

REPRESENTAÇÃO ANIMAL na literatura

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



REPRESENTAÇÃO ANIMAL NA LITERATURA



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



www.facebook.com/gaiuem

Copyright © dos autores que compõem este livro.

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

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

Representação animal na literatura. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2015.
210p.

ISBN: 978-85-66224-03-0

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

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

ORGANIZAÇÃO

Elda Firmo Braga (UERJ)

Evely Vânia Libanori (UEM)

Rita de Cássia Miranda Diogo (UERJ)

COMITÊ CIENTÍFICO

Ana Cristina dos Santos (UERJ)

Angela Guida (UFMS)

Clarice Zamonaro Cortez (UEM)

Cláudia Heloísa Impellizieri Luna Ferreira (UFRJ)

Diana Araújo Pereira (UNILA)

Elda Firmo Braga (UERJ)

Evely Libanori (UEM)

Heloísa Helena Siqueira Correia (UNIR)

Ivana Teixeira Figueiredo Gund (UNEB)

Maria Aparecida Nogueira Schmit (CESJF; PUC/MG)

Nádia Farage (UNICAMP)

Rita de Cássia Miranda Diogo (UERJ)

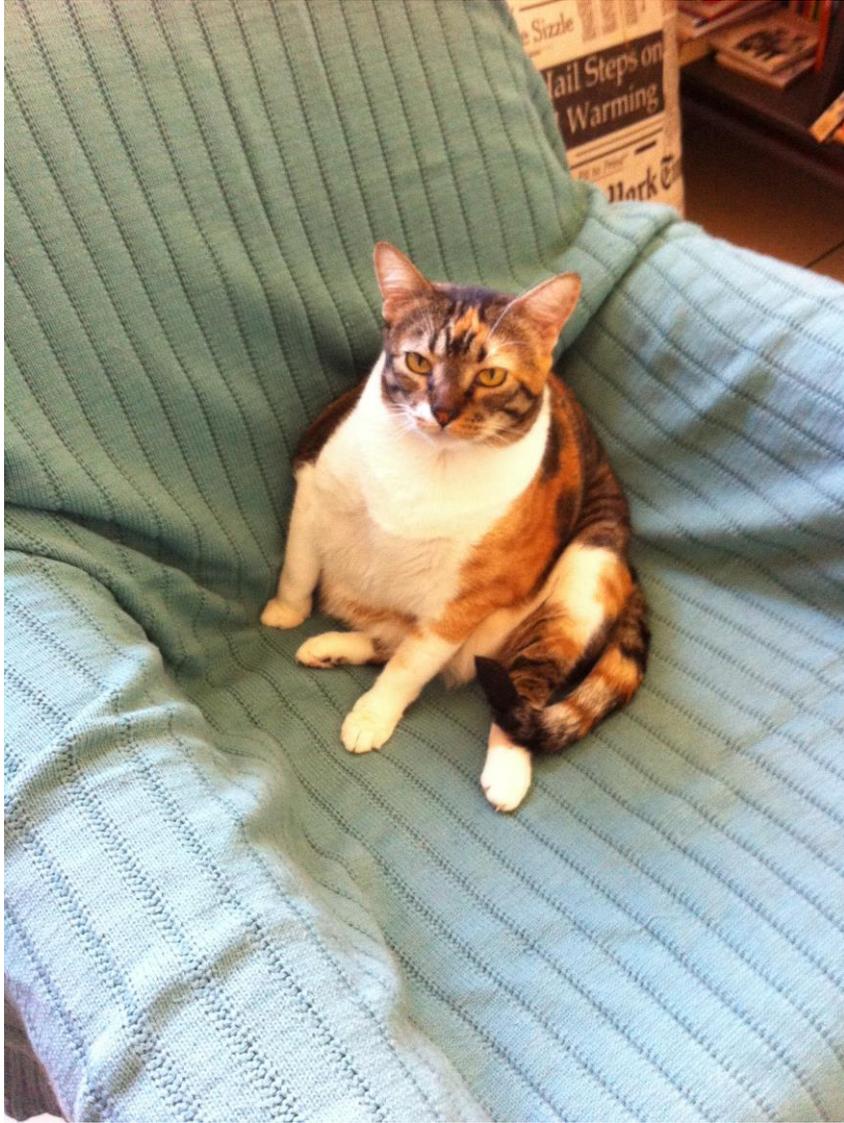
Weslei Roberto Candido (UEM)

Zélia Monteiro Bora (UFPB)

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

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	7
PREFÁCIO.....	12
ADRIANA FALQUETO LEMOS: “Entre <i>Os Gatos de Ulthar</i> e <i>O Gato Preto</i> : Representações do gato e do medo”.....	17
ALBA KRISHNA TOPAN FELDMAN: “Animais na poética indígena norte- americana - duas perspectivas”.....	32
ALIZA YANES: “El jaguar: representaciones entre lo oral y lo escrito en los cuentos de <i>El arco y la flecha</i> , de Luis Urteaga Cabrera”.....	57
ANA CAROLINA MACENA FRANCINI: “A "máquina-antropológica" em ação: o aniquilamento do não humano em relatos fantásticos de Juan José Arreola, Antonio Di Benedetto e Julio Cortázar”.....	72
ANA CRISTINA DOS SANTOS: “Deslocamentos externos e internos na escrita de Anna Kazumi Stahl: relações de identidade e gênero”.....	94
ANGELA GUIDA e CÁTIA MENDES PEREIRA: “A animalidade artístico- literária: reflexões”.....	115
BETINA RIBEIRO RODRIGUES DA CUNHA: “Labirintos rosianos: Animais humanos em <i>Ave, Palavra</i> ”.....	128
CLARICE ZAMONARO CORTEZ e CARLOS HENRIQUE DURLO: “A presença de animais em cantigas de Santa Maria”.....	142
DOLORES ORANGE: “ <i>Entre</i> existentes-não-reais: a poesia como exercício de alteridade em <i>Amar um cão</i> , de Maria Gabriela Llansol”.....	161
ELIANE DEBUS: “Revoar de passarinhos na literatura para a infância: um discurso de bem-querer”.....	176
EVELY VÂNIA LIBANORI e MAIARA USAI JARDIM: “Ética Animal em Clarice Lispector”.....	190
BIOGRAFIA DOS AUTORES.....	207



Alice

Apresentação

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

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

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

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

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

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

O primeiro capítulo desta publicação tem como título “*Entre Os Gatos de Ulthar e O Gato Preto: representações do gato e do medo*”. Adriana Falqueto Lemos, a partir do conceito da *Art-Horror*, proposto por Noël Carroll, apresenta uma reflexão sobre o medo, representado pelo gato nas obras citadas. Nesse sentido, o medo é concebido como um elemento intrínseco à natureza humana e aos aspectos da narrativa que lhe dão atenção.

Ancorada nos estudos da ecocrítica e do ecofeminismo, Alba Krishna Topan Feldman se pauta no gênero poesia e em dois autores contemporâneos de origem indígena – Linda Hogan e Sheman Alexie – para elaborar o segundo capítulo: “*Animais na poética indígena norte-americana – duas perspectivas*”. De acordo com a autora, os poemas explicitam que a destruição da natureza pelas culturas europeias se constituiu na principal estratégia de ‘desempoderamento’ indígena. Aliza Yanes, certa da singular e emblemática trajetória de Luis Urteaga Cabrera na literatura peruana, escreve “*El jaguar: representaciones entre lo oral y lo escrito en los cuentos de El arco y la flecha, de Luis Urteaga Cabrera*”. Yanes avalia “*El arco y la flecha*” como um exemplo da consonância estética que vincula fundo e forma, oralidade e escrita, tradição e modernidade, representando uma possibilidade de convivência harmoniosa entre diferentes espaços e temporalidades nas letras peruanas.

“*A “máquina-antropológica” em ação: o aniquilamento do não humano em relatos fantásticos de Juan José Arreola, Antonio Di Benedetto e Julio Cortázar*”, é o capítulo apresentado por Ana Carolina Macena Francini. Este nos mostra como a máquina-antropológica, a serviço da tanato política, pode possibilitar aniquilamento e autoagressão, resultando na desvalorização da vida tão presente nos mencionados relatos. Em outra ordem, Ana Cristina Santos nos proporciona a leitura de “*Deslocamentos externos e internos na escrita de Anna Kazumi Stahl: relações de identidade e gênero*”. Ao lançar seu olhar sobre *Catástrofes naturales* (Stahl, 1997), Santos destaca a sensibilidade da narradora ao descrever espaços e ao relacionar o comportamento dos animais não humanos ao dos animais humanos, redefinindo o sujeito feminino, num processo similar ao ciclo da vida.

Acreditando no diálogo com a “Bovinocultura”, de Humberto Espíndola, as autoras Angela Guida e Cátia Mendes Pereira evidenciam a pulsão por poder do animal humano. Entretanto, conseguem expor em “*A animalidade artístico-literária: reflexões*” que essa pulsão, num exercício de alteridade alcançado antropomorfização e/ou zoomorfização, através da literatura, pode despertar em nós um “aprendizado de humanidade”. A proposta de Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, em “*Labirintos rosianos: Animais humanos em Ave, Palavra*”, verifica e delinea em que medida os animais foram revisitados e significados ficcionalmente por Guimarães Rosa. A autora procura observá-los, abrindo espaço para uma visão crítica da tradição zoológica ocidental e de uma perspectiva das experiências existenciais do mundo contemporâneo, acentuando que os bestiários contemporâneos não são simples releituras do gênero, mas espaços de reflexão crítica sobre aspectos literários, culturais e políticos dos modelos anteriores e da literatura atual.

O capítulo “*A presença de animais em Cantigas de Santa Maria*”, de Clarice Zamorano Cortez e Carlos Henrique Durlo, objetiva examinar os milagres com animais nos textos poéticos e nas iluminuras. Os autores constataam a transcendência experimentada pelo fiel diante da figura de Maria e a expressividade de seu poder benéfico de cura e salvação tematizados na obra. Dolores Orange, em “*Entre existentes-não-reais: a poesia como exercício de alteridade em Amar um cão, de Maria Gabriela Llansol*”, desafia, juntamente com a obra de Llansol, o pensamento dominante sobre o animal. Neste viés, as categorias humano-animal, racional-irracional e cultura-natureza figuram nas entrelinhas e instauram no leitor um estranhamento, inerente à poesia e aos elementos promotores de deslocamento nos esquemas prontos de interpretação do universo e do animal.

Eliane Debus, fundamentando-se na leitura de quatro títulos que trazem à baila a temática animal, sublinha a relação da criança com a estética. Ao elaborar “*Revoar de passarinhos na literatura para a infância: um discurso de bem-querer*”, Debus enfatiza que a referida relação introduz o pequeno leitor no mundo do livro-objeto e da leitura literária, dando base à sua formação leitora e à ampliação de sua sensibilidade. Evely Vânia Libanori e Maiara Usai Jardim, ao coadunarem o pensamento ético em relação aos animais e a obra de Clarice Lispector, por meio de uma ótica abolicionista, produzem o último capítulo deste livro: “*Ética Animal em Clarice Lispector*”. Libanori e Jardim mostram dois pontos na obra de Clarice Lispector: os pensamentos éticos em relação aos animais e a identificação da autora com esses seres.

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

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

Somos igualmente gratas à filósofa animalista abolicionista Sônia T. Felipe, conhecida na academia por trabalhar com a Ética voltada para os animais, por aceitar prefaciá-lo. De modo que esse convite ratifica nossa visão de que ninguém tem o direito de causar sofrimento ao “outro”, independente de este “outro” ser um animal humano ou não humano. Da mesma forma, a paixão pela literatura demonstrada por nossa convidada por meio de seus ensaios reforçou nosso desejo de contar com suas palavras e ilustre participação.

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



Alvinho

PREFÁCIO

Todo animal nasce confinado à “pele que habita”. Tal confinamento, mesmo não sendo privilégio nem exclusividade dos seres sencientes, é sua configuração necessária. Para qualquer animal, é nessa condição que reside “a dor e a delícia” de ser e de se saber que é.

A pele involucra o animal, contendo-o e retendo-o junto a si mesmo, individualizando-o, dando origem à consciência e formatando-o pelas emoções que ela guarda. A pele dá a cada animal os meios para que ele incorpore seu espírito específico e expresse sua condição singular. Isso iguala os indivíduos de todas as espécies.

Ao mesmo tempo, esse tecido tênue é a fronteira ao longo da qual e sob a qual o sujeito ciente de si interage com o meio externo, ligando-se a ele, ou esquivando-se dele, quando necessário. Não é possível classificar a espécie de vida de um animal, escamoteando sua realidade material e corpórea. Nela se fundem minerais e aminoácidos, substâncias vitais que fazem desse ser um evento sensível, um processo consciente de si e de tudo o que, afetando a si, estimula sua mente ou invade e move seu corpo: luz, imagem, toque, odor e sabor, e redesenha emocionalmente seus conceitos. Eis aqui alguém com alma, animal não algo objetificado.

Todos os que estão na vida na condição animal a vivem no limite (confinamento) e no limiar (travessia) da pele, singular, este que é o órgão mais extenso do corpo, sensível em cada uma de suas células, carregado de uma memória sem a qual o mover-se para autoprover-se, subsistir e prover os seus seria um desastre individual e coletivo.

Se faz frio intenso, calor, seca ou umidade, é através da pele que tudo é comunicado à mente, que, em parceria exemplar com o cérebro, regula a resposta, para garantir que a vida siga sem lesões. As demais imagens se formam tendo por matriz cognitiva emocional as primeiras sensações. O resto é derivação, construção, peculiaridade e singularidade.

Cada animal carrega a expressão de uma espécie em sua pele, que pode, ou não, vir coberta de plumas, penas, pelos, lã, escamas, cascos. Essa é a cobertura e a clausura de cada existência animal. É também o canal de comunicação e de interação com os demais animais e ecossistemas. E não é sem consciência que a pele confina e deixa fluir a existência de um indivíduo animado. E não é sem risco que alguém ousa relatar o que se passa “debaixo da pele” de outro, especialmente quando este nasceu configurado diversamente.

No final do século XVIII, mais precisamente em 1776, o músico e teólogo britânico Humphry Primatt escreveu um livro de ética animal, *The Duty of Mercy*, tendo a pele como seu tecido fundamental, ainda que o termo não tenha sido empregado nesse escrito. Quando Primatt fala da dor e do prazer ou das emoções, ele afirma a igualdade senciente de todos os animais, e deixa-nos cientes de que, ao estarmos com qualquer um deles, eleitos para estima, companhia, guarda ou extermínio, ali está alguém, como nós, não alguma coisa, passível de apropriação, abuso, exploração e extermínio.

A tese de Primatt foi finalmente confirmada pelos neurocientistas na Declaração de Cambridge Sobre a Consciência Animal, de 2012.

Foram gastos pela ciência 236 anos para se afirmar isto que sabíamos desde sempre, desde cinco séculos antes da nossa era, desde a filosofia grega: que todos os animais são iguais em seu modo de se pôr no mundo, cada um sob os desígnios de sua própria configuração epitelial e sensorial específica.

Nesta condição ambígua, a da vida singularmente confinada sob uma pele aberta para o que constitui o mundo externo, enquanto, internamente, pulsam no calor das emoções que marcam e retêm o conhecimento necessário para se autopreservarem, estão, sem distinção moral possível, formigas, baratas, pássaros, cobras, gatos, cães, cavalos, macacos, coelhos, botos, borboletas, galinhas, panteras e lobos, iguais em vulnerabilidade ao golpe que rasga seu invólucro singular, estrugindo o fogo vital.

A compaixão, à qual Humphry Primatt apela para ampliar a consciência dos nobres e demais poderosos (clérigos, políticos, literatos e empresários), é compreendida na célebre frase que, sintonizando a inspiração moral de Primatt, Jeremy Bentham escreve, em 1789, em seu livro, *Uma introdução aos princípios morais e da legislação*: a questão mais desafiadora para os padrões tradicionais da moralidade humana, em relação aos animais outros que não os humanos, não afirmar que eles não falam, não pensam nem raciocinam como nós o fazemos, mas admitir que eles sentem exatamente como nós sentimos.

E, para sentir, tecidos em redes ligam a linha divisória exterior do corpo de cada animal ao cérebro que o move, enquanto se estendem por toda a área externa do corpo para receber os estímulos externos, sem os quais esse corpo estaria ali, desorientado ou inerte, vegetando.

No quesito neuromental, na configuração cerebral, os centros nervosos emocionais relevantes para o movimento consciente em humanos não diferem dos mesmos nos outros

animais. Podemos deixar de partilhar com os chimpanzés 1,6% dos genes, mas os genes que diferem, em nós, neles e em qualquer outro animal, não são os que possibilitam sentir prazer e dor e ter a emoção mais básica e dominante em qualquer animal, dos répteis às aves, passando pelos mamíferos: o medo.

O medo é a emoção básica comum a todos os seres sencientes, produzida pela memória retida na amígdala, sem a qual o animal poria sua vida em risco a cada movimento. A função tálamo-sensorial-amidgalar é a mesma para todas as espécies animais. Por isso, reagindo impulsivamente, por medo, somos, simplesmente, “lagartos emocionais”, conforme o expressa Le Doux. Mas como saber o que sente o lagarto mesmo, confinado à “pele que habita”?

São muitos os nomes do medo e igualmente infinitas as experiências individuais e específicas que ele produz: susto, pânico, aflição, preocupação, receio, apreensão, inquietação, desassossego, precaução, nervosismo, irritação, tremedeira, temor, ansiedade, horror, pavor, angústia, pânico, terror, aversão, consternação, apuro, acovardamento, perturbação, ameaça, defesa, conforme listado por I. Marck, *apud* Joseph Le Doux em seu livro, *O cérebro emocional*.

Quando são personificados, os animais aparecem aos seus mentores escriturais transvestidos dessas reações, mas elas são conhecidas apenas na forma de expressão humana. Seria inevitável a antropomorfização das personagens animalizadas na literatura?

Sob este invólucro, a pele, habitada por um sujeito-de-uma-vida, há um arquivo de memórias emocionais de dores e de prazeres que, levadas aonde quer que o animal vá, tornam sua existência uma experiência dorente e sofrente, conforme a nomeia Richard D. Ryder, ou prazerosa e feliz. Constituídos que somos, “nós, animais”, para traduzir estímulos invasivos em linguagem emocional impactante e estressante, vivaz, somos naturalmente voltados à busca do que nos causa prazer e à fuga do que nos agride, invade ou ameaça de desintegração. No caso humano, há esta forma de expressar a experiência desagradável, impactante e destrutiva: o grito de dor.

Mas, por contingências evolutivas, nem todos os animais traduzem suas sensações e emoções numa linguagem decifrada por nós, uma linguagem decifrada apenas pelos membros de suas respectivas espécies, segredos partilhados há milhões de anos, dos quais nós, humanos, não quisemos tomar conhecimento. Muitos deles, pelo contrário, estão constituídos para manter em segredo a sua dor e seus impactos agressivos, frente aos possíveis predadores,

pois, na natureza, poucas são as espécies cujos membros feridos podem receber ajuda, mesmo de seus pares. Não havendo de quem receber cuidados para seus ferimentos, o animal os sente e os sofre silenciosamente, restringindo apenas aos observadores atenciosos de sua própria espécie a constatação de que algo ali não vai nada bem.

“Viver é muito perigoso”, soube-o Guimarães Rosa. E viver na presença e sob o domínio tirânico de humanos, que ignoram solenemente a condição dorente e sofrente, encenada singular e universalmente debaixo de cada pele, torna a existência animal um calvário, do qual todos esperam libertar-se, quando poderão, enfim, estar outra vez em sua pele sem sofrer ameaça de agressão, invasão e extermínio humanos. Até que ponto a literatura aceita o desafio de penetrar o segredo da dor e do prazer, sem antropomorfizar e sem reduzir a objeto cada personagem que desenha animadamente?

Sônia T. Felipe

São José, 5 de agosto de 2015.



Amélia

Entre *Os Gatos de Ulthar* e *O Gato Preto*: Representações do gato e do medo

Adriana Falqueto Lemos (SEE-ES/ UFES-PG)

Introdução

Este artigo inicia sua conversa com uma fala exposta pelo filósofo Zygmunt Bauman, em *Liquid fear* (2006), com a ideia de que a “[...] nossa vida pode ser tudo, menos livre de medo”² (BAUMAN, 2006, p. 8)³ – a grande ansiedade que reside em cada indivíduo parece um reflexo do medo de que algo possa acontecer. Se em tempos passados o medo poderia estar relacionado com o fato de que não havia respostas para todas as aflições, por exemplo, o medo da chuva, o medo de doenças etc., contemporaneamente, o medo persiste. Mesmo que todas as portas de nossas casas estejam trancadas, mesmo que haja policiais nas ruas, mesmo que haja médicos e remédios que possam nos curar, há ainda o medo de que isso não seja o suficiente: afinal, sabemos que não o é.

A leitura de *Supernatural Horror in Literature* (1973), do escritor Howard Phillips Lovecraft, propicia um vislumbre de algumas ideias sobre essa emoção. Lovecraft entendia o medo como uma das emoções humanas mais primitivas; por isso, para ele, histórias de horror são tão ancestrais quanto a própria fala humana: o medo está nos mais antigos contos e histórias folclóricas, é parte de rituais remotos e de mistérios desconhecidos. Sendo algo tão primitivo e ao mesmo tempo contemporâneo, o medo resiste, forte, no imaginário do homem e, através da criatividade, acaba por se imbricar e se transfigurar em produção cultural. Neste texto, entenderemos o medo como um elemento da natureza humana e os aspectos da narrativa que trabalham essa emoção. Trataremos da *Art-Horror*, conceito de Noël Carroll exposto em *The philosophy of horror, or, Paradoxes of the heart* (1990), e de como essa arte se apresenta em dois contos, “Os Gatos de Ulthar” (1998), de Howard Phillips Lovecraft e “O Gato Preto” (2013) de Edgar Allan Poe, objetivando verificar as similaridades entre a construção das narrativas e do objeto do medo: o gato.

Há uma ambiguidade inerente ao medo: sentimos medo de algo que faz parte de nossa vida (por exemplo, o medo da morte). Bauman (2006) entende que o medo da morte é a sensação de horror mais primitiva e que o ser humano é o único consciente da sua inevitabilidade. Para o filósofo, é a impotência diante do perigo da morte que gera medo: não

² Our life is anything but fear-free.

³ Todas as traduções são de nossa autoria, salvo explicitação nas referências.

sabemos o que acontecerá, não temos respostas sobre isso e tampouco sabemos quando será. Paradoxalmente, a morte, algo que é parte estrutural da nossa vida, nos é estranha.

Essa ambiguidade foi pesquisada por Sigmund Freud no artigo *The “Uncanny”* (1919), no qual o psicanalista esmiúça os sentidos da palavra *Unheimliche*, “estranho” (*Uncanny*, tradução nossa). Para ele, o conceito do que seja *estranho* não é ambíguo: na verdade, o significado de *estranho* só pode ser compreendido por meio do sentido produzido pelo conjunto de ideias da palavra alemã *Heimliche* (familiar) e de seu antônimo, *Unheimliche* (estranho), pois,

[...] se por um lado significa o que é familiar e agradável, por outro nos remete ao que está fora da nossa percepção. [...] por isso, o que é estranho, na realidade, não é nada novo ou alienado, mas algo que nos é familiar e que já está estabelecido na mente e que tem seu sentido alienado por meio de um processo de repressão (FREUD, 1919, p. 241⁴).

De acordo com Freud, o conceito de *Unheimlich* está na noção de algo que deveria permanecer em segredo ou escondido por repressão vir à tona. O medo da morte, nesse sentido, permanece desde “[...] os tempos mais remotos, suas formas descartáveis se mantêm completamente preservadas debaixo de um disfarce sutil, assim como nossa relação com a morte”. Uma das razões para isso “[...] é a insuficiência de conhecimento científico a respeito do assunto” (FREUD, 1919, p. 242⁵).

A morte nos é estranha (*Unheimlich*) porque nos é familiar, mas, ao mesmo tempo, está alienada. A morte torna-se alienada por um processo de repressão, porque o homem é incapaz de viver todos os dias pensando em sua própria morte. Em *Subjectivity: theories of the self from Freud to Haraway*, Nick Mansfield (2000) explora a sensação de inevitabilidade e de desconhecimento que tornam o medo o sentimento da pós-modernidade.

Através da leitura de Mansfield (2000) e, posteriormente de Morton Schoolman em *Reason and Horror* (2001), compreende-se que a morte não é o único mistério para o qual o medo converge. Para Schoolman, o medo reside no desconhecimento sobre algo: as verdades sobre o mundo podem ser ilusórias, e isso é assustador, porque se a maior parte das nossas percepções for ilusória, o mundo é simplesmente incompreensível. Segundo o pesquisador, a

⁴ [...] on the one hand it means what is familiar and agreeable, and on the other, what is concealed and kept out of sight. [...] for this the uncanny is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression

⁵ [...] the very earliest times, and in which discarded forms have been so completely preserved under a thin disguise, as our relation to death. [...] insufficiency of our scientific knowledge about it.

razão humana é incapaz de avaliar quanto do mundo lhe é apreensível – daí o surgimento do medo.

O conceito de Iluminismo de Schoolman se baseia nas ideias de Horkheimer e Adorno. Segundo o teórico, ambos pensadores acreditam que o Iluminismo seja apenas uma abolição das disparidades que existem no mundo, porque o mundo iluminado teria que ser racionalizado como um todo. Por meio da ciência e da tecnologia, o homem teria poder para “[...] afetar toda uma transformação do mundo com base em suas representações ilusórias” (SCHOOLMAN, 2001, p. 3⁶). Diante da possibilidade de revelação de que o mundo não nos é compreensível e que a segurança da ciência, dos dados, da tecnologia, da matemática e da medicina é apenas ilusória, continuamos a sentir medo.

A ideia de que o homem controla a vida reprimiu a noção de que ele é suscetível à amplitude de fenômenos que são parte da existência e da natureza. Vivemos, porém, na era do medo, e por isso é importante que esse tema possa ser explorado e discutido.

Art-Horror

Carroll (1990), em seu *Philosophy of Horror*, explica que a dimensão do terror que se desenvolve artisticamente não foi encontrada no trabalho de Aristóteles. Isso cria o que foi chamado pelos escritores do século XVIII de “paradoxo do coração”. Segundo o teórico, existem duas perguntas neste paradoxo: “[...] 1) como alguém pode sentir medo de algo que ele sabe que não existe?; e 2) por que alguém se interessaria pelo horror, já que se sentir aterrorizado é tão desagradável?” (CARROLL, 1990, p. 8⁷). A resposta para essas perguntas é que “[...] isso deve ter sido construído como compensação para o que foi suspenso pelo Iluminismo, operando como uma válvula de escape; ou foi concebido como uma espécie de explosão daquilo que nos é negado” (ibid, p. 56⁸).

Talvez, afinal, sendo expostos à mídia de gênero de horror, somos dragados até uma parte da nossa racionalidade que vem sendo reprimida desde muito tempo. A literatura de horror (ou *Art-Horror* em geral) carrega uma imensa importância ao lidar com essa repressão. Conceitualmente, a *Art-Horror* se cristalizou por volta do século XIX em romances e revistas

⁶ “[...] effect a wholesale transformation of the world on the basis of its illusory representations”.

⁷ “[...] 1) how can anyone be frightened by what they know does not exist, and 2) why would anyone ever be interested in horror, since being horrified is so unpleasant?”

⁸ “[...] it might be construed as compensating for that which the Enlightenment suspects, operating like a kind of safety valve; or it might be conceived of as a kind of explosion of that which is denied”.

em quadrinhos e, no século XX, através da mídia cinematográfica. Diferente da ideia de Aristóteles de mimeses e posteriormente catarse, quando a audiência vivencia a produção cultural e apreende as situações e sensações dos personagens se identificando e, por meio disso, passa por experiências, na *Art-Horror* a audiência não acredita no que os personagens presenciam e não sente medo do monstro (ameaça), mas espelha suas emoções e sente como eles sentem. “O que se espera das nossas respostas, idealmente, é que elas estejam em paralelo com as dos personagens” (CARROLL, 1990, p. 12⁹).

O que se espera das nossas respostas é que elas aproximem-se (mas que não exatamente dupliquem) daquelas dos personagens; como os personagens, nós julgamos o monstro como uma espécie de ser horripilante (mas diferente dos personagens, nós não acreditamos na sua existência). Esse efeito de espelhamento, mais ainda, é a característica chave do gênero de horror. Não são todos os gêneros, no entanto, que dependem da sensação de repetição dos elementos do estado emocional dos personagens. [...] Se Aristóteles está correto sobre catarse, por exemplo, o estado emocional da audiência não imita o do Rei Édipo ao final da peça homônima. Nem estamos com ciúmes quando Otelo está. [...] Mas no terror, as emoções dos personagens e as da audiência são sincronizadas em certos aspectos pertinentes (CARROLL, 1990, p. 18¹⁰).

Carroll (1990) entende que se pensarmos que nossas emoções estão espelhando as dos personagens, então, podemos concluir que a *Art-Horror* é um produto das emoções que os escritores/criadores atribuem aos objetos de terror, de ameaça. Com o que chama de teoria “cognitivo-avaliativa”, Carroll entende que “[...] um estado emocional é imbuído de uma sensação física anormal de agitação, causado pela percepção cognitiva e pela avaliação da situação do sujeito” (ibid, p. 27¹¹). Para o autor, “[...] nós não somos amedrontados pelo pensamento da queda, mas pelo que nos remete essa queda – talvez a imagem mental da queda em alta velocidade através do espaço” (ibid, p. 80¹²). Carroll discorre, posteriormente, que a construção do medo acontece diante de “quatro movimentos” que estruturam as narrativas de horror e que provocam determinados efeitos estéticos: a) a preparação da

⁹ Our responses are meant, ideally, to parallel those of characters.

¹⁰ Our responses are supposed to converge (but not exactly duplicate) those of the characters; like the characters we assess the monster as a horrifying sort of being (though unlike the characters, we do not believe in its existence). This mirroring-effect, moreover, is a key feature of the horror genre. For it is not the case for every genre that the audience response is supposed to repeat the elements of the emotional state of characters. [...] If Aristotle is right about catharsis, for example, the emotional state of the audience does not double that of King Oedipus at the end of the play of the same name. Nor are we jealous, when Othello is. [...] For in horror the emotions of the characters and those of the audience are synchronized in certain pertinent respects.

¹¹ “[...] by saying that an occurrent emotional state is one in which some physically abnormal state of felt agitation has been caused by the subject’s cognitive construal and evaluation of his/her situation”.

¹² Moreover, we are not frightened by the event of our thinking of falling, but by the content of our thought of falling—perhaps the mental image of plummeting through space

ameaça; b) a descoberta da ameaça; c) a confirmação; e d) o confronto com a ameaça (ano, p.?).

A Preparação da ameaça acontece em

[...] cenas e sequências envolvendo as manifestações do monstro, anteriormente à descoberta do monstro; a caracterização da ameaça pode acontecer de maneira extensa como evidência. Na maior parte das vezes, na forma de assassinatos ou eventos perturbadores que se acumulam antes que alguém (vivo) tenha uma ideia do que está acontecendo (ibid, p. 101¹³).

A função da Descoberta, na qual se estabelece a existência da ameaça, não implica no conhecimento da ameaça/monstro pela comunidade, mas, quem sabe, por apenas uma pessoa. Por isso, a existência da terceira função: a Confirmação. Ambas as funções, de acordo com Carroll, Descoberta e Confirmação, requerem que “[...] uma grande quantidade de raciocínio deve ser demonstrada” (CARROLL, 1990, p. 102¹⁴), já que é preciso que os personagens envolvidos na Descoberta façam o reconhecimento de variadas pistas até que concluam e confirmem para outras pessoas que o que os aflige não é parte apenas de suas imaginações.

A Descoberta e a Confirmação são também importantes porque “[...] o enredo tem argumentos para provar que existem mais coisas entre o céu e a terra do que o que se possa conhecer no nosso conceito de realidade padrão” (ibid, p. 102¹⁵). Por último, o Confronto, no qual uma única pessoa ou comunidade pode confrontar a ameaça e resolver o problema.

A partir dessas ideias sobre o medo e a construção da sensação de medo em produções culturais é que a discussão sobre os dois contos se instala. Tanto de um lado quanto do outro temos o gato em evidência.

Os contos “Os gatos de Ulthar” e “O gato preto”

Em “O gato preto” (2013), Edgar Allan Poe fala, dentre outros aspectos, sobre a convivência do personagem narrador com seu gato. O conto começa com o narrador falando sobre sua vida e sua infância, época em que era uma pessoa amável e carinhosa com os animais que possuía. Esse jovem narrador se casa com uma mulher que nutria os mesmos

¹³ [...] scenes and sequences involving the manifestations of the monster, prior to the discovery of the monster; the onset movement can become quite extended as evidence, often in the form of murders or other disturbing events pile up before anyone (living) has a glimmering of what is going on.

¹⁴ “A great deal of ratiocination may be exhibited”.

¹⁵ “Thus, the plots make a point of proving that there are more things in heaven and earth than are acknowledged to exist in our standing conceptual frameworks”

sentimentos pelos animais. Dentre os muitos animais domésticos que tinha, estava Plutão, um gato grande e preto.

Este último era um animal notavelmente forte e belo, completamente preto e excepcionalmente esperto. Quando falávamos da sua inteligência, a minha mulher, que não era de todo impermeável à superstição, fazia frequentes alusões à crença popular que considera todos os gatos pretos como feiticeiras disfarçadas. Não quero dizer que falasse deste assunto sempre a sério, e se me refiro agora a isto não é por qualquer motivo especial, mas apenas porque me veio à ideia. Plutão, assim se chamava o gato, era o meu amigo predileto e companheiro de brincadeiras. Só eu lhe dava de comer e seguia-me por toda a parte, dentro de casa. Era até com dificuldade que conseguia impedir que me seguisse na rua (POE¹⁶, 2013, p. 4).

A história muda de rumo quando o protagonista relata que, devido a seus sérios problemas com bebida, torna-se uma pessoa agressiva e irritante, que maltrata a mulher e os bichos; o gato Plutão passa a evitá-lo. Ao tentar acariciar e ser mordido, por irritação, o narrador arranca um dos olhos do felino. Como animal a continuar a evitá-lo, o dono progride em antipatia e acaba por enforcar Plutão. Na mesma noite, como uma espécie de castigo, a casa se incendia e ele perde tudo. Algo lhe chama a atenção em uma das paredes que havia sido queimada pelo fogo:

Aproximei-me e vi, como se fora gravado em baixo revelo, sobre a superfície branca, a figura de um gato gigantesco. A imagem estava desenhada com uma precisão realmente espantosa. Em volta do pescoço do animal estava uma corda. Mal vi a aparição, pois nem podia pensar que doutra coisa se tratasse, o meu assombro e o meu terror foram imensos (POE, 2013, p. 6).

Meses depois, o protagonista-narrador encontra outro gato preto, muito parecido com Plutão – a única diferença seria uma mancha branca no pescoço do novo gato. Comovido, quem sabe, pelo remorso, ele acaba acolhendo o felino. Não demora muito, porém, para que ele comece a sentir raiva do novo gato.

Lentamente, a pouco e pouco, esses sentimentos de desgosto e de aborrecimento transformaram-se na amargura do ódio. Evitava o animal; um certo sentimento de vergonha e a lembrança do meu anterior ato de crueldade impediram-me de o maltratar fisicamente. Abstive-me, durante semanas, de o maltratar ou exercer sobre ele qualquer violência, mas, gradualmente, muito gradualmente, cheguei a nutrir por ele um horror indizível e a fugir silenciosamente da sua odiosa presença como do bafo da peste. O que aumentou, sem dúvida, o meu ódio pelo animal foi descobrir,

¹⁶ POE, Edgar Allan. O gato preto. Edição especial para distribuição gratuita pela Internet, através da Virtualbooks. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/vaniacarraro/files/2013/04/o_gato_preto-allan_poe.pdf>

na manhã do dia seguinte a tê-lo trazido para casa, que, tal como Plutão, tinha também sido privado de um dos seus olhos (POE, 2013, p. 7).

