem precisar mexer o corpo, com um pescoço fino e articulável, disfarçado em uma densa plumagem. Perfeita! Aliada à ótima visão, sua audição também está apontada para a mesma direção, resultando na capacidade de estar sempre atenta. A coruja não descarta a companhia de Athena, e nem ela a de sua amiga. Integram-se, totalizam-se.

Essa ideia também está presente na obra de Maquiavel (1996)<sup>97</sup> com seus célebres conselhos políticos dedicados aos príncipes. No capítulo XVIII, o pensador florentino apresentou os dois gêneros de combate: um próprio dos homens (as leis) e outro próprio dos animais [não humanos] (a força). Segundo ele, somente por meio do primeiro não bastaria para alcançar a finalidade política e, por isso, os homens deveriam também recorrer ao segundo. Assim, “é necessário ao príncipe saber usar bem tanto o animal quanto o homem” (1996, p. 83). Nesta etapa, recorre-se ao exemplo da educação recebida por Aquiles do centauro Quíron, filho mítico de Saturno.

---

<sup>96</sup> HEGEL, Georg W. F. **Princípios da filosofia do direito** (Trad. Orlando Vitorino). Lisboa: Guimarães Editores, 1990, p. 17.

<sup>97</sup> MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe** (Trad. Maria Júlia Goldwasser). São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 83ss.

A figura do centauro integra o animal humano e não humano e é, neste sentido, que a *totalidade* natural é reconhecida: duas aptidões – ou habilidades – congregadas e fundidas formam uma mesma realidade – forte, inabalável... perfeita.

Outros exemplos poderiam ser citados e desenvolvidos com o intuito de alicerçar nossa ideia sobre a *totalidade* para que não seja equivocadamente substituída. Nossa função neste intento, entretanto, é contribuir com alguns elementos que suscitem outras críticas, reflexões e análises sobre os animais humanos e não humanos em harmonia histórica num caminho benéfico, justo e feliz para *nós*.

Gostaria de retomar uma questão, já citada no conjunto desta obra (Livro I, p. 128), de Guimarães Rosa: “se todo animal inspira sempre ternura, que houve, então, com o homem?”<sup>98</sup>. Quando meu primeiro amigo felino<sup>99</sup> me escolheu para vivermos juntos, apresentou-me uma percepção da vida e do mundo que eu desconhecia até então. Seu olhar terno foi revelando os mistérios que o uso da razão não proporcionava. Parafraseando Pascal, podemos dizer que as suas razões, a própria razão desconhece.

O animal humano, muitas vezes, se entorpece de fórmulas e saberes, convicções e provas, fatos e consequências. Mas, o que os não humanos podem oferecer além de si? Essa é a chave-mestra da *totalidade*: a alteridade entre humanos e não humanos é totalizante. Apenas enxergamos e reconhecemos os elementos quando não os possuímos. A entrega do animal não humano confere ao humano a possibilidade de sair de si (central) ao encontro de si (relacional). A ternura perdida e desmedida pela arrogância da razão é revelada no encontro de *si* relacional.

Nesse sentido, podemos problematizar, inclusive, a base moral para as relações com os animais não pertencentes à nossa espécie (não humanos). Peter Singer (2002)<sup>100</sup> defendeu a ideia de igualdade pautada no princípio de uma mesma consideração de interesses. Mas, se desta maneira podemos estabelecer critérios de igualdade entre os animais humanos, não poderíamos também estabelecer relações de igualdade com os animais não humanos? Chega a ser loucura frente a tanta discriminação e preconceito entre os próprios humanos, pensar em igualdade entre “outros” animais e “nós”?

---

<sup>98</sup> ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

<sup>99</sup> O pequenino *Chou-chou* (*in memoriam*) me inseriu em sua vida e também me permitiu estabelecer as relações necessárias entre humanos e não humanos que até então eu desconhecia. Atualmente, tenho aprendido a arte de viver com outros quatro amigos felinos: Marie, Fubá, Frida Gahto e Chuisco.

<sup>100</sup> SINGER, Peter. **Ética prática**. São Paulo: Martins fontes, 2002.

Jeremy Bentham (1974)<sup>101</sup> problematiza a questão dos “direitos” dos animais não humanos relacionando estes não à capacidade de pensar, utilizar livremente a razão (inclusive ele compara um cavalo ou um cão adulto como seres mais racionais e sociáveis que os bebês nos primeiros momentos de vida extrauterina), mas se realmente eles *também* são passíveis de *sofrimento*. Ao refletir sobre os animais não humanos que temos mais contato, podemos chegar a uma segura conclusão.

Tendo como base essa linha de pensamento, podemos inferir que a capacidade de *sofrimento* é um elemento central para *garantir* aos seres não humanos o direito à semelhante observação. Ora, se um animal, qualquer que seja, sofre, não há, sob esse aspecto, justificativa alguma para não considerarmos esse sofrimento. Da mesma forma, podemos também comparar com a capacidade de sentir alegria, satisfação ou felicidade.

Pode haver contra-argumentação afirmando que são sofrimentos distintos: animais humanos sofrem diferentemente (talvez mais agudamente, por conta da consciência) que animais não humanos. Mas será que essa diferença legitima o sofrimento desses animais? Singer (2002) defendeu a ideia de que ambos os animais não necessitam passar por uma série de sofrimentos, pois possuem *interesses vitais* a serem conservados. Neste sentido, muitas vezes, somos chocados com histórias, vídeos e fotos em que animais não humanos passam por sofrimentos causados deliberadamente pelos animais humanos e são destituídos de quaisquer tipos de direitos.

A partir dessa perspectiva, poderíamos levantar uma série de problemas que não caberiam nessas breves linhas como, por exemplo, a utilização de animais como alimento – uma das práticas mais antigas que nossos antepassados já desenvolveram. Neste caso específico, a questão central não é, ao menos inicialmente, se deve ou não “comer carne”, mas se podemos desenvolver alguma forma de produção que não cause sofrimento ao animal, uma vez que não representa, de modo algum, seu *interesse vital*.

Poderíamos problematizar também as experiências realizadas com os animais, o comércio de peles, a fabricação de cosméticos, a caça recreativa, as touradas e os rodeios, o confinamento de animais selvagens em zoológicos, a criação para comercialização de animais domésticos, etc. Todos esses exemplos ilustram a forma como os animais humanos negam a ideia de *totalidade* que estamos defendendo.

---

<sup>101</sup> BENTHAM, Jeremy. **Uma introdução aos princípios da moral e da legislação**. São Paulo: Abril cultural, 1974.

Não gostaria de me ater nessas discussões aqui, pois a presente obra é uma ode aos animais não humanos. Ressalto, apenas, a importância de refletirmos sobre diversos problemas contemporâneos para que nossos amigos não humanos continuem encenando as mais belas e encantadoras literaturas. Não podemos nos silenciar. Não há como, pelo que sei, medir ou sentir o *alter-sofrimento*, ou mesmo nos certificar se eles, em algum momento, conseguem vislumbrar algum dos males que lhes causamos. Mas quando praticamos o bem, ele é registrado em um lugar próprio – pulsante, vivo e convergente – em uma só substância, total.

Se por um lado, recorremos a algumas reflexões sobre os direitos dos animais não humanos, por outro, encontramos na história um florilégio de relatos nos quais se encontram respeito mútuo, virtude e amizade (*philia*). Francisco de Assis foi ao encontro do selvagem lobo de Gúbio e, colocando-se diante dele, apresentou-lhe uma história possível que poderia ser traçada entre ele e os humanos. O lobo morreu dois anos depois, de velhice, na companhia de Francisco. Antônio de Lisboa, ignorado pelos animais humanos, fez uma pregação às margens de um rio, na cidade de Rimini. Logo de início, anunciou aos seus ouvintes peixinhos palavras menos tristes que se fossem proferidas aos homens, e lhes fala sobre as propriedades do sal, pois eram filhos do mar, estabelecendo também uma relação de amizade. Roque de Montpellier, após contaminado pela peste, sobrevive isolado na floresta pelo auxílio de um cão amigo que lhe trazia pão todas as manhãs. Era seu único companheiro e salvou-lhe a vida. Exemplos que poderiam ser minuciosamente analisados para compreender a importância dos animais não humanos na *totalidade* da vida humana.

A presença dos animais não humanos atravessa as mais distintas literaturas – autores, períodos e obras que fazem cintilar um cenário de *trans-formação*. Um céu de faíscas latejantes, como nossos amigos nos recebem após algumas horas de saudade. Eles devem nos esperar, talvez, como a raposa amiga cativada pelo pequeno príncipe<sup>102</sup>: ao saber que voltamos em certa hora, uma hora antes já começam a ser felizes.

Para finalizar os relatos e estudos sobre as *representações animais* encontradas neste universo literário vastíssimo, ricamente selecionadas e interpretadas, gostaria de acrescentar também a sensibilidade, a amizade e a lealdade da osga narradora na obra do escritor angolano José Eduardo Agualusa<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> SAINT-EXUPÉRY, Antoine. **O pequeno príncipe** (Trad. dom Marcos Barbosa). Rio de Janeiro: Agir, 1952.

<sup>103</sup> AGUALUSA, José Eduardo. **O vendedor de passados**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

Quando pensamos nos animais não humanos e suas representações literárias, acabamos trazendo para nosso colo aqueles que, de alguma forma, se aproximam, se expressam ou se comunicam revelando seus interesses. Eulálio é a osga nascida e criada na casa do albino, vendedor de passados, Félix Ventura. Dentro de casa, ele tudo enxerga, é como “um pequeno deus noturno”.

Felix o observa, dialoga, irrita-se com seu rir-se das coisas mais simples. Mas ele é a companhia diária do dono da casa. Eulálio projetava seu corpinho úmido contra o cristal das janelas e observava o espetáculo do crepúsculo diariamente, sempre idêntico, como se fosse a primeira vez. Eulálio sonhava. Sonhava como um homem. Sabia ainda que quando se está em paz, sem recear nada nem ansiar nada, se é feliz. Sabedoria não humana para humanos.

Eulálio, fiel companheiro, se envolve neste sentimento adormecido de paz. Mas, Félix Ventura se surpreende ao acordar:

Encontrei esta manhã Eulálio morto. Pobre Eulálio. Estava caído aos pés da minha cama, com um enorme escorpião, um bicho horrível, também morto, preso entre os dentes. Morreu em combate, como um bravo, ele que não se achava corajoso. Enterrei-o no quintal, amortalhado num lenço de seda, um dos meus melhores lenços. Escolhi a face do abacateiro voltada para o poente, úmida, coberta de musgo, porque ali faz sempre sombra. Eulálio, como eu, não apreciava o sol. Vai fazer-me falta. (AGUALUSA, 2004, p. 197)