Um dia, como já de costume, o gato o acompanhava enquanto ele subia as escadas, e quando ele quase foi derrubado pelo animal sentiu uma raiva incontrolável e tornou-se subitamente violento, a ponto de pegar um machado para golpear o gato. Ao ser interrompido pela mulher e tomado por ira completa, matou-a acertando-lhe a cabeça.

Com medo de ser visto e denunciado pelos vizinhos, ele esconde o corpo dentro de uma parede, tratando de tomar cuidado para que todo o trabalho torne imperceptível o fato de que há qualquer alteração na parede. Assim que termina, tem a impressão de que o gato desapareceu e fica feliz pelo fato: dois problemas foram resolvidos de uma só vez.

Nada acontece, até que um dia policiais decidem fazer uma busca na casa. Quando os homens chegam ao porão, local em que a mulher havia sido emparedada, o protagonista continua impassível e até mesmo bate na parede com a bengala, demonstrando que a casa havia sido muito bem construída.

Mal tinha o eco das minhas pancadas mergulhado no silêncio, quando uma voz lhes respondeu de dentro do túmulo: um gemido, a princípio abafado e entrecortado como o choro de uma criança, que depois se transformou num prolongado grito sonoro e contínuo, extremamente anormal e inumano. Um bramido, um uivo, misto de horror e de triunfo, tal como só do inferno poderia vir, provindo das gargantas conjuntas dos condenados na sua agonia e dos demônios no gozo da condenação. [...] Tolhidos pelo terror e pela surpresa, os agentes que subiam a escada detiveram-se por instantes. Logo a seguir, doze braços vigorosos atacavam a parede. Esta caiu de um só golpe. O cadáver, já bastante decomposto e coberto de pastas de sangue, apareceu erecto frente aos circunstantes. Sobre a cabeça, com as vermelhas faces dilatadas e o olho solitário chispando, estava o odioso gato cuja astúcia me compelira ao crime e cuja voz delatora me entregava ao carrasco. Eu tinha emparedado o monstro no túmulo! (POE, 2013, p. 10).

Em “Os gatos de Ulthar” Lovecraft tece um pequeno conto que se desenvolve a partir da explicação para a primeira frase do texto: “Conta-se que em Ulthar, que fica além do rio Skai, ninguém mata gatos” (LOVECRAFT, 1998, p. 79). Diferente de Poe, que dá atributos que conferem singularidade ao gato Plutão, Lovecraft elogia o gato em geral:

Ele é a alma do antigo Egito e depositário das histórias das cidades esquecidas [...], é a estirpe dos senhores da selva e herdeiro dos segredos da venerável e sinistra África. A Esfinge é sua prima e ele fala a sua língua, mas ele é mais antigo que a Esfinge e se recorda daquilo que ela já esqueceu (LOVECRAFT, 1998, p. 79).

O conto desenrola a história de um casal de idosos que matava gatos antes que isso fosse proibido em Ulthar. O casal tinha, para tal ato, razões que o narrador ignora e não compreende e, ao que ele declara, os métodos não eram, senão, “peculiares”. Os donos dos gatos não gostavam do que acontecia, mas não conseguiam confrontar os idosos por medo. Ao invés de reclamar, eles cuidavam para que os animais ficassem em segurança. Infelizmente, era inevitável que uma noite ou outra um dos gatos fosse capturado.

Certa vez, um grupo de forasteiros veio até a cidade, liam a sorte em troca de mercadorias ou dinheiro na feira; além disso, tinham crenças diferentes, a julgar pela ornamentação das carroças, “[...] com figuras estranhas com corpos humanos e cabeças de gatos, falcões, carneiros e leões” (LOVECRAFT, 1998, p. 80). Havia, dentre as pessoas de pele escura, um menino chamado Menes, órfão de pai e mãe, que encontrava seu único consolo num gatinho preto do qual cuidava. Ao terceiro dia, Menes não conseguiu encontrar seu gatinho e, ao ouvir da população sobre as práticas do casal de idosos, entrou em profunda meditação.

Ele esticou os braços para o sol e rezou numa língua que nenhum aldeão conseguia entender, embora os aldeões não se esforçassem muito para entender, pois sua atenção estava quase inteiramente concentrada no céu e nas estranhas formas que as nuvens estavam assumindo (LOVECRAFT, 1998, p. 81).

Na noite do sumiço do gato de Menes, os viajantes foram embora e os moradores ficaram confusos quando perceberam que todos os gatos da vila desapareceram. Confusos e sem saber se a caravana os havia levado em vingança ou se o casal os tinha pegado quando os aldeões dormiram. Na manhã seguinte ficaram surpresos ao encontrar todos os gatos novamente em casa. Em dois dias, os gatos, que chegaram gordos e indolentes, não quiseram comer ou beber. Passado algum tempo, os moradores perceberam que nenhuma luz se via na choupana do casal de velhos e, depois de quinze dias, dois aldeões foram até a casa verificar. Quando abriram a porta, encontraram “[...] dois esqueletos humanos perfeitamente descarnados no chão de terra e alguns besouros estranhos rastejando nos cantos escuros” (LOVECRAFT, 1998, p. 82). Depois de muita discussão, os moradores concordaram com a criação da lei que tornava proibido matar algum gato em Ulthar.

De início, as ponderações que podem ser feitas recaem sobre as semelhanças entre os contos: sobre o medo, sobre gatos como objeto do medo, sobre a relação entre pessoas e felinos e sobre como essa relação é tratada no texto literário.

Observa-se que se mantém a sensação de que há uma aura de desconhecimento que paira sobre o objeto do medo: o gato. Em ambos os contos, os animais são retratados como inteligentes, astutos, enigmáticos. No caso de Poe o gato é místico, faz lembrar o narrador das feiticeiras. Os gatos de Lovecraft são antigos e conhecem segredos obscuros já esquecidos – são exóticos, provenientes do Egito. Percebe-se que a impressão de felino presente nos contos é que esses animais são algo diferente, algo singular. O lado misterioso e – talvez – místico do imaginário que se liga ao animal certamente o fez figurar como o escolhido como objeto de medo e ambos os gatos (Plutão e o gato sem nome do órfão Menes) eram negros.

Em ambos os contos, os gatos surgem de maneira afável e próxima aos humanos, mas algo os impede de demonstrar sua afeição: alguns humanos são violentos com eles. O narrador de Poe persiste em culpar o vício em álcool pela constante agressividade contra a mulher e seus animais, e Plutão acaba sendo o objeto do ódio graças ao amor e devoção que sente pelo dono. O casal de idosos de Lovecraft mata gatos sem que o motivo fique claro: o que se destaca é a crueldade com a qual mantêm essa prática.

Em *The Cat and the Human Imagination: Feline Images from Bast to Garfield* (2001), Katharine M. Rogers discute de que maneira povos e culturas compreendem a figura do gato. No capítulo “*Agents of the Devil*”, a autora discorre, através de dados levantados em pesquisas bibliográfico-documentais, como a figura do gato enquanto “ser maligno” foi incorporada em diferentes culturas. Segundo seus estudos, a figura do gato como místico – e, ao mesmo tempo, ligado às forças do mal – surgiu na Idade Média. De acordo com a leitura feita por ela de obras medievalistas, os gatos foram retratados como seres que faziam mal aos humanos, podendo infligir danos físicos, através de seu corpo (com dentes venenosos, hálito maléfico aos pulmões etc.), e danos espirituais: supostamente, um gato poderia amaldiçoar uma pessoa através do olhar (ROGERS, 2001, p. 45). A autora comenta que, apesar de alertar a população para alguns perigos que o felino poderia trazer ao entrar em contato físico, essas publicações antigas ampliavam as capacidades do gato além do plano natural: elas o transformavam num ser fantástico, ligado à superstição. A moral do livro *The History of Four-Footed Beasts and Serpents and Insects* (1607) implicava no fato de que aquele que demonstrasse afeição por tais animais (sem alma) estaria desrespeitando Deus.

Rogers acredita que a superstição que envolve gatos (em termos de má sorte, envolvimento com bruxaria etc.) está ligada às crenças que foram disseminadas nos séculos XIX e XX (2001, p. 46). Ao mesmo tempo, ela declara que a domesticação dos gatos não os faz comparáveis com cachorros, sempre fiéis, amáveis e presentes, e esse comportamento

(muitas vezes arredo e visto com ressalvas), deve ter – ao olhar das pessoas – contribuído para a construção de um imaginário sobre os felinos.

Gatos respondem apenas quando querem, mantêm seu estilo de vida noturna, têm sua própria agenda, independentemente dos seres humanos. Assim, eles parecem viver em um mundo próprio, inacessível aos humanos que gostariam de pensar que eles são mestres de seus animais. No medievo hierárquico – início do mundo moderno, a recusa do gato em obedecer significava que ele falhara em reconhecer o domínio humano sobre animais e, assim, demonstrou seu antagonismo para o homem e Deus. Parecia, portanto, provável que o secreto mundo noturno do gato era presidido pelo Príncipe das Trevas (ROGERS, 2001, p. 45¹⁷).

De acordo com Rogers, a crença de que o gato preto traz má sorte existe desde 1620; há também o uso do gato como amuleto para boas colheitas. Em ambos os casos, havia o sacrifício do animal – seja ao final da colheita ou para espantar o mau agouro. Gatos eram usados em sacrifícios na Inglaterra do século XIX, na Escócia, na Dinamarca (2001, p. 48-49); o gato poderia ser o corpo onde demônios habitariam. A crença da ligação do gato com a bruxaria é antiga e se intensifica graças a muitos registros; com o passar do tempo, a imagem maligna da bruxaria dá lugar ao místico e sobrenatural. Assim, o gato se associa à inteligência e astúcia. Rogers cita Edgar Allan Poe, que escreve um artigo e cita o caso de sua gata e a habilidade prodigiosa que ela tinha para abrir portas: “[...] um dos mais notáveis gatos pretos do mundo – e isso é dizer muito; por isso vai ser lembrado que os gatos pretos são todos bruxos. A gata em questão não tem um cabelo branco sobre ela, e é de um comportamento recatado e santificado” (POE, 1978 in “*Instinct vs. Reason*” p. 479, apud ROGERS, 2001, p. 54¹⁸).

Dada a contribuição histórico-cultural de Rogers, compreende-se que a figura mística e misteriosa do gato contribui para que ele seja visto como algo incompreendido, parte de uma superstição que faz parte da cultura ocidental. Dessa maneira, a figura de felinos em produtos culturais, nesse caso a literatura, está impregnada de representações – de como as pessoas veem os gatos, de como eles são apropriados pelos escritores para serem novamente

¹⁷ Cats respond only when it pleases them, they retain their nocturnal lifestyle, and they pursue their own agenda regardless of humans. Thus they seem to live in a world of their own, inaccessible to the humans that would like to think they are the animals’s masters. In the hierarchical medieval - early modern world, cat’s refusal to obey meant that they failed to recognize the human dominion over animals ordained by providence and thus demonstrated their antagonism to man and God. It therefore seemed likely that the cat’s secret nocturnal world was presided over by the Prince of Darkness.

¹⁸ “[...] one of the most remarkable black cats in the world – and this is saying much; for it will be remembered that black cats are all of them witches. The one in question has not a white hair about her, and is of a demure and sanctified demeanor” (*Instinct vs. reason*, p. 479)

representados através do trabalho criativo. Os conceitos de representação e apropriação para posterior representação são utilizados aqui através dos estudos da História Cultural e das leituras sobre os escritos de Roger Chartier. Compreendemos que as noções e as impressões que temos de mundo e o que fazemos com elas são construções sociais, culturais e históricas de como devemos nos aproximar, utilizar, perceber, apreender e nos relacionar com objetos – que são culturais. Como dito por Roger Chartier (2002, p. 16-17), “[...] a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”.

Dessa maneira, percebemos que a noção de “gato” é muito mais extensa do que simplesmente “significado x significante”, ou seja, a palavra gato em relação ao animal gato. A noção gato traz consigo uma construção e um saber social, cultural e histórico, dotado de simbologias e superstições que se imbricam através do tempo em relações de apropriação (quando alguém se apropria/vivencia/experimenta esse conhecimento prévio e do objeto em questão) para a criação de novas maneiras de representação. Se o gato pôde ser retratado em dois contos que se relacionam apenas com o lado místico e sobrenatural do animal, significa que as representações culturais, sociais e históricas do gato são partilhadas por ambos os autores – e, adiantando-nos, permite supor que tais representações presentes nos contos, de animais místicos, inteligentes, sagazes e sobrenaturais, encontrarão no leitor outra visão de mundo – mas que pode, sem dúvida, apreender as superstições tais quais elas foram apropriadas pelos autores.

Em ambos os contos, percebe-se que os animais se tornam objeto de estranhamento e de mistificação, seja por sua aparência, seja pelo contexto da narrativa. Observemos como os quatro momentos encontrados por Carroll como normatizadores narrativos que caracterizam produções culturais de *art-horror* se manifestam nos textos:

a) a preparação da ameaça: Em “O gato preto”, este movimento toma parte do início da narrativa (POE, 2013, p. 3-4), quando o narrador inicia o conto chamando a atenção para seu estado de espírito atual – aterrorizado e louco – e passa a narrar, em ordem cronológica, os acontecimentos dos fatos. Descreve sua infância e sua maturidade e passa a explicar seu amor pelos animais e aqueles que ele mantinha no âmbito doméstico. Frisa que, dentre eles, havia o *gato*. Chama a atenção para o fato de que, por ser preto e muito inteligente, a esposa aludia à superstição de que poderia se tratar de uma bruxa. Lovecraft inicia o texto com o aviso sobre a lei da cidade de Ulthar, e isso configura a preparação do leitor para a ameaça que está por vir (LOVECRAFT, 1998, p. 79);

b) a descoberta da ameaça: O leitor de Poe descobre a ameaça presente no texto quando, depois de matar o gato, o protagonista-narrador vê a imagem do animal queimado na parede depois de um incêndio. A partir de tal indício, começa a ser delineada a ideia de que há algo de sobrenatural no gato Plutão e que, mesmo que o narrador tente tecer conjecturas que desmistificam o que ele vê, o leitor pressente que a morte do gato terá consequências para seu dono (2013). No caso do conto de Lovecraft, a descoberta da ameaça acontece quando o menino levanta as mãos para o céu e roga por algo em uma língua estranha – e, seguido disso, todos os gatos da vila desaparecem (2013). Nesse momento, o leitor pode antecipar que algo acontecerá;

c) a confirmação: Em Poe ocorre quando o novo gato aparece com uma mancha branca no pescoço que se assemelha com a corda usada para enforcar Plutão – confirma-se a ideia de que a morte do gato trará desdobramentos e o gato novo, idêntico, é um sinal disso. A confirmação de Lovecraft acontece quando os personagens conversam uns com os outros sobre o que houve com os gatos, seguido pela fala de uma das crianças da vila – que é pouco creditada pelos aldeões, mas que chama a atenção dos leitores:

[...] o pequeno Atal, filho do estalajadeiro, jurou ter visto, ao crepúsculo, todos os gatos de Ulthar naquele maldito quintal debaixo das árvores, andando compassada e solenemente em círculo, em torno da choupana, em duas filas lado a lado, como que realizando algum desconhecido rito dos animais (LOVECRAFT, 1998, p. 81);

e d) o confronto com a ameaça se apresenta quando o narrador, em “O gato preto”, tem seu destino alterado no momento em que o gato revela à polícia o corpo da esposa assassinada. É de maneira “sobrenatural”, sob o choro de uma criança, que o gato retorna triunfante para vingar-se. O medo que o narrador sentia desde o princípio por esse gato idêntico ao que ele matara se confirma quando o próprio animal é o responsável por incriminá-lo. A faceta mística e demoníaca do animal (culpabilizado pelo comportamento errático do dono) surge na narrativa do protagonista:

Ah!, que Deus me livre das garras do arquidemônio! Mal tinha o eco das minhas pancadas mergulhado no silêncio, quando uma voz lhes respondeu de dentro do túmulo: um gemido, a princípio abafado e entrecortado como o choro de uma criança, que depois se transformou num prolongado grito sonoro e contínuo, extremamente anormal e inumano. Um bramido, um uivo, misto de horror e de triunfo, tal como só do inferno poderia vir, provindo das gargantas conjuntas dos condenados na sua agonia e dos demônios no gozo da condenação (POE, 2013, p. 10).

Em Lovecraft (1973), o confronto ocorre quando os moradores vão até a casa dos idosos e abrem a porta, revelando o destino dos dois: afinal, o que o leitor estava esperando depois de saber que os gatos estavam rondando a casa e que, quando surgiram, estavam gordos demais para beber ou comer, confirma-se tanto para ele quanto para a população da vila.

Algumas considerações

Para encerrar a discussão desenvolvida neste texto e contribuir para outras vindouras, acreditamos que há, nos dois contos, elementos que se assemelham e que foram proporcionados por razões similares. Podem-se elencar os movimentos da narrativa, que são perceptíveis como parâmetros em análise de textos do gênero de horror, dentro do âmbito da *art-horror* de Carroll, e que produzem – através de sua sucessão lógica – o efeito do medo no leitor. Além disso, destaca-se a figura do gato como objeto do medo em ambos os contos; tal perspectiva, porém, só se constitui como um horizonte de interpretação diante da possibilidade de tomarmos a imagem do gato como uma representação de um significante construída cultural, histórica e socialmente ao longo dos séculos. Isoladamente e descontextualizado, o animal *gato* não implica qualquer ligação com forças sinistras, malévolas ou supersticiosas. No entanto, se tomado dentro de um conjunto de representações e práticas culturais de matriz e tradição europeia, compreende-se que ele suscita apropriações que o singularizam como figura dotada de significados e habilidades que podem ser apreendidas em criações culturais da estética do sobrenatural e do medo.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid fear*. Polity, 2006. p. 2-20.
- CARROLL, Noël. *The philosophy of horror, or, Paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Tradução Maria Manoela Galhardo. 2. ed. Portugal: Difel, 2002.
- FREUD, Sigmund. The ‘Uncanny’. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works, 1919. p. 217-256.
- LOVECRAFT, Howard Philips. *Supernatural Horror in Literature*. Ed. E.F. Bleiler. New York: Dover, 1973. p. 11–106.
- _____. *Maldição de Sarnath*. São Paulo: Iuminuras Ltda, 1998.

MANSFIELD, Nick. *Subjectivity: theories of the self from Freud to Haraway*. New York: New York University Press, 2000. p. 162-174.

POE, Edgar Allan. *O gato preto*. Edição especial para distribuição gratuita pela Internet, através da Virtualbooks. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/vaniacarraro/files/2013/04/o_gato_preto-allan_poe.pdf> Acesso em: 30 março de 2015.

ROGERS, Katharine M. *The Cat and the Human Imagination: Feline Images from Bast to Garfield*. University of Michigan Press, 2001.

SCHOOLMAN, Morton. *Reason and Horror*. Critical theory, democracy, and aesthetic individuality. New York: Routledge, 2001.



Baby Madinha

Animais na poética indígena norte-americana - duas perspectivas

Alba Krishna Topan Feldman (UEM)

Introdução

E que vida é aquela se um homem não pode ouvir a voz solitária do curiango, ou, de noite, a conversa dos sapos em volta de um brejo? Sou um homem vermelho e nada compreendo.

O que é o homem sem os animais? Se todos os animais acabassem, o homem morreria de uma grande solidão de espírito. Porque tudo quanto acontece aos animais, logo acontece ao homem. Tudo está relacionado entre si. (...)

(Excertos da carta do chefe Seattle - 1854)

Desde a Carta do Chefe Seattle, escrita em 1854, a partir de seu discurso e, muitas vezes, livremente reproduzida, observa-se a ligação do indígena com a natureza. Mas a ideia da *web of life*, a teia da vida à qual todos os seres, animais, vegetais, minerais e humanos estão conectados e da qual não passamos de mero fio, é intensamente profunda e aparece ainda hoje nas tradições indígenas estadunidenses.

Nos contos tradicionais, podemos ver os animais permeando a vida do indígena, de diversas formas, seja auxiliando (ou atrapalhando) a criação do mundo, como Coiote¹⁹ (para os Apaches); sendo o mensageiro do mundo dos espíritos, como Corvo; ou a cura que vem da terra, como Urso; ou mesmo a voz do Grande Espírito, como Águia (principalmente para os Dakota). Essas ideias perpassam diversas tribos, com algumas modificações, porém sempre trazem os animais em interação permanente com os indígenas, desde as lendas de origem mais remotas até a atualidade, como copartícipes ativos da construção da vida do indígena, seja nas artes, seja na religiosidade, na educação por meio de histórias, ou ainda pelas lições aprendidas pela observação atenta de cada grupo de animais.

Seguindo uma longa sucessão de políticas e estratégias culturais, militares e religiosas que oscilavam entre a assimilação dos indígenas à sociedade de matriz europeia, com a proibição de qualquer manifestação cultural, e o genocídio puro e simples, a vida dos indígenas difere da dos índios selvagens dos filmes de faroeste, ou mesmo da doce Pocahontas de Disney. Todas essas implicações históricas não poderão ser discutidas em apenas um capítulo de livro. Resta saber que a população indígena nos EUA, como no Brasil, vive, em sua maioria, em reservas, de forma definitiva ou temporária, longe de suas terras de

¹⁹ Os animais, quando se referindo à forma considerada pela religiosidade indígena, não apenas como seres físicos, mas como seres míticos e espirituais, serão colocados no presente capítulo em inicial maiúscula e sem artigo.

origem devido a remoções forçadas, em condições que fomentam a criminalidade juvenil, o alcoolismo e um índice alarmante de suicídio. Os indígenas que se veem forçados, por um motivo ou outro, a saírem de suas reservas e morarem na cidade, muitas vezes aceitando subempregos, enfrentam todos os problemas de grupos etnicamente marcados, como os afrodescendentes e os latinos.

Os traumas desse genocídio físico e cultural, das tentativas de assimilação, mas também a tentativa de reconciliar-se com uma tradição tribal se reflete na literatura escrita por indígenas, e os animais fazem parte dessa recuperação. Como exemplos tradicionais, a Yankton/Dakota Zitkala-Sa, no início do século XX escreve sobre a aranha-*trickster* de seu povo, Iktomi em *American Indian Stories*. Contemporaneamente, Thomas King (Cherokee) recoloca Coiote como transformador do mundo moderno ao gerar um dilúvio em uma reserva indígena com sua dança sobre uma represa, na obra *Green Grass, Running Water*, sem publicação em português. Após a segunda metade do século XX, com o surgimento de instrumentos de leitura crítica que vão além do escopo do texto literário e suas propriedades intrínsecas, como o Pós-Estruturalismo, o Pós-Colonialismo e a Crítica Feminista, entre outros, é possível um olhar mais atento à literatura indígena em geral e à grande presença de animais que a permeia. O estudo de relações de poder na relação ser humano e natureza, animais humanos e não humanos, mulher e natureza oferecidos pela Ecocrítica e pelo Ecofeminismo servirão de base para a presente análise.

Para essa análise, escolho o gênero poesia, e dois autores contemporâneos, de origem indígena, que falam de animais em suas obras: Linda Hogan (de origem Chickasaw) e Sherman Alexie (de origem Spokane e Coeur D'Alene). Linda Hogan terá dois poemas analisados, pois suas obras a respeito de animais são em maior número. Os poemas a serem discutidos são *How to obtain Eagle feathers for Religious use*, de Alexie, *Return: Buffalo* e *Mountain Lion*, ambos de Hogan.

Autores, obras e o quê? Poética indígena?

Linda Hogan nasceu em 1947, em Denver. É graduada em Letras na Colorado Springs University e Mestre em Língua Inglesa e Escrita Criativa pela University of Colorado-Boulder. Vem da tribo Chickasaw e seu trabalho de conscientização ambiental é muito famoso nos EUA. Publicou diversos livros de poesia, como *Calling Myself Home* (1978); *Daughters, I Love You* (1981); *Eclipse* (1983); *Seeing Through the Sun* (1985), que venceu o prêmio *American Book Award* da *Before Columbus Foundation*. O livro do qual

os poemas foram retirados é *The Book of Medicines*, nomeado para o *National Book Critics Circle Award* em 1993. Nenhuma de suas obras, em poesia ou prosa, foi traduzida para a língua portuguesa. Por esse motivo, as traduções são da autora do capítulo.

Os poemas de Hogan tratam dos problemas indígenas em termos da natureza, buscando as narrativas orais e revisão histórica. No prólogo do livro de reflexões e ensaios *Dwellings: A Spiritual History of the Living World* (1995), ela declara que sua intenção é de escrever para restaurar os tratados quebrados com a Terra, dando voz às criaturas não ouvidas.

Como mulher indígena, questiono nossas responsabilidades como cuidadores do futuro e das outras espécies que dividem suas jornadas conosco (...). Este trabalho não é apenas marcado pelo meu trabalho com animais, meu amor pela terra, minha fome em conhecer o que mora debaixo da superfície das coisas: ele também se esforça para refletir as diferentes histórias das maneiras de pensar e estar no mundo. (HOGAN, 1996, p. 11)²⁰

Ela recebeu menções do National Endowment for the Arts e o Guggenheim Foundation por sua ficção. Seus romances incluem *Mean Spirit* (1990), *Solar Storms* (1995), e *People of the Whale: A Novel* (2008). Além desses, ganhou vários outros prêmios.

Sherman Alexie é poeta, escritor de ficção para adultos e crianças e roteirista. Entre suas obras cinematográficas estão dois filmes premiados, *The Business of Fancydancing* (1992), *Smoke Signals* (1998), que chegou a ganhar o Tokyo International Film Festival e o Florida Films Critics Awards, baseado em contos do livro *The Lone Ranger and Tonto FistFight in Heaven* (1993), que também ganhou um PEN/ Hemingway Award. Até agora, suas obras traduzidas para a língua portuguesa são o romance *Indian Killer* (Matador Índio, 1998 – Editora Record) e o livro infanto-juvenil *The absolutely True Diary of a Part Time Indian* (Diário Absolutamente Verdadeiro de um Índio de Meio Expediente – Editora Record, 2007).

Membro das tribos Spokane e Coeur d'Alene, Alexie cresceu na reserva indígena Spokane de Wellpinit, Washington. Hidrocefálico, ele sofreu uma operação aos seis meses de idade e não era esperado que sobrevivesse. Com a seqüela de convulsões na infância, Alexie ficava retido em casa e teve muito tempo para ler. Na oitava série, deixou a escola da reserva para estudar em Reardan, onde o único indígena era o mascote desenhado. Uma história parcialmente autobiográfica baseada nesse período se encontra no livro *The Absolutely True*

²⁰ “As an Indian woman I question our responsibilities to the caretaking of the future and to the other species that share our journeys. (...) This work not only is tempered by my work with animals, my love for earth, my hunger to know what dwells beneath the surface of things. It also stretches to reflect the different stories of the ways of thinking and being in the world.”

Diary of a Part Time Indian, livro infantil polêmico por tratar de assuntos como alcoolismo e a morte, mas que ganhou o National Book Awards de livros infanto-juvenis dos Estados Unidos.

Alexie, diferentemente de Hogan, que busca a identidade indígena por meio da tradição e reconexão com a Terra e suas criaturas, discute em suas obras a identidade do indígena (principalmente crianças e jovens) e sua interação com a sociedade não indígena. Sublinha, de modo bem-humorado e irônico, sua indignação com a situação indígena atual: desespero, pobreza, alcoolismo e racismo. Em sua ficção, os protagonistas (como o próprio Alexie um dia) são ou foram indígenas envolvidos ou afetados pela criminalidade, alcoolismo e ódio racial e tentam, de uma forma ou de outra, e geralmente conseguem, escapar desse ciclo. A forma de vencerem os abusos enfrentados psicológica e fisicamente pelos indígenas é chamada pelo autor de *fancydancing*, ou seja, uma dança feita por indígenas no encontro de diversas tribos, que se utilizam de penas de pássaros para isso, e que, muitas vezes, imitam seu voo livre. Gerald Vizenor (1998) chama de *Survivance*, o poder de sobrevivência do indígena e sua forma de resistência.

Leslie Ullman, do *Kenyon Review* escreveu que Sherman Alexie “tece uma tapeçaria curiosamente suave de humor, humildade, orgulho e provocação metafísica das realidades duras... as vidas nas favelas de lata, os sonhos étlicos, o azar e os desastres burlescos, e a coragem autodestrutiva de suas personagens.” (ULMAN, 1993, 186)²¹

Alexie comenta que seus poemas são estórias, e geralmente são narrativas, porém, são narrativas com extremo lirismo e aguda compreensão. Tais narrativas, às vezes são poemas, às vezes ficam maiores. Mas sua característica de contador de histórias, própria dos indígenas, é dirigida a todos os públicos: indígenas e não indígenas entendem a dimensão humana de rir, por exemplo, quando o pequeno Arnold Spirit Jr., protagonista de *The Absolutely True Diary* precisa inventar desculpas malucas para encobrir sua pobreza na escola, porque não consegue ir aos mesmos lugares que os colegas. Da mesma forma, é difícil não chorar quando Victor, personagem de *Smoke Signals* e de outras obras de Alexie, precisa lidar com as cinzas e as lembranças amargas de seu pai falecido.

²¹ Todo o material traduzido no texto, tanto os poemas quanto a teoria são traduzidas pela autora do capítulo. O original na língua inglesa se encontra nas notas de rodapé, como o texto seguinte - “weaves a curiously soft-blended tapestry of humor, humility, pride and metaphysical provocation out of the hard realities...the tin-shack lives, the alcohol dreams, the bad luck and burlesque disasters, and the self-destructive courage of his characters.” (POETRY FINDER)

Usando a oralidade, a musicalidade e a retórica indígena como elementos que permeiam uma poética altamente moderna, ambos os autores se utilizam da rica imagética indígena para construir suas obras e se consolidarem como grandes autores de literatura estadunidense. Enquanto indígenas brasileiros iniciam brilhantemente sua carreira publicando obras como *Metade Cara, Metade Máscara*, de Eliane Potiguara, que também desafia gêneros, e Daniel Munduruku e Graça Graúna, voltados a retomar a tradição indígena para educar crianças indígenas e não indígenas, Zitkala-Sa já publicava poemas narrativos e contos orais transcritos no início do século XX. Atualmente, os autores que serão analisados aqui, e outros exemplos, como Wendy Rose, já possuem uma carreira desenvolvida e várias obras que misturam gêneros, trazendo a oralidade, a musicalidade e também a quebra de padrões antigos e inovações estéticas na literatura.

Além de estarem presentes nos contos infantis, e nas recuperações de mitos e lendas tradicionais, os animais são partes essenciais da vida e da educação indígena e em sua literatura, possuindo características diferenciadas que serão melhor explicadas nos poemas analisados. Para esse aporte teórico, buscamos além de aparatos como a compreensão da ecocrítica e do ecofeminismo, também estudos sobre o animal na religiosidade e na vida do indígena, por meio de conhecimentos religiosos e o dicionário mitológico indígena, de Gill e Sullivan (1992).

Ecocrítica e ecofeminismo: vozes da (mãe) terra

Numa definição simplificada por Glotfelty & Fromm (1996), a ecocrítica

(...) é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico. (...) A Ecocrítica traz uma abordagem centrada na terra para os estudos literários. Os ecocríticos e teóricos na área fazem perguntas como: “Como a natureza é representada nesse soneto? Qual o papel do cenário físico nesse romance? Os valores expressos nessa peça teatral são consistentes com a sabedoria ecológica? Como nossas metáforas sobre a terra influenciam nosso modo de tratá-la? Como podemos caracterizar a escrita sobre a natureza como um gênero? (...) O quanto a ciência em si está aberta à análise estudo literária?” (GLOTFELTY & FROMM, 1996, xix)²²

²² *Ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. '(...) ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies' Ecocritics, theorists ask questions like the following: How is nature represented in this sonnet? What role does the physical setting play in the plot of this novel? Are the values expressed in this play consistent with ecological wisdom? How do our metaphors of the land influence the way we treat it? In what ways has literacy itself affected humankind's relationship to the natural world? (...) How is science itself open to literary analysis?*

Desta forma, a Ecocrítica se fundamenta nesse terreno de entrecruzamentos entre a cultura e a natureza via literatura e os artefatos culturais produzidos pela linguagem e mais ainda pelo discurso, buscando, como estância crítica e como discurso teórico, discutir a terra e a literatura, utilizando-se de relações entre escritores, textos, e ‘o mundo’, em seus sentidos mais amplos. Em outras abordagens literárias, ‘o mundo’ tem o sentido restrito às esferas sociais e históricas. Quando se fala de ecocrítica, a noção de ‘mundo’ inclui e envolve toda a ecosfera.

Assim como assuntos de gêneros, dominação, e identidade permeiam todas as manifestações culturais, podemos saber que a literatura não fica desconectada, voando livre sobre tais assuntos ou presa em uma bolha estética, e muito menos pairando acima da natureza. Tais assuntos se imbricam, como a rede citada pelo Chefe Seattle, fazendo parte de um sistema que vai além da estética, “mas faz parte de um sistema global complexo, no qual energia, matéria e ideias interagem” (GLOTFELTY & FROMM, 1996, p. xi).

No ecofeminismo, a natureza é um campo de análise, onde os processos de dominação da natureza – psicologia e sexualidade, expressões e comportamentos humanos, natureza não humana – são discutidos. A relação entre dominação masculina sobre a mulher e sobre a natureza também é central aos estudos de ecofeminismo. Também se observa como tais processos se desdobram, relações entre os oprimidos e opressores, entre a mulher e a natureza.

O dualismo antropocêntrico entre humanidade e natureza é a fonte mais prolífica geradora de crenças e práticas antiecológicas. Mas também o dualismo entre homem/mulher opera sob os mesmos mecanismos e estratégias de dominação: o poder da razão, atribuído ao homem em detrimento da mulher e da natureza, cria uma lógica da dominação, uma vez que mulheres têm sido relacionadas ao abstrato, à natureza, ao sentimento, elementos considerados, no mínimo, acessórios e não importantes num mundo operado pelo raciocínio concreto. (GARRARD, 2004)

Pelo viés mostrado, a premissa básica do ecofeminismo é que a ideologia que autoriza a opressão com base na raça, classe, gênero, sexualidade, habilidades físicas e espécie é a mesma ideologia que sanciona a opressão à natureza. Em uma relação de poder na qual indígenas e mulheres também são vistos como oprimidos, em um patamar pouco acima dos animais, muitas vezes igualados a eles, é interessante se observar como os indígenas atuais observam a própria natureza e os animais, uma vez que sua cultura tem uma tradição de convivência mais respeitosa há muito mais tempo do que o homem branco está nas Américas.