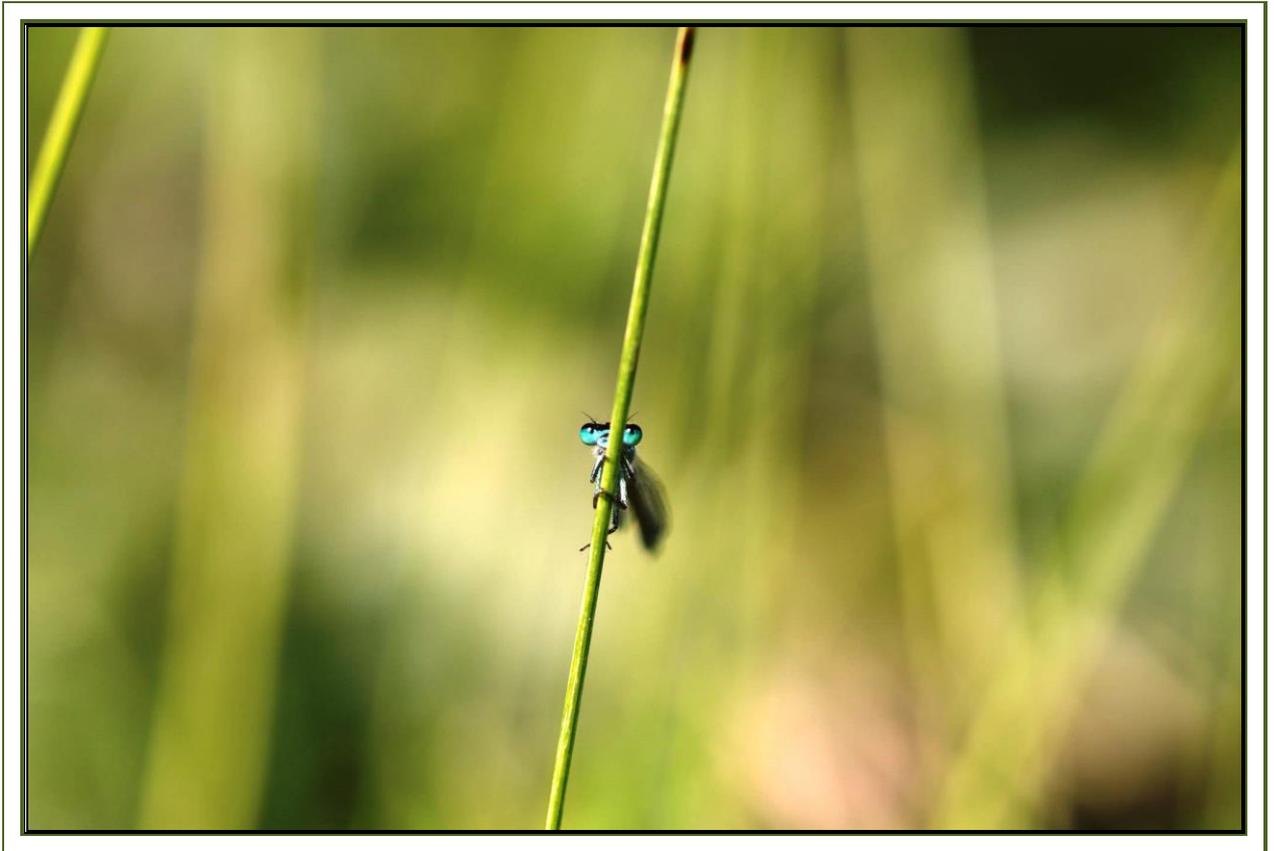
A ligação entre eles – o início, a duração e a despedida – remontam à *totalidade* animal necessária, *physica*, eterna. Os animais humanos precisamos de linguagem abstrata. Os animais humanos precisamos de literatura. Os animais humanos precisamos de filosofia. Os animais humanos precisamos de *representação animal*. Eles não.

*Bruno Bahia*

Rio de Janeiro, primavera de 2016.

## GALERIA ANIMAL

Giselle Rose Castelo Branco  
(Haute École de Gestion de Genève)



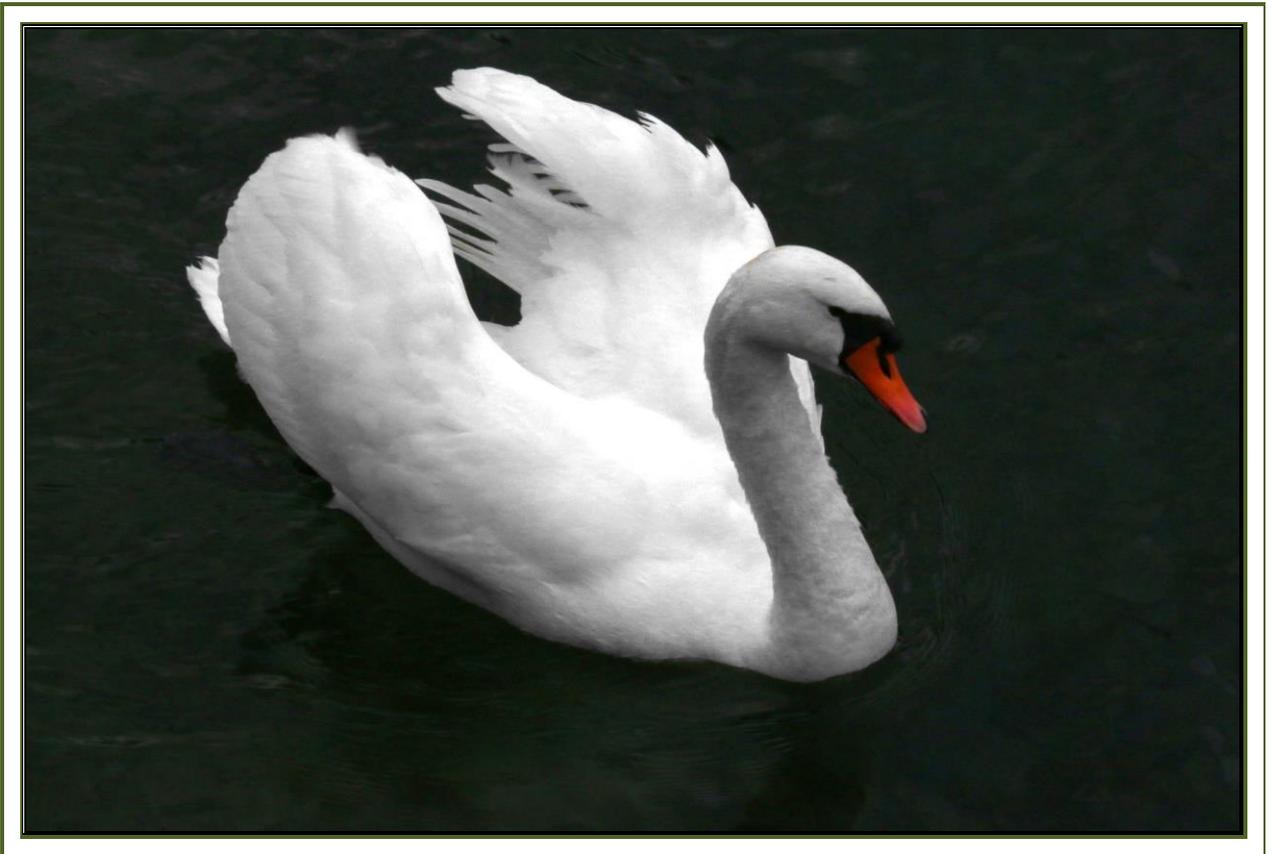
Cache-cache



Caméléon



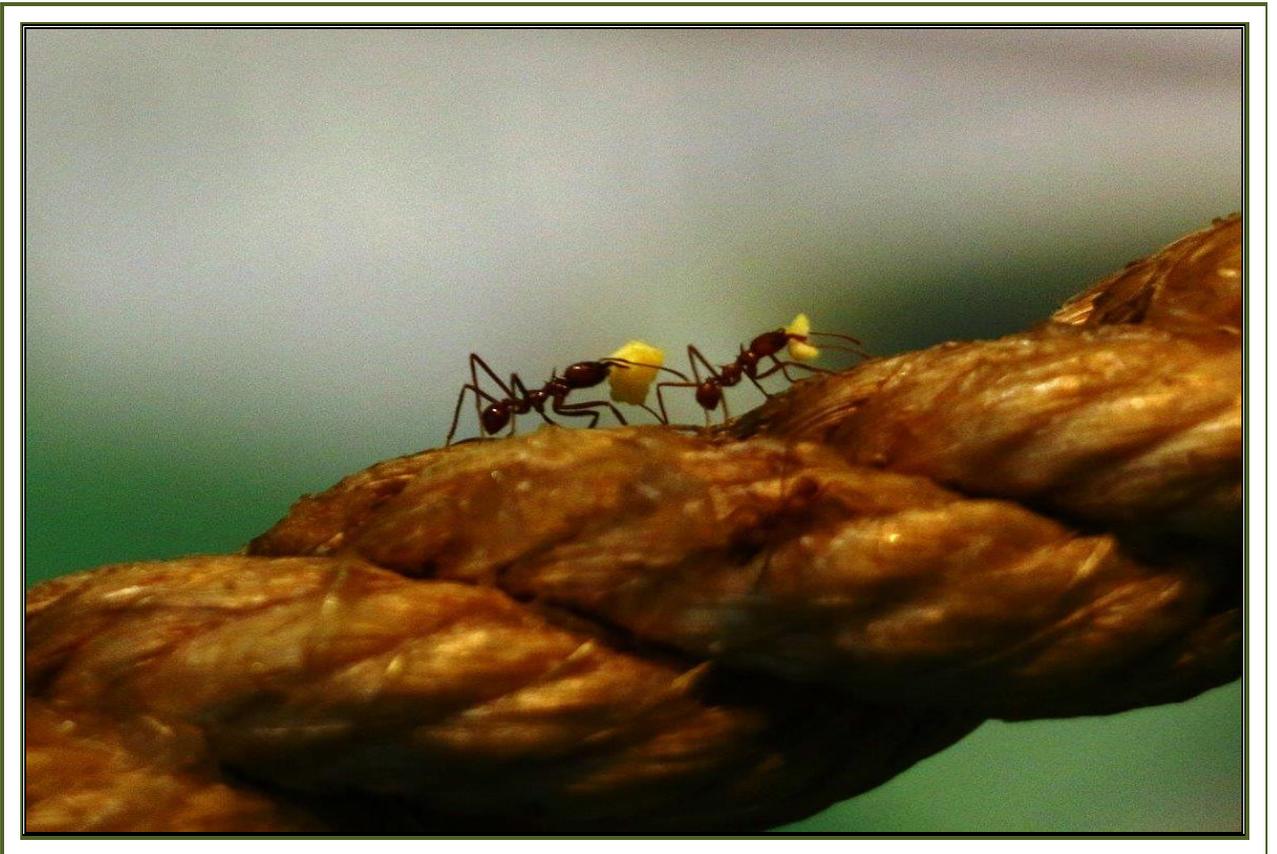
Casulos



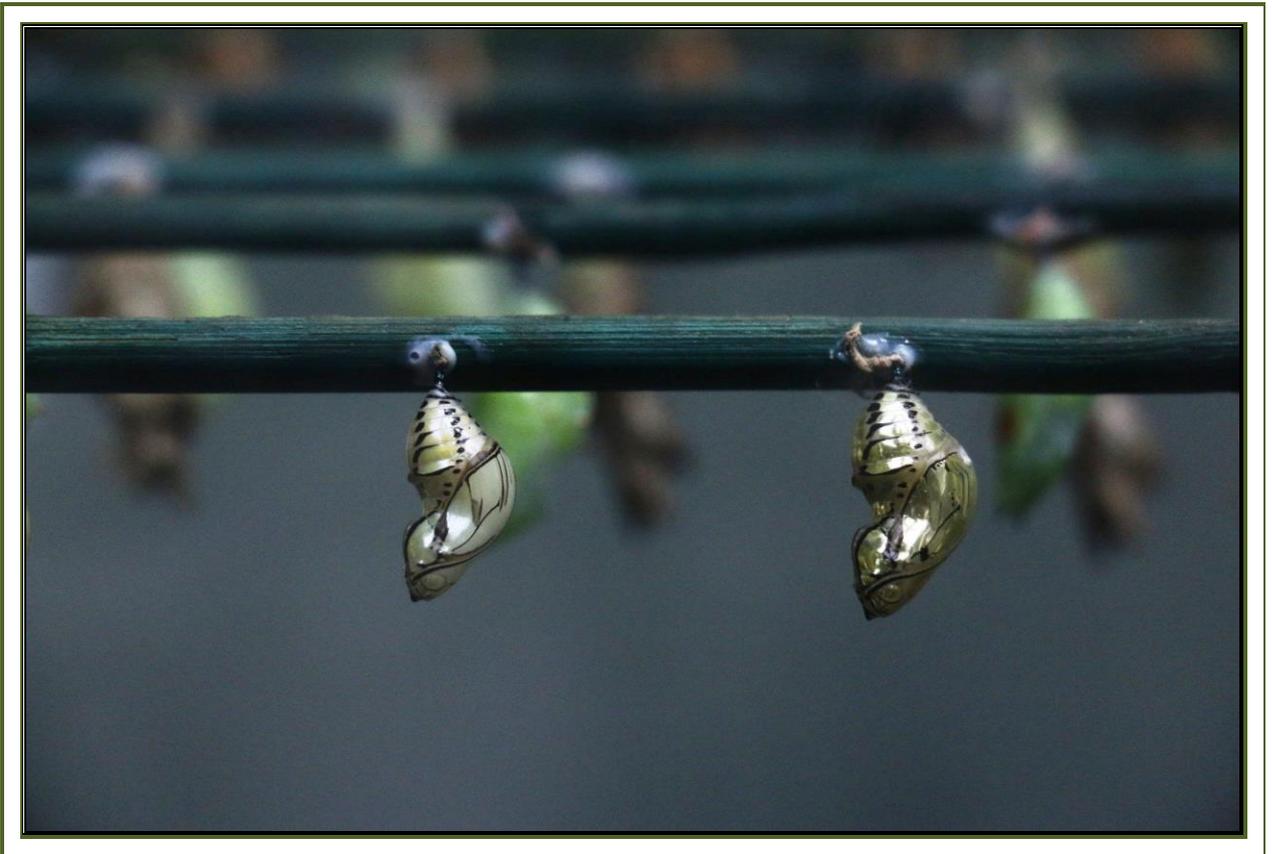
Cygne



Escargot



Fourmies



Gold transformation



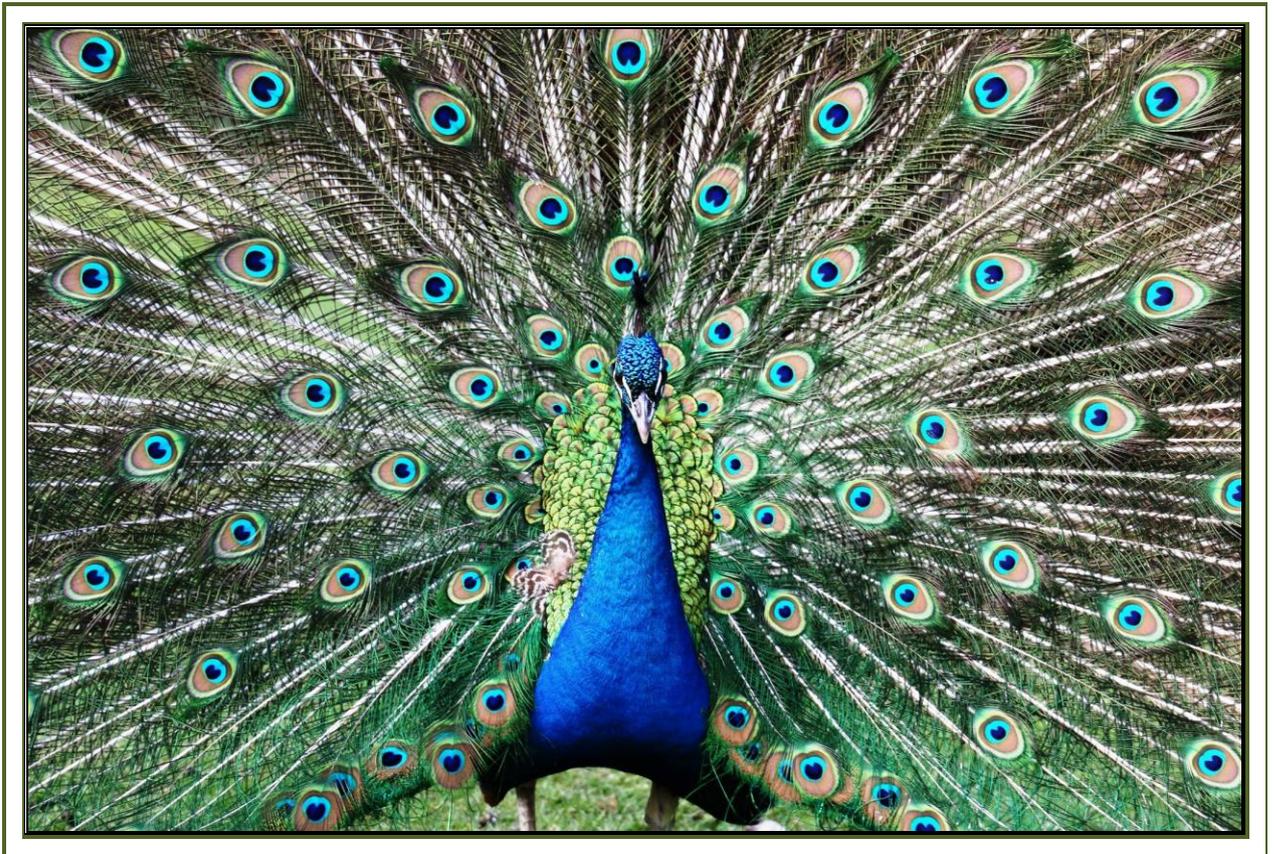
Grasshopper



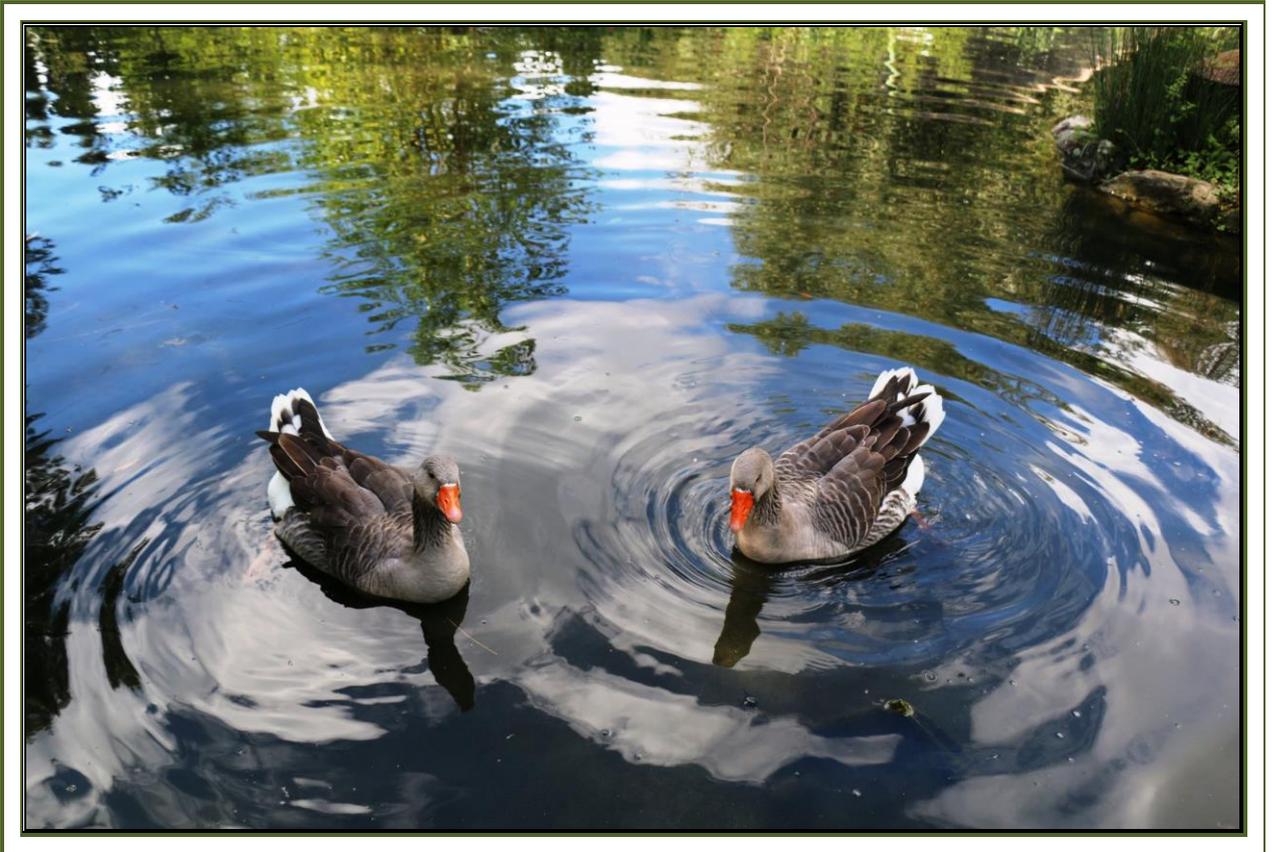
Lézard



Libellule



Paon



Patos



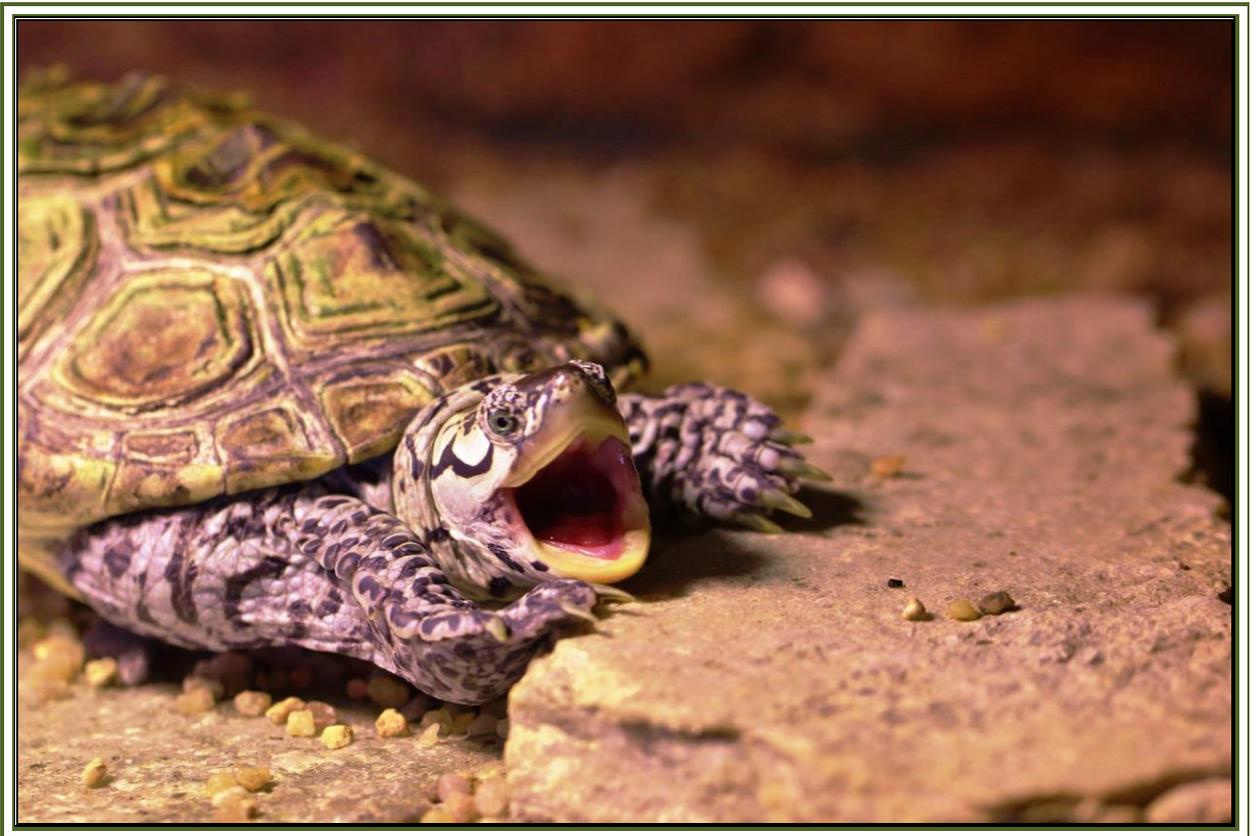
Papillon



Papillon



Serpent



Tortue



Vaches

## Biografia dos autores

**Ana Chiara** é Doutora em Letras pela PUC-RJ, Professora Associada de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro desde 1995, dedica-se à pesquisa nos seguintes temas: corpo, sexualidade, memória, escritas de si. Autora dos livros “Pedro Nava: um homem no limiar” (EDUERJ, 2001) e “Ensaio de Possessão (Irrespiráveis)” (Caetés, 2006), organizadora junto com Fátima Cristina Dias da Rocha dos livros “Literatura Brasileira em foco” volumes 2,3,4 e 5, co-organizadora