Leoa, búfalo e águia – uma análise comparativa

O primeiro poema de Linda Hogan, *Mountain Lion* mostra, simbólica e fisicamente, o encontro da mulher com um leão da montanha (também conhecido por puma, cugar, entre outros nomes). Para os índios Kawaiisu, dos platôs, segundo Gill & Sullivan (1992), Puma é um pai que busca seus filhos, que foram raptados por Coiote, por muitos anos. Como, para a maioria dos indígenas, a Leoa da Montanha é mais perigosa que o macho da espécie por ser a caçadora, o Leão da Montanha significa a força de liderança, no entanto essa força de liderança tem natureza feminina (ANDREWS, 2003, p 259). Trata-se do poder de tomada de decisões, tanto no convívio social e externo (ataque e defesa estratégicos) quanto interno (quando agir e quando parar, quando chamar e levar outros a agirem pela liderança). Outro aspecto interessante, segundo Andrews (2003), é que o Puma foi confundido com a fêmea do leão pelos colonos europeus. O Puma e, especialmente a fêmea, tem capacidade de chegar a alturas inimagináveis, força para subir e chegar primeiro, sendo a líder de seu grupo. Sua inteligência é tal que, por exemplo, é o único animal capaz de matar e se alimentar de um porco-espinho sem se ferir, com técnicas para ataque e defesa, de caçada e de sobrevivência que desafiam até mesmo as montanhas mais íngremes.

No poema de Linda Hogan, o leão da montanha é uma figura feminina, chamada pelo pronome ‘she’, que se encontra com o eu poemático (também parecendo ser uma mulher) em um ambiente abstrato, sobrenatural: “Ela vive no lado perigoso/ da clareira/ na sombra de olhos amarelos de um medo mais escuro/ Vimos uma à outra/ dentro do crepúsculo mortal/ e o que se passou entre nós/ foi a estrada/ que fantasmas vagam/ quando não podem descansar/ na terra do terrível outro.” (HOGAN, 1993, p. 27)²³

Esse encontro sobrenatural pode ter significados muito mais psicológicos e simbólicos que um encontro físico, mas mostra que há um estranhamento e uma fascinação entre o eu poemático e a leoa da montanha. O ‘outro’ citado no poema, antes de ser um pronome ou adjetivo, é um substantivo, ‘o terrível outro’, aquele que não sou *eu*, e que causa medo. Em seguida, há a evocação do povo indígena, presente nesse reconhecimento entre o eu poemático e a leoa: “Espíritos vermelhos de caçadores/ andaram entre nós/ do local onde o sangue/ corre de volta para sua ferida/ antes do fogo/ antes das armas” (HOGAN, 1993, p.

²³ She lives on the dangerous side/ of the clearing/ in the yellow-eyed shadow of a darker fear./ We have seen each other/ inside mortal dusk,/ and what passed between us/ was the road/ ghosts travel/ when they cannot rest/ in the land of the terrible other. (HOGAN, 1993 p. 27)

27)²⁴. Essa também parece ser uma referência aos indígenas ancestrais, uma vez que os espíritos são vermelhos, e há uma referência a um tempo anterior a armas, e uma época de cura, quando o sangue voltava para a ferida.

O encontro continua, nesse momento de reconhecimento entre os dois seres que se encontram, provavelmente a mulher e a leoa da montanha: “Nada estava escondido aos nossos olhos/ Eu era a coisa selvagem/ que ela aprendeu a temer./ O poder dela vivia/ em um sonho de minha partida”²⁵ (HOGAN, 1993, p. 27). O poema, então, muda o foco: não apenas o eu poemático feminino teme os olhos amarelos da leoa, mas ela reconhece que a leoa também aprendeu a temê-la, uma vez que seres humanos – caçadores com armas – são uma ameaça a seres não humanos. O indígena sonhava com a partida dos brancos, e o poder da leoa residia no sonho que ela tem da partida dos humanos. É muito interessante observar que, nesse momento, o poema dá voz à leoa, ao mesmo tempo em que reconhece seu poder, seus desejos e seus sonhos, enquanto o ser poemático se coloca como ‘coisa’ e como ‘selvagem’.

A partir desse momento, o eu poemático se compara àquela leoa, ao mesmo tempo poderosa e amedrontada: “Eu olhei tantas vezes os outros/ em plena luz/ antes de baixar meus olhos/ e virar o rosto/ daquilo que vive dentro daqueles que descobriram/ que dois mundos não podem conviver/ dentro de uma única visão” (HOGAN, 1993, p. 27)²⁶.

O virar o rosto é esconder o próprio poder de olhar e de dominar, segundo Pratt (1999), ou tentar fugir desse poder (quando ele emana do outro). Ou ainda, uma terceira opção: Leoa e o eu poemático se comparam e se confundem nessa última parte. Seguindo o estilo de Hogan, Leoa é a sombra do próprio eu poemático. Ao mostrar sentimentos de medo na leoa, o civilizado e o selvagem se confundem e se reconhecem: o humano se torna selvagem e assassino, portanto, há mais uma quebra dessa dicotomia. O termo “plena luz” pode significar o Iluminismo, o poder da razão, daqueles que olham o mundo sob essa ótica. Mas, ao dar a voz à Leoa, Linda Hogan também quebra as dicotomias animal/humano e sujeito/objeto, razão/sonhos, pois, se uma leoa é capaz de sonhar e tem poder, deixa de ser objeto ou animal irracional, e passa a ser sujeito. Ao virar o rosto, o eu poemático respeita a vontade da leoa, e compreende as diferenças de dois mundos. A questão do olhar como busca

²⁴ *Red spirits of hunters/ walked between us/ from the place where blood/ goes back to its wound before fire/ before weapons.*

²⁵ *Nothing was hidden/ in our eyes./ I was the wild thing/ she had learned to fear.. Her power lived in a dream of my leaving.*

²⁶ *It was the same way/ I have looked so many times at other/ in clear light/ before lowering my eyes/ and turning away/ from what lives inside those/ who have found/ two worlds cannot live/ inside a single vision.*

de conhecimento para dominação e demonstrativo de poder é algo discutido por diversas teorias, inclusive o pós-colonialismo, como no livro de Mary Louise Pratt, *Os olhos do império* (1999). No entanto, o eu poemático, detentor ao mesmo tempo da razão e da selvageria, opta por não sustentar o olhar de Leoa, e não olhá-la à luz do dia claro (a razão). Simbolicamente, Leoa pode significar a parte considerada ‘selvagem’, intuitiva ou violenta, mas plena de inteligência e liderança, a reação da própria mulher em face da razão. Em última análise, o poema mostra que a leoa da montanha, seja ela interior ou exterior: 1. Tem poder; 2. Tem sonhos; 3. Não é tão selvagem como se pensa; 4. Merece respeito, mostrando a proximidade do indígena e do humano com a vida animal.

O próprio título do segundo poema de Hogan, *Return: Buffalo* pode significar duas coisas: Volta: Búfalo, e O retorno: Búfalo. O búfalo, ou bisão americano, para o indígena, é um dos animais mais sagrados em sua cultura. Os Dakota se chamam de *Tatanka Oyate* (O povo Búfalo). Para os Cree, do Canadá e os Ojibwa, o búfalo é o guardião do povo. Para todas as tribos, ele representa a generosidade. Em diversas tribos, há lendas que mostram como e porque o búfalo é uma das únicas fontes de alimento e vida do indígena, para os quais recompensa a generosidade e pune a avareza (GILL & SULLIVAN, 1992).

Apesar de ser um poema também altamente simbólico, deixa de ter o caráter lírico e pessoal de *Mountain Lion*, e passa a ser mais reflexivo, mas representando outra situação, concernente a momentos históricos da vida dos indígenas estadunidenses e as crenças religiosas dos cristãos (ou seja, os europeus e seus descendentes). Hogan começa com uma imagem plena de simbologia religiosa: “Um homem fez uma escada/ de ossos amarelos empilhados/ para subir os mortos / em direção de sua própria salvação/ Ele queria / luz e fogo, queria alcançar e estar próximo de seu deus” (HOGAN, 1993, p. 20)²⁷.

Mais uma vez, a luz remete ao racionalismo que o homem busca, muito embora sua intenção seja a construção de uma escada para o céu na busca de seu deus. Essa estrofe começa com uma referência religiosa muito forte à Escada de Jacó, no capítulo 28 da *Genesis* bíblica, que fala:

10 Jacó partiu de Berseba e foi para Harã.

11 Chegando a determinado lugar, parou para pernoitar, porque o sol já se havia posto. Tomando uma das pedras dali, usou-a como travesseiro e deitou-se.

²⁷ *One man made a ladder/ of stacked-up yellow bones/ to climb the dead/ toward his own salvation./ He wanted/ light and fire, wanted/ to reach and be close to his god.* (HOGAN, 1993, p. 20)

12 E teve um sonho no qual viu uma escada apoiada na terra; o seu topo alcançava os céus, e os anjos de Deus subiam e desciam por ela.

13 Ao lado dele estava o Senhor, que lhe disse: "Eu sou o Senhor, o Deus de seu pai Abraão e o Deus de Isaque. Darei a você e a seus descendentes a terra na qual você está deitado.

14 Seus descendentes serão como o pó da terra, e se espalharão para o Oeste e para o Leste, para o Norte e para o Sul. Todos os povos da terra serão abençoados por meio de você e da sua descendência.

15 "Estou com você e cuidarei de você, aonde quer que vá; e eu o trarei de volta a esta terra. Não o deixarei enquanto não fizer o que lhe prometi".

16 Quando Jacó acordou do sono, disse: "Sem dúvida o Senhor está neste lugar, mas eu não sabia!"

17 Teve medo e disse: "Temível é este lugar! Não é outro, senão a casa de Deus; esta é a porta dos céus".

18 Na manhã seguinte, Jacó pegou a pedra que tinha usado como travesseiro, colocou-a em pé como coluna e derramou óleo sobre o seu topo.

19 E deu o nome de Betel àquele lugar, embora a cidade anteriormente se chamasse Luz.

20 Então Jacó fez um voto, dizendo: "Se Deus estiver comigo, cuidar de mim nesta viagem que estou fazendo, prover-me de comida e roupa,

21 e levar-me de volta em segurança à casa de meu pai, então o Senhor será o meu Deus.

22 E esta pedra que hoje coloquei como coluna servirá de santuário de Deus; e de tudo o que me deres certamente te darei o dízimo". (BÍBLIA online, 2015)

Textos para-bíblicos colocam essa escada como sendo feita de ouro. Já, na visão do índio, a escada é feita de mortes, de ossos empilhados. A cor dos ossos, portanto, não é casualmente amarela, mas faz referência ao fato de a escada bíblica ser de ouro: o ouro pilhado das Américas pela Europa no período de colonização e o ouro que foi um dos principais motivos de os índios serem expulsos de suas terras e mortos. Entre os lugares dos quais os indígenas foram expulsos por uma suposta presença de ouro estão as montanhas *Black Hills*, local sagrado dos Dakota e destinado ao búfalo. Esses ossos, como o poema mostrará mais tarde, não são apenas os ossos dos indígenas, mas também os ossos dos búfalos. Ou seja, a salvação judaico-cristã ocorre pelo meio da morte de búfalos e indígenas. Historicamente, as tribos das pradarias, como os Dakota, os Oglala e os Yankton, Brule e Santee, estavam entre os que mais lutaram contra a dominação dos homens brancos na América. Seu espírito foi de guerreiros fortes (sob a liderança de chefes como Touro Sentado e Cavalo Doido), mas foi totalmente abatido quando o búfalo foi morto nas pradarias. A estratégia mais efetiva para quebrar o espírito dos indígenas foi a recompensa que o governo dava a todos, exército e civis (chegando a 20 dólares em alguns estados) para cada búfalo que

provassem ter matado, o que gerou matanças desenfreadas e a obtenção dos objetivos gerais do governo, como a foto seguinte, da década de 1870, que mostra uma pilha de crânios de búfalos. Compare-se sua altura pelas duas pessoas presentes na foto. A fotografia pode ter sido uma das inspirações do poema.

Ilustração 1

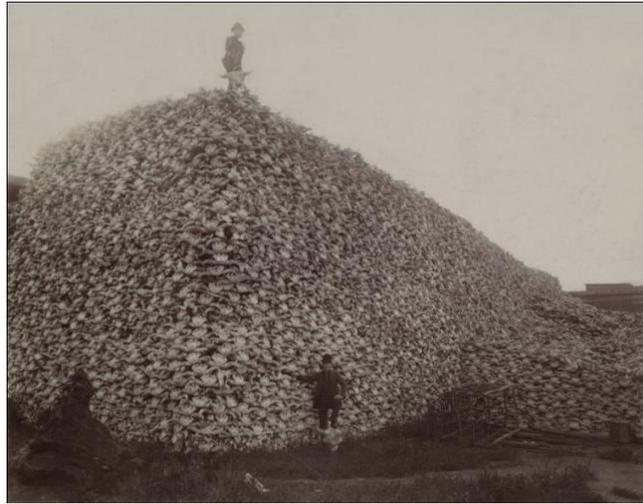


Foto em domínio público - Wikimedia commons

Voltando ao poema, esse homem/deus que fez uma escada sobre os ossos de búfalos e indígenas para conseguir a salvação e ele mesmo encontrar seu deus, acaba por frustrar-se ao fim da escada. Diferentemente do sonho de Jacó, o deus do homem mostrou a fraqueza. “Mas o seu deus era aquele/ que abriu sua camisa/ e revelou a cicatriz da subida mortal”²⁸. É interessante mostrar que a matança do homem para construir a escada até seu deus, também fere aquele deus. Em seguida, o eu poemático se coloca no poema: “É a cicatriz/ Que vive em casa comigo./ Vai ao trabalho comigo./ É o povo que eu amei./ que caiu/ Na linha direta e não curada/ da história./ É um irmão/ que ouviu o grito baixo das montanhas sagradas/ quando nada havia lá, além de histórias e rochas” (HOGAN, 1993, p. 20)²⁹. Esse irmão pode ser compreendido como o búfalo, habitante das pradarias, que escuta as montanhas, antes mesmo do ser humano existir. Em todas as tribos e em vários mitos da criação, o búfalo é criado junto, ou antes do ser humano, mas ele sempre é irmão do ser humano, que surge para ajudá-lo em sua vida na terra. Aqui, o eu poemático, mais uma vez, coloca a matança de indígenas e

²⁸ *But his god was the one/ who opened his shirt/ and revealed the scar of mortal climbing.*

²⁹ *It is the scar/ that lives in the house with me./ It goes to work with me./ It is the people I have loved/ who fell/ into the straight, unhealed/ line of history./ It is a brother/ who heard the bellowing cry of sacred hills/ when nothing was there/ but stories and rocks.*

búfalos de maneira inseparável, uma ferida incurável na vida diária do indígena, que carrega o estigma consigo a cada minuto, para casa, para o trabalho, para todos os lugares. Assim, o envolvimento mítico do homem branco para justificar a chacina de búfalos e indígenas acaba saindo do meramente espiritual e entrando no físico.

Em seguida, o eu poemático toca no motivo pelo qual o leitor que conhece a história indígena pode entender que os ossos que formam a escada ou todo o sofrimento e a ferida do eu poemático não é apenas dos indígenas, mas também, e principalmente, de Búfalo: “Foi o que os dançarinos da ‘dança fantasma’ ouviram/ em seu sonho/ de trazer o búfalo do céu/ como se canções e orações fossem caminhos que fizessem a vida voltar para a terra” (HOGAN, 1993, p. 20)³⁰.

Essa estrofe faz menção à Dança Fantasma (*Ghost Dance*), aspecto histórico que uniu as tribos indígenas no final do século XIX, logo após políticas violentas de assimilação e erradicação da cultura indígena depois do show de horrores que foi o extermínio do búfalo patrocinado pelo governo. Na visão de um homem sagrado Paiute chamado *Wovoka*, ele ouvira de um corvo, o viajante entre mundos, a notícia de que quando o búfalo voltasse às pradarias haveria um período de paz para o indígena. Para isso, os indígenas precisariam dançar a Dança Fantasma, para atraírem esse futuro jubiloso. Espalhando-se entre as tribos indígenas famintas e desesperançadas de todo o país como um rastilho de pólvora, a *Ghost Dance* acaba sendo fonte de resistência e protestos dos indígenas. Alguns a dançavam com o intuito de que, para que os indígenas tivessem paz, era necessário que os brancos fossem embora da terra. Temendo que uma revolta pudesse acontecer, e ainda ressentidos pela derrota da Sétima Cavalaria com o General Custer na batalha de *Little Big Horn*, na qual o chefe Oglala Touro Sentado apenas pedia que a tribo pudesse voltar às *Black Hills*, o exército começa uma caça implacável aos dançarinos da *Ghost Dance*. Não há notícias de que os *Ghost Dancers* tenham sido violentos, mas o exército abriu fogo contra 350 indígenas, em sua maioria mulheres e crianças que iam ao enterro do chefe Big Foot no riacho Wounded Knee. Além dessa, outras chacinas são perpetradas na mesma época, e todas as manifestações de cultura indígena, principalmente suas danças, foram proibidas terminantemente até 1970 (BROWN, 1970).

³⁰ *It was what ghost dancers heard/ in their dream/ of bringing buffalo down from the sky/ as if song and prayer/ were paths life would follow back to land.*

O poema pede o retorno do búfalo, reconhece a importância dele para o indígena, e ainda mais, a dor e a cicatriz provocada por sua ausência, até mesmo no deus branco que pode tê-lo criado. O búfalo é o irmão que ouvia as montanhas antes dos seres humanos, e os dançarinos que buscavam o búfalo ouviam a voz das montanhas também. Ao final da estrofe, não fica claro se o eu poemático afirma a inutilidade de danças e orações para quem vive com essa ferida de ser destruído pela cultura branca (representada pela escada de Jacó feita de ossos), ou afirma que danças e orações realmente podem fazer com que o búfalo volte e com ele o sonho iniciado por Vowoka (como se canções e orações possam trazer a vida de volta à terra).

A próxima estrofe mostra uma cena, no mínimo, apocalíptica: coloca mulheres velhas, possivelmente índias, pegando das carcaças búfalos o que possa ser usado ou comido. “E as mulheres velhas, dizem,/andarão por aquela terra,/ pegando ossos para proteção, flecha,/ tudo que possa ser usado/ ou comido” (HOGAN, 1993, p. 21)³¹. Essa fome das mulheres velhas (índias) não é apenas alimentar-se do búfalo, mas tudo o que o búfalo significa para os indígenas (ou seja, nutrição, proteção e flecha, ou seja, alimentar-se, proteger-se e lutar). Trata-se da fome da própria Linda Hogan, como ela fala na introdução de seu livro *Dwellings*, já citada. E também explicita o estado de fome e necessidade que os indígenas atuais passam pelos EUA, com grandes populações indígenas em reservas vivendo em trailers e trabalhando em subempregos.

Mas um está vivo. Búfalo, o espírito sagrado, poderoso e sobrenatural: “Então elas ouviram um mugido terrível/ e se afastaram,/ e um não estava morto / ou voltou de lá,/ saiu das montanhas escuras de carne apodrecida e peles cobrindo ossos,/ como um profeta/ vindo das montanhas/ com uma visão/ profana demais para falar”³². Embora pareça um profeta e venha das profundezas escuras da montanha (uma menção direta às Black Hills), vem também de ossos e corpos decompostos, ele perde sua sacralidade e se torna profano demais para se dizer. Essa profanação parece ser a visão que os brancos fazem de Búfalo. Esse fato pode ser depreendido na sequência do poema:

Ele/
deve ter viajado a jornada sem fim/
do medo,/

³¹ “*And the old women, they say,/ would walk that land,/ pick through bones for hide, arrow,/ anything that could be used/ or eaten.*”

³² “*Once they heard a terrible moan/ and stood back,/ and one was not dead/ or it had come back from there,/ walked out of the dark mountains of rotted flesh and bony fur,/ like a prophet/ coming out from the hills/ with a vision/ too unholy to tell.*”

retornou dos locais longínquos/
 onde os homens acreditavam que o mundo era achatado
 e eles poderiam cair
 do abismo de sua borda
 para dentro de um fogo inclemente,
 e eles devem ter pensado
 que a formação da vida em seu conjunto
 era um assunto casual,
 a guerra, um pecado honrado,
 e a traição não seria uma coisa
 nua e circular
 que voltaria a eles
 um dia. (HOGAN, 1993, p. 21)³³

Assim, esse búfalo que retorna, veio construído pelo pensamento do homem branco – de um lugar distante onde se crê que o mundo era achatado, a guerra um pecado justificável, e a traição impune. Essa é a descrição das ideias e das atitudes dos europeus para com os indígenas. Búfalo, no entanto, é um profeta que anuncia que a destruição da natureza, do búfalo e do indígena (que o poema chama de traição – também numa menção histórica aos tratados quebrados pelos governos, que prejudicaram ou destruíram diversas tribos) não vai passar impune, pois toda a vida em conjunto é relacionada e seu surgimento não é casual. Esse poema coloca, então, a redenção do indígena pela volta de Búfalo dos mortos, trazendo as consequências dos atos de destruição, como na profecia de Wovoka.

Hogan fala de uma natureza destruída, do búfalo e do índio morto pela ganância do homem branco. A religiosidade também é demonstrada por suas crenças deturpadas e falhas morais (uma escada feita de mortes para atingir seu deus, um inferno com o fogo sem misericórdia, etc). No entanto, atitudes entre europeus e indígenas mostrados no poema lutam contra os binarismos, uma vez que, apesar de justificarem o genocídio, também mostram que não é por vingança que os atos dos homens brancos serão cobrados, mas por uma própria sequência natural. Trata-se da causa e efeito: a destruição ao índio e ao búfalo volta para o branco como consequência natural de tudo estar relacionado, não importa que ele acredite no que está fazendo ao construir uma escada de mortes. Dessa forma, Linda Hogan ao mesmo tempo expõe os mecanismos que destruíram búfalos e indígenas e quebra a dicotomia homem branco mau/ índio inferior. Nessa quebra de dicotomias, a dança fantasma também poderia ser vista como um sonho perdido dos dançarinos, comparando-se à decepção do construtor da escada ao encontrar um deus ferido e falho. Nesse mundo simbólico, porém, o ressurgimento

³³“*It must have traveled the endless journey/ of fear,/ returned from the far reaches/ where men believed the world was flat/ and they would fall over/ its sharp edge/ into pitiless fire,/ and they must have thought/ how life came together/ was a casual matter,/ war a righteous sin,/ and betrayal/ wasn't a round, naked thing/ that would come back to them/ one day.*”

de Búfalo em meio às montanhas sagradas e à morte, também vindo do ambiente do homem branco e de suas crenças é uma esperança, embora também dúbia, pois surge bem de onde é ‘profano demais para se dizer’. Assim, uma das leituras possíveis do poema coloca Búfalo como irmão e seu retorno às pradarias como promessa dias melhores para os indígenas, ou da cura para a ferida provocada pelos processos de colonização.

Caso vejamos o título com o sentido de *Volta: Búfalo*, podemos considerar que se trata de um apelo ao espírito do bisão, para que, com sua volta, a harmonia do universo e, portanto, o período de paz e cura volte à terra e ao povo indígena. Nessa linha de pensamento, Búfalo que ressurge de suas próprias carcaças em decomposição é muito profano para se falar do ponto de vista do próprio branco que o destruiu. Ainda é sagrado, porém, para os indígenas, pois veio das montanhas sagradas, pois, ao surgir de sua própria morte, cumpre a profecia de Wovoka, trazendo esperança para as velhas (a tradição), que procuravam por proteção e alimento em suas carcaças. A linha ser humano/natureza, como se observa no poema, é extremamente tênue, uma vez que, além de irmãos, índio e búfalo são destruídos e machucados da mesma forma, sendo que sua vida, morte e renascimento estão intimamente ligados: as velhas buscam na tradição a sobrevivência do (povo) búfalo (*Tatanka Oyate*), procuram se alimentar de uma esperança que apodrece, mas que ressurge viva de locais mais inesperados, como a terra em que se pensa que o mundo é achatado.

No terceiro poema a ser analisado, *How to Obtain Eagle Feathers for Religious Use*. Sherman Alexie, diferentemente de Linda Hogan, discute como o homem branco, a lei e o índio contemporâneo tratam os animais ao citar um dos seres mais sagrados para os indígenas estadunidenses, Águia. Para os Dakota, representa a expressão viva e a representação física do próprio Grande Espírito (*Wakan Tanka*). Para diversas tribos, como os Zuni, Águia é o pássaro que traz o trovão, ou guerreiros míticos que se transformaram em águias e recebem seus poderes, pelo mérito de suas realizações. (GILL & SULLIVAN, 1992)

De qualquer forma, Águia é aquele ser que voa mais alto, mais perto do Grande Espírito, se confundindo com ele, entrando e saindo de sua morada, trazendo o sol. Penas de águia são muito utilizadas em leques que os *medicine people* (correspondentes aos curandeiros, pajés e xamãs) que as usam para curar o espírito dos doentes. Guerreiros mediam sua força, coragem e proteção espiritual pela capacidade de encontrar esqueletos de águas a grandes alturas nos rochedos, local onde iam para morrer, em lugares específicos, conhecidos apenas por velhos *medicine people*. Ao fazerem isso, além das penas, pegavam ossos da perna da águia, com a qual faziam um instrumento entre o apito e a flauta. Tais instrumentos feitos

com os ossos da perna da águia e que imitam seu grito, são utilizados nas cerimônias indígenas mais sagradas, quando se evoca o Grande Espírito, especialmente a Dança do Sol. Ainda hoje existem instrumentos como esses, com mais de 150 anos de idade. (ANDREWS, 2003)

Quando Alexie nomeia seu poema “Como obter penas de águia para propósitos religiosos”, ele está sendo triplamente irônico: primeiro porque as águias estão em extinção, não sendo fácil obter suas penas (como não o era antigamente, pelos motivos já explicados); segundo, porque ele fala não apenas dos indígenas, mas da venda da religiosidade indígena para uma sociedade branca fútil e que não compreende essa realidade; em terceiro lugar, porque o governo, na preocupação com o fato de que os indígenas pudessem colocar as águias em extinção, se tornaram os ‘fornecedores’ de penas, águias ou ‘partes de águia’. Tal fato é duplamente ridicularizado por Alexie: em primeiro lugar, porque todo caráter sagrado da busca pelo esqueleto das águias no alto das montanhas se torna um comércio e um emaranhado burocrático; segundo, porque o próprio governo estadunidense cria leis para controlar a obtenção de penas ou ‘partes de águia’ (provavelmente vindas de pássaros aprisionados e residentes em reservas ou zoológicos) por meio de formulários e regulamentos que garantem a entrega desses objetos apenas a indígenas ‘registrados regularmente em reservas’.

O poema tem um formato incomum: feito com a abertura do caput de uma lei, dividido em pequenos textos com títulos de número de páginas aleatórios, um índice, um rascunho (primeira redação) e notas finais. A própria forma do poema é uma paródia dos formulários do governo americano encontrados nos órgãos públicos protetores da vida selvagem e das leis que, realmente, permitem que os nativos americanos possam adquirir “penas de águia, ou partes de uma águia”, disponíveis em sites governamentais de controle ambiental, como http://www.colvilletribes.com/ordering_eagle_parts_and_feathers_from_the_national_eagle_repository.php e <http://www.justice.gov/usao/priority-areas/indian-country/eagle-feathers>.

Sob o título de página 1 (*Page 1*), o eu poemático se coloca e traz informações biográficas: “Lembre-se: eu sou o índio que escreveu o obituário para a editora de obituários e vim a saber de tais coisas”³⁴. A partir dessa informação (que provavelmente é autobiográfica, mas não há confirmação), ironicamente, ele coloca o eu poemático com autoridade de fala pelo fato de ter escrito um obituário para a editora de obituários e por ter trabalhado em

³⁴ *Remember: I am the Indian who wrote the obituary for the obituary editor and have come to know these things.* (ALEXIE, 1993, p. 75)

órgãos públicos, fato que Alexie conta em seu livro de contos *War Dances* (2009). Depois de justificar o motivo de seu conhecimento sobre o assunto, ele conta sobre uma tabuleta que encontrou no meio de uma reserva, presa a um pinheiro por arame farpado, onde está escrito “*Não ultrapasse: terra indígena, 1876 – não me recordo do artista*”. A intenção é claramente mostrar que um povo morava naquela terra e que isso deveria ser respeitado. Não se recordar do artista também é irônico, uma vez que ninguém assina uma tabuleta. A segunda parte do poema, sob o título página 9, fala de um índio que tocava piano na reserva e que sonhava em ser Elvis, e que se dizia “Elvis de tranças” (p. 75). Ao descrevê-lo, o eu poemático afirma que ele usa pena nos cabelos e jeans. Como o próprio poema, uma vida caótica e uma identidade cindida entre a modernidade e a tradição são sugeridas e descritas para o indígena apresentado.

O próximo título, *Index*, mostra um índice que cobre todas as letras do alfabeto apresentando palavras em duplas para cada letra. Porém, longe de ser apenas um conjunto de palavras escolhidas aleatoriamente, ao serem analisadas em conjunto, especialmente em duplas pela mesma letra, elas começam a demonstrar dicotomias. As mais importantes para nosso estudo do poema serão discutidas a seguir.

Arrowheads and Alcohol (Pontas de flechas e álcool) – mostra o próprio indígena dividido entre a luta pela tradição e o alcoolismo, mal que ataca grande parte da população indígena. Viciar os indígenas em álcool foi uma estratégia utilizada, inclusive pelo próprio governo estadunidense, como forma de sedar os indígenas para obtenção de terras e outros tipos de roubos oficializados.

Errors and Eagles (erros e águias) – nesse sentido, é uma ligação simples de ser feita, embora também traga a complexidade da escrita de Alexie – erros e águias estão no plural – mais de um erro foi cometido com relação às águias: desde sua matança e quase extinção até as políticas feitas pelo governo para sua conservação e disposição de suas penas para os indígenas.

Gasoline and God (Gasolina e Deus): citando o deus cristão pelo fato de ter inicial maiúscula, esta mistura explosiva lembra quantas vezes na Bíblia Deus é representado por fogo, ou envia fogo dos céus, e a gasolina é o que inflama. Pode ser tanto o fogo de uma paixão e da fé quanto a mesma fé inflamada que levou o homem a matar os búfalos para construir sua escada ao seu deus no poema de Hogan, ou a fé cega que leva à explosão de uma bomba, por exemplo.

Indians and Ignorance (Índios e Ignorância), acentua que a alteridade, ou seja, os mecanismos de dominação apresentados nos estudos de ecocrítica e ecofeminismo colocam o ‘outro’ como inculto, selvagem e ignorante. Mulheres, não brancos e animais são vistos como selvagens irracionais, ou seja, que devem ser dominados, ‘domesticados’ ou destruídos, de acordo com sua periculosidade, adaptação (ou não) aos padrões exigidos, e utilidade. Também pode representar as perdas que os indígenas tiveram por sua ingenuidade.

Uma dicotomia provocativa, bem ao estilo de Alexie é *Weed and Wonder* (Maconha e Maravilha). Como se trata apenas de um ‘índice’ de palavras, a relação entre elas é estabelecida pela interpretação e pelo leitor. Mas também pode referir-se à utilização, por muitas tribos, de ervas alucinógenas que mais tarde servem de base a drogas fabricadas pelos brancos, o que as torna um problema social. Em seguida, a parte do poema intitulada *Página 7* imita os formulários e textos explicativos para preencher os formulários do governo: “Requerimentos para um Alvará para se conseguir penas de águia para uso religioso devem ser feitos completando-se o jantar de macarrão e queijo, [...] ao ralar o queijo propriedade (...) ao ferver a água e colocar uma pitada de sal, ao pagar a conta de luz, ao alugar-se uma casa na HUD, ao trabalhar para o BIA [...]”³⁵.

Assim, o texto mistura o formulário com uma receita que fala de um alimento tradicional para o povo estadunidense branco, o macarrão com queijo. O final da receita também chama a atenção para o fato da corrupção (para você conseguir penas de águia, precisa trabalhar para o BIA, ou seja o Bureau of Indian Affairs – correspondente à FUNAI nos EUA), precisa seguir os preceitos da tradição branca estadunidense, comendo macarrão com queijo e precisa ser pobre, ou seja, morar em um conjunto habitacional (HUD) destinado pelo governo a pessoas abaixo da linha da pobreza (a reserva).

A próxima parte do poema tem o título *Rough Draft* (Rascunho, Manuscrito, ou Primeira Redação, quando se trata de uma lei). Essa parte descreve uma conversa entre o eu poemático e alguém chamado Stan:

Tudo isso é excelente, Stan, mas onde está o ângulo de interesse humano? Quantas partes de uma águia se igualam a uma águia? Também, qual é a média do número de penas por águia? Uma águia

³⁵ *Applications for a permit to acquire eagle feathers for religious may be made by completing the macaroni & cheese dinner (...) by shredding the commodity cheese (...) by boiling water and adding a pinch of salt, by paying the light bill, by renting the HUD house, by working for the BIA, (...).*

careca tem menos penas que uma águia dourada? Caramba, Stan, é igual pedir a alguém para te passar um piano. Quem veio primeiro, Cristóvão Colombo ou a águia? (ALEXIE, 1993, p. 76)³⁶

A voz que fala com Stan, que permanece mudo, dá a entender algumas coisas: 1. Alguém parece que questiona a necessidade de divulgar o fato – qual o sentido humano disso? Ou seja, penas de águia e religiosidade indígena não são algo de interesse público. Em última instância, até a própria situação do indígena não interessa aos órgãos públicos, não traz votos, não vende jornais e não traz *status*. 2. Trata-se de alguém que, ao mesmo tempo, quer se importar com aquilo, mas o capitalismo e o racionalismo se interpõem. 3. Também se trata de uma paródia dos próprios formulários para obtenção de penas ou partes de águia pelos indígenas estadunidenses, com gráficos de penas de acordo com a idade e o tipo de águia, entre outros detalhes racionais e práticos que dispensam todos os aspectos da religiosidade indígena.

O eu poemático admite a dificuldade de se pensar no assunto (é como pedir a alguém para lhe passar um piano, como pedir a alguém que lhe passe o sal em uma mesa). Ao final, ele mesmo responde suas dúvidas com outra pergunta, mas parodiando uma questão existencial: o que surgiu primeiro, o ovo ou a galinha? A pergunta que o eu poemático faz ao mudo Stan é: quem surgiu primeiro, Colombo ou a águia? Embora a resposta da primeira questão ainda possa trazer dúvidas (menos para a ciência, porque os répteis botavam ovos antes das galinhas surgirem no mundo), sua correspondente no poema chama a atenção para o fato de que, nas Américas, as águias existiam muito antes de Colombo e, muito antes que as leis do homem branco chegassem, penas de águia eram utilizadas como instrumento religioso de cura pelos indígenas.

A próxima parte, *Página 5*, descreve fotografias de indígenas. Ela descreve imitações de fotos indígenas de ‘antes’ ou ‘depois’ da civilização:

Fotografia: um indígena com um rosto estóico. Não, ele tem pele marrom e sorri, segura um relâmpago sobre sua cabeça. Não. É uma águia ou partes de uma águia. Mas nada disso tem nada a ver com isso. Há outra fotografia de outro índio, não um índio totalmente diferente, mas diferente o suficiente para fazer as duas fotos separadas. Este outro índio na fotografia está

³⁶ *All of this is excellent, Stan, but where's the human interest angle? How many parts of an eagle equals one eagle? Also, what is the average number of feathers per eagle? Does the bald eagle have fewer feathers than the golden? Goddammit, Stan, it's like asking someone to hand you a piano. Which came first, Christopher Columbus or the eagle?*

segurando um raio. Ele não está sorrindo. Ele anda devagar nos terrenos de powwow e procura por algo. O que é, o que é? (ALEXIE, 1993, p. 76)³⁷

Essa parte chama a atenção tanto para fotos de índios parecidos (ou o mesmo índio) imitando as fotos do antes e do depois da ‘civilização’ oferecida a eles pelas escolas da igreja e do exército, na qual crianças aparecem com roupas tribais e em fotos comparativas com roupas das escolas brancas. Há, no entanto, uma subversão das fotos históricas: a figura de antes é um índio sorridente, com o poder da águia sobre a cabeça. O jogo entre ser estoico e sorrir é o fato de que um dos estereótipos do indígena, além de selvagem, é o religioso sério, combatido pelo próprio Alexie em sua obra. O autor afirma ter trazido a herança do bom humor de seu povo. Enquanto isso, a foto do ‘depois’, a outra fotografia de índio, outro índio com detalhes atuais, está sem sorrir, segurando um raio, que já não é uma águia, e está procurando em um terreno de *powwow*, a dança indígena, em que os turistas vão para ver índios. A imagem desse indígena é como a vendida aos brancos: o índio estoico e bravo, sem sorrir, o selvagem, e busca por algo, não nas montanhas como as tradições, mas no chão, no local para o qual todos convergem ver esse índio ‘para turista ver’. O índio está perdido em um terreno de *powwow*, procurando por algo, que o próprio autor ironiza: o que é, o que é? Pode ser penas de águia para sua cura. Pode ser apenas sua religiosidade e sua tradição perdidas.

A última parte, que tem o nome de *notas finais* é uma conversa do eu poemático com o próprio leitor implícito do poema que, na verdade, supõe-se seja outro indígena ou, pelo menos um branco conhecedor da cultura indígena:

Você se lembra das águias que vinham à represa de Little Falls a cada verão? Sim, elas vieram no verão que fomos à Disneylândia. Todo índio Spokane subiu em carros, caminhões, vans, e viajou para o Norte para o Magic Kingdom, deixando as águias sozinhas em Little Falls Dam. Eu fui fechado no porta-malas de um Malibu ano 65 e ninguém me deixou sair até que todas as entradas complementares se fossem. Lester Se despedaça ainda está lá, endoidando por nada. Revolução após revolução, ele continua a história passada e as notícias ininterruptas da televisão. Imagine uma águia ou partes de uma águia. *Não será suficiente para o século XXI.* (grifo do autor do poema ALEXIE, 1993, p. 76)³⁸

³⁷ *Photograph: an Indian with a stoic face. No, he's brown-skinned and smiles, holds a flashlight above his head. No, it's an eagle or parts of an eagle. But none of this has anything to do with it. There is a photograph of another Indian, not a totally different man, but different enough to make the two photos separate. This other Indian in the photograph is holding a flashlight. He is not smiling. He walks slowly through the powwow grounds and searches for something. What is it? What is it?* (ALEXIE, 1993, p. 76)

³⁸ *Do you remember the eagles who came to Little Falls Dam every summer? Yes, they came the summer we went to Disneyland. Every Spokane Indian climbed into cars, trucks, wagons, and traveled north to the Magic*

Todas essas partes, aparentemente desconexas, fazem sentido a partir do final. Em primeiro lugar, criticam o governo a criar leis para regulamentar a religiosidade indígena que, ao invés de considerarem aspectos importantes dessa espiritualidade que dizem respeito à própria identidade e tradição indígena, transformam-na em uma *commodity*, em uma mercadoria incorporada à tradição branca e que pode ser comprada, como o macarrão com queijo. Não se trata apenas da águia, as penas ou as partes da águia em si, mas a relação do indígena com Águia: não apenas o respeito, mas também a honra, o merecimento e o esforço que é obter suas penas nas tribos tradicionais, ou seja, a própria relação de respeito do indígena com a natureza. Em segundo lugar, há uma crítica ao próprio indígena, que perdeu sua espiritualidade, e que também está perdido em um terreno de *powwow*, procurando (pelo quê?), comendo macarrão com queijo ou indo à Disneylândia e deixando Águia e todo o seu significado para trás. Mas essa águia abandonada junto à represa no verão (importante, pois é o período de reunião e da Dança do Sol entre os indígenas, onde ocorre também a Dança de Águia) em benefício de um culto ao consumismo, representado pela Disneylândia é muito representativa. A frase final do poema de Alexie também se abre a interpretações: *não é suficiente para o século XXI*, enfatizada pelo itálico, pode significar que, pelas águias serem deixadas sozinhas, essa espiritualidade não é suficiente para o indígena atual, seja porque o mundo está muito complexo, cheio de gasolina e deus, macarrão com queijo, Disneylândia, propaganda e outros símbolos do consumismo, seja porque as leis do governo não serão suficientes para resolver os problemas nem das águias nem dos índios, ou ainda porque essa cultura já foi aniquilada, a ponto de o período da Dança do Sol se tornar um passeio até a Disneylândia, e as águias que vão até a reserva serem ignoradas. Visto de outro modo – “*não é suficiente para o século XXI*” – dita a um conhecedor da cultura indígena ou um próprio indígena como Stan traz outro sentido. Pode ser uma chamada à própria conscientização dos indígenas cuja religiosidade foi vendida ou perdida, de que formulários e leis que regulem a venda de penas de águia ou partes de águia não são mais suficientes para o indígena moderno. Fala que não devem se curvar estoicamente e procurar suas tradições nos terrenos de *powwow*. A solução que parece mostrada, sob esse ponto de vista, é a volta ao respeito a Águia e a seu poder, não seu abandono em benefício dos costumes e consumismo branco. Só

Kingdom, leaving the eagles alone at Little Falls Dam. I was locked in the trunk of a '65 Malibu and no one let me out until all the complimentary tickets were gone. Lester Falls Apart is still there, going crazy in a tea cup. Revolution after revolution, he continues, past history and the television's uninterrupted news. Picture an eagle or parts of an eagle. It will not be enough for the twenty-first century. (ALEXIE, 1993, p. 76)

dessa forma o indígena voltará a reconquistar seu poder de índio estóico (que paradoxalmente sorri) e tem uma águia sobre a cabeça.

Considerações finais

A destruição histórica demonstrada simbolicamente por *Return: Buffalo*, de Hogan, no poema de Alexie torna-se uma destruição cultural do indígena. Enquanto Hogan mostra a morte do indígena na forma do genocídio, Alexie mostra em *How to Obtain Eagle Feathers for Religious Use*, que não apenas o corpo do indígena é destruído pela destruição da natureza, mas a alma do indígena é destruída pela ‘domesticação’ e comercialização de sua cultura, sendo que ambas as destruições são figuradas pela morte e pelo desrespeito aos animais.

Algo, porém, fica claro nas obras dos dois autores: seja a morte simbólica ao deixar-se vencer pelo medo caso se desrespeite o feminino sagrado (no caso de Leoa da Montanha), seja a morte física (ao ser negado o alimento, a generosidade e a proteção simbolizada por Búfalo), seja pela morte da cultura (ao transformar-se a religiosidade indígena em um objeto banalizado e esvaziado de sentidos e do poder de Águia), a extinção dos animais é a extinção dos indígenas. Os estudos de ecocrítica e ecofeminismo nos mostraram que os mecanismos de poder e opressão que operam na dicotomia homem/mulher, branco/indígena, humano/natureza, razão/emoção denotam relações assimétricas de poder. Tais relações colocam sempre o segundo elemento do binarismo como menor e passível de domínio, e os mecanismos utilizados para dominação são parecidos ao se desautorizar os (as) dominados (as). (GLOTFELTY & FROMM, 1996 e GARRARD, 2004). As obras estudadas, no entanto, evidenciam algo mais surpreendente: a formação de outro binarismo, que coloca o homem branco de um lado e indígenas e animais do outro.

A poesia, em si, é um gênero preñado de significados. Mas a poesia indígena é enriquecida com o mesmo poder da oralidade dos contadores de histórias e a retórica de grandes líderes e pensadores como Chefe Seattle, Alce Negro ou Luther Urso em Pé. Essa retórica e encantamento podem ser observados nas imagens fortes e simbólicas de Linda Hogan, ou pela mistura ácida, irônica e bem-humorada de Alexie de tradição e atualidade. Isso faz com que suas obras tenham em si ainda mais camadas de significados que outros poemas, pois trazem consigo aspectos sociais, históricos e psicológicos que discutem o papel do indígena no presente e no passado, suas relações históricas, suas perspectivas, esperanças e frustrações com relação ao futuro. Também discutem o papel das relações do indígena com os

não-indígenas e com a natureza, não apenas as relações de uma natureza longínqua e mítica, muito menos de uma natureza submetida ao indígena, como o é em comparação ao branco, ou à sua cultura. A natureza, inclusive os animais, é vista numa perspectiva geral, como parte constituinte da vida do indígena, e evidenciam a necessidade dessa convivência, tanto pela dor de sua ausência, quanto pela força e o poder que passam ao indígena em sua presença.

Assim, os poemas explicitaram que a destruição da natureza pelas culturas europeias também se constituiu na principal estratégia para o ‘desempoderamento’ do indígena e seu posterior sofrimento e morte. Enquanto Hogan lida com essa perda e a aborda em nível simbólico e psicológico, Alexie o faz em termos práticos, ou seja, como isso se reflete no dia a dia do indígena, no abandono de seus sentidos identitários mais profundos para dar lugar a uma tentativa de entrar em uma sociedade que o explora e literalmente o consome como mercadoria.

Os poemas estudados ainda possuem muito mais material para análise, pela riqueza de sua imagética, pela força de suas possibilidades de leitura, tanto de forma intertextual quanto de forma mais abrangente, trazendo aspectos históricos, sociais, psicológicos e tradicionais, ligados à natureza ou ao próprio indígena e sua identidade. O espaço de um capítulo foi apenas para apresentar as obras e os autores e fazer uma breve intervenção teórica na sua interpretação. A produção de Hogan e Alexie, contudo, são rico material de estudo e assombro e merecem ser observados com mais atenção.

Referências

ALEXIE, Sherman. **War Dances**. Grove Press. New York, 2009.

_____. **First Indian on the Moon**. New York: Hanging Loose Press, 1993. p.75-76.

ANDREWS, Ted. **Animal Speak: The Spiritual and Magical Powers of Creatures Great and Small**. 26 ed. St. Paul/MN: Llewellyn Publications, 2003.

BÍBLIA on-line. Disponível em <http://www.bibliaon.com/genesis_28>.

BROWN, Dee. **Enterrem meu coração na curva do rio**. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

CARTA do chefe Seattle. Disponível em <http://www.ufpa.br/permacultura/carta_cacique.htm>.

GARRARD, Greg. **Ecocriticism**. New York/NY: Routledge, 2004.

GILL, Sam D. & SULLIVAN, Irene F. **Dictionary of Native American Mythology** – Oxford Paperback Reference. Santa Barbara: Oxford University Press, 1992.

GLOTFELTY, Cheryl and FROMM, Harold (eds.). **The Ecocritical Reader**. Athens and London: The University of Georgia Press, 1996.

HOGAN, Linda. **Dwellings. A Spiritual History of the Living World**. New York: Touchstone, 1996.

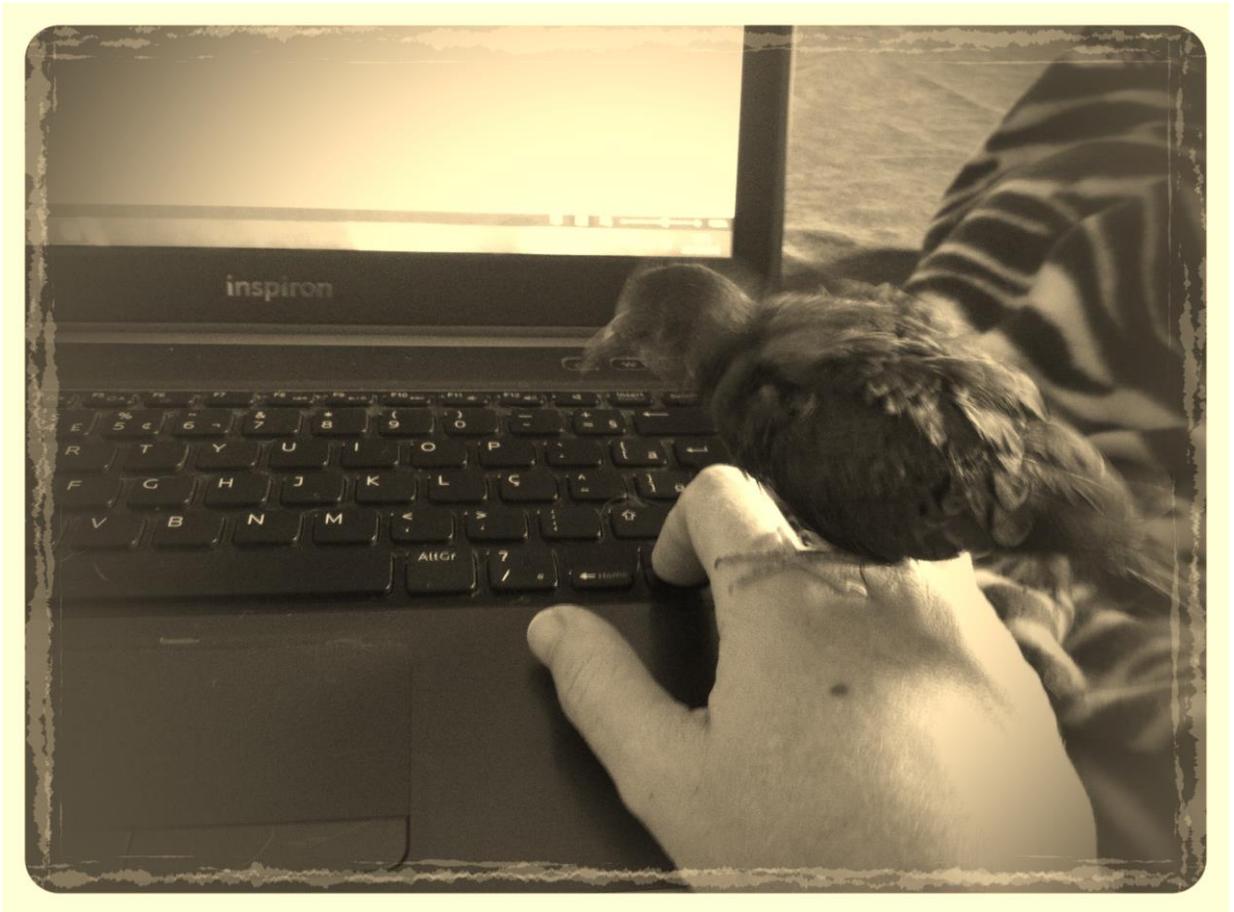
_____. **The book of Medicines**. Coffee House Press, Minneapolis, 1993. pp. 20-21, 27, 75-76.

_____. **Biografia**. Disponível em <http://www.poetryfoundation.org/bio/linda-hogan> e <http://www.lindahoganwriter.com>

PRATT, M. L. **Os olhos do império**. Bauru: USC, 1999.

ULLMAN, Leslie. **Betrayals and Boundaries: A Question of Balance**. *In Kenyon Review* 15, n. 3. Summer 1993, pp. 186–88.

VIZENOR, Gerald. (ed). **Survivance: Narratives of Native Presence**. Lincoln. Nebraska: University of Nebraska Press, 2008.



Berenice e Patrícia

El jaguar: representaciones entre lo oral y lo escrito en los cuentos de *El arco y la flecha*, de Luis Urteaga Cabrera³⁹

Aliza Yanes (UNMSM)

La literatura amazónica peruana ha tenido un surgimiento y desenvolvimiento en paralelo a la considerada literatura hegemónica dentro de nuestra tradición, la cual en un primer momento fue considerada la criolla pero tras el estallido del indigenismo y los planteamientos de José Carlos Mariátegui al respecto, la producción literaria de raigambre andina cobró mayor importancia y protagonismo, sobre todo a partir de la obra de José María Arguedas y la teoría sobre la heterogeneidad de Antonio Cornejo Polar. Sin embargo, resulta admirable cómo durante todos esos años de reivindicación de los sectores poblacionales relegados en la búsqueda del “verdadero” sujeto hegemónico peruano, se haya dejado de lado e invisibilizado las manifestaciones literarias sobre y desde la Amazonía, zona que ocupa un espacio de más del 60% del territorio del Perú.

Luis Urteaga Cabrera posee una singular y emblemática trayectoria literaria en la literatura peruana. Ha cultivado, con igual éxito y talento narrativo, la novela, el cuento, la fábula y el teatro, así como también se ha dedicado por entero a la producción de libros de temática educativa y práctica literaria a partir de lo aprendido y observado en talleres que él mismo ha dirigido. Nacido en Cajamarca (1940), su primera (y considerada su gran) obra es la premiada novela hiperrealista *Los hijos del orden*, ambientada en Lima, en los sustratos marginales, la cual denuncia una realidad injusta y adversa para los jóvenes reclusos de un centro penitenciario para menores de edad. Con ella ganó el primer premio de novela José María Arguedas en 1973 y antes, en 1969, el primer Premio de Novela Primera Plana Sudamericana, galardón argentino que no pudo recibir por el estallido de la dictadura militar en referido país. Asimismo, se hizo acreedor del premio nacional de teatro Telecentro en 1975 por su obra dramática “La danza de las ataduras”. Mas los premios literarios no eran el fin que perseguía el entonces novel escritor: él buscaba que su novela *transformara* la realidad. Al no conseguirlo, su visión sobre el poder de la ficción cambió: la literatura no cambia a la sociedad, sino al individuo. Su obra a partir de entonces se enfocó bajo esa premisa, en la producción que escribió con tema amazónico a partir de su convivencia durante diez años en las comunidades shipibas de las márgenes del río Ucayali, entre 1979 y 1988. Como fruto de

³⁹ Una versión más corta de este artículo fue presentada en el I Colóquio Brasileiro de Estudios Andinos / III Encontro literatura andina e cultura peruana en la UFMG.

ello publicó *El universo sagrado* (1991), versión literaria de mitos shipibos que fue traducida al francés por Gallimard en 1995, los libros para niños *Fábulas del otorongo, el oso hormiguero y otros animales de la Amazonía* (1994), que ganó el premio IBBY, *Fábulas de la tortuga, el otorongo negro y otros animales de la Amazonía* (1996) y *El arco y la flecha. Relatos de la selva* (1996). Volvió a la narrativa urbana con el libro de cuentos *Una llama en el viento* (1996), y entre sus libros sobre educación destaca *Más allá de la escuela. Educación por el cambio. Una pedagogía alternativa* (1999).

Respecto a sus obras de temática amazónica, tanto *El universo sagrado* como los libros de fábulas para niños son versiones literarias de tradiciones orales de la cultura shipibo-conibo que el propio Urteaga Cabrera recopiló. Son las historias originales convertidas en texto literario, cuyas principales características en cuanto a la forma son el tono de oralidad, la invisibilidad del narrador y la justa economía de palabras en la prosa poética y cadenciosa del autor. Los relatos orales llegan directamente de la voz colectiva y anónima del pueblo shipibo-conibo sin alteración alguna en cuanto a su contenido. Es así que Manuel Marticorena postula que Urteaga Cabrera “inauguró la narración aborígen shipibo-conibo en lengua castellana, tomando como base la narración oral de esa cultura” (MARTICORENA, 2009, p. 195).

El arco y la flecha, así como los libros anteriores, está compuesto por cuentos orales recopilados por el autor pero que dentro de la tradición oral shipibo-conibo son considerados relatos contemporáneos. Las historias escritas mezclan las técnicas literarias del cuento moderno con la tradición de los shipibo-conibo y se refieren a situaciones cotidianas que pueden ocurrir y marcar las experiencias individuales y a la vez colectivas de los habitantes de los bosques amazónicos de todos los tiempos. El mito no aparece de manera directa ni los cuentos están ambientados en un tiempo pretérito que evoca los orígenes del mundo. Uno de los aspectos que más llama la atención es que el texto no presenta marcas temporales, espaciales ni regionales, y que la oralidad se logra por la atmósfera que recrea la historia a través de su forma, no por medio de la inmersión de regionalismos ni de la utilización de diálogos que recrean el habla popular y típica de la región. Por el contrario, los personajes tienen nombres en shipibo traducidos al castellano, tales como Brisa Tranquila, Senda sin Término, Flecha Certera o Trueno Dormido. La única señal que nos permite asociar a los

protagonistas con el pueblo shipibo-conibo es la mención del mueraya⁴⁰, nombre con el que se designa al sabio, médico y chamán entre los shipibos.

Esto dentro de la literatura ambientada en las regiones, en este caso la amazónica, es inusual en el sentido de que la mayoría de relatos están escritos desde la perspectiva de exploradores, cronistas, colonos o mestizos. Urteaga Cabrera (2005) en *El arco y la flecha*, por el contrario, escribe inmerso y desde el mundo amazónico utilizando un narrador invisible y objetivo que presenta las historias de manera directa. Asimismo, *El arco y la flecha* no contempla en sus narraciones a seres sobrenaturales o fantásticos propios del imaginario colectivo de la selva, ni a personajes míticos o espíritus propiamente shipibos como el Níshobo o Paróbaque –los cuales sí aparecen en *El universo sagrado*, por ejemplo. Por ello, consideramos que no es gratuito elegir elaborar un conjunto de relatos sobre la selva que esté exento de la visión exotista que se tiene de ella y la ve como un lugar plagado de criaturas y espíritus maravillosos.

El libro lo componen doce cuentos que recrean situaciones que dentro de la norma convencional son excepcionales, pero que resultan verosímiles en el ambiente de los hombres y mujeres de la selva.

(...) en todos los casos, los hechos se desenvuelven de una manera fluida y armónica con el mundo amazónico – o, si se quiere, con lo que uno se imagina que es el mundo amazónico –, y el lenguaje se ciñe a lo estrictamente necesario para el desarrollo de las historias, al punto que aun las que lindan con lo fantástico se leen como historias cotidianas, como experiencias vividas. (REYES TARAZONA, 2005, p. 41)

El arco y la flecha son los instrumentos principales de la caza, actividad masculina de mayor prestigio en el ámbito familiar y comunal, dado que de ella depende la supervivencia de las personas al constituir una fuente básica de alimento, así como su práctica implica el conocimiento profundo de los bosques, ríos y manantiales, e interiorizar el comportamiento de los demás seres que habitan la Amazonía: los animales.

Los personajes, en lugar de ser individualizados, resultan arquetípicos porque realizan acciones y atraviesan por circunstancias inherentes a la humanidad en todos los tiempos: el niño que se inicia como cazador, el joven que pierde en una muerte trágica a la amada, los adolescentes que descubren sus cuerpos, el deseo y el amor, el amigo que busca un buen regalo para el convite del matrimonio del amigo, el dolor y la soledad de un padre al perder a

⁴⁰ En otros textos su grafía cambia, se le puede encontrar como “meraya” o “moéraya”.

su único hijo o la enseñanza de la humildad de parte de un anciano a un joven temerario. Las leyes de la selva y los espíritus del bosque y el agua están presentes como actuantes vivos que influyen en la vida de las personas, pero no están vistos como algo “mágico”, “supersticioso” o simplemente “misterioso”, sino como una fuerza poderosa en sus plenas facultades que es tan antigua y compleja que toma mucho tiempo y paciencia conocerla, y el único verdadero sabio en sus materias es el mueraya. Los cuentos recrean las dificultades que han padecido siempre las generaciones para sobrevivir en el bosque amazónico, las luchas son por lograr mantener un dominio y ejercer una vida en cultura dentro del paraje agreste y lleno de peligros. Para que ello sea posible la humildad, el respeto y el conocimiento son necesarios a fin de sobrevivir en el bosque.

Así como entre los humanos que interactúan en los cuentos se representa a personajes arquetípicos, los otros habitantes del bosque, los animales, son la otredad ancestral y elemental, quienes acompañan a los seres humanos y dependiendo del animal se puede tratar de un amigo, cómplice, ayudante o enemigo. Entre los muchos animales que se mencionan, como el gavián, los gansos, las huanganas, los delfines, la boa, los perros domésticos y salvajes, las nutrias o el saltón, indiscutiblemente dentro del conjunto de cuentos resalta la figura del jaguar. De las doce historias el jaguar es el único que protagoniza cuatro, incluyendo una de ellas al jaguar negro. Los cuentos “La bienvenida del jaguar”, “El regalo del jaguar”, “Los ojos de la noche” y “Rastos en la restinga” presentan a este animal como el arquetipo del poder entre los animales, aquel que con su fuerza y ferocidad es un peligro para la tranquilidad de la comunidad cuando se encuentra cerca, pues no solo puede matar a los hombres sino a la vez posee cualidades seductoras, por lo que también puede ser amante de las mujeres. Aquel felino es, en ese sentido, el principal competidor y antagonista del hombre amazónico.

Sostenemos que analizar la presencia y papel del jaguar dentro de cada narración y a nivel general dentro de *El arco y la flecha* a partir de sus *funciones* y *atributos*, según los planteamientos de Vladimir Propp (1981), y realizar la comparación con los que ostenta en un relato recopilado de la cultura shipibo-conibo, nos dará luces para interpretar la influencia de la tradición oral amazónica dentro de la obra y el trato que se le da, es decir si es que mantiene, refuerza o modifica la simbología del animal y cómo el discurso escrito reelabora un tópico al aprehenderlo como materia textual. Al querer analizar el relato oral con el mismo método que para los cuentos escritos nos adscribimos a la postura de Ricardo González Vigil (2002), quien estima que “el carácter oral no excluye a un texto del ámbito literario” (p. 8),

por lo que no duda en incluir a los relatos provenientes de la tradición oral dentro de su conocida antología *El cuento peruano* al entender al cuento en su sentido amplio. Empero, por las diferencias de “especialización” entre historias orales y cuentos modernos, así como la distinción entre veracidad y verosimilitud que encuentra entre ellos, incluye a los relatos orales dentro de una sección especial denominada *Etnoliteratura*. Más allá de discutir lo apropiado del término o no, es importante recalcar que el mismo Propp (1981) intuyó que los orígenes de la estructura de los cuentos maravillosos se remontaban a los mitos (PROPP, 1981, p. 104).

El jaguar (*Pantera onca*) tiene una amplísima y relevante presencia en todo el continente americano desde los tiempos de las culturas prehispánicas más antiguas, al haber sido el mayor depredador hasta el siglo XIX desde lo que hoy es el sur de Estados Unidos hasta el sur de Argentina. Su presencia en el continente americano data de hace 850 mil años, mucho antes que el ser humano, que se calcula vive aquí con 30 o 40 mil años de antigüedad (BEAUREGARD SOLÍS, 2009, pp. 20-21). Culturas como la maya, la azteca y la olmeca, en la parte norte, lo tuvieron como uno de sus principales símbolos en sus diversas representaciones, asociándolo al poder, la fuerza, la guerra, la oscuridad, el chamanismo, al poder cambiar de apariencia a voluntad como en el caso olmeca, así como quien dominaba lo nocturno y el mundo subterráneo (BELTRÁN, 2013, pp. 7-10).

En Perú, es conocido el trabajo de Julio César Tello sobre la cultura chavín, a la que considera matriz de la civilización andina y a la que le atribuye orígenes amazónicos, específicamente en la cultura arawak. En este caso el jaguar también tiene un papel preponderante, pues las representaciones de este animal se encuentran en muchos personajes asociados con el inframundo, los alucinógenos y el poder en la guerra. Para Tello (1960) el jaguar es la base fundamental, la célula primordial del arte chavín. Es un animal ligado a lo divino, de ahí que los chamanes intenten parecersele, de donde provendría a su vez la transformación de los sacerdotes en este animal. Esa característica ha sido ampliamente estudiada por Reichel-Dolmatoff (1978) en su obra *El chamán y el jaguar*, en la que demuestra cómo en la Amazonía existe una identificación directa entre el chamán y el jaguar, pudiendo el sacerdote convertirse en la fiera según su voluntad.

Para referirse al jaguar es común que se utilice el término tigre en la mayoría de culturas amazónicas peruanas. Pero, ¿cuál es el papel que cumple el jaguar dentro de la cosmovisión shipibo-conibo? Suele suceder que en relatos amazónicos considerados muy antiguos o referentes al tiempo primigenio no se establezcan diferencias entre las personas y

los animales. En los tiempos antiguos las personas eran animales y los animales personas, y no se distinguían por un cambio de esencia, sino tan solo de apariencia. Jaques Tournon (2013), citando a Cláude Levi-Strauss, sostiene que ante la pregunta de qué es un mito el antropólogo francés contestó que un nativo americano diría que una historia de cuando los hombres y los animales no eran distintos. Tournon apunta que “En un tal sistema la metamorfosis no es un cambio de esencia, sino un cambio de apariencia, hasta solo un cambio de dientes, de piel, de ropa, de 'cushma' (...)” (2013, p. 107).

A su vez, la investigadora Pierrette Bertrand-Rousseau (1984) plantea que una primera etapa de los relatos orales shipibos pertenece a una época que ella califica como “era de la indiferenciación”, ya que la especie humana y los animales “intercambian su estado en una sucesión ininterrumpida de metamorfosis” (p. 211).

Por otro lado, en la cosmovisión shipibo-coniibo descrita en el contemporáneo libro *El ojo verde: cosmovisiones amazónicas*, se dice que luego de la ruptura del mundo inicial tras el diluvio, del cual solo se salvó un shipibo (sus hijos se convirtieron en huacahuí, ave de mal agüero, y su mujer, que estaba embarazada, en comején), el mundo quedó dividido en cuatro grandes espacios: el mundo de las aguas (Jene Nete), nuestro mundo (Non Nete), mundo amarillo (Pashin Nete) y el espacio maravilloso donde está el Sol (Jakon Nete) (AIDSESP, 2005, pp. 196).

El primero está habitado por los shipibos que viven dentro del agua (jene chaikonibo) y los espíritus de las aguas, entre quienes el más poderoso es Ronin, una boa grande pero que en realidad es un hombre. En el conocido como nuestro mundo, Non Nete, viven los seres humanos, animales, plantas y cuantos seres vivos existen. A su vez hay espíritus buenos y malos. En cuanto al mundo amarillo, Pashin Nete, aseguran que es el espacio adonde van los diferentes espíritus malos, inclusive los de las personas. Por ejemplo ahí va a parar el yobé, que es aquel que incumplió las reglas de la dieta para convertirse en mueraya –que es el médico shipibo en el grado más alto– y en castigo los poderes de las plantas se apoderan de él pero de forma negativa, para que realice el mal. Si un shipibo muere y ha sido muy malo puede convertirse en tigre o en caimán en ese mundo; luego estos animales descienden y deambulan por chacras abandonadas, y quienes se encuentran cerca de ellos se enferman gravemente. Por último, al espacio maravilloso donde está el Sol, el Jakon Nete, donde vive el Padre Sol que es el Inca acompañado de la Luna, el único que puede llegar es el mueraya tomando ayahuasca. Las demás personas pueden entrar después de la muerte, y solamente algunos, y además de los espíritus de los humanos llegan los de los animales y de las plantas.

En ese aspecto se resalta que solo el mueraya puede recorrer todos los espacios del mundo y entrar en contacto con los seres que allí existen, así como también transformarse en otros seres, principalmente en tigre, boa, puma o lo que él prefiera (AIDSESEP, 2005, pp. 196-199).

Resulta muy interesante comparar esta información con la recopilada por Rafael Girard en su libro *Indios selváticos de la Amazonía peruana*, trabajo de 1958 en el que, en la parte correspondiente al pueblo shipibo, sobre el jaguar o tigre se menciona que es servidor de Iba, máxima deidad omnipotente e invisible que vive en el centro del cielo, forma parte de su séquito y se interpone en el camino de los muertos, a quienes obliga a dar un largo rodeo para evadir su enfrentamiento. A la vez menciona que los animales sagrados tienen su contraparte en animales reales, pero de mayor tamaño, y que Hino es jaguar e indica el nombre de una constelación. El moeráya (así lo escribe el autor), al que Girard describe como pluviómago, curandero, herborista, hechicero y adivino, es el único que puede comunicarse con los diversos espíritus y adoptar las formas invisibles de entes hechiceros como la anaconda y el tigre, o bien valerse de esos animales para sus acciones (GIRARD, 1958, pp. 257-258).

Tal vez por la antigüedad de su investigación es que separa a los shipibos de los conibo, aunque es enfático en afirmar que el estrecho vínculo cultural y lingüístico entre ambos grupos hace que cualquier referencia sobre uno de ellos sea útil para comprender mejor al otro. Observamos que para los conibo el tigre también es parte del séquito de Habi o Gran Mueraya, considerado el dios principal. Este puede hacerse visible convertido en tigre o boa, y son sus tigres quienes encadenan a las almas luego de la muerte. Además, existe la constelación Inón-Chaso-Chibani, formada por un enorme tigre negro (GIRARD, 1958, pp. 264-267).

De lo mencionado podemos observar que el jaguar tiene una presencia predominante dentro del imaginario shipibo-conibo, al ser un animal asociado al mueraya, médico chamán que es el único que puede trasladarse por los diferentes mundos, quien incluso adopta la forma del felino para realizar sus hazañas. Existe una continuidad en la creencia de los shipibo-conibo sobre la metamorfosis del hombre en felino a través del tiempo, cuyos inicios se remontan a los relatos más antiguos de la etapa de indiferenciación, como apuntamos anteriormente, y ha permanecido hasta el presente asociada al poder y conocimiento del chamán. El jaguar habita en el que es considerado nuestro mundo y también está presente en el mundo superior de los espíritus malos y en el de los espíritus buenos. Asimismo, al ver que existe una constelación del jaguar y otra del tigre negro, se corrobora la presencia de este animal en el ámbito astronómico, lo que lo coloca en una posición privilegiada y poderosa.

Vale la pena resaltar el lugar que ocupan los animales dentro del imaginario shipibo-conibo a partir de los cuatro mundos descritos. Sobre los animales, lo que los asemeja y diferencia de los seres humanos, apunta John Berger (2003):

Os animais nascem, têm sentimentos e são mortais. Nessas coisas se parecem com o homem. Na sua anatomia superficial menos na anatomia profunda – em seus hábitos, em seu tempo, em suas capacidades físicas, eles diferem do homem. São a um tempo parecidos e diferentes. (p. 12)

La visión de los shipibo-conibo no contempla únicamente la mortalidad y anatomía de los animales para parecerse o distanciarse, sino para esta cultura amazónica los animales son iguales a ellos y tienen las mismas necesidades aquí en la tierra, tales como la alimentación, la reproducción y la necesidad de comunicarse con los humanos. “Inclusive creemos que con los espíritus de ellos podemos contraer matrimonio, es decir, somos parientes de las plantas y de los animales. Además, cuando morimos, podemos convertirnos en uno de ellos” (AIDSESP, 2005, p. 197). Esta cita es muy ilustrativa, pues indica que la etapa de indiferenciación en la que se sucedían un sinnúmero de metamorfosis caló muy hondo en la cosmovisión shipibo-conibo por considerarse hasta hoy que existe un parentesco entre seres humanos, animales y plantas. Compartir los mismos mundos equipara en condiciones a humanos y animales, una visión muy distinta de la occidental.

Ahora bien, ¿cuál es el rol que desempeña el jaguar dentro de *El arco y la flecha*? Como ya hemos mencionado, es el único animal que protagoniza cuatro de los doce cuentos. Es interesante resaltar que en las cuatro historias el jaguar cumple el papel de agresor, al ser el que comete lo que Propp (1981) llama la *fechoría*, pero en todos los casos más que atentar contra un héroe específico, su fechoría afecta a toda la comunidad, a un ente colectivo. Subrayamos el hecho de que si bien en los cuentos no se cumplen en estricto orden las funciones propuestas por Propp (1981), además de ostentar en algunos casos estructuras más complejas, las principales funciones y de las que se deriva la acción más importante del relato siempre están presentes, además del accionar y las tensiones entre héroe y agresor. A la vez que el jaguar ejecuta una agresión y genera, por lo tanto, una carencia, y con ello obliga a un grupo que representa a la comunidad a movilizarse para intentar repararla, de manera indirecta e involuntaria en dos cuentos es él mismo el que colma la carencia ocasionada.