também do livro “Escritas do corpo” (Caetés, 2011), autora de “Angela Melim por Ana Chiara” (EdUERJ, 2011). Participa do GT ANPOLL de Literatura Comparada e Coordena o GPESq Vida, arte, literatura: bioescritas. Bolsista de Produtividade CNPq. E-mail: anac.chiara@gmail.com

**Angela Guida** é Doutora em Ciência da Literatura pela UFRJ e Pós-Doutora em Estudos Literários pela UFMG, onde desenvolveu pesquisa relacionada à questão da animalidade/humanidade, sob supervisão da profa. Dra. Maria Esther Maciel. Atua como docente adjunta na graduação e no programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Atualmente coordena um projeto de pesquisa relacionado à poética da animalidade/humanidade, além de orientações de mestrado e PIBIC, nas quais a pesquisa se dá em torno da questão da animalidade literária. E-mail: amguida@yahoo.com.br

**Cátia Mendes Pereira** é Mestre em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus de Três Lagoas. Sob orientação da professora Angela Guida, em março de 2015, defendeu a dissertação intitulada: “Poéticas da animalidade literária: diálogos ente o humano e o não humano”. E-mail: catiamendeps@yahoo.com.br

**Cláudia Regina da Silva Rodrigues** é doutoranda em Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas) pela UFRJ. Mestre em Letras (Literaturas Hispânicas) pela UFRJ (2015). Especialista em Língua e Literatura Espanhola pela Unigranrio (2004) e Graduada em Letras Português – Espanhol pela Unigranrio (2005). Também curso Especialização em Planejamento, Implementação e Gestão da EAD pela UFF. E-mail: crs.rodrigues@yahoo.com.br

**Elda Firmo Braga** é professora adjunta de Literaturas e Culturas Hispânicas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, dedica-se aos Estudos Literários com foco na representação da natureza (fauna e flora) e na relação/interação entre seres humanos e não humanos. E-mail: elda@literaturas.net

**Evely Libanori** tem mestrado e doutorado em Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa. É professora do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias da Universidade Estadual de Maringá desde 1997. Dá aulas de Literatura Brasileira na Graduação e de Literatura Latino-Americana na Pós-Graduação em Letras. Trabalha com ética e representação animal na Literatura. É líder do GAIA – Grupo de Atividades Interdisciplinares sobre os Animais. E-mail: lieveorama@gmail.com

**Bruno Bahia** é doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011), pós-graduação Lato sensu em Sociologia Urbana pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2009), graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005), obtendo o

Bacharelado e Licenciatura. Atualmente é professor de Filosofia do Colégio Pedro II e voluntário no Projeto Entre Pegadas (Rio de Janeiro). E-mail: prof.brunobahia@gmail.com