Así sucede en dos cuentos de Urteaga Cabrera (2005): “La bienvenida del jaguar” (pp. 17-24) y “El regalo del jaguar” (pp. 33-39). En el primero, el héroe se llama Halcón Audaz, un hombre con una habilidad especial para los animales y que había domesticado a

dos gansos a tal punto que participaban de todas las actividades en la aldea, y cuando alguien llegaba a esta eran ellos quienes le daban la bienvenida y escoltaban hasta su morada. Un día los gansos desaparecen y consternados por su ausencia un grupo de cazadores sale en su búsqueda junto con Halcón Audaz, y descubren que fueron devorados por un jaguar, al que buscan, persiguen y matan. Dentro de su guarida está su cría huérfana, a la cual Halcón Audaz adopta y domestica y quien da en su lugar la bienvenida a los visitantes. En este caso encontramos que hubo una fechoría ejecutada por el jaguar, a la que le siguieron la generación de la respectiva carencia por la falta de los gansos, la divulgación de la noticia, la decisión de actuar de parte del protagonista y el grupo de cazadores, la persecución, el hallazgo y el enfrentamiento, en el cual el agresor fue vencido y la carencia colmada parcialmente, pues a los gansos los sustituyó la cría del felino agresor.

En el segundo cuento el jaguar no ejecuta propiamente una fechoría, pero su sola presencia en los alrededores representa un peligro para la comunidad y provoca que un grupo de experimentados rastreadores y cazadores salga en su búsqueda, con lo que tenemos las funciones de la fechoría cometida parcialmente y el alejamiento de miembros de la comunidad. Dos jóvenes no fueron incluidos en la expedición y se lamentan por eso, sobre ellos cae la prohibición de no abandonar la aldea y cuidar de las mujeres, niños y ancianos. Su carencia es no ser considerados adultos y valerosos, pero además de eso existe una carencia generalizada: la falta de alimento por la ausencia prolongada de los cazadores. Por esa razón se ven obligados a ir a pescar, es decir como héroes al ser divulgada la noticia de la carencia deciden actuar y partir, y en su salida se encuentran en el río casualmente con el jaguar, el objeto de búsqueda que a la vez es el agresor, y al enfrentarlo en un descuido del animal logran arrebatarse al manatí que había cazado y regresan a la aldea, colmando con esa hazaña la carencia generada, el hambre colectiva, y reivindicando al mismo tiempo su propia carencia, dejando constancia de su valor y capacidad masculina ante los adultos experimentados.

Vemos que en ese sentido existe un carácter ambivalente en cuanto al agresor, pues así como causa la fechoría y genera la carencia, también puede ser el beneficiario indirecto para reparar lo que causó. No se trata de una ambivalencia en cuanto a que el agresor sea malo o bueno, sino más bien así como puede formular carencias también pueden obtenerse beneficios de su parte.

En cuanto al relato “Rastros en la restinga” (URTEAGA CABRERA, 2005, pp. 63-73), se trata de una fechoría que al final es reparada. En una coyuntura de inundación en la

que imperan la escasez y el hambre, dos jaguares negros bajaron de las alturas, no respetaron la llamada “tregua por el agua” que sí cumplían los demás animales, y mataron a un cazador que se había alejado, cometiendo de esa manera una fechoría que conlleva a la respectiva carencia. Los cazadores y rastreadores que fueron a buscar a su compañero perdido, quienes ejecutan la función de héroes que deciden actuar y partir, siguieron los rastros y mataron a los dos felinos, aunque fue muy difícil porque no se les distingue de noche. En una fábula shipiba tratada por el mismo Urteaga, “La tortuga y el otorongo negro” (URTEAGA CABRERA, 2003, pp. 45-56), se cuenta por qué este animal vive en las tierras altas, por lo que encontramos un elemento de intertextualidad. Asimismo, es importante mencionar que en este caso se repite el ambiente de escasez, que si bien no es generado por el jaguar este comete una falta al “atreverse a atacar a un humano” bajo esas condiciones, como se menciona en la historia, sobre todo en un momento de hambruna. La fechoría es reparada en el sentido de que se logra vengar la muerte del compañero perdido.

Por último, “Los ojos de la noche” (URTEAGA CABRERA, 2003, pp. 57-62) es el único cuento dentro de los cuatro que analizamos que presenta una situación que es bien tratada en la tradición oral amazónica: el romance entre animales y humanos. En esta oportunidad se trata de una joven soltera, Resplandor Errante, a quien le seduce la noche y le gusta internarse sola en la absoluta oscuridad, ante el reclamo de sus padres, quienes ven en ello algo negativo, es decir, mediante su actitud está transgrediendo la prohibición de no pasear sola de noche, para utilizar los términos de Propp (1981). El jaguar comete luego una fechoría al asesinar sin devorarlo (cosa que los jaguares no hacen, pues no matan solo por crueldad) al pretendiente de esta, el cazador más alegre, y luego ingresa a la aldea y va a buscarla hasta su mosquitero para hacerle el amor, el agresor la busca y quiere obtener algo de ella, acción que representa una amenaza para la comunidad entera. Tanto la muerte del joven como la fascinación por el jaguar que demuestra la muchacha representan carencias generadas por el felino, pues la colectividad pierde así a dos de sus miembros. La fechoría no es resuelta porque el jaguar es herido, mas no muere. A diferencia de los otros tres relatos, en este el jaguar no compete con el hombre por una presa a ser devorada, sino en el aspecto sexual por una mujer, conflicto del que sale victorioso pues el agresor y la muchacha se juntan nuevamente en la oscuridad bosque.

Son incontables los relatos sobre amores extraordinarios entre humanos y animales dentro de la tradición oral amazónica en general. En esta oportunidad para ejercer la comparación entre ambos tipos de texto nos remitiremos a una versión recopilada por Jacques

Tournon (2003) dentro de su corpus, titulada “Historia de una mujer robada por el tigre” (pp. 269-270). Precisamos que una versión similar solo que más extensa, con algunas variantes, se encuentra en el libro *La verdadera biblia de los cashinahua*, de Marcel D`Ans (1975, pp.47-73), bajo el título “El romance del tigre”, lo que evidencia cómo se comparten historias entre diferentes grupos culturales que pertenecen a una misma familia, en este caso la Pano.

En la “Historia de una mujer robada por el tigre” notamos que, al contrario de los cuentos de Urteaga, estructuralmente cumple el orden de las funciones de los personajes de Propp (1981) desde la función I hasta la XII, de la que salta directamente hasta la última, la XXXI, pero con un respectivo e importante cambio. Efectivamente, la narración empieza con el alejamiento de un miembro de la familia, una mujer soltera que siempre estaba cerca de su candela, quien le prohíbe a su madre que barra su cocina. Ella transgrede la prohibición, barre su fogón, encuentra a un gusano con el que su hija mantenía relaciones sexuales, y lo mata. Al regresar y ver a su amante muerto la mujer queda muy dolida, se baña, se viste, se pinta de achiote y se va al monte para que el tigre la coma cruda. El tigre aparece convertido en hombre y la lleva a vivir con él a fin de que sea su mujer, ejecutando así el rapto, que vendría a ser la fechoría, con el consentimiento de ella, pues no quiere saber nada de sus familiares. Se divulga la noticia de la desaparición, sus familiares, héroes buscadores, deciden actuar y parten a buscarla, tras lo cual luego de un tiempo la hallan sentada sobre un tronco de árbol y le piden que regrese con ellos. Ella se oculta y sus familiares se van para prepararse para el rescate, fabricando durante dos días las flechas con las que cazar al tigre. Mas por la madrugada el tigre la carga sobre sus hombros y se la lleva para siempre, terminando el relato en la unión del agresor con la víctima en lo que podría entenderse como una metonimia de matrimonio al terminar la pareja junta inmersa en la naturaleza.

Observamos que hay más similitudes que aparentes diferencias entre “Los ojos de la noche” y la “Historia de una mujer robada por el tigre”. En el cuento de Urteaga y en el relato oral los personajes femeninos incumplen con las leyes de sociabilidad comunales, las cuales indican que deben casarse y formar familias. Si bien Resplandor Errante se siente atraída por el jaguar y la noche desde un comienzo, la mujer del relato recopilado quebranta las leyes sociales al tener sexo con un gusano en lugar de con un hombre, y luego se convierte en la pareja del tigre, manteniéndose en el ambiente de la naturaleza en lugar de la cultura, representada por sus familiares.

En ambas historias el jaguar es el ejecutor de la fechoría: en el cuento de Urteaga asesina a un joven y toma posesión simbólica y sexual de Resplandor Errante, y en la versión

oral, por más que sea con el consentimiento de la mujer, es él quien la separa de su familia a través del rapto en un primer y segundo momento, siendo el último para siempre. Es relevante mencionar que en la recopilación del relato oral el personaje de héroe buscador lo representa una colectividad, los familiares de la mujer raptada, estableciendo una sugestiva relación con la estructura de los cuentos de Urteaga que hemos mencionado, en los que los héroes están respaldados por toda la comunidad, actúan en grupo, y las fechorías causadas por el felino agresor siempre influyen en el común de la población.

La función del jaguar en el cuento “Los ojos de la noche” obedece a una lógica interna de la construcción del jaguar como personaje arquetípico que se condice con el papel que también cumple en los demás cuentos, así como en el relato oral que hemos analizado. Si bien los medios a través de los cuales se llega a ese final son distintos, la función que ejecuta el animal es la misma. Podemos decir que el tratamiento que recibe el jaguar como personaje en *El arco y la flecha* lo coloca en el papel de agresor, quien ejecuta la fechoría o genera una carencia en la colectividad, su aparición es siempre imprevista y está asociada con la fuerza, el poder, la cacería, la muerte, la búsqueda, la escasez, el agua, la oscuridad y la seducción. Es de esa manera el principal antagonista del hombre amazónico.

Para cerrar este breve panorama que se ha realizado respecto a la importancia del jaguar dentro del imaginario shipibo-conibo, podemos comenzar señalando que esta cultura comparte con otras tan distantes o cercanas en tiempo y espacio al territorio amazónico como la chavín, la olmeca y todas las culturas colombianas que analiza Reichel-Dolmatoff (2005) al asociar a este animal con el chamanismo, los alucinógenos y la transformación de hombres en este felino, ya sea para fines positivos o negativos. Dicha coincidencia, intuimos, debe ser parte de un orden cosmogónico mayor que cada cultura ha sabido interpretar a su manera y que requiere de un estudio ambicioso y detallado que logre establecer los vasos comunicantes entre todos los grupos aborígenes que han tenido la misma visión y percepción sobre el jaguar.

En cuanto a una de las principales características de la literatura amazónica en el Perú, Ángel Gómez Landeo (2011) sostiene que “Existe en la Amazonía peruana una literatura originaria de los diversos pueblos indígenas y otra, trasplantada, que provino de ultramar; las dos tradiciones literarias se repelen, complementan y recrean” (p. 24).

En ese sentido, y luego de haber mencionado la importancia del jaguar dentro de la cosmovisión shipibo-conibo por su manera de organizar los distintos mundos y los seres que habitan cada uno de ellos, postulamos que Urteaga Cabrera (2005) reelabora y reconstruye el

discurso sobre el jaguar dentro de la producción escrita y contemporánea de la literatura amazónica alejándose de la visión antropológica y exotista, sino tomando en cuenta sus funciones tradicionales en los relatos orales para configurar sus narraciones, logrando un distinguido contrapunto entre oralidad y literatura moderna al incluir, por ejemplo, a la colectividad como una presencia constante y sujeto de padecer las fechorías del felino, como se ha visto a partir del análisis de sus funciones dentro de la diégesis. La oralidad no es asumida dentro del texto como el simple relato recopilado y colocado dentro de la narración literaria contextualizado en un tiempo actual, como suele suceder en la mayoría de casos de cuentos o novelas, ya sea de temática andina o amazónica, que toman versiones de relatos orales para alimentar su creación y terminan escribiendo nuevas versiones de las mismas historias. En ese caso se trata de una apropiación superficial de la oralidad.

Urteaga Cabrera (2005), por el contrario, asume la oralidad de forma estructural en la medida que las funciones que desempeñan sus personajes se corresponden con las asumidas en los relatos orales. Es por eso que las marcas de oralidad en los cuentos, por más que se perciban en todo momento, no son a simple vista identificables porque no están en la parte exterior de los textos, como en el lenguaje, el uso de regionalismos o reescribir tradiciones orales ampliamente conocidas. Por esa razón también los cuentos son novedosos y diferentes a las versiones tradicionales, como se ha podido notar en la comparación entre “Los ojos de la noche” y la “Historia de una mujer robada por el tigre”, que tienen muchas coincidencias pero no son la misma historia. El autor consigue tratar un tema tan desarrollado y antiguo, como el amor entre humanos y animales, que como hemos indicado está referido a la creencia del parentesco entre shipibos y animales, lo cual podría adjudicarse a rezagos de la etapa primigenia de indiferenciación y continuas metamorfosis en la cosmovisión de esta cultura. Asimismo, Urteaga Cabrera (2005) les otorga roles principales e inolvidables a los animales de sus cuentos, considerándolos en el mismo nivel ontológico y protagónico que las personas.

Para finalizar, podemos decir que si entendemos a la Amazonía en el sentido que Ana Pizarro (2009) le otorga al decir que esta se ha configurado desde la Conquista en el imaginario colectivo a partir de los discursos que se generan sobre ella, *El arco y la flecha* es un ejemplo de la consonancia estética entre el fondo y la forma, oralidad y escritura, tradición y modernidad, y representa en las letras peruanas una apertura a la universalidad, a la posibilidad de los mundos subvertidos y tradicionales conviviendo en armonía en un escenario que trasciende el tiempo.

Referencias

- AIDSESEP, Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana/ Programa de Formación de maestros Bilingües de la Amazonía Peruana (PFMB). *El ojo verde: cosmovisiones amazónicas*. Ed. Gredna Landolf. 2a ed. Lima: Fundación Telefónica, 2005.
- BEAUREGARD SOLÍS, Graciela; MAGAÑA, Miguel; CÁMARA-CÓRDOVA, Julio. “La cultura del jaguar”. *Kuxulkab`*, Tabasco: vol. XVI, N°29, jul-dic 2009, pp. 20-21. <<http://www.revistas.ujat.mx/index.php/kuxulkab/article/view/424/344>>
- BELTRÁN, Catalina. “En búsqueda del jaguar: Representaciones y narraciones en el trapezio amazónico”. Tesis presentada para optar al grado de Magíster en Estudios Amazónicos. Leticia: Universidad Nacional de Colombia, 2013, pp. 7-10. <<http://www.bdigital.unal.edu.co/11108/1/catalinabeltran.2013.pdf>>.
- BERGER, John. *Sobre o olhar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A, 2003.
- BERTRAND-ROUSSEAU, Pierrette. “A propósito de la mitología shipibo”. *Anthropologica*, Lima: Año 2, N°2, 1984, pp. 209-232.
- GIRARD, Rafael. *Indios selváticos de la Amazonía peruana*. México D.F: Libro Mex, 1958.
- GÓMEZ LANDEO, Ángel. “La sociedad amazónica en la literatura”. En: *Mi pueblo verde*. Lima: Pasacalle, 2011.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. “Apuntes sobre tradición oral y etnoliteratura peruana”. *Revista Peruana de Literatura*, Lima: N°1, mayo González de 2002, pp. 5-85. (La publicación actualmente se llama *Revista Hispanoamericana de Literatura*)
- MARCEL D`ANS, André. *La verdadera biblia de los cashinahua*. Lima: Mosca Azul, 1975.
- MARTICORENA, Manuel. *De shamiro decidores. Proceso de la literatura amazónica peruana (de 1542 a 2009)*. Lima: Arteidea, 2009.
- PIZARRO, Ana. *Amazonía, el río tiene voces*. Santiago: FCE, 2009.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Caracas: Fundamentos, 1981.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *El chamán y el jaguar*. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1978.
- REYES TARAZONA, Roberto. “El arco y la flecha, de Luis Urteaga Cabrera”. En: *Arteidea*, Lima, N°10, set-oct 2005, p. 41.
- TELLO, Julio César. *Chavín: cultura matriz de la civilización andina*. Primera parte. Lima: UNMSM, 1960.
- TOURNON, Jaques. *De boas, incas y otros seres*. Lima: CETA, 2013, p. 107.
- URTEAGA CABRERA, Luis. *Fábulas amazónicas*. Lima: Arteidea, 2003.
- _____. *El arco y la flecha. Relatos de la selva*. Lima: Arteidea, 2005.



Biju e Maria Augusta

A "máquina-antropológica" em ação: o aniquilamento do não humano em relatos fantásticos de Juan José Arreola, Antonio Di Benedetto e Julio Cortázar⁴¹

Ana Carolina Macena Francini (USP)

-¡Ay! -decía el ratón- El mundo se vuelve cada día más pequeño. Primero era tan ancho que yo tenía miedo, seguía adelante y me sentía feliz al ver en la lejanía, a derecha e izquierda, algunos muros, pero esos largos muros se precipitan tan velozmente los unos contra los otros, que ya estoy en el último cuarto, y allí, en el rincón, está la trampa hacia la cual voy.

-Sólo tienes que cambiar la dirección de tu marcha -dijo el gato y se lo comió.

("Fabulilla", Franz Kafka, 2010)

Em *Totem e Tabu* (1913), Freud formula que a cultura se funda no recalque de um ato violência contra o pai. Semelhante à instância do 'superego' no humano da sociedade moderna (teorizada pelo psicanalista em *Mal estar na cultura*)⁴², o totem nas civilizações primitivas – normalmente um animal – era o símbolo desse pai uma vez assassinado, para quem o clã dirigia o sentimento de culpa, respeito, medo e ódio, neutralizando a pulsão destrutiva entre os homens e possibilitando a vida em sociedade. Por sua vez, chama a atenção na figura do animal totêmico, o fato de que, se por um lado, era proibido matá-lo, por outro, sua matança era permitida para uma cerimônia na qual ele era comido e sua morte lastimada:

(...) A refeição totêmica, que é talvez o mais antigo festival da humanidade, seria assim uma repetição, e uma comemoração desse ato memorável e criminoso [o parricídio], que foi o começo de tantas coisas: da organização social, das restrições morais e da religião. (2006:145)

Esse trecho sugere uma contradição crucial na origem da nossa civilização, que será um conceito chave para pensar os contos presentes no segundo artigo: ao mesmo tempo em que esse ritual fundador de nossa cultura retoma o ato violento do parricídio, ele instaura as bases das leis que restringem as pulsões violentas no homem até hoje. Em outras palavras, a cultura – em oposição às concepções binárias – não seria o inverso da natureza (das pulsões

⁴¹ Este artigo faz parte de minha dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) para a obtenção de título de Mestre.

⁴² Em seu livro *Mal estar na cultura*, Freud (2010) assinala que o homem primitivo se distingue do homem da cultura porque este possui um tipo de "consciência moral", o "supereu", uma instância psíquica que vigia e pune o próprio "eu". Segundo o psicanalista, esse é o mecanismo da cultura para neutralizar o impulso de agressividade do homem que ao invés de ser exteriorizado - ameaçando a vida em sociedade - retorna para sua origem, causando, muitas vezes, a autoagressão e autodestruição (Freud denomina pulsão de morte).

primitivas) ou a sua negação, pelo contrário, ela estaria no cerne da cultura, constituindo fronteiras sutis e vacilantes com a natureza e produzindo tensões constantes.

Em *Homo sacer* (2002), Agamben analisa o fracasso da civilização, pondo em xeque o que se convencionou como ‘estado de direito’, ao afirmar que na modernidade a lei não se opõe à violência, mas se instaura nela e se sustenta por meio dela – o que remete à refeição totêmica primitiva. O *homo sacer*, figura contraditória no direito romano arcaico a exemplo do totem, é o ser vivente que caracteriza esse estado contraditório, o qual por ser sacro estava excluído das leis da esfera mundana, mas que, por isso mesmo, poderia ser morto por qualquer um, sem configurar um homicídio: o que o autor denomina de mera ‘vida nua’, não politizada⁴³, abandonada pelo direito, incluída na sociedade pela exclusão.

Para o filósofo italiano, o que era exceção no direito romano parece se tornar regra na sociedade atual, na qual (mesmo com a declaração dos direitos humanos) a destruidora "máquina-antropológica" – apresentada por Agamben em seu livro *Lo abierto* (2005)⁴⁴ –, reconfigurando a concepção de humano como lhe convém, exclui e recaptura os seres viventes, transformando-os em vida nua, vida não humana, em estado de natureza anterior ao surgimento da pólis. Tendo essas ideias como base, nos contos "Pueblerina", de Juan José Arreola, "Bizcocho para polillas", de Antonio Di Benedetto e "Carta a una señorita en París", de Julio Cortázar, o foco será não somente analisar a dimensão da vida nua dos protagonistas os quais estão nos limites do humano, mas o impreciso e problemático limiar entre cultura e natureza ou entre civilização e barbárie.

⁴³ Para explicar este conceito, Agamben parte das concepções de 'vida' empregadas na Grécia Clássica. Para Aristóteles não havia apenas um termo para designar a "vida", o filósofo distinguia a mera vida, em estado natural, excluída da *pólis* (como dos animais, escravos, mulheres), que seria a *zoé*, da vida dos homens que viviam em grupo e exerciam e pensavam a política, denominada *bíos*.

⁴⁴ Neste livro, o filósofo italiano emprega o termo "máquina-antropológica", numa crítica evidente ao "animal-máquina" de Descartes, para assinalar como o conceito de "ser humano" é, na verdade, uma construção e pode ser alterado ao longo dos tempos, considerando-se que para se criar uma noção do que seria o homem, sempre foi necessário articulá-la com a noção de animal: “El hombre existe históricamente tan solo en esta tensión; puede ser humano sólo en la medida en que trascienda y transforme el animal antropóforo que lo sostiene; sólo porque, a través de la acción negadora, es capaz de dominar y, eventualmente, destruir su misma animalidad (es en sentido que Kojève puede escribir que "el hombre es una enfermedad mortal del animal", 554)” (2007:28). Portanto, esta “máquina-antropológica” seria letal e destruidora em nossa cultura na medida em que, confrontando humano/inumano e humano/animal, ‘fabrica’ o que seria oposto do humano: vidas sem valor, que podem ser excluídas e mortas.

A Vida Matável: o *Homo sacer*, em “Pueblerina”

Ao estilo da “Metamorfose”, de Kafka, porém numa narrativa em que paira o ar de deboche, “Pueblerina” relata o devir-animal⁴⁵ sofrido pelo advogado dom Fulgencio, que acorda com um par de chifres:

Al volver la cabeza sobre el lado derecho para dormir el último, breve y delgado sueño de la mañana, don Fulgencio tuvo que hacer un gran esfuerzo y empitó la almohada. Abrió los ojos. Lo que hasta entonces fue una blanda sospecha, se volvió certeza puntiaguda. (1975:45)

Contrastando com a impressão de riso contido do narrador e de todos que habitam o pequeno povoado onde se passa a narrativa, dom Fulgencio é descrito ironicamente como um homem sistemático que, com inegáveis e brilhantes chifres, procura seguir sua rotina normalmente:

Como tener cuernos no es razón suficiente para que un hombre metódico interrumpa el curso de sus acciones, don Fulgencio emprendió la tarea de su ornato personal, con minucioso esmero, de pies a cabeza. Después de lustrarse los zapatos, don Fulgencio cepilló ligeramente sus cuernos, ya de por sí resplandecientes. (1975: 45)

A esposa do advogado tampouco parece esboçar qualquer expressão de surpresa ou de escárnio, no entanto tudo se altera ao sair à rua:

Y don Fulgencio salió a la calle respingando, dispuesto a arremeter contra su nueva vida. Las gentes lo saludaban como de costumbre, pero al cederle la acera un jovenzuelo, don Fulgencio adivinó un esquinco lleno de torería. (1975:46)

A partir daí, o devir-animal do personagem faz vacilar de maneira cada vez mais contundente as concepções binárias de animalidade/humanidade, já que paulatinamente dom Fulgencio vai adquirindo características de um touro feroz em uma tourada. Seus chifres perturbam a ordem da pequena cidade que também começa um processo de devir, um devir-

⁴⁵ É pertinente destacar que o conceito de “devir-animal” empregado para caracterizar os personagens dos contos deste artigo está de acordo com a teoria de Gilles Deleuze e Félix Gattari, em *Mil Platôs* (2008). Segundo os filósofos franceses, o devir é sobretudo um desejo, “uma irresistível desterritorialização”, que possibilita a aliança entre dois grupos heterogêneos e forma um ser outro que não pode ser denominado ou classificado: “Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. 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”” (2008:19). O devir-animal é, portanto, um “entre lugar”, uma noção de movimento, de “vir a ser”, que abala as visões dicotômicas sobre o humano e o animal. É neste processo de ir-se a uma natureza desconhecida que os protagonistas dos relatos em questão parecem estar.

arena, repleta não mais de simples habitantes, mas de (devires-) toureiros, com seus capotes e lanças:

Y una vieja que volvía de misa le echó una de esas miradas estupendas, insidiosa y desplegada como una larga serpentina. Cuando quiso ir contra ella el ofendido, la lechuza entró en su casa como el diestro detrás de un burladero. Don Fulgencio se dio un golpe contra la puerta, cerrada inmediatamente, que le hizo ver las estrellas. Lejos de ser una apariencia, los cuernos tenían que ver con la última derivación de su esqueleto. Sintió el choque y la humillación hasta la punta de los pies. (1975:46)

A despeito do aviltamento sofrido por seus chifres, é curioso notar que a profissão de don Fulgencio, quebrando as expectativas, acaba por ganhar mais destaque: "los clientes acudían a él entusiasmados porque su agresividad se hacía cada vez más patente en el ataque y la defensa" (1975:46). Este jogo de palavras que causa uma ambiguidade de sentido – neste caso relacionando as investidas do touro na arena e o ofício de advogado – será permanente no texto, o que corrobora na instabilidade entre os limites da humanidade e animalidade.

Contudo, mais que isso, a profissão de dom Fulgencio, sendo aquele que defende, em conformidade com as leis num estado de direito, parece emblemática em sua contradição, a qual vai se manifestando de forma cada vez mais vigorosa e perturbadora na narrativa. Isso porque o rebaixamento sofrido pelo devir-touro do advogado, doravante abandonado pela lei restrita aos 'humanos', vai se intensificando numa violência gratuita, ainda que sarcasticamente dissimulada:

A decir la verdad nadie le echaba los cuernos en cara, nadie se los veía siquiera. Pero todos aprovechaban la menor distracción para ponerle un buen par de banderillas; cuando menos, los más tímidos se conformaban con hacerle unos burlescos y floridos galleos (1975:46)

No trecho explicitado, salta à vista a estranheza da violência ao touro (de certa maneira, aceitável e comum em nossa cultura, no território da arena) deslocada ao âmbito da cidade contra um humano em seu devir. Entretanto, ao tornar-se um devir-touro e movimentar-se nas fronteiras do humano, o protagonista parece mover-se também no território incerto da *polis* cujos limites também parecem oscilantes com os outros espaços – o da arena ou do puro estado de natureza onde não há lei.

Seria possível inferir que o protagonista de "Pueblerina" está num mesmo espaço de exclusão e captura em que se encontra a "Mujer amaestrada", outro conto de Arreola do livro *Confabulario*. No entanto um exame mais detido assinala uma diferença crucial para se analisar o protagonista em questão. À diferença de dom Fulgencio, a mulher adestrada se

encontra num território ordenadamente delimitado, inclusive de maneira simbólica pelo giz, o que a separa da sociedade, num espaço que bestializa, 'adestra', mas inclui – tais quais os insanos da idade média, segundo o livro *História da Loucura* (2009), de Michel Foucault. Já don Fulgencio está num território indeterminado de exclusão e captura, onde os limites são inconstantes; ao contrário da mulher adestrada, o protagonista pode andar livremente pelo território do povoado, pois é a sua simples presença de devir-touro que origina o espaço de exclusão que o acompanha onde estiver e parece legitimar a opressão agressiva contra si. Tal complexidade da condição do protagonista converge, de certa maneira, com a ideia de "campo" no estado de exceção nas sociedades no pós-guerra teorizado por Agamben, distinguindo-o do mero espaço de reclusão/exclusão teorizado por Foucault⁴⁶:

(...) Decisivo é, sobretudo, o fato de que, lado a lado com o processo pelo qual a exceção se torna em todos os lugares a regra, o espaço de vida nua, situado originalmente à margem do ordenamento, vem progressivamente a coincidir com o espaço político, e exclusão e inclusão, externo e interno, *bíos* e *zoé*, direito e fato entram em uma zona de irreduzível indistinção. O estado de exceção no qual a vida nua era, ao mesmo tempo, excluída e capturada pelo ordenamento, constituída, na verdade, em seu apartamento, o fundamento oculto sobre o qual repousava o inteiro sistema político; quando as suas fronteiras se esfumam e se indeterminam, a vida nua que o habitava libera-se na cidade e torna-se simultaneamente o sujeito e o objeto do ordenamento político e seus conflitos (...) (2007:17)

O protagonista de "Pueblerina" põe em foco, portanto, uma condição peculiar de exclusão (ou de exceção) que faz correspondências com a ideia de "*bando* soberano" caracterizada por Agamben como uma circunstância específica de abandono dos governos modernos cujo 'bando' está excluído da sociedade que o banuiu, mas assujeitado a ela: é a mera vida nua (*zoé*) capturada na cidade, sem o direito de participar politicamente desta. Por isso é pertinente salientar que don Fulgencio, ainda que pertença a um lugar indeterminado de exclusão, ele está capturado num espaço impreciso da cidade onde, da mesma forma, não há saída – recuperando a teoria de Deleuze e Guattari sobre o malogro do devir-animal como tentativa de libertação, nas narrativas de Kafka.

Nesse território incerto entre natureza e cultura no qual se configura o povoado do conto de Arreola, a profissão do personagem confirma que de fato há leis, entretanto, que não

⁴⁶ Sobre o estudo de Foucault com relação à distinção entre espaço de reclusão e o campo no estado de exceção, comenta Agamben: "(...) Por isto não é possível inscrever a análise do campo na trilha aberta pelos trabalhos de Foucault, da *História da loucura* a *Vigiar e punir*. O campo, como espaço absoluto de exceção, é topologicamente distinto de um simples espaço de reclusão. É este o espaço de exceção, no qual o nexó entre localização e ordenamento é definitivamente rompido (...) (2002:27)".

vigoram, existem como 'pura potência', sem aplicabilidade, o que seria um paradigma das sociedades do pós-guerra, nas palavras de Agamben:

Qual é, de fato, a estrutura do *bando* soberano, senão aquela de uma lei e de uma tradição que se mantém unicamente como "ponto zero" do seu conteúdo, incluindo-os em pura relação de abandono. Todas as sociedades e todas as culturas (não importa se democráticas ou totalitárias, conservadoras ou progressistas) entraram hoje em uma crise de legitimidade, em que a lei (...) vigora como puro "nada da Revelação". Mas esta é justamente a estrutura original da relação soberana, e o niilismo em que vivemos não é nada mais, nesta perspectiva, do que o emergir à luz desta relação como tal. (2002:59)

Este trecho de *Homo Sacer* ressalta a ideia de niilismo também pensada em *Lo Abierto* como a particularidade central das sociedades modernas, ao concluir algumas teses sobre o funcionamento aniquilador da "máquina-antropológica":

El conflicto político decisivo que gobierna todo otro conflicto es, en nuestra cultura, conflicto entre la animalidad y la humanidad del hombre. La política occidental es, pues, co-originariamente biopolítica. Si la máquina-antropológica era el motor del devenir histórico del hombre, entonces el fin de la filosofía y el cumplimiento de los destinos epocales del ser significan que la máquina gira en el vacío. (2007:146)

A situação de exclusão vivenciada por don Fulgencio pode, de alguma forma, interpelar sobre o fato de as leis esvaziarem-se de sentido a partir do momento em que a "máquina-antropológica" forja classificações acerca da humanidade/animalidade, fazendo com que as próprias leis – assim como as concepções sobre o humano – fiquem suspensas no vazio: com forma, mas sem conteúdo. Isto porque a "máquina-antropológica" institui

en su centro una zona de indiferencia en la que debe producirse –como un *missing link* siempre faltante porque ya virtualmente presente– la articulación entre lo humano y lo animal, el hombre y el no-hombre, el hablante y el viviente. Como todo espacio de excepción, esta zona está en verdad perfectamente vacía, y lo verdaderamente humano que debe producirse es tan sólo el lugar de una decisión incesantemente actualizada, en la que las cesuras y sus rearticulaciones están siempre de nuevo descolocadas y desplazadas. (2007:76)

Por conseguinte, quando as leis e o conceito de humanidade são apenas forma sem referência na realidade, surge esta condição de ser vivente em que se encontra o devir-animal de don Fulgencio, a vida nua, desamparada de direitos e, por isso, exposta à violência, uma situação comum, para Agamben, no "estado de direito" das sociedades pós-guerra:

Aquilo que define a condição de *homo sacer*, então, não é tanto a pretensa ambivalência originária da sacralidade que lhe é inerente, quanto, sobretudo, o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da

violência à qual se encontra exposto. Esta violência – a morte insancionável que qualquer um pode cometer em relação a ele – não é classificável nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio. (2007:90)

É pertinente destacar que dom Fulgencio ao iniciar um processo de devir-touro alude não somente à figura do *homo sacer*, mas também à condição animal, 'espécie' de ser vivente juridicamente matável, sem se constituir um crime penalizável em nossa sociedade. Daí vem a lume o funcionamento da biopolítica, ao se notar que os direitos, o poder do Estado e a ordem social se baseiam precisamente na hierarquização das concepções forjadas e falhas sobre o humano e o animal; em outras palavras, é a “máquina-antropológica” em ação usada como um dispositivo do poder soberano para controlar os corpos, como salienta Gabriel Giorgi, em "Vida imprópria. Histórias de matadouros":

A morte animal emerge, assim, como um mecanismo essencial, constitutivo de definir, de certo modo, o humano como hierarquia normativa e como superioridade ontológica: para produzir a exceção humana, para produzir o humano como exceção com relação às outras criaturas viventes, um animal, ou o animal, tem de morrer. (2011:211)

Gabriel Giorgi acrescenta ainda que tal morte animal nesse mecanismo da cultura deve ser sempre "uma morte irreconhecível, insignificante, sem autopercepção, sem autoconsciência" (2011:211). Esta morte insignificante, por sua vez, é a que está presente no âmbito das touradas, num espetáculo que remete inclusive à refeição totêmica descrita por Freud. A narrativa de Arreola acaba por discutir a falha proposital da “máquina-antropológica” a serviço da biopolítica, que com seu “*missing link*” instaura uma zona de indeterminação e expande os limites da vida matável para além da arena, onde se encontra a vida nua de dom Fulgencio. A pequena cidade, em seu devir, entra nessa zona de indeterminação:

Pero la vida tranquila del pueblo tomó a su alrededor un ritmo agobiante de fiesta brava, llena de broncas y herraderos. Y don Fulgencio embestía a diestro y siniestro, contra todos, por quítame esas pajas. (1975:46)

Este trecho ressalta a violência nesse processo de devir que ocorre tanto no povoado quanto no personagem central. No caso do devir-touro, tal violência parece emergir como uma pulsão de destruição não reprimida pela instância psíquica do 'superego' presente, segundo Freud, exclusivamente no homem da cultura; pulsão esta que pode ser considerada também uma forma de proteção do devir-touro contra um povoado cada vez mais ameaçador. Por outra parte, converter-se numa vida matável, um *homo sacer*, suscita outra forma de

violência, meticulosa e cruel, proveniente dos que representariam a cultura – os habitantes e a própria cidade em devir –, borrando os limites entre civilização/barbárie.

De forma semelhante, Agamben aponta que a supressão dessa ambivalência é o cerne no qual se fundamenta a soberania nas sociedades modernas: "a soberania se apresenta, então, como o englobamento do estado de natureza na sociedade, ou, se quisermos, como um limiar de indiferença entre natureza e cultura, entre violência e lei, e esta própria indistinção constitui a específica violência soberana" (2007:42). O filósofo italiano salienta que a soberania é o oposto simétrico do *homo sacer* e este só existe na presença daquele. A soberania igualmente está numa posição contraditória de exceção, pois impõe seu sistema de leis pela violência, podendo utilizar-se desta sem ser punida, isto é, a soberania se legaliza pelo direito suspendendo-o. É nesse espaço impreciso de povoado que a violência soberana, legitimada pela cultura, parece manifestar-se contra o devir-touro de dom Fulgencio, de maneira cada vez mais profusa, sem nenhum tipo de punição:

Mareado de verónicas, faroles y revolveras, abrumado con desplantes, mulatazos y pases de castigo, don Fulgencio llegó a la hora de la verdad lleno de resabios y peligrosos derrotes, convertido en una bestia feroz. Ya no lo invitaban a ninguna fiesta ni ceremonia pública, y su mujer se quejaba amargamente del aislamiento en que le hacía vivir el mal carácter de su marido. (1975:47)

Este excerto põe em foco o complexo funcionamento da violência soberana que adentra meticulosamente no ordenamento social, já que pode ser praticada por qualquer um, como explica Agamben:

Se (...) existe uma linha que assinala o ponto em que a decisão sobre a vida torna-se decisão sobre a morte, e a biopolítica pode deste modo converter-se em tanatopolítica, tal linha não mais se apresenta hoje como um confim fixo a dividir duas zonas claramente distintas; ela é, ao contrário, uma linha em movimento que se desloca para zonas sempre mais amplas da vida social, nas quais o soberano entra em simbiose cada vez mais íntima não só com o jurista, mas também com o médico, com o cientista, com perito, com o sacerdote. (2007:128)

Esta lista poderia seguir até os habitantes do povoado de “Pueblerina”, que fazem expandir os domínios da violência soberana contra a vida nua. Dessa forma, o ato de cravar uma bandarilha no dorso de um humano em seu devir-touro, como parte de um espetáculo da corrida de touros, torna-se corriqueiro e impunível, nesse espaço indeterminado do devir-arena da cidade, o que revela outra faceta da violência soberana: seu fundamento na tradição. Nota-se que a violência contra o devir-touro parece amenizada por ser “travestida” de cultura,

adornada pelo movimento preciso do toureiro –“verónicas, faroles y revolveras”–, recuperando a teoria de Freud em *Totem e Tabu* de que a cultura não seria o inverso da barbárie, ao contrário, se estabeleceria nela, tornando suas fronteiras imprecisas.

Tal imprecisão que perturba as noções de civilização □ barbárie e faz sobressair a falha no dispositivo da “máquina-antropológica”, manifesta-se inclusive no próprio discurso do narrador que, contaminado pelas vozes do povoado, parece deslocar ainda mais os limites da violência soberana, convertendo don Fulgencio num "mal carácter" ou numa “bestia feroz”, que investia contra todos "por quítame esas pajas", ou seja, por motivo sem importância, enquanto não há nenhuma forma de crítica ao comportamento cruel e violento do povoado, que se, por um lado, o exclui dos eventos sociais mais civilizados, por outro, o inclui nos costumes mais agressivos:

A fuerza de pinchazos, varas y garapullos, don Fulgencio disfrutaba sangrías cotidianas y pomposas hemorragias dominicales. Pero todos los derrames se le iban hacia dentro, hasta el corazón hinchado de rencor. (1975:47)

A despeito do sarcasmo na voz contaminada do narrador, em expressões como “disfrutaba” e “pomposas”, esta é uma atípica passagem em que predomina o tom comovente, preludiando o fim trágico do protagonista, que somente se incluía na pequena cidade como vida nua, de puro abandono. A destruidora “máquina-antropológica” ao classificar os viventes, tornou a vida de dom Fulgencio sem valor, ou seja, matável. E neste ponto em que – como pertinentemente salientou Agamben – a biopolítica converte-se em tanatopolítica, regulando a morte.

Eis a configuração acabada da sociedade no pós-guerra, onde “o que era pressuposto como externo (estado de natureza) ressurgue agora no interior (como estado de exceção)” (2007:43), numa zona indiscernível entre civilização e barbárie. Aí está o poder de aniquilamento da "máquina-antropológica" a serviço da biopolítica, dom Fulgencio é a exceção no ordenamento forjado da ‘cidade’ em seu devir-arena – espaço confuso entre cultura e natureza – e por isso mesmo tem que morrer:

Y un día que cruzaba la Plaza de Armas, trotando a la querencia, don Fulgencio se detuvo y levantó la cabeza azorado, al toque de clarín. El sonido se acercaba, entrando en sus orejas como una tromba ensordecedora. Con los ojos nublados, vio abrirse a su alrededor un coso gigantesco; algo así como un Valle de Josafat lleno de prójimos con luces. La congestión se hundió luego en su espina dorsal, como una estocada hasta la cruz. Y don Fulgencio rodó patas arriba sin puntilla. (1975:47)

Precisamente como a apontava Gabriel Giorgi, a morte de don Fulgencio foi como a morte de um animal, uma morte insignificante – inclusive para a sua mulher –, sem consciência, sem culpa ou culpados, inscrita no puro abandono da mera vida nua, entretanto necessária. A contradição continua em seu enterro cuja cerimônia nada tem de solene, para o triunfo da aniquiladora “máquina-antropológica”:

Todo el pueblo acompañó a don Fulgencio en el arrastre, conmovido por el recuerdo de su bravura. Y a pesar del apogeo luctuoso de las ofrendas, las exequias y las tocas de la viuda, el entierro tuvo un no sé qué de jocunda y risueña mascarada. (1975:48)

A vida que não merece viver

Em “Bizcocho para polillas”, de Di Benedetto, novamente, depara-se com uma situação inusitada nos confins do humano: o protagonista dessa breve narrativa sofre com traças que devoram a sua roupa, deixando-o nu. Neste conto, dividido em dois pequenos fragmentos, é peculiar o fato de a nudez ser a mola mestra que impulsiona o personagem para um devir-animal e, conseqüentemente, segundo as concepções logocêntricas, para uma vida de 'menor' valor, ou seja, matável.

Detendo-se na primeira parte do conto, chama a atenção já o parágrafo introdutório, em que há o neologismo “apolillarse”: "Puede apolillarse una persona, se dice, cuando se retira, cuando hace de la soledad su compañera. Puede, sí; puede apolillarse. Es mi caso, como todos saben (2007:89)". "Apolillarse", por sua vez, é um processo específico de devir-animal, em que a nudez do protagonista, provocada pela comilança das traças, o condena ao isolamento em sua casa, sem poder ver a luz do sol, como tais insetos, revelando um devir-traça do protagonista.

Mais uma vez, configura-se uma condição de exclusão pela qual passa esse personagem em seu devir-animal. Tal reclusão, no entanto, não é uma decisão do protagonista, mas uma imposição da sociedade:

Todos lo saben, porque me ven; todos, asimismo, desconocen las causas. La opinión generalizada, no por generalizada, creo yo, acertada, es que siempre me resistí a los deportes o por los menos al aire libre, al campo o simplemente a cualquier esfuerzo físico.

Quizás induzca tales pensamientos mi cuerpo, ahora visible. (2007:89)

Torna-se evidente a contradição na fala do narrador-personagem ao hesitar entre a opinião ‘generalizada’ de quem não conhece as causas de sua nudez e a opinião ‘acertada’

sobre quem deduz ao ver seu corpo nu. Durante toda a narrativa perdurará esse protagonista confuso, perdido, que conjectura sobre este devir inesperado:

Es, posiblemente, mi castigo. En esto tiene que consistir. Porque esto de apolillarse, esta palabra rancia que me ha ocurrido, tomó posesión de mí como menos podía esperarlo, sin haberlo esperado nunca, claro está. (2007:89)

Nota-se, tal como em “Pueblerina”, que o devir-animal não é uma “irresistível desterritorialização” de um “eu” fascinado, como marcaram Deleuze e Guattari, em *Mil platôs*. Aquele sucede, na verdade, como um devir indesejado ao personagem, exatamente por desestabilizar as fronteiras entre humanidade e animalidade convencionalmente aceitas pela sociedade. Esta configuração negativa do devir para o protagonista produz-se da situação de embaraço, tão peculiar ao humano, quando despido, como a propósito destacou Derrida (2002), em *O animal que logo sou*, ao defrontar-se nu com sua gata. Contudo é relevante pontuar que ao mesmo tempo em que a nudez põe o protagonista nos confins do humano, essa mesma nudez não é a que experimenta o animal:

No centro ótico de uma tal reflexão se encontraria a coisa - e aos meus olhos o foco dessa experiência incomparável que se chama nudez. E que se acredita ser o próprio do homem, quer dizer, estranha aos animais, nus como são, pensamos então, sem a menor consciência de sê-lo. (2002:16)

O filósofo francês, nesse excerto, aponta uma distinção fundamental na nudez humana, pois o homem sente "vergonha de estar nu como um animal" (2002:17):

O que é o pudor se só se pode ser pudico permanecendo impudico, e reciprocamente? O homem não seria nunca mais nu porque ele tem o sentido da nudez, ou seja, o pudor ou a vergonha. O animal estaria *na* não-nudez porque nu, e o homem *na* nudez precisamente lá onde ele não é mais nu. Eis aí uma diferença, eis aí um tempo ou contratempo entre duas *nudezes sem nudez*. Esse contratempo está apenas começando, no que diz respeito à ciência do bem e do mal. (2002:18)

O personagem de "Bizcocho para polillas" está nesse entre lugar: sem as vestes está privado de um traço distintivo da humanidade e, no entanto, tampouco está na "não-nudez" amoral ou "sem consciência" dos animais:

La polilla, este ejército ciego y famélico, me come, me come, paciente pero activamente, cuanta ropa me pongo para cubrirme, sin dar alivio no sólo a mi pudor, sino a mis carnes metalizadas por el frío. Todo es imposible contra ellas. Cualquier trapo que me caiga encima suscitará, no digo su apetito, que debe ser implacable, sino su decisión de cumplir una especie de abominable mandato que me persigue. (2007:89)

Pelo contrário, o protagonista sente pudor e por isso considera sua nudez – que é também seu processo de devir-traça – uma "especie de abominable mandato", um "castigo"; entretanto, um castigo de quem por qual mau ato? Tal pergunta perpassa todo relato, sem resposta. Por outra parte, a ideia de nudez como um castigo é decisiva para analisar o funcionamento peculiar da "máquina-antropológica" neste conto de Di Benedetto.

Em seu livro *Nudez*, no capítulo homônimo, Giorgio Agamben discorre sobre a herança teológica que a nudez tem em nossa cultura. Fundamentando-se na narrativa bíblica de Adão e Eva, Agamben evidencia que a nudez não é um estado natural do humano, mas um acontecimento "de pôr a nu" que somente passou a existir após o pecado original. Antes desse pecado, que revelou a nudez de Adão e Eva e os fizeram, pela primeira vez, sentir vergonha, aqueles trajavam uma "veste de graça", a qual unia o homem ao mundo divino e à pureza:

Como no mitologema político, do *homo sacer*, que supõe como um pressuposto impuro, sacro e, por isso, matável, uma vida nua que foi produzida para esse efeito apenas, assim também a corporeidade nua na natureza humana é somente o pressuposto opaco desse suplemento originário e luminoso que é a veste de graça e que, escondido por esta, reemerge à vista quando a cesura do pecado divide novamente a natureza e a graça, a nudez e a veste. (...) A nudez, a <<corporeidade nua>> é o irreduzível resíduo gnóstico que insinua na criação a imperfeição constitutiva e que se trata, em todos os casos, de cobrir. E, todavia, a corrupção da natureza, que apareceu agora à luz, não preexistia ao pecado, mas foi produzida por ele. (2010:80)

A herança teológica, portanto, institui esse vínculo entre nudez-veste (graça), natureza-graça, e reveste a nudez humana com essa ideia negativa de obscenidade, já que, como pontua Agamben, "nudez e natureza são – como tais – impossíveis" (2010:87), pois só o que pode existir para o homem é, em vez da nudez, o desnudamento (perda da graça) e, não o estado de natureza, mas a natureza corrompida, pecadora, pela perda da graça.

O protagonista do conto de Di Benedetto, tais quais os outros que o veem nu, parece ter claramente o conhecimento desse nexos nudez/natureza-graça herdado da teologia em nossa cultura. Assim, talvez como puro reflexo inconsciente da "opinião acertada" dos outros que o julgam, o personagem central considera sua nudez um resultado da perda da "graça", o seu "castigo", ainda que não saiba o seu pecado. A narrativa, todavia, começa a desestabilizar tal dicotomia nudez (impura) – graça, ao mostrar um narrador-personagem que, ao mesmo tempo em que se sente pecador, delata em seu discurso, na verdade, a sua pureza em contraste com os outros, vestidos (de "graça"?), que o excluem:

(...) Lo único que pido [a Cristo] es que me libre de las polillas, que se me permita andar por la calle oculto, como todo el mundo, dentro de un traje.

La gente no se acostumbra y casi no me tolera. Al principio, yo cultivaba la esperanza de que se habituaran a verme, como les ha sucedido al hombre sin pernas y a tantos otros desdichados que tienden la mano, si es que la tienen. Pero no. (2007:89)

Mesmo com as preces do protagonista, sua nudez denota o estigma de uma pena irrevogável, tal como nas palavras de Agamben: "A corporeidade nua, como a vida nua, é somente o portador da culpa obscura, impalpável" (2009:93). Dessa forma, ao invés da salvação, o que vale é a lógica destrutiva da "máquina-antropológica" cada vez mais decisiva no desenrolar do conto. Se, na primeira parte do relato, ainda há um protagonista com a esperança de cessar o seu devir-traça para voltar a ter uma vida comum – "Yo quiero vivir. No sé para qué, pero quiero" (2007:89)–, tal esperança se esvai no segundo fragmento:

Hacia el término de este año, la reflexión ha sucedido al desasosiego. La lucidez ha venido, tal vez adulterada por la resignación, y he dado con la pregunta clave que pocos quieren contestarse sensatamente: ¿para qué vivir? (2007:90)

A partir daí, começa a configurar mais uma sutil – porém não menos devastadora – faceta da "máquina-antropológica": o suicídio que, a serviço da tanatopolítica, pode decidir sobre a vida e a morte. Agamben se detém nesse tema, em *Homo sacer*, ao tratar de dois autores alemães, Karl Binding e Alfred Hoche, que nos 1920 publicaram um livro a favor da eutanásia denominado "A autorização do aniquilamento da vida indigna de ser vivida" (2010:132). Agamben aponta que Binding busca explicar nesse livro a impunidade jurídica do suicida de forma semelhante ao do poder soberano sobre o bando, já que o ser vivente, segundo o autor alemão, teria a soberania sobre seu próprio corpo, de poder aniquilar-se sem ser punido. A partir dessa ideia poderia se autorizar, então, "o aniquilamento da vida indigna de ser vivida", a vida sem valor e, portanto, matável:

Mais interessante, em nossa perspectiva, é o fato de que a soberania do homem vivente sobre a sua vida corresponde imediatamente a fixação de um limiar além do qual a vida cessa de ter valor jurídico e pode, portanto, ser morta sem que se cometa homicídio. A nova categoria jurídica de "vida sem valor" (ou "indigna de ser vivida") corresponde ponto por ponto, ainda que em direção aparentemente diversa, à vida nua do *homo sacer* (...) (2010:135)

Dessa maneira, a partir do momento em que o protagonista de "Bizcocho para polillas", a exemplo de dom Fulgencio em "Pueblerina", inicia seu devir-traça, ele sofre um processo de exclusão que o põe nos limites do humano, tornando-se também uma espécie de *homo sacer*, vida matável. Contudo os limites imprecisos do poder soberano parecem ir mais além no conto de Di Benedetto, nas palavras de Agamben:

É possível, aliás, que este limite, do qual depende a politização e a exceptio da vida natural na ordem jurídica estatal não tenha feito mais do que alargar-se na história do Ocidente e passe hoje – no novo horizonte biopolítico dos estados de soberania nacional – necessariamente ao interior de toda vida humana e de todo cidadão. A vida nua não está mais confinada em um lugar particular ou em uma categoria definida, mas habita o corpo biológico de cada ser vivente. (2010:135)

Enquanto no relato de Arreola os habitantes da cidade eram um prolongamento do poder soberano, podendo agredir impunemente dom Fulgencio até sua morte, no conto de Di Benedetto, as divisas do poder soberano seguem até o corpo do personagem central, atuando com o mesmo propósito, porém num procedimento ainda mais ardiloso de autoaniquilamento. Assim como Binding, em seu estudo citado por Agamben em *Homo Sacer*, intenta persuadir de que há vidas que não merecem viver – os "débeis" mentais e os indivíduos "incuravelmente perdidos" –, pois não reconhece razão alguma "nem jurídica, nem social, nem religiosa, para não autorizar a morte destes homens, que não são mais do que a espantosa imagem ao avesso (*Gegengild*) da autêntica humanidade" (2010:134), o protagonista em sua nudez, sem a veste da graça, a mera vida nua, parece convencer-se de que não merece viver. Dessa forma, ainda que haja uma sanção social por sua nudez, a agressão surgirá do próprio personagem cujo corpo é também uma zona indefinida do poder soberano, podendo pôr em prática sua própria morte, sem nenhuma forma de punição tal como a morte do *homo sacer*:

Ayer hice lo elemental: hablarles. Les pedí compasión, sin entrar a preguntarles si pueden tenerla o les está prohibido ejercerla. (...) Emprendí la arte consecuente de mi plan. Puesto que las polillas comen las superficies manchadas y excavan devorando, les dije que en mi vida había una mancha, localizada en el pecho. De tal manera, calculé, si lograba conmover su sentimiento, podrían darme la necesaria muerte sin asumir mayores responsabilidades ante su mandante. (2007:90)

As mesmas traças, que provocaram a nudez e exclusão do protagonista, matá-lo-ão, como revela esse outro excerto em que novamente a ingenuidade do narrador se deixa transparecer, em contradição do que se esperaria de um ser desnudo, pelo pecado. Mais uma vez percebe-se a "máquina-antropológica" em ação, articulando incessantemente novas concepções acerca da humanidade/veste - animalidade/nudez, para excluir, capturar e aniquilar a vida nua. Neste conto, a máquina parece ademais infundir a pura e simples culpa no interior do corpo do personagem, que encurralado por essa ordem limitada de forjadas dicotomias (animal/humano, nudez/veste-graça) decide morrer. Mas uma morte, para triunfo da "máquina-antropológica", sem valor, como a morte animal em nossa cultura:

El resto de corazón que me queda palpita de gratitud por este acto de amor y cuando –todavía– pienso en el amor, se me ocurre, ignorando el porqué, que toda mi culpa debe de haber sido ocultarle mi cuerpo. Aparte de esto, por piedad, se me diga, ¿Qué puede haber cometido de aborrecible un muchacho de veinte años? (2007:90)

Entretanto o desfecho da narrativa continua pondo em xeque os nexos entre natureza/gracia e nudez/veste-gracia, sugerindo uma falha no funcionamento da "máquina-antropológica" na última prece do narrador, em que finalmente questiona seu pecado e lhe surge uma nova e palpável culpa: a de ter escondido seu corpo – indo contra a opressão da "máquina-antropológica", sociedade, cultura e religião.

A vida que não cabe na ordem

O relato “El buitre” de Franz Kafka, do livro *Bestiario*, invoca circunstâncias semelhantes ao dos contos analisados nesse artigo incluindo "Carta a una señorita de París", de Julio Cortázar, foco deste tópico⁴⁷. Nos três contos, assim como em "El buitre", persiste a ideia de 'falta de saída' dos personagens, cujos devires não são mais do que a confirmação dessa inevitável condição do ser vivente, tal como ocorre com o personagem de Kafka que, resignado, se deixa comer pelo abutre, segundo Jordi Llovet:

El personaje de Kafka (...) asume como inevitable, contra lo que nada puede ni debe hacer, el <<castigo>> que el buitre practica sobre su cuerpo. Incluso parece colaborar con él: después de haber medido sus fuerzas, hallándose incapaz de defenderse y de atacar al animal, le ofrece los pies como mal menor. (2010:133)

⁴⁷ “El buitre

Erase un buitre que me picoteaba los pies. Ya había desgarrado los zapatos y las medias y ahora me picoteaba los pies. Siempre tiraba un picotazo, volaba en círculos inquietos alrededor y luego proseguía su obra. Pasó un señor, nos miró un rato y me preguntó por qué toleraba yo al buitre.

-Estoy indefenso –le dije–, vino y empezó a picotearme, yo le quise espantar y hasta pensé retorcerle el pescuezo, pero estos animales son muy fuertes y quería saltarme a la cara. Preferí sacrificar los pies: ahora están casi hechos pedazos.

-No se deje atormentar –dijo el señor–, un tiro y el buitre se acabó. ¿Le parece? –Pregunté–, ¿quiere encargarse usted del asunto? Encantado –dijo el señor–; no tengo más que ir a casa a buscar el fusil, ¿puede usted esperar media hora más?

No sé –le respondí, y por un instante me quedé rígido de dolor; después añadí–: por favor, pruebe de todos modos.

-Bueno –dijo el señor–, voy a apurarme.

El buitre había escuchado tranquilamente nuestro diálogo y había dejado errar la mirada entre el señor y yo. Ahora vi que había comprendido todo: voló un poco, retrocedió para lograr el ímpetu necesario y como un atleta que arroja la jabalina encajó el pico en mi boca, profundamente. Al caer de espaldas sentí como una liberación; que en mi sangre, que colmaba todas las profundidades y que inundaba todas las riberas, el buitre irremediadamente se ahogaba” (2010:56).

Não há como não fazer um paralelo com as traças do conto de Di Benedetto, a quem o personagem pede sua morte. As noções de "castigo" e, por conseguinte, de "culpa", são novamente decisivas para se pensar o drama do personagem de Cortázar que, 'de cuando en cuando', vomita um pequeno coelho, nesta narrativa em forma de carta. É através dessa carta que se da conta da situação angustiante e fora de controle pela qual passa narrador-personagem, à medida em que os coelhinhos vão crescendo e devorando a casa de Andrée, a senhorita em Paris, destinatária silenciosa da carta:

No me lo reproche, Andrée, no me lo reproche. De cuando en cuando se me ocurre vomitar un conejito. No es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose. (2001:23)

O intuito principal da carta é tentar persuadir de que ele não é "tan culpable" por esse evento inexplicável que lhe sucede e que destrói a casa de Andrée. No entanto o discurso do narrador deixa entrever algo ainda mais interessante, recorrente em todo relato: a sua evidente "denegação". Este foi o termo adotado por Freud, em seu escrito *A negativa* (1925), para explicar um comportamento em que o "eu" consciente anuncia uma ideia recalcada, mas somente pela negação:

Assim, o conteúdo de uma imagem ou ideia reprimida pode abrir caminho até a consciência, com a condição de que seja negada. A negativa constitui um modo de tomar conhecimento do que está reprimido; com efeito, já é uma suspensão da repressão, embora não, naturalmente, uma aceitação do que está reprimido. Podemos ver como, aqui, a função intelectual está separada do processo afetivo. (1969:255)

Tal comportamento de denegação é o que se pode notar na fala do narrador quando anuncia no trecho acima: "No es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose". A supressão do "não" em sua fala parece delatar a real condição do protagonista, que não aceita seu devir e – como o personagem de Di Benedetto – se sente envergonhado por seu indesejado devir, o que o faz, sem opção de escolha, afastar-se de qualquer convívio social. Sobretudo o personagem de "Carta a una señorita en París", o que menos deseja é transgredir a ordem dos padrões pré-estabelecidos:

Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire (...) Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo una reiteración visible de su alma, aquí los libros (de un lado en español, del otro en francés e inglés), allí los almohadones verdes, en este preciso sitio de la mesita el cenicero de cristal que parece el corte de jabón (...) (2001:21)

O narrador se refere, a princípio, à ordem da casa de Andrée, cuja descrição pormenorizada ressalta o excesso de organização da casa, na qual tudo parece ter seu lugar adequado de acordo com critérios que mais lembram as taxonomias do discurso racional que classificam e hierarquizam as espécies. Entretanto, por extensão, pode-se pensar "en un orden cerrado construido ya hasta en las más finas mallas del aire" muito maior – forjada pela "máquina-antropológica" – que rege o ambiente no qual o protagonista e seus coelhos estão inseridos e subjugados:

Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que una mujer instaaura en su liviana residencia. Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa, ponerla allí simplemente porque uno ha traído sus diccionarios ingleses y es de este lado, al alcance de la mano, donde habrán de estar. (2010:21)

O narrador personagem muda-se para tomar conta da casa de Andrée durante quatro meses enquanto ela está em Paris, porém o fato de ocupar esse espaço organizado lhe parece uma transgressão que lhe gera uma grande culpa. Ao longo da narrativa, é curioso notar que, tal como Andrée e o advogado dom Fulgencio de "Pueblerina", o narrador é uma pessoa organizada e metódica:

Las costumbres, Andrée, son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método. (2010:25)

Assim como o metódico dom Fulgencio, o personagem do conto de Cortázar tentou adaptar seu devir à sua vida cotidiana, a um "ciclo invariable". Até o momento de chegar à casa de Andrée, o protagonista conseguia conviver razoavelmente bem com o hábito de vomitar um coelho por mês, já que havia um ritmo, contudo:

Entre el primero y el segundo piso, Andrée, como un anuncio de lo que sería mi vida en su casa, supe que iba a vomitar un conejito. En seguida tuve miedo (¿o era extrañeza? No, miedo de la misma extrañeza, acaso) porque antes de dejar mi casa, sólo dos días, había vomitado un conejito y estaba seguro por un mes, por cinco semanas, tal vez seis con un poco de suerte. (2010:24)

A partir daí, quando o ato de vomitar escapa de sua regularidade, o narrador começa, então, a perder o controle da situação: cada vez mais coelhos nascem e o protagonista, sem sucesso, tenta conciliá-los com o ambiente organizado da casa de Andrée e escondê-los de Sara, uma espécie de governante da casa:

De día duermen. Hay diez. De día duermen. Con la puerta cerrada, el armario es una noche diurna solamente para ellos, allí duermen su noche con sosegada obediencia. Me llevo las llaves del dormitorio al partir a mi empleo. Sara debe creer que desconfío de tu honradez y me mira dubitativa, se le ve todas las mañanas que está por decirme algo, pero al final se calla y yo estoy tan contento. (...)

Su día principia a esa hora que sigue la cena, cuando Sara se lleva la bandeja con un menudo tintinear de tenacillas de azúcar, me desea buenas noches – sí, me las deseas, André, lo más amargo es que me desea las buenas noches– y se encierra en su cuarto y de pronto estoy yo solo, solo con el armario condenado, solo con mi deber y tristeza. (2010:28)

Ao longo da narrativa, haverá uma preocupação do protagonista em reiterar que há dez coelhos nem mais nem menos. Em sua compulsão pelo método e pelo ritmo regular da rotina, tal número parece lhe trazer alguma forma de segurança:

Son diez. Casi todos blancos. (2010:29)

André, querida André, mi consuelo es que son diez y ya no más. Hace quince días contuve en la palma de la mano un último conejito, después nada, solamente los diez conmigo (...) Solamente diez, piense usted esa pequeña alegría que tengo en medio de todo, la creciente calma con que franqueo de vuelta los rígidos cielos del primero y el segundo piso. (2010:32)

Possuindo uma vida dupla, recusando convites de amigos para sair durante a noite, enquanto cuida dos coelhos, o personagem busca incorporar cada nova mudança a um método para não se tornar um *outsider*, ao contrário, procura ser o sujeito cartesiano "senhor de si", essa concepção do humano aniquiladora criada pela "máquina-antropológica". Entretanto o devir-animal é um processo contínuo e inesperado, que não se controla racionalmente, tal como admite o próprio narrador:

No es culpa mía si de cuando en cuando vomito un conejito, si esta mudanza me alteró también por dentro –no es nominalismo, no es magia, solamente que las cosas no pueden variar así de pronto, a veces las cosas viran brutalmente y cuando usted esperaba la bofetada a la derecha–. Así, André, o de otro modo, pero siempre así. (2010:30)

A despeito disso, o trecho revela, novamente pela "denegação", que o narrador sente culpa por não ser esse sujeito que racionalmente tem controle de si mesmo, como convencionalmente deve se esperar do ser humano, a partir de seus conceitos forjados pela "máquina-antropológica". Ademais da "denegação", outra marca comum no discurso do narrador presente nesse fragmento são as interrupções abruptas na narrativa, os silêncios⁴⁸,

⁴⁸ Com respeito a esse tema, há um ensaio "Los silencios del texto en la literatura fantástica", de Rosalba Campa, em que a autora trata da sensação de estranhamento na literatura do fantástico pode surgir do silêncio, o

como quando explica o porquê criar os coelhos na sua antiga casa para depois entregá-los à sua vizinha:

Usted querrá saber por qué todo ese trabajo, por qué todo ese trébol y la señora de Molina. Hubiera sido preferible matar en seguida al conejito y... Ah, tendría usted que vomitar tan solo uno, tomarlo con dos dedos y ponérselo en la mano abierta, adherido aún a usted por el acto mismo, por el aura inefable de su proximidad apenas rota. (2010:25)

Salta à vista a ternura do protagonista pelos coelhos, pondo a lume a forma peculiar de devir-animal desse protagonista, já que o coelhinho lhe surge como a continuação do seu ser, ao mesmo tempo próximo e alheio, como é próprio da experiência de alteridade que proporciona devir, esse "vir a ser". Ademais o excerto mostra que além de desejos recalcados, mas manifestos pela denegação, há desejos não ditos pelo narrador e que, de fato, na carta jamais serão. No entanto estes silêncios preanunciam o desfecho trágico desse protagonista que se desestabiliza por completo quando nasce o décimo primeiro coelhinho:

No tuve culpa, usted verá cuando llegue que muchos de los destrozos están bien reparados con el cemento que compré en una casa inglesa, yo hice lo que pude para evitar un enojo... En cuanto a mí, del diez al once hay como un hueco inseparable. Usted ve: diez estaba bien, como un armario, trébol y esperanza, cuantas cosas pueden construirse. No ya con once, porque decir es seguramente doce, Andrée, doce que será trece. (2010:34)

Ao vomitar o décimo primeiro coelho, ele se dá conta de que o controle de sua experiência nos limites do humano é impossível: o protagonista em seu devir que prossegue infinitamente nessa sua linha de fuga que são os coelhinhos. Novamente pela denegação pode-se inferir que há um sentimento de culpa preponderante que vai além da destruição da casa de Andrée. Tal culpa parece surgir da condição de exclusão pelo fato de não se encaixar na ordem vigente do pensamento racional, não somente da casa de Andrée, mas na ordem das classificações forjadas pela "máquina-antropológica" que decidem sobre a humanidade e a animalidade.

A ordem binária construída pela "máquina-antropológica", que concebe o sujeito como racional, não permite em seu sistema sujeitos como o do conto de Cortázar, ele se torna mais uma mera vida nua que pode ser morto por qualquer um. Por outra parte, seu sentimento de culpa tão posto em relevo durante a narrativa o delata como um homem da cultura, ou seja,

qual se manifestar de formas variadas na narrativa, através da escuridão, de pontos finais abruptos ou pontos suspensivos, tal como em "Carta a una señorita en París": "Existen sin embargo, silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características genéricas. Éste es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consiste precisamente en no poder ser llenado" (1991:52).

dotado de supereu, a "consciência moral", segundo *Mal-estar na cultura*, de Freud. Para o psicanalista, a consciência de culpa é "a tensão entre o supereu severo e o eu submetido a ele, ela se exprime como uma necessidade de punição" (2010:114). A "máquina-antropológica", a serviço da tanatopolítica, parece lançar mão dessa característica do homem da cultura, a introjeção da violência, para promover o aniquilamento e a autoagressão. Encurralado por essa ordem na qual não se encaixa, para o protagonista de "Carta a una señorita en París", a única saída possível é a morte, sua autopunição gerada pela culpa, como no conto do Di Benedetto, a extensão do poder soberano:

Está este balcón sobre Suipacha lleno de alba, los primeros sonidos de la ciudad. No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijan en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales. (2010:34)

O triunfo da "máquina-antropológica" mais uma vez está exposto nessa morte sem importância, inclusive para o próprio personagem que, dominado pelo sentimento de culpa, não vê valor em sua vida.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida I*. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2012,

_____. *Lo abierto. Lo humano y lo animal*. Pre-textos. Valencia, 2005.

_____. *Nudez*. Relógio D'Água Editores. Lisboa, 2010.

ARREOLA, Juan José. *Confabulario*. Fondo de la cultura Económica. México, D. F., 1975.

CAMPRA, Rosalba. "Los silencios del texto en la literatura fantástica". In: MORILLAS, Enriqueta (org.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Sociedad Estatal Quinto, Centenario, 1991.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Grupo Santillana, 2001.

DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. *Mil Platôs volume 4*. Editora 34. São Paulo, 2008.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. UNESP. São Paulo, 2002.

DI BENEDETTO, Antonio. *Cuentos Completos*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. Perspectiva. São Paulo, 2009.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Volume XIII. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Imago. Rio de Janeiro, 1996.

_____. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. L&PM POCKET. Porto Alegre, 2010.

_____. “A negativa”. *Obras completas: o ego e o id e outros trabalhos. Volume XIX (1923-1925)*. Imago. Rio de Janeiro, 1969.

GIORGI, Gabriel. “A vida imprópria. Histórias de matadouros” in: *Pensar/escrever o Animal- Ensaio de zoopoética e biopolítica*. Maria Esther Macial, organização. Editora UFSC. Florianópolis, 2011.

KAFKA, Franz. *Bestiario*. Selección, prólogo y notas de Jordi Llovet. Editorial Anagrama. Barcelona, 2010.

_____. *A metamorfose e o Veredicto*. Tradução de Marcelo Backes. L&PM POCKET. Porto Alegre, 2010.

MACIEL, Maria Esther. *Pensar/escrever o Animal- Ensaio de zoopoética e biopolítica*. Editora UFSC. Florianópolis, 2011.



Brigadeiro e Caramelo

(Foto cedida pela fotógrafa Angela Patrícia Felipe Gama)

Deslocamentos externos e internos na escrita de Anna Kazumi Stahl: relações de identidade e gênero

Ana Cristina dos Santos (UERJ/IL)

¿Qué puede haber entre un encuentro entre ellas (las dos culturas] sino pérdida? En cierto sentido será así, pero se "pierde" algo que nunca hubo ni podrá haber: una fusión de opuestos, una armonización de diferencias.

(STALH, Ana Kazumi, 2006, p.79)

Considerações iniciais

A sociedade pós-moderna contemporânea em que vivemos está caracterizada pelos sucessivos deslocamentos⁴⁹ motivados pelas migrações, pelo turismo ou pelas situações econômicas e/ou políticas. Várias notícias ou dados estatísticos nos informam que o ser humano nunca se movimentou tanto de um lugar para o outro como agora. Deslocar-se parece ter se convertido na nova condição da humanidade. O desenvolvimento dos meios de transportes e da tecnologia impulsionou essa ânsia de movência que, conseqüentemente, acabou por diminuir os obstáculos relacionados ao tempo e ao espaço, encurtando ou eliminando distâncias e fronteiras.