**Fabrizio Rusconi** faz doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, é professor de língua e cultura italiana. Participou, junto com outros autores, da publicação do volume, lançado na Itália, “Guido Morselli: un gattopardo del Nord” (Pietro Macchione Editore, 2016). Ademais, colabora ocasionalmente com a revista de literatura e cultura ítalo-brasileira “Mosaico”. Em 2011, seu conto intitulado “Coloniale 1921” foi premiado pelo júri do concurso literário Moak. E-mail: fabriziorusconi@gmail.com

**Gabriel Macêdo Poey**s é graduado em Letras (Português-Espanhol) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010), obteve o título de mestre (2013) sob a orientação da Professora Doutora Mariluci da Cunha Guberman, na mesma instituição. Atualmente é professor de espanhol da SEEDUC (desde 2010) e é aluno de doutorado em Literaturas hispânicas do PPG em Letras Neolatinas da UFRJ sob a orientação do Professor Doutor Víctor Lemus. E-mail: gabrielpoeys85@gmail.com

**Giselle Rose Castelo Branco** é documentalista, cursa mestrado em ciências da informação na Haute Ecole de Gestion, em Genebra e tem licenciatura em Letras pela UERJ. Fotógrafa amadora no tempo livre. E-mail: gisellege@gmail.com

**Isabelle Rodrigues de Mattos Costa** é Mestre em Letras/Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde também se graduou em Letras. Atualmente pesquisa sobre as diferentes figurações da bruxa em obras literárias, principalmente no âmbito das literaturas inglesa e norte-americana. E-mail: isabellermc@gmail.com

**Karina Uehara** é Mestre em Letras, na área de Literatura Portuguesa, pela Universidade de São Paulo. Foi orientada pela profa. Dra. Paola Poma e, em março de 2016, defendeu a dissertação intitulada: “Patas, garras e rastros: marcas de animais na poesia de Adília Lopes”, financiada pela CAPES. Iniciou seus estudos em zooliteratura na Iniciação Científica, cuja pesquisa foi financiada pela FAPESP e orientada pela profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira, na UNESP-Assis (2010). Publicou um artigo sobre a poesia de Giuseppe Ungaretti, no livro *O Poema Moderno: leituras e intersecções* (2014), organizado pelo poeta e prof. Dr. Horácio Costa. E-mail: karinauehara@hotmail.com

**Lígia de Amorim Neves** é doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Integra o grupo de pesquisa Literatura de Autoria Feminina Brasileira (LAFEB) e o Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC). Participa dos projetos Centro de Documentação de Literatura de Autoria Feminina Paranaense (CEDOC-LAFEP) e Literatura de autoria feminina contemporânea: escolhas inclusivas? E-mail: ligiadeamorim@gmail.com

**Luciana Silva Camara da Silva** possui graduação em Licenciatura e Bacharelado em Letras: Português-Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011) e Bacharelado em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2009), Especialização em Estudos Literários pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2013), Mestrado em Ciência da Literatura, área Poética, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, Teoria Literária e Poética, e na área de Museologia, com ênfase em Museologia, Memória, Patrimônio e Conservação, atuando principalmente nos seguintes temas: literaturas, artes

plásticas, cultura e sociedade. Atualmente é professora de Português da rede municipal de ensino de Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. E-mail: lhucamara@gmail.com

**Maria Inês Freitas de Amorim** é graduada em Comunicação Social – Jornalismo – pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Possui especialização em Jornalismo Cultural pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, suas pesquisas contemplam as áreas de Literatura, Cinema, Intermidialidade e Estudos de Gênero. E-mail: inesita.amorim@gmail.com

**Michelle Azambuja** é doutoranda em Letras Neolatinas pela UFRJ, Mestre em Letras pela UFF, Graduada em Letras Português – Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande e Pós-Graduada em Psicopedagogia. Coordenadora do Curso de Letras na UNIAN. Atua na área da Língua Portuguesa, Redação e Língua Espanhola. Email: chellezam@gmail.com

**Michelle Cerqueira César Tambosi** possui graduação em Letras – Português/Inglês pela UEM e cursa mestrado em Estudos Literários na UEM. E-mail: michelletmbs@gmail.com

**Rita de Cássia Miranda Diogo** possui Pós-Doutorado em Cinema Latino-Americano (Universidad de Buenos Aires - UBA) e Filosofia (UFMG), Doutorado em Letras Neolatinas (UFRJ) e Mestrado em Letras Neolatinas (UFRJ). Atualmente é Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), atuando na Graduação do Curso Português-Espanhol e respectivas literaturas, no Programa de Pós-Graduação em Letras (Stricto-Sensu e Lato-Sensu). Possui experiência nas áreas de Culturas e Literaturas Hispânicas, bem como na área de Tradução/Versão do par de línguas Português-Espanhol. É coordenadora do GP "Filosofia da tradução: do mito ao logos". E-mail: ritauerj@gmail.com

**Viviane Conceição Antunes Lima** é Professora Adjunta de Língua Espanhola da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (IM-UFRRJ/Campus N. Iguaçu), 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. Com base nos estudos funcionalistas, dedica-se às peculiaridades do uso e da variação dos clíticos da Língua Espanhola. No que tange ao âmbito da formação docente, resalta a relevância da descolonização curricular, do interculturalismo crítico e das TIC na co-participação social e cidadã dos estudantes de E/LE. Pertence ao Grupo de Pesquisa Varius/UFRRJ-CNPq (Variação e uso) e ao Grupo Interuniversitário LEL (Linguagens, educação e letramentos) e é uma das Coordenadoras de Área do PIBID - Espanhol/IM-UFRRJ. E-mail: vivianecantunes.ufrj@gmail.com