Como decorrência dessa facilidade em deslocar-se, os fluxos migratórios tornaram-se mais intensos. Nas grandes cidades cosmopolitas, há comunidades étnicas ou indivíduos considerados "estrangeiros" convivendo com seus próprios costumes e com os aprendidos e apreendidos no país de chegada. Tal característica possibilita que esses sujeitos se movam entre diferentes domínios culturais. Não abandonam completamente sua relação com os países de origem, mas reconfiguram o sentimento de pertença ao intersecionarem a cultura local com a de seu país, impossibilitando, assim, a construção de um pertencimento único, o que "... nos permite pensar al sujeto migrante en lugar doble, híbrido y no unitario" (FERNÁNDEZ BRAVO; GARRAMUÑO, 2003, p. 11).

Por tal motivo, abordar o tema do deslocamento – individual ou coletivo – nas sociedades contemporâneas é, fundamentalmente, abarcar as questões identitárias presentes nesse sujeito fracionado, pois o transitar “desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades” (IANNI, 2000, p. 14). Desse modo, as identidades afetam e são afetadas pelos deslocamentos, já que o sujeito errante perdeu as bases sobre as quais sustentava e construía a

⁴⁹ Segundo Palmero González (2010, p. 109) a palavra *deslocamento* remete “... à noção de local e encontra sua origem no latim: *loco* (lugar) e *platta* (plaza, place, praça) ... refere sempre à ideia de centro ou ponto estável, assim como sua desconstrução mediante o prefixo *des* ou *dis*”.

sua identidade ao habitar os entre-lugares provenientes dos espaços de movência, em um processo constante de desenraizamento. Com isso, experimentam identidades móveis, híbridas e traduzidas⁵⁰. Ademais, a experiência da errância requer que o sujeito se remodele, a partir do encontro com o outro, em um constante processo de reconfiguração da subjetividade, ou seja, em uma (re)invenção de si mesmo.

As diferentes formas de mobilidades e suas consequências para o sujeito estão presentes não só na sociedade, mas também na Literatura. O “nomadismo pós-moderno” (GARCÍA CLANCLINI, 2009, p. 03) e o debate por ele suscitado servem de *leitmotiv* para as narrativas contemporâneas falarem de si e, ao mesmo tempo, dos outros. Muitos autores que passaram pelo processo de desterritorialização e reterritorialização⁵¹ – sejam como turistas, exilados ou migrantes – encontram na escrita o lugar em que refletem sobre essas experiências e as identidades fraturadas e múltiplas. Contam suas experiências na língua de seu país de origem ou na do país de chegada, mas a partir de uma perspectiva hifenizada, conscientes de que habitam e localizam suas narrativas em um espaço intermediário, permeado pelos referentes culturais de procedências diversas.

Com isso, esses escritores em trânsito fomentam o questionamento sobre os limites da homogeneidade monolíngue e provocam uma fissura no conceito de literatura nacional como aquela produzida em um determinado território com uma língua específica, como nos explicita Bernd (2010, p. 14) “Migrações, exílios, diásporas, mestiçagens, levam ao questionamento sistemático da pertença única, abrindo uma fenda no debate identitário que precisa ser libertado de seu pacto exclusivo com a língua e a nação”. Já não é possível falar mais de identidades culturais coletivas associadas a regiões ou a línguas. Podemos ler como latino-americanas as narrativas publicadas pelos chilenos, brasileiros, argentinos ou cubanos nos Estados Unidos em língua inglesa ou só podem ser chamadas assim quando se tratam de experiências típicas do *sujeito latino-americano* narradas na língua materna do escritor? Esses questionamentos problematizam não só a noção de “nacional”, mas também a noção mesma de “América Latina”.

⁵⁰ Conforme o conceito de tradução cultural desenvolvido por Stuart Hall (2005, p. 87-9).

⁵¹ A desterritorialização é o movimento de saída do território, um afastamento do local de origem, ocasionando a perda de controle das territorialidades pessoais ou coletivas. A Reterritorialização é o movimento de construção do novo território, na qual o indivíduo inicia uma nova ocupação do território ocupado. Os conceitos de desterritorialização e reterritorialização são utilizados nesse artigo conforme as definições de Deleuze e Guattari (1995, p. 24).

Nesse contexto de narrativas produzidas fora do país de origem do escritor, é necessário diferenciar entre narrativas migrantes e narrativas transnacionais. As primeiras têm o exílio como pano de fundo e se caracterizam por ratificar as temáticas de perda do país de origem e a despossessão identitária. Nessas narrativas, as personagens exprimem a ruptura com o lugar de origem de maneira dolorosa, há sempre um desejo de retorno à terra materna. Já nas narrativas transnacionais não há esse sentimento de perda, não há essa manifestação de nostalgia com a pátria deixada para trás. Os escritores sentem-se privilegiados pelo fato de serem nômades, de estarem em contato com diferentes línguas e culturas (BERND, p. 2010, 16-7). O sujeito nômade rejeita e desconstrói qualquer representação de identidade fixa.

É esse escritor nômade, transnacional que se expressa literariamente em sua língua materna ou na língua do país em que vive o objeto de nosso estudo. Contudo, nos centramos na escrita de autoria feminina e, nesse momento, na da escritora transnacional Anna Kazumi Stahl e nos contos presentes em seu livro *Catástrofes naturales* (1997), mais especificamente nos da segunda parte, “La isla de los Pinos”. Neles, a narradora, uma menina, desloca-se para um bosque verde às margens de um lago onde está a casa de seus avós. Nesse espaço, os animais – cachorros, cigarras, mariposas e um peixe – convertem-se também em protagonistas e têm um papel importante nos contos. O olhar minucioso da narradora manifesta uma sensibilidade etológica ao descrever o espaço e o comportamento desses animais, relacionando-os diretamente aos comportamentos humanos. Sob essa perspectiva, objetivamos analisar como a relação estabelecida entre a narradora e as experiências adquiridas com a observação do comportamento animal modificam e, conseqüentemente, redefinem o sujeito feminino que narra os contos.

Cabe ressaltar que investigar a obra de Anna Kazumi Stahl não é tarefa fácil, mas fundamental para compreender as narrativas transnacionais e a conseqüente, fragmentação contemporânea dos conceitos de literatura nacional e identidade. Tal afirmação tem procedência porque tanto a autora quanto suas narrativas não podem ser enquadradas em uma classificação única. Stahl é americana, nascida no estado de Louisiana; filha de pai americano, descendente de alemães e de mãe japonesa. Cresce no ambiente multicultural da cidade de Nova Orleans (considerada a cidade mais multicultural dos Estados Unidos). Em 1995, aos 32 anos, muda-se para a cidade de Buenos Aires e ali se estabelece como professora de literatura inglesa, como tradutora de roteiros cinematográficos e como colaboradora do jornal *El Clarín*. Ainda, nessa época, começa a escrever e em 1997, publica sua primeira obra em espanhol rio-platense, objeto desse estudo.

Tanto a autora quanto suas narrativas estão atravessadas pela alteridade, pela experiência transcultural de contatos permanentes com o outro e também pela alteridade que surge das relações entre o feminino e o masculino, principalmente quando essas relações se situam em um contexto cultural de deslocamento, de quem chega de “fora”. E em suas narrativas quem chega de fora é o sujeito feminino oriental diaspórico, ou no caso dos contos analisados uma descendente desse sujeito. Por tal motivo, afirmamos que a poética de Stahl reflete sobre a identidade feminina e as contradições sofridas pela mulher oriental diaspórica na cultura ocidental, tema decorrente, quiçá, de sua própria ascendência japonesa.

Uma identidade multicultural

Por todo explicado anteriormente, Anna Kazumi Stahl enquadra-se na categoria de escritoras transnacionais. É autora de duas obras publicadas até o presente momento na Argentina: *Catástrofes Naturales* (1997) e *Flores de un solo día* (2002). Diversos outros contos podem ser encontrados em várias publicações recentes que reúnem contos de autores hispano-americanos⁵². Ainda que a autora não seja oriunda de nenhum país hispano-americano e tampouco tenha o idioma espanhol como língua nativa, podemos encontrar seus romances e contos classificados como literatura argentina e/ou hispano-americana. Tal fato mostra de que maneira suas obras desestabilizam o conceito de literatura nacional e, ao mesmo tempo, contribui para mostrar que a categorização das obras ainda é feita com base em critérios linguísticos.

É uma das poucas escritoras em língua espanhola, considerada como tal, sem ser nascida em nenhum país da América Hispânica ou da Espanha e sem ter o idioma espanhol como língua de família. Chama a atenção também o caminho inverso que a escritora fez: dos Estados Unidos a um país da América do Sul. Geralmente são os latinos que vão para os Estados Unidos e passam a viver lá, legalmente ou não, e não os de lá que vêm para a América Latina e decidem viver em um país da América do Sul (considerado periférico) e, muito menos, se tornarem escritores na língua do país de chegada. Até o momento de nossa escrita, Stahl foi a única escritora que encontramos nessa condição. Com todos esses referenciais, fica difícil classificar a literatura de Stahl. Em nossa concepção, a autora representa a opção por uma literatura transnacional ou “globalizada”, na qual, segundo Bernd (2010, p. 17), escritores de diferentes etnias escolhem as suas referências literárias e são

⁵² Para citar somente três: *Pequeñas resistências 3: antología del nuevo cuento sudamericano*, publicado em Madri, em 2004; *No somos perfectas*, publicada em Buenos Aires, em 2006 e *Os Outros: narrativa argentina contemporânea*, publicada no Brasil, em 2010.

reconhecidos por uma identidade multicultural, que os situam em uma cultura híbrida, necessariamente ambivalente. De modo que defendemos que sua literatura vai muito além da categorização de hispano-americana na qual é costumeiramente classificada: Stahl é uma americana que vive na Argentina e escreve em espanhol rio-platense sobre a situação das mulheres japonesas que emigraram após a Segunda Guerra para a América do Norte.

O ambiente multicultural de suas narrativas também esteve sempre presente na vida da autora. Contudo, segundo ela própria (2006, p. 77), crescer e viver em um ambiente multicultural nunca lhe trouxe nenhum problema:

Soy de ascendencia japonesa y alemana. Nací y me críe en Norteamérica y, desde los 34 años, resido en Suramérica donde escribo ficciones, realizo traducciones y enseño letras. Aunque parecería lo contrario, mi vida NO sirve como un buen ejemplo de las dificultades de pertenecer a más de un "mundo" cultural. Lo mío es la excepción: salvo por los años escolares en que fue expuesta a episodios de racismo, no experimenté limitaciones por tener una ascendencia mixta, mitad occidental y oriental. Más bien, esa mezcla se presentaba como una dupla viable de códigos, que sigue ofreciendo más de una interpretación, más de una manera de reaccionar (grifo da autora).

Como reflexo dessa sua experiência multicultural, seus contos e romances trazem personagens femininas em constante movência, inseridas também em ambientes multiculturais e conscientes de que o pertencimento é temporário e a identidade um conceito em transformação. São personagens que se caracterizam pelo movimento de ir e vir, de permanente deslocamento e cujas identidades, segundo Hall (2005, p. 88-9), estão "irrevogavelmente traduzidas", como a da narradora autodiegética dos contos de "La isla de los pinos".

A escolha pelas personagens femininas desterritorializadas nas obras da autora não nos parece aleatória, mas uma característica da escrita feminina contemporânea. Como nos assegura a crítica feminista Spivak (1996 *apud* ALMEIDA, 2010, p. 13), os deslocamentos atuais nas cidades cosmopolitas se diferenciam dos anteriores justamente pela presença da mulher como elemento diferenciador desse deslocamento. Se antes as migrações, as viagens eram basicamente feitas por homens, hoje são também feitas pelas mulheres que ganharam destaques nesses movimentos pelos papéis que desempenham e pelas participações cada vez mais crescentes nas sociedades. Por esses motivos, Spivak ressalta o caráter gendrado dessa movência e denomina esse momento de "a nova diáspora contemporânea". Acrescenta que a presença da mulher tanto nos movimentos migratórios quanto nas narrativas diaspóricas é

importante porque cria novas significações aos contatos culturais, ao estabelecer um diálogo permanente com as questões de raça, etnia e classe.

Heloísa Buarque de Hollanda (2005, p. 17) também compartilha dessa visão ao analisar a mulher contemporânea como sujeito participativo dessa nossa sociedade globalizada e multicultural. Como Spivak, Hollanda também assegura que a intervenção da mulher nas sociedades contemporâneas gera novos significados para os contatos culturais que, por sua vez, redirecionam a análise do sujeito feminino e de seus lugares de enunciação. Por tais motivos, cada vez mais as personagens das narrativas produzidas pelas escritoras nessas sociedades, e aí incluímos Stahl, são sujeitos femininos diaspóricos em permanentes deslocamentos externos e internos, e conseqüentemente, em constante estado de renegociação identitária, pois são identidades culturais "em *transição*... que retiram seus recursos, ao mesmo tempo; de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado" (HALL, 2005, p. 88. Grifo do autor).

Essas personagens diaspóricas femininas, de identidades traduzidas, obrigadas a renegociarem suas identidades e subjetividades em contextos multiétnicos e multiculturais estão presentes nos contos do primeiro livro de Stahl, *Catástrofes naturales* (1997). A obra consta de 26 contos divididos em três partes: "Exótica", "La isla de los Pinos" y "Catástrofes naturales". A primeira parte é composta de 03 contos, cujos temas giram em torno da integração das mulheres diaspóricas japonesas nos Estados Unidos e o problema que "es el encuentro entre las culturas como encrucijada o dilema" (STAHL, 2006, p. 78). A segunda, "La isla de los Pinos", possui 05 contos ambientados em um espaço com o mesmo nome e são narrados em primeira pessoa por uma menina de aproximadamente 10 ou 11 anos, de ascendência oriental. A terceira parte, "Catástrofes naturales", que dá nome ao livro é a maior, composta de 18 contos, com temas diversos e ambientados nas cidades cosmopolitas, entre elas a que vive e viveu a autora: Buenos Aires e Nova Orleans. Em alguns contos dessa parte, Stahl retorna ao tema da integração das mulheres orientais diaspóricas à cultura ocidental estadunidense e aos problemas identitários que acarretam a formação de famílias multiétnicas. Nossa análise, como já mencionamos anteriormente, se detém somente nos contos presentes na segunda parte dessa obra, "La isla de los pinos".

“La isla de los Pinos”

O nome da segunda parte do livro *Catastrófes naturales* (1997), “La isla de los Pinos” é decorrente do nome do espaço onde ocorrem todos os cinco relatos dessa parte⁵³. É o lugar para o qual a narradora se desloca durante as suas férias de verão: “Pensé: ‘Esta isla está tan lejos de la ciudad de las luces y los semáforos, y además es una isla, toda cubierta de árboles oscuros’” (STAHL, 1997, p. 66). Para Lattanzi (2013, p. 162), esse espaço está inspirado na casa dos avós da própria autora, onde ela passava as férias de verão na sua infância. Todos os contos dessa parte têm como protagonista uma criança de traços orientais, de 10 ou 11 anos, chamada Aimée.

Ainda que o nome da protagonista só apareça nas duas últimas narrativas, Lattanzi (2013, p. 162) nos informa que nesses contos se citam passagens de fatos ocorridos nos contos anteriores, o que leva o leitor a relacionar o nome de Aimée à identidade da protagonista de todos os outros contos dessa parte. Ainda segundo o autor, a maneira como se expressa a narradora conduz a suposição de que a verdadeira narradora é uma mulher adulta que rememora o seu passado, contando as experiências que teve naquele espaço-tempo e como elas contribuíram para a sua construção identitária. Lattanzi acrescenta que não se pode supor que essa narradora autodiegética seja Stahl, pois ela mesma, em uma entrevista a ele próprio, afirma que esses contos não são autobiográficos.

Os cinco contos dessa parte narram fatos do cotidiano da personagem Aimée e de seus avós. Em todos há a presença de animais que dividem o protagonismo com a narradora e são objetos de sua reflexão ao comparar suas atitudes às atitudes humanas. Ao observar minuciosamente os comportamentos dos animais que encontra em “La isla de los Pinos”, a narradora compreende a si própria e o mundo que a cerca. Percebemos nos contos que, ao fazer a comparação entre o comportamento animal e o humano, a narradora reflete sobre o fato em si e chega a uma conclusão que lhe permite um processo de autoconhecimento e de reconstrução identitária. Dessa forma, não só o deslocamento externo que sofre a personagem ao ir para “la isla de los Pinos” nos verões, mas também os deslocamentos internos inerentes às experiências decorrentes da observação do comportamento animal contribuem para a formação interior da protagonista.

⁵³ Os cinco contos que compõem essa parte são, na ordem em que aparecem no livro: “Dennis, Walter, Ryan, Will, Buddy, Henry y Trevor”; “El abuelo no se va a morir como las cicadas”; “El error inocente”; “Manjar” e “Rigor”.

Por tal contribuição, podemos afirmar que os ensinamentos que a narradora apreende e aprende nesses contos se assemelham aos de um romance de formação ou *bildungsroman* que se refere à trajetória de educação de um jovem protagonista que, após ter vencido diversos obstáculos, alcança equilíbrio com o mundo onde vive, integrando-se à vida social. Nos contos analisados, os ensinamentos pelos quais passam a narradora levam ao encontro consigo mesma e a uma compreensão mais ampla do mundo e de si própria. Tal como o gênero *bildungsroman*, a aprendizagem da protagonista ocorre longe da casa paterna, através de mentores (os avós) que lhe acompanham nesse desenvolvimento. Contudo, diferente do romance de formação original, no qual a aprendizagem se dava na fase adulta, nesses contos ela acontece ainda na infância da narradora⁵⁴. Os acontecimentos vivenciados com os avós durante as férias na ilha dos Pinos contribuíram para formar a Aimée "adulta" que indiretamente nos conta a história. Dessa forma, os acontecimentos narrados e as experiências vivenciadas através do comportamento dos animais presente na ilha, contribuem para que a personagem se encontre ao longo da narração em um constante processo de (re)negociação identitária.

No primeiro conto, “Dennis, Walter, Ryan, Will, Buddy, Henry y Trevor”, Aimée e seu avô vão procurar um cachorro vira-lata que rondava a casa e brigava com o cachorro cego da família, Junk. O avô vai atrás do cão para matá-lo, mas descobre que é uma cachorra que acaba de parir, com uma ninhada de oito filhotes. Decide, então, levá-la com os filhotes para a casa de uma família, os Beltman, que poderia vender a ninhada e cuidar da cachorra. Amarram a cachorra, pegam os filhotes e partem para lá. Ao chegar, Aimée descobre que a família tem também uma prole numerosa, sete filhos no total e cujos nomes dão título ao conto. A retirada da cachorra do carro; o ato de desamarrá-la pelo filho mais velho da família, Dennis; as várias mordidas que a cachorra dá no menino ao ver-se desamarrada e a consequente morte da cachorra pelo avô de Aimée, para que ela parasse de atacar o menino, são os acontecimentos principais da narrativa que colocam em segundo plano o tema do preconceito étnico e racial da matriarca da família Beltman para com Aimée.

⁵⁴ Para Coqueiro (2014, p. 210): "...é possível afirmar que, apesar do fato de o Bildungsroman, surgir como uma expressão do mundo burguês, alemão e masculino do século XVIII, ele sofreu transformações em consonância com as mudanças históricas, culturais e sociais, de modo a expressar atualmente a evolução da realidade e se constituir como uma nova legítima expressão das minorias que sempre estiveram relegadas à margem [...] Essas mudanças refletem-se na própria configuração da crítica feminista atual, que busca estudar no romance de formação do século XXI [...] a representação das identidades femininas na ficção de autoria feminina contemporânea".

Dos cinco contos de “La isla de los Pinos”, esse é o único que traz explicitamente a questão da intolerância étnica pela qual passa a narradora. Ela é vítima do racismo por possuir ascendência oriental por parte, principalmente, da sra. Beltman, que ignora a sua presença na casa, como se ela fosse algo sem importância: “¿Ésta es su nieta?”, poniendo un vaso en la mesa frente a mí *pero sin mirarme* y sin esperar una respuesta” (STAHL, 1997, p. 60. Grifos nossos). Contudo, como Aimée é ainda uma criança e é a narradora não há nenhuma consideração por sua parte e, portanto, nem na narrativa sobre o preconceito que sofre. Como criança, ainda não está consciente de que seus traços orientais lhe imprime uma marca que lhe caracteriza como diferente do modelo hegemônico ocidental e, principalmente do modelo caucasiano americano. Ao contrário, Aimée narra o que acontece, sem perceber as marcas implícitas do preconceito sofrido. Percebe que há algo diferente no encontro que tem com os pais dos meninos e que a mãe da família lhe olha com uma “estranha curiosidade”, mas sua inocência infantil não lhe permite entender a causa: “Me observaron. Pude sentir la mirada de la señora Beltman pesada sobre mí, con una especie de extraña curiosidad. Me pregunté qué veía en mí” (STAHL, 1997, p. 61).

O tema da intolerância cultural e do racismo que sofre as mulheres orientais na cultura americana está presente na maioria dos contos de *Catástrofes naturales*, porém, ao contrário dos contos da obra, nesse, a narradora, uma criança, não tem consciência de sua diferença e questiona-se sobre o porquê do olhar da Sra. Beltman sobre ela, sem perceber que ela própria é o objeto de estranhamento. Ainda que a autora afirme que não se trata de contos autobiográficos não é difícil relacionar o preconceito sofrido por Aimée com o sofrido por Stahl em sua infância⁵⁵. Para Lattanzi (2013, p. 162), o tema inserido nos contos de Stahl aponta para “... una fuerte crítica al comportamiento que muchos estadounidenses tienen ante la diversidad, pasando del racismo a la fascinación por lo extranjero, donde la mujer occidental queda reducida a un simple objeto exótico”. A dicotomia mulher ocidental versus oriental é umas das oposições mais marcantes dentro dos estudos do feminino. No conto, a intolerância se materializa justamente nessa oposição: Sra. Beltman – mulher ocidental versus Aimée – que por possuir traços da cultura oriental, representa para a Sra. Beltman, a própria mulher oriental. Essa dicotomia nos contos de autoria feminina sugere as dificuldades de se chegar às diversidades do Outro, em especial, à heterogeneidade das mulheres situadas no contraponto do hegemônico horizonte cultural ocidental.

⁵⁵ A própria Stahl nos informa que nos anos escolares sofreu episódios de racismo pelos seus traços orientais (STAHL, 2006, p. 77).

Contudo, é nas linhas finais do relato, quando Aimée e seu avô estão saindo da casa dos Beltmen, que a narradora torna explícito para o leitor o porquê das atitudes da Sra. Beltman para com ela, porém, não faz nenhuma consideração, apenas relata o fato. A narrativa termina nesse ponto com a narradora sabendo o motivo pelo qual foi ignorada pela Sra. Beltman. Durante toda a visita, somente o sr. Beltman lhe dirige a palavra: " –Toma tu coca, niña –la voz de Beltman se dirigió hacia mí, de manera que todos me miraron de golpe" (STAHL, 1997, p. 61). Ao sair da casa dos Beltman, Aimée escuta o diálogo da Sra. Beltman com seu marido e ao ouvi-lo, percebe que o estranhamento pressentido no início do encontro com a família se materializa em racismo contra sua pessoa e sua etnia. Nesse momento, a Sra. Beltman invisibiliza a individualidade de Aimée e a considera apenas com relação a uma etnia oriental:

El señor Beltman y mi abuelo se dieron la mano, eso fue una buena señal, pero la señora Beltman, después de saludar a mi abuelo, *ni siquiera me miró*. Cuando caminábamos hacia el auto y creyó que ya no podíamos oírla, la escuché decir: "Walt, no quiero que venga más con *esa vietnamita*, te dije que *traen mala suerte*, además ¿no viste cómo..." Pero el resto de su frase no pude oírla por el ruido del motor (STAHL, 1997, p. 65. Grifos nossos).

Na fala da Sra. Beltman é possível perceber as atitudes que conduzem às marcas de apagamento da pessoa "Aimée". Primeiro invisibiliza a menina ao invisibilizá-la ao longo da visita. Depois, a invisibiliza como indivíduo ao desconsiderar suas características e agrupá-la com relação a apenas uma etnia oriental pejorativa aos americanos – os vietnamitas – mesmo sabendo que ela não pertence a tal etnia. Também explicitamente associa a presença da menina na casa e o azar que essa etnia traz às mordidas que a cachorra dá em seu filho mais velho, Dennis. Nesse momento da narrativa, a personagem percebe a invisibilização que sofre pela Sra. Beltman, pois essa também ignora completamente a sua presença ao se despedir do seu avô, Walt, como se com essa atitude Aimée passasse a não existir e, assim, deixasse de incomodar e trazer azar à família.

No conto, é possível associar as atitudes da cachorra vira-lata com às da Sra. Beltman. A cachorra protege sua numerosa prole do perigo que os estranhos podem trazer, nesse caso o cachorro Junk, o avô e o menino Dennis. A Sra. Beltman também protege a sua numerosa prole de qualquer contato com o diferente, com o Outro, que pudesse contagiar a sua prole e desestabilizar a harmonia existente. Tal comparação pode ser feita no fragmento em que a Sra. Beltman ao ver que o filho beberá a coca-cola que restou do copo de Aimée, apressa-se em pegar o copo que o filho tomou da menina e o joga no chão, espatifando-o, para que nenhum de seus filhos possa correr o risco de beber naquele copo. Na concepção da Sra.

Beltan beber no mesmo copo da “vietnamita” é contagiar-se. Para que isso não aconteça, prefere quebrar o copo a deixar que seus filhos bebam nele:

El niño extendía sus brazos hacia el vaso con gran sigilo y vaciló justo antes de tocarlo. Pero después lo agarró con fuerza, lo levantó y con el vaso casi lleno de coca cola les dirigió una sonrisa orgullosa a sus hermanos. A mí también me sonrió, triunfante, como diciendo: “Lo logré, lo he ganado.” Entonces, de repente, su madre se le vino encima como un relámpago: “¡TREVOR BELTMAN!” Le arrancó el vaso de sus manos y lo estrelló contra el piso de la galería provocando una explosión de vidrio y hielo. La coca formó un charco marrón sobre la madera blanca (STAHL, 1997, p. 63).

A figura da cachorra vira-lata no conto se associa não só a Sra. Beltman, mas também à Aimée. A presença da cachorra e de Aimée na casa da família Beltman promovem a desestabilização do conceito de homogeneidade e instauram a desordem dentro de uma ordem previamente instaurada. Primeiro a cachorra instaura a desordem na casa do avô da narradora ao morder Junk: “Durante esa semana Junk había vuelto a casa con golpes y lastimaduras. Eso significaba que había un perro vagabundo que estaba tratando de adueñarse de la Isla de los Pinos”(STAHL, 1997, p. 56). Depois, o avô e Aimée necessitam sair da ilha para levar a cachorra e sua prole para a família Beltman e ao chegar lá, a cachorra morde Dennis e desestabiliza a ordem familiar: “Los niños vinieron de todas partes pero también se frenaron en seco. La señora Beltman apareció en la galería y sus chillidos hicieron que el señor Beltman comenzara a dar órdenes en vez de tomar una iniciativa” (STAHL, 1997, p. 65).

A presença de Aimée na casa também instaura a desordem. A sua chegada desestabiliza o cotidiano da família. Aimée percebe que há alguma coisa estranha no encontro entre o seu avô e a família. Algo está “fora do lugar”, porém, é incapaz de perceber o quê: “Era como si estuvieran en un programa de televisión, leyendo sus líneas en carteles; decían todo correctamente, *pero yo sentía que había algo oculto, algo que se me escapaba y que podía ocurrir en una próxima escena*” (STAHL, 1997, p. 60. Grifo nosso). Ela não percebe, mas é a sua presença na casa o elemento desestabilizador do cotidiano familiar. Ela representa o Outro, a heterogeneidade, a ruptura da homogeneidade americana, a fusão entre o ocidente e o oriente que, para a Sra. Beltman, não devem se harmonizar.

A questão do racismo e da intolerância étnica, visível através da pluralidade étnica e da fusão entre as culturas aparece também no conto “Un error inocente”. Contudo, se no conto “Dennis, Walter, Ryan, Will, Buddy, Henry y Trevor” o tema aparece de forma explícita nas últimas linhas da narrativa, em “Un error inocente” aparece de forma implícita. No conto, são

as mariposas que voam em volta das lâmpadas acesas na casa dos avós que fazem com que a narradora reflita sobre o tema da diferença. Todos os dias à noite, as mariposas circulam em volta das luzes. A narradora não presta atenção a elas e tampouco se sente incomodada pela presença dos insetos, se não fosse a aversão da avó por elas, que não dorme enquanto não consegue expulsar todas as mariposas de dentro da casa. A conversa que a avó tem com Aimée sobre o comportamento das mariposas de procurar a luz é o *leitmotiv* para uma comparação das mariposas a partir de duas perspectivas diferentes: a da avó que acha que elas são feias e não as suporta e, a da menina, que as vê como seres que têm a sua própria beleza e convive harmonicamente com elas.

A avó acredita que as mariposas são estúpidas e feias. Estúpidas porque ao procurar a luz, elas não pressentem o perigo e inclusive se queimam nas chamas da luz das velas e feias porque procuram misturar-se à beleza, existente na luz, sem perceberem que sua feiura não pode mesclar-se à beleza. Segundo a avó, beleza e feiura não se misturam: “Mi abuela me explica: ‘Son feas porque aun siendo feas buscan mezclarse con lo bello, que es la luz. ¿Entiendes, pequeña? La fealdad es eso. Las mezclas nunca son buenas. Uno tiene que saber cuál es su lugar’” (STAHL, 1997, p.73). O objetivo da avó com a comparação das mariposas é fazer que a neta aprenda a lição de que cada ser tem seu lugar no mundo e deve saber que lugar é esse sem procurar se misturar, ou seja, sem ser o que não é. A narradora, entretanto, não concorda com a posição da avó e não entende como a avó pode associar a mistura e a fusão a elementos que trazem a feiura, sendo ela mesma, sua neta, um produto oriundo dessa fusão já que é filha de um ocidental com uma oriental.

Essa aprendizagem assemelha o conto ao romance de formação ou *bildungsroman*. Através das explicações que a avó dá a Aimée sobre o comportamento das mariposas e a insistente pergunta que lhe faz “por que elas são feias?” (e que a criança não consegue responder, pois não compartilha dessa visão da feiura), a narradora vai observando com mais atenção à figura da avó, percebendo detalhes nela até então nunca notados e construindo uma nova percepção sobre a avó, sobre si mesma e o seu lugar no mundo. Em um mundo em que a pureza não existe, em que os elementos são mesclados, como a avó pode considerar a pureza como a detentora da beleza? À medida que a avó lhe faz observar o comportamento das mariposas, mais Aimée observa seu rosto e vê detalhes nunca antes vistos e reconhece nela, na avó, a mistura da beleza e da feiura que ela tanto recrimina nas mariposas: “Se inclina por encima de la llama y la luz aletea en su cara haciendo resaltar sus facciones bellas y

empolvadas, pero veo también la carne que le cuelga, blanda, desde el cuello" (STAHL, 1997, p. 73).

Nessa nova percepção, construída através da observação do comportamento das mariposas, aprende que os opostos podem conviver harmonicamente e, compreende que eles estão presentes em todos os seres. Inclusive na avó também há elementos que caracterizam uma beleza indestrutível, mas também uma feiura que aparece inexoravelmente com o passar dos anos, que a fusão do feio e do bonito também está presente nela e nem por isso, ela considera a avó feia:

Mi abuela tiene el pelo color plateado, atado en la nuca y sostenido por peinetas oscuras con grabados de rosas e incrustaciones de brillantes. Cabello sedoso, espeso. Su cara luce suave, las mejillas tersas, la piel blanca y levemente rosada, empolvada. El ideal caucásico. La frente, la nariz, todas facciones finas en su cara de mujer.

Pero bajo su mandíbula aparece otro color, más opaco, como de madera o de tierra, y un cuello cargado de arrugas. Sin embargo, de lejos, de frente, ella se ve perfecta (STAHL, 1997, p. 71).

Dessa maneira, se em um primeiro plano, o conto discute sobre uma perspectiva de beleza e de feiura através do comportamento das mariposas, nas entrelinhas podemos observar que a discussão emerge sobre o lugar que cada um ocupa no mundo e que nesse lugar deve haver a fusão e convivência harmônica das diferenças. Discute também a apreensão do conceito de convivência harmônica pela personagem Aimée e sua conscientização sobre a fusão dos opostos. É essa fusão que a narradora vê na própria avó e que aprende a notar enquanto discute com ela sobre as mariposas. O tema da fusão dos opostos é caro à autora pela sua ascendência mista – metade oriental, metade ocidental – e pela convivência harmônica entre os dois mundos.

No conto, podemos perceber no processo de aprendizagem, o deslocamento interno que sofre a personagem ao deter-se sua mirada e ver a avó sobre outro prisma: “La miro, un poco asustada. Empiezo a pensar en mi abuela, a pensar “¿quién es?”, a tratar de hacerme alguna idea sobre ella” (STAHL, 1997, p. 72). Esse descentramento cria uma nova maneira de observar a avó, debilitando os esquemas tradicionais de beleza com os quais definia a figura da avó “Yo tengo 11 años, ella 72. Es bella, o *supongo* que es bella. Y me cuenta que lo ha sido, más aún de joven” (STAHL, 1997, p. 71. Grifo nosso). Esse deslocamento lhe permite um processo de autoconhecimento e de reconstrução identitária. Cria uma nova subjetividade que se conscientiza da mescla e da diversidade, inerente nela própria e nos seres que também

se consideram “puros”, como a avó. Enfim, percebe que a "pureza" tão celebrada pela avó, não existe.

Os outros três contos dessa parte, “El abuelo no se va a morir como las cicadas”, “Manjar”, e “Rigor”, também apresentam características do romance de formação. Neles o tema principal é a morte e a relação da narradora Aimée com essa fase da vida ainda tão incompreensível para uma criança⁵⁶. No conto “El abuelo no se va a morir como las cicadas”, a narradora é surpreendida na calmaria da noite pelo canto ensurdecedor de centenas de cigarras:

A pesar de no verlas, me di cuenta de que eran muchas cicadas, cantidades imposibles de imaginar, miles produciendo ese zumbido tremendo que había aplastado los demás sonidos. El ruido mismo hacía vibrar las cosas. Nuestras sillas plegables vibraban, la galería también. Incluso la casa parecía sacudirse. Las cicadas la asaltaron con la agresiva velocidad de un ejército mandado a conquistarla (STAHL, 1997, p. 67).

No dia seguinte, a narradora encontra espalhada por toda a área externa da casa as "cascas" das cigarras que apresentam todos os detalhes do corpo de uma de uma cigarra (olhos, patas, asas...), mas todas as "cascas" possuem uma abertura na altura das costas. A narradora, então se pergunta o que houve com os insetos: "... ¿Se evaporaron?", se me ocurrió, ‘¿O se escaparon?’” (STAHL, 1997, p. 68). Acredita que pela semelhança da casca com o inseto, que elas tenham se evaporado, após o canto, pela abertura existente nas "cascas", ou seja, tenham morrido. Tal conclusão leva a narradora a refletir sobre a morte das cigarras após o canto, já que seu avô lhe contara que as cigarras vivem apenas um dia. E se elas morrem após cantarem tão profundamente, então, é porque acumulam toda a existência nesse único dia e nesse único ato. Essa constatação faz com que compare as cigarras às pessoas. Conclui que há pessoas que não sentem toda a intensidade da vida no longo período de sua existência, diferente das cigarras desfrutam de toda essa experiência em um único dia. Logo, pensa que essas pessoas passam pela vida, sem vivê-la realmente, sem marcarem a sua presença. Após tal consideração, deixa de sentir pena pela morte das cigarras, pois, compreende que são seres que vivem plenamente a sua existência, ainda que seja apenas em um único dia. São seres que merecem a nossa inveja, porque são capazes de viverem de maneira muito mais intensa que a maioria das pessoas comuns.

⁵⁶ Podemos afirmar que o tema da morte está presente, em maior ou menor grau, em todos os contos do capítulo "La isla de los Pinos".

Tal reflexão faz a narradora associar a ideia da vida intensa em um único dia e a "casca" que deixam como marca da passagem pelo mundo com a vida calma e tranquila de seu avô: "El abuelo vive de esa manera, vive sin apuro... Su forma de vida no era turbulenta ni agitada" (STAHL, 1997, p. 69). Conclui que para seu avô (e para as pessoas que vivem como ele) a morte chegará sem ruído, calma e quiçá, imperceptível. E que ao morrer, ele não deixará nenhuma "casca" ou qualquer outra marca perceptível aos demais que comprove a intensidade de sua vida, como as cigarras. As marcas estarão apenas dentro dela. Serão lembranças de quem conviveu junto a ele, marcas internas, mas não externas como as deixadas pelas cigarras: "Él no dejaría una cáscara cuando muriese. Iba a disolverse hasta que no quedara ropa ni nada. Se iría, imperceptible como la luz después de la puesta de sol" (STAHL, 1997, p. 69).

No conto, as cigarras, seu canto e seu processo de ecdise são o ponto de partida para a reflexão de Aimée sobre a morte e o que resta após essa passagem. O conto enfatiza, através de uma característica típica da vida das cigarras, o desenvolvimento interior da personagem como resultado de seu processo de aprendizagem de que tudo que tem vida, também morre, nem sempre deixando "vestígios" de vida como as cigarras. Através da relação da vida de seu avô com a vida/morte das cigarras, a criança Aimée se depara com a fugacidade da vida e com a constatação de que a morte alcança a todos, inclusive os seus entes queridos, como o avô. O conto relaciona o mundo exterior da casa dos avós – a invasão das cigarras – com o desenvolvimento interior da narradora – a conscientização da morte. Dessa forma, o conto ressalta em suas linhas finais o processo de descobrimento de Aimée sobre a morte e, principalmente de que as pessoas, diferente das cigarras, não morrerão após uma explosão de vida. Mas, essa se esvai do corpo gradualmente, até que não mais esteja presente:

Un día, tal vez, todo comience a ser más lento para alguien así. Eso se llega a notar, pero uno no piensa en ello por lo gradual que es. En algún momento deja de levantarse de la cama. En realidad –uno se da cuenta hace un tiempo– que no se levanta. Entonces uno va a verlo, y está ahí. Se despierta sonriendo, vivo aún, con su ritmo lento y constante, sólo que se queda en la cama. Sigue así hasta que un día se lo nota ausente, o que ha estado ausente durante algún tiempo. En ese momento uno recuerda haber escuchado un sonido casi imperceptible, un suspiro. Uno va entonces a comprobar si está bien, pero ya no está, se ha ido, sin dejar ningún resto. Se ha ido, sin más. (STAHL, 1997, p. 69).

A constatação de tal fato provoca uma nova aprendizagem na narradora, obrigando-a a uma (re)negociação identitária causada pela constatação da morte. A presença da morte, agora intimamente relacionada à perda dos entes queridos, é tema do conto "Rigor". O conto narra o

encontro do cadáver de um cachorro, já em putrefação, encontrado perto da casa do avô. Aimée e o avô vão em direção ao mau cheiro que exala o cadáver, encontram o animal morto e o queimam. Porém, a criança fica impressionada como endurecimento em que se encontra o cadáver:

–Ese perro tenía las patas endurecidas, ¿no?

–Sí. Rigor mortis, así se llama eso. Después de morirse un perro, o cualquier animal, el cuerpo se endurece. Queda rígido en la posición en que estaba cuando murió. Como ese perro hoy (STAHL, 1997, p. 81).

Através do encontro do animal morto e da visão de seu corpo enrijecido, há uma mudança na relação da narradora com o mundo exterior. A presença da morte se materializa no mundo da criança ao ver o cadáver do animal, mudando substancialmente a sua concepção de realidade. Ela se conscientiza, tal qual o conto “El abuelo no se va a morir como las cicadas”, de que a morte chega para todos os seres. Inclusive para os que estão próximos a ela e para ela própria. Essa aprendizagem ocorre de maneira mais dolorida para a menina que no conto citado. É nesse conto que a narradora se conscientiza da morte, a ponto de chocar-se com a descoberta de que todos, um dia, estarão como o cadáver encontrado:

“Yo sé que tú y yo y la abuela un día vamos a estar así como ese perro maloliente, y yo sé que tú lo sabes.” [...] Ella insistió: “A mí también y a ti nos van a tener que quemar porque vamos a tener rigor mortis, a oler mal, y nos vamos a pudrir e inflar y atraer moscas negras. ¿No es así? Incluso a la abuela. Incluso a la señora Beltman. ¿No? ¿No?” [...] Ella oyó primero el ruido que hicieron las patas de la silla al correrse sobre el piso; después sintió un pañuelo en su cara limpiándole las mejillas y la frente. La tela era suave y olía a jabón y a gomina (STAHL, 1997, p. 82).

Assim, o animal no conto é o *leitmotiv* para a discussão sobre o tema da morte entre o avô e Aimée. A visão do cadáver do animal provoca sentimentos inexistentes na narradora. A presença da morte e da perda se faz mais explícita, havendo a necessidade de a narradora dividir suas angústias com o avô. Ao compartilhar com ele seus medos com relação à morte, a narração se detém, mais uma vez, em um fato externo que provoca um deslocamento interno. Toda a situação narrada no conto provoca uma aprendizagem que contribui para o crescimento individual de Aimée. Nesse momento, o leitor percebe o deslocamento interno da narradora e sua transformação de ser inocente a ser consciente. O choro no final da narrativa caracteriza o momento de aprendizagem de Aimée sobre os fatos do mundo e seu crescimento, ou seja, o momento em que internaliza os ensinamentos provocados pela situação. Podemos considerar esse choro como a marca textual da ruptura entre a vida infantil

e o começo da vida adulta da narradora, momento no qual ela perde a inocência e a fantasia inerentes ao mundo das crianças.

O tema da morte sob outra perspectiva também está presente no conto "Manjar", entretanto, não é o tema central do conto. Nessa narração, o olhar e as reflexões de Aimée se detêm na figura de um peixe e nas transformações pelas quais ele passa dependendo da perspectiva que a narradora o vê: vivo na água, morto no barco, sendo limpo pelas mãos do avô e assado no prato. O peixe a faz refletir sobre as mudanças que as pessoas sofrem na vida e também nas maneiras pelas quais podemos conceber um objeto, pessoa ou situação. Percebe que, dependendo da perspectiva e do contexto, há variações na forma em que ela própria vê o peixe e que tais variações acontecem também no dia a dia com os objetos e as pessoas ao seu redor. Esse torna-se, portanto, o tema principal da narração:

Si no hubiese sido por el espinazo, quizá no hubiera podido relacionarlo con el pez que había volado en el aire sobre el agua: o quizás era ese color blanco, brillante, que reflejaba la luz del sol. Lo vi y pensé: "Cambió de nuevo" (STAHL, 1997, p. 76).

Já na primeira linha, o conto explicita o processo de aprendizagem pelo qual passa a narradora, pois ela informa que sai com o avô para aprender a pescar. Porém, a aprendizagem gerada com o passeio não é a do ato de pescar. A essa, a narradora não dá muita importância, pois é última coisa que deseja aprender. Durante a pescaria e depois ao ver o avô limpar e assar o peixe, Aimée reflete sobre como o peixe muda de aparência e amplia essa constatação para como as coisas mudam de aparência, conforme o olhar de quem as vê e a situação vivenciada. Ao mesmo tempo, relaciona essa aprendizagem com a ensinada pela avó ao explicar sobre as mariposas e o fascínio delas pela luz⁵⁷: A pessoa deve sempre saber qual é o seu lugar no mundo e não tentar ser aquilo que não é ou fazer o que não é capaz. Esse é o único conto do capítulo "La isla de los Pinos" em que há a intertextualidade com outro conto do mesmo capítulo. A relação não é casual, pois nele, "Manjar", está explícito a noção de aprendizagem, presente com o *bildungsroman*. Assim, a narradora associa ao mundo exterior e a aprendizagem pretendida pelo avô, os ensinamentos já apreendidos anteriormente com a avó:

[...] vi ese pez sacudiéndose como un epiléptico en el fondo del bote. Murió estúpidamente, tratando de respirar, tratando de hacer —o forzado a hacer— algo de lo que no era capaz. Me acordé de las mariposas nocturnas, esas mariposas quemadas y muertas en la mesa del comedor de mi abuela, y de su

⁵⁷ Relação explícita na narração ao conto anterior "El error inocente".

cara fea y pintada, y de la lección que me enseñó: uno tiene que saber cuál es su lugar (STAHL, 1997, p. 74).

A experiência da pescaria e de ver o peixe sofrendo várias transformações, de vivo no rio a agonizante, morto e assado pelo avô, é o fio condutor para que a narradora inter-relacione os ensinamentos da avó e os apreendidos na pescaria e incorpore em sua subjetividade a nova experiência adquirida com a visão do animal: tudo sofre uma mudança, de modo que cada qual precisa saber qual é o seu lugar no mundo. Contudo, não compartilha com o avô a experiência da nova descoberta, esse apenas percebe que a neta encontra-se diferente, talvez um pouco distraída. As diversas sensações que a visão do peixe (em suas diversas fases) lhe traz, são sentidas em experiências diversas em um doloroso processo de formação⁵⁸ até o momento em que se abstrai da realidade exterior e se concentra apenas na visão do animal em sua última transformação –um delicioso manjar– que é também o objetivo do peixe, ou seja, seu lugar no mundo: "No recuerdo ningún sonido. No recuerdo plazos de tiempo. Recuerdo ese aroma delicioso, y la carne tierna, lujosa, y las manos de mi abuelo que apartaban la carne, en fetas como hojas muy blancas, del espinazo traslúcido" (STAHL, 1997, p. 77).

Esse momento de abstração da realidade externa no final da narrativa, no qual se afasta da realidade, caracteriza o momento de aprendizagem interna da protagonista: o lugar do peixe é dentro do rio, mas também em um prato de comida, pois cada coisa tem seu lugar no mundo. Ao relacionar a visão do peixe com o ensinamento da avó, a narradora não se sente mais desconfortável e passa a usufruir do momento da comida com o avô.

Considerações finais

Os contos de Anna Kazumi Stahl presentes no capítulo "La isla de los Pinos", de *Catástrofes naturales* (1997) são bastante singulares por narrar de forma autodiegética, através da reflexão sobre o comportamento dos animais da ilha, os questionamentos existenciais da criança narradora com relação à sua identidade, a busca de um lugar no mundo e a angústia diante da morte, além do doloroso processo de autoconhecimento e amadurecimento que sofre a protagonista nessa fase de sua infância. Se em um primeiro momento, os contos desse capítulo parecem destoar dos outros do livro que abordam a

⁵⁸ "Me había achicado, apretada dentro del chaleco, y ahora crecía de golpe, con el aire empujando desde dentro, el aire que me inflaba y que ahora sentía en la cabeza. Me mareé. [...] Mal, mal. Pero yo estaba ahí para ver y aprender. Por respeto (o por amor) al abuelo me quedé." (STAHL, 1997, p. 76).

trajetória dos sujeitos femininos adultos hifenizados entre duas culturas, um olhar mais atento nos mostra as semelhanças.

Nesses contos, tais quais os demais de Stahl, a narradora Aimée sofre um processo de renegociação identitária ao deslocar-se geograficamente para a ilha onde está a casa dos avós. Esse deslocamento provoca novas experiências, obrigando-a, a partir do encontro com o outro, a um constante processo de reconfiguração de sua subjetividade. Assim, deslocamento, identidades construídas em meio a outras diferentes, a alteridade, a intolerância étnica, a pluralidade étnica e a fusão entre as culturas são temas constantes na trajetória das personagens adultas de *Catástrofes naturales* e também estão presente nos contos analisados.

Contudo, nesses contos especificamente, há a presença do princípio básico do gênero *bildungsroman*: a trajetória de experiências e aprendizagens que conduzem ao encontro consigo mesma e a uma compreensão mais ampla do mundo e de si própria. A aprendizagem da protagonista é o fio condutor das narrativas. Essa acontece por meio da observação atenta do comportamento dos animais e a relação direta que ela estabelece com as experiências humanas. Tal relação provoca a mudança em sua subjetividade. Assim, sua identidade é (re)construída por meio dessas experiências. Sob essa perspectiva, há um uso específico da figura do animal: aquele que promove a desestabilização do conceito de identidade como uma essência imutável e eterna.

Não por casualidade, é a morte o tema constante desse capítulo. A morte nos contos - dos cachorros, do peixe, das mariposas, das cigarras – não representa somente o fim da vida, mas o fim de um ciclo. Com as experiências de morte dos animais, a narradora vivencia a ruptura de uma fase e o nascimento de outra: de Aimée criança a Aimée adulta. A morte real dos animais representa a morte simbólica da personagem, significa a ultrapassagem de uma condição de ignorância inerente ao mundo infantil ao conhecimento das verdadeiras condições da existência humana. Assim, a protagonista chega ao final das narrativas transformada em uma Aimée mais consciente e, portanto, mais próxima a fase adulta.

Referências

BERND, Zilé. Colocando em xeque o conceito de literatura nacional. In: CARRIZO, Silvina Liliana; NORONHA, Jovita M Gerheim (orgs). *Relações literárias interamericanas: território & cultura*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. p. 13-22.

COQUEIRO, Wilma dos Santos. O *bildungsroman* de autoria feminina contemporâneo: uma leitura de *Azul-corvo*, *Algum lugar* e *Pérolas absolutas*. *Anais do Fórum dos estudantes*. VI

Simpósio Internacional de Literatura Brasileira. Brasília, 02 a 05 de novembro de 2014, p. 209-20. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_anais_forum_estudantes/anais_2014/wilma.pdf>. Acesso em 23/03/2015.

DELEUZE, G.; GATTARI, F. *Mil plátos: capitalismo e esquizofrenia*. Trad de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. Vol. 1.

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro; GARRAMUÑO, Florencia. Introducción. In____; SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). *Sujetos en tránsito*. (in)Migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana. Buenos Aires: Alianza, 2003. p 11. 25.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Introducción: Los muchos modos de ser extranjero. In: ____ (org.). *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*. Buenos Aires: Ariel, 2009. p. 1 – 11.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Os estudos de gênero e a mágica da globalização. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHENIDER, Liane (orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa, 2005. p. 13-20.

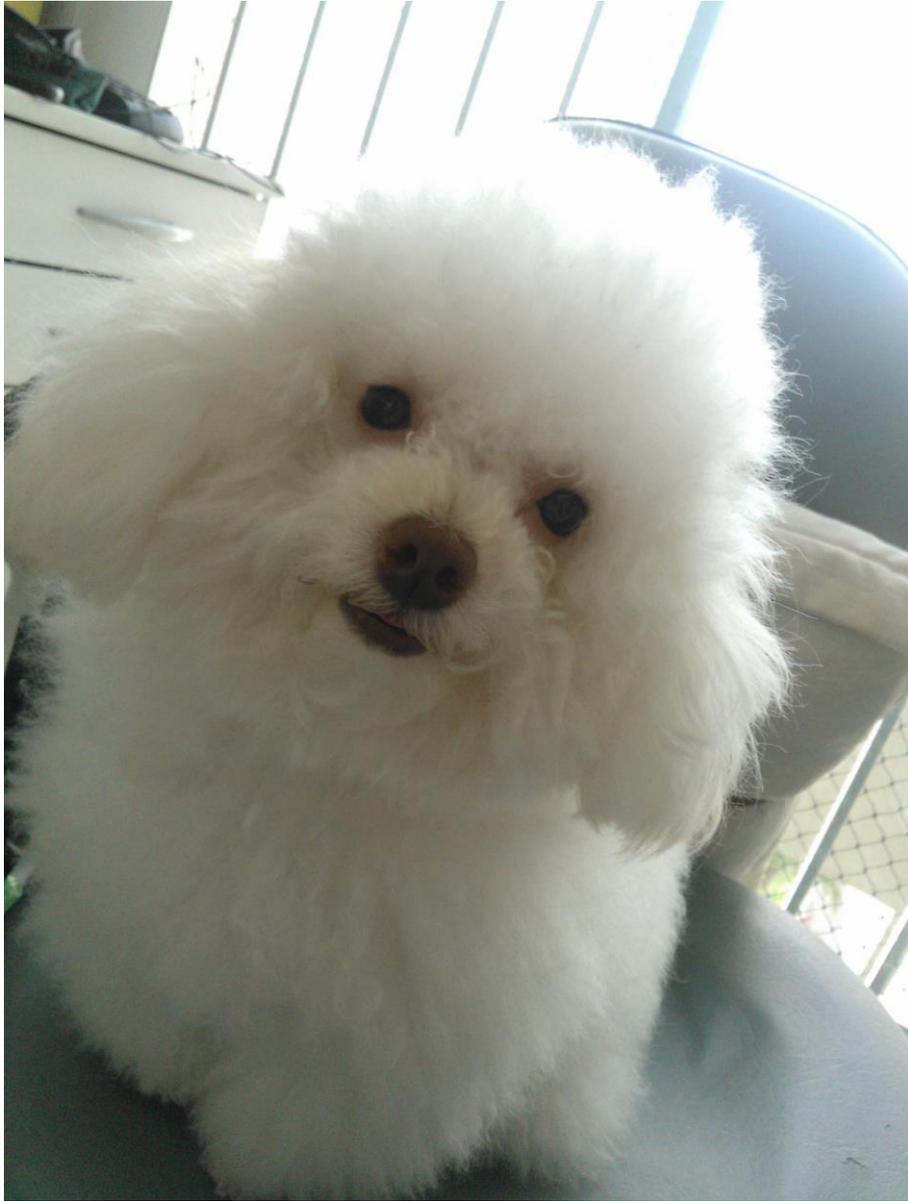
IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: _____. *Enigmas da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 11-32.

LATTANZI, Stefano. Anna Kazumi Stahl: el mundo hispanoamericano en los relatos de una autora transnacional. *Les Ateliers du SAL* 3, 2013, p. 158-172.

PALMERO GONZÁLEZ, Elena. Deslocamento/Desplazamiento. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 109 -28.

STAHL, Anna Kazumi. *Catástrofes naturales*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

_____. Mujeres que viven en (o entre) dos mundos – Oriente y Occidente. In: PONSOWY, Mori (ed.); LAMBRE, Tomás (coord.). *No somos perfectas*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2006. p. 75-92.



Brisa

A animalidade artístico-literária: reflexões

Angela Guida (UFMS)

Cátia Mendes Pereira (UFMS)

Se todo animal inspira sempre ternura, que houve, então, com o homem?

(Guimarães Rosa)

O pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese.

(Jacques Derrida)

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 ensaio 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).

Como se pode observar, 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 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, assim, passa a ser vista como algo normal.

De acordo com os pressupostos defendidos pelos Estudos Animais, a animalidade faz parte tanto do humano quanto do animal. Alguns pesquisadores, na tentativa de reforçar essa ideia, usam expressões como animal humano e animal não humano; viventes humanos e viventes não humanos, ao invés da simples oposição homem/animal que, na visão de Derrida (2002), é insuficiente e redutora. O filósofo, como veremos, lembra-nos de que essa oposição diz pouco acerca de tal relação e, a partir disso, cria o vocábulo *Animot*⁵⁹.

Ecce animot. Nem uma espécie, nem um gênero, nem um indivíduo, é uma irreduzível multiplicidade de viventes mortais [...], uma espécie de híbrido monstruoso.

[...] É preciso considerar que existem ‘viventes’ cuja pluralidade não se deixa reunir em uma figura única da animalidade simplesmente oposta à humanidade (DERRIDA, 2002, p.77-87).

Derrida (2002), em nenhum momento, defende a ideia de que viventes humanos e não humanos são iguais. Muito pelo contrário. Discutir a questão do humano e do não humano à margem do pensamento centrista ocidental só se torna possível se não houver o apagamento das diferenças, pois se houver tal apagamento, a subjetividade de cada ser vivente será solapada. Derrida (2002), podemos dizer, é um dos poucos filósofos/pensadores que se

⁵⁹ Fábio Landa, o tradutor de *O animal que logo sou*, na versão que estamos utilizando, observa em nota que a criação da palavra “Animot” obedeceria ao mesmo princípio dos vocábulos “différence” e “differance” que se distinguem apenas na escrita. “Animot se pronuncia igual ao plural de animal: “animaux”. O sufixo –mot- da palavra “animot” significa palavra em francês”.

dispuseram a pensar a questão do animal na contramão do pensamento comum. No dito senso comum, é possível ver estudiosos que pensam os Estudos Animais como uma forma de demonstrar que o animal humano é igual ao animal não humano. Mas o caminho não é esse, até porque, bem sabemos que essa história de “igualdade” acima de tudo nunca funcionou muito bem na prática. Poderíamos citar aqui inúmeros exemplos, mas isso agora não vem ao caso.

Há estudiosos, no diálogo com os Estudos Animais, que têm trabalhado com a possibilidade de crise do humano. Quem é o humano? Quem é o homem? O que significam animalidade e humanidade? O pesquisador francês Dominique Lestel (2001), em seu livro *As Origens animais da cultura*, argumenta que “o homem defronta-se com a maior crise de identidade da sua história” (p.273). No entanto, mesmo em meio a essa possibilidade de crise, o humano ainda resiste em reconhecer sua origem animal e parece não lidar muito bem com a alteridade animal, com o reconhecer-se na outridade. Benedito Nunes (2011), afirma que, uma vez o homem negando sua animalidade, a animalidade passa a ser pensada como seu oposto: animalidade *versus* humanidade. No discurso comum, o animal representa o que o homem tem de mais primitivo, de mais baixo, e que a humanidade é criada a partir de uma oposição com a animalidade. Dessa maneira, Benedito Nunes (2011) chama o animal de o Outro da nossa cultura e o Outro está sempre aquém de nós. Quem nunca ouviu, por exemplo, construções frasais em que a palavra animal é usada como um qualificativo negativo para se referir a alguma ação ruim do homem? Nossa língua está repleta de exemplos dessa natureza: “Oh! Animal, não é assim que faz!” é só mais uma entre tantas construções que depreciam a imagem do animal...

Maria Esther Maciel (2011) também tenta explicar o conceito de humano pensado a partir de uma reflexão com o conceito de animalidade: “[...] foi precisamente através da negação da animalidade que se forjou uma definição de humano, não obstante a espécie humana seja fundamentalmente animal” (p. 86). De acordo com os estudos da pesquisadora, as representações animais se tornaram recorrentes na literatura contemporânea e nas artes devido às discussões, bem como ao reconhecimento por parte de escritores e artistas acerca dos problemas que rodeiam as relações dos humanos com os animais. Dominique Lestel (2011) vai mais longe e argumenta que os movimentos ecológicos são uma tentativa de preservação das espécies: “A questão crucial da ecologia política é a de saber que relações as comunidades humanas podem e devem manter com as comunidades viventes não humanas” (p. 43).

Existem diferentes maneiras de se realizar um encontro com a outridade animal; talvez, por isso seja tão forte o caráter de transdisciplinaridade que circunda os Estudos Animais, assim, conforme sinalizado no início desta escrita, o percurso que escolhemos perseguir é o da representação animal em produções artístico-literárias. De que maneira essa relação vem se constituindo? A fim de discutir tais questões, convocamos para o diálogo com a animalidade/humanidade escritos de Machado de Assis e telas do artista plástico sul-mato-grossense Humberto Espíndola; afinal, “cada autor/pensador busca criar uma forma de encontro com a outridade animal e com a própria animalidade que nos constitui” (MACIEL, 2011, p.8).

Em algumas culturas, como na espanhola, por exemplo, as touradas são vistas como um espetáculo cultural. Conta-se que já no século III a. C, na Espanha, a caça/perseguição aos touros era tida como uma prática popular, sobretudo, porque o touro era considerado um animal ou um deus símbolo da fertilidade, assim nas festas de casamento, batizado, nascimento era bastante comum praticar a caça ao touro. Ainda hoje, em Pamplona, na Festa de São Firmino, acontece o deprimente espetáculo da tauromaquia, em que milhares de pessoas correm enlouquecidas pelas ruas em meio a touros soltos, que são provocados ao limite. No Brasil, espetáculo semelhante acontecia no estado de Santa Catarina, com a chamada “Farra do boi”. A alegação era de que o estado, por ter forte influência da colonização açoriana, precisava realizar tal espetáculo. No entanto, desde 1997, esta prática está proibida no estado, após muitos protestos por parte de ativistas. Há quem diga que a farra do boi ainda acontece em algumas regiões, como o nome de “brincadeira do boi”. Certo é que após a criação da Lei Federal 9.605, em 1998, a farra do boi ou algo semelhante a isso ficou proibido em todo território nacional: “Art. 32. Praticar ato de abuso, maus-tratos, ferir ou mutilar animais silvestres, domésticos ou domesticados, nativos ou exóticos: Pena – detenção, de três meses a um ano, e multa”.

Machado de Assis aborda as práticas tauromáquicas em sua crônica “Touradas” de 1877. Inicia seu enredo com a apresentação do narrador, um historiador que passa os dias a escrever sobre os acontecimentos ao invés de vivenciá-los “[...], um historiador assim é um puro contador de histórias” (ASSIS, 1998, p.110). Desse modo, mesmo sem nunca ter ido a uma tourada, o personagem narrador tece uma opinião contrária a essa prática, ou seja, ele não gosta de touradas. Justifica sua posição explicando que é “[...] sócio (sentimentalmente falando) de todas as sociedades protetoras dos animais” (ASSIS, 1998, p.111).

Pensando sobre a opinião pública em relação à proteção dos animais, o narrador verifica que ela não conseguiria se concretizar devido a três fatores: a proteção aos animais não traria lucro, os mais interessados na exploração dos animais como os organizadores de brigas de animais e os carroceiros seriam contra e ainda a defesa da proteção aos animais receberia escárnio:

Pobre iniciador! Já estou a ver-lhe a cara larga e amarela, com que havia de ficar, quando visse o efeito da proposta! Pobre iniciador! Interessar-se por um burro! Naturalmente são primos? — Não; é uma maneira de chamar a atenção sobre si. — Há de ver que quer ser vereador da câmara: está-se fazendo conhecido. — Um charlatão. [...] Pobre iniciador! (ASSIS, 1998, p.111).

A expressão “pobre iniciador” aparece três vezes nesse fragmento e enfatiza a ideia de que o precursor da defesa da proteção dos animais, nesse caso, o historiador não obteria nenhum tipo de receptividade da sociedade ou alguma vantagem. Machado de Assis ainda nos convida a outro nível de reflexão no que diz respeito às touradas, comentando que mesmo aquelas que se travestem de caridade, no fundo expõem o boi a grande sofrimento e crueldade, devido ao estresse animal, enfim, um legítimo ritual de tortura que, em alguns lugares recebe o “simpático” nome de manifestação cultural:

E não censuro, não; a caridade fazia dispensar a feroci... não, digo ferocidade; mas contarei uma pequena anedota [...]

—Mata-se... E isso é que é bonito! Isto é comoção!... Entendera a chave da anedota? No fundo de cada amator de tourada inocente, há um amator de tourada espanhola. Começa-se gostar de ver irritar o touro, e acaba-se gostando de ver matar. [...] eu gosto simplesmente de o comer. É mais humano e mais higiênico (ASSIS, 1998, p.112).

Ao contar uma conversa que teve com um amigo, o narrador afirma que para o tal amigo a tauromaquia é muito mais bonita na Espanha, pois lá se mata o boi no espetáculo, enquanto no Brasil não. Nesse fragmento, portanto, podemos observar uma crítica ao humano e o prazer que sente quando vê a morte do touro, ou seja, o prazer em ver o sofrimento do outro. Montaigne (2000) já havia percebido certa propensão à crueldade do humano, a exemplo de outros filósofos como Schopenhauer e Nietzsche.

Na crônica intitulada “O boi”, Machado critica o lado puramente comercial que envolve este animal, crítica essa também feita por Humberto Espíndola, sobretudo na tela “Boi & Society” – boi, cartola, dinheiro – conforme se verá um pouco mais à frente. Como escritor Machado de Assis encontra-se tão a frente de seu tempo ao engendrar esse tipo de

reflexão que chega, inclusive, a denunciar a ausência de voz do boi para reclamar sobre a forma cruel como é tratado. O boi, como qualquer ser vivente, deseja apenas o direito à vida.

– Gênero humano! Eu li há dias no Jornal do Comércio um artigo em que fala dos interesses do produtor, do consumidor e do intermediário; falta falar do interesse do boi, que também deve pesar alguma coisa na balança da República. O interesse do produtor é vendê-lo, o do consumidor é comprá-lo, o do intermediário é impingi-lo; o do boi é justamente contrário a todos os três. Ao boi importa pouco que o matem em nome de um princípio ou de outro, da livre concorrência ou do monopólio. Uma vez que o matem, ele vê nisso, não um princípio, mas um fim, e um fim de que não há meio de escapar. Gênero humano (ASSIS, 1998, p. 75)!

Esta crônica de Machado é um brilhante exercício de alteridade, uma vez que o autor nos convida a nos colocar no lugar do outro, a exercer a alteridade, como diria Derrida, ainda que saibamos o quão difícil ela é. Machado dá voz ao boi e convida o leitor a pensar se gostaria de estar no lugar desse animal, ou seja, ser levado para o abate para satisfazer a uma necessidade humana. “[...] vós trazei-nos ao matadouro, como se fôssemos simples recrutas! Que diríeis vós *se, em uma república de touros, um deles se lembrasse de convidar os outros a comer os homens?*” (ASSIS, 1998, p.75, grifos nosso).

Na crônica intitulada “Carnívoros e vegetarianos”, Machado, a seu modo, problematiza a questão do vegetarianismo como uma questão ética, evidenciando uma vez mais o quanto esse escritor estava à frente de seu tempo. O narrador nos conta que houve uma greve de açougueiros na cidade, então, aproveitou para propor aos moradores que se tornassem vegetarianos, embora ele mesmo fosse carnívoro. Ao que parece, o vegetariano é mostrado, nessa crônica, como um ser racional que consegue dominar suas paixões interiores:

Não sei se sabem que eu era carnívoro por educação e vegetariano por princípio. Criaram-me a carne, mais carne, ainda carne, sempre carne. Quando cheguei ao uso da razão e organizei o meu código de princípio, incluí nele o vegetarianismo; mas era tarde para a execução. Fiquei carnívoro. Era a sorte humana; foi a minha (ASSIS, 1998, p.28).

No fragmento seguinte, percebemos a necessidade que o homem tem de camuflar sua ação sobre o outro. A própria razão, mencionada pelo narrador na citação anterior, pode ser a causa dessa tentativa de disfarce:

Certo, a arte disfarça a hediondez da matéria. O cozinheiro corrige o talho. Pelo que respeita ao boi, a ausência do vulto inteiro faz esquecer que a gente come um pedaço de animal. Não importa, o homem é carnívoro (ASSIS, 1998, p.28).

Acerca do disfarce em questão, também nos fala Peter Singer (2013) em seu livro *Libertação Animal*, mais precisamente no capítulo “Visita a uma unidade de criação intensiva... ou o que sucedeu ao seu jantar quando ele era ainda um animal”. Para o estudioso, é camuflada toda sujeira e sordidez que envolve a produção de carne: “Compramos a nossa carne em embalagens de plástico limpas. Quase não sangra. Não há razão para associar esta embalagem ao animal vivo, que respira, caminha e sofre” (p.76). Por meio das palavras de Machado de Assis e de Peter Singer percebemos a necessidade do homem de se livrar da lembrança da figura do animal sem vida. Ainda, segundo o filósofo australiano, os próprios termos que nomeiam a carne, como, por exemplo, a palavra bife, dissimulam a ação repugnante que, na leitura de Singer, é prática de consumir outro ser vivo. De acordo com o pesquisador, o homem está habituado a se alimentar de carne e tenta convencer a si mesmo de que esse não é um ato conivente com os maus-tratos impingido aos animais.

Ainda é importante ressaltar que a animalidade na obra de Machado de Assis parece receber um olhar que foge ao assujeitamento, algumas vezes, tão comum em obras de outros escritores. Aliás, mais que isso: é digno destacar que a preocupação engajada com a questão da animalidade que, em alguns casos, até soa como certo modismo, algo exclusivamente do nosso tempo, já no século XIX recebia o olhar atento de Machado. Não são poucos os escritos de Machado de Assis nos quais podemos vislumbrar preciosos exemplos de engajamento em favor do bem-estar animal.

Na crônica intitulada “Direito dos burros”, por exemplo, o personagem animal explica as diferenças que existiam nas sentenças dadas aos ricos e aos mais pobres nos tribunais londrinos. Aqueles que não tinham posses pagavam por seus crimes na cadeia, enquanto os mais abastados pagavam seus delitos com multas. Dessa maneira, o Burro pede que, aqui no Brasil, também sejam punidos todos os que maltrataram os animais:

Condenem a um mês ou a um ano os que tirarem ovos ou dormirem na rua; mas condenem a cinquenta ou cem mil-réis aqueles que nos maltrataram por qualquer modo, ou não nos dando comida suficiente, ou, ao contrário, dando-nos excessiva pancada. Estamos prontos para apanhar, é nosso destino, e eu já estou velho para aprender outro costume; mas seja com moderação, sem esse furor de cocheiros e carroceiros (ASSIS, 1998, p.72).

Em “Metáfora animal: a representação do outro na literatura”, Ermelinda Ferreira (2005) argumenta que a recorrência da metáfora animal na literatura reflete a maneira como o animal humano se posiciona como superior, anulando o eu presente no outro: “A metáfora, na literatura moderna, reflete esse posicionamento antropocêntrico. Profundamente influenciado

pela ideologia da segregação, ela toma os animais de empréstimo, em geral, para explicar as pessoas” (p.127). Assim, a pesquisadora critica a maneira como a metáfora animal aparece, por exemplo, no poema “O bicho”, de Manuel Bandeira, no qual o humano é mostrado buscando comida em montes de lixo, como os animais não humanos, ou seja, o animal aparece subjugado, sinalizando apenas preocupações humanas: “Como se percebe, o poeta utiliza a metáfora animal como recurso de efeito para a sua crítica à miséria social. A indignação moral pressupõe a separatividade, e sequer se dá conta da exclusão que implícita” (p.128).

Já Lucile Desblache (2011) diz que alguns personagens animais realmente são elaborados a partir de preocupações humanas, contudo, eles não se limitam a essas preocupações. Para exemplificar tal afirmação, a estudiosa menciona *The take os MrsTiggy-Winkle*⁶⁰, livro que induziu uma mudança na maneira de enxergar os ouriços: “Após essa publicação, o animal não foi mais considerado uma agressiva bola de espinhos, mas uma excêntrica e atraente criatura típica das cercanias campestres, vulnerável e a ser protegida” (p.296). Desse modo, a pesquisadora acredita que a personificação dos personagens animais nas fábulas amplia os conceitos já existentes sobre os animais não humanos.

Ainda pensando na questão da animalidade/alteridade bovina discutida nos escritos de Machado de Assis, julgamos pertinente mencionar dois poemas que também dialogam com a figura do boi. São eles: “Um boi vê os homens” e “O boi”, de Carlos Drummond de Andrade. O poeta, em “Um boi vê os homens”, presente no livro *Claro Enigma*, adota uma espécie de voz/olhar animal, ou seja, um eu bovino para descrever como esse outro percebe o homem. “Toda a expressão deles mora nos olhos” (ANDRADE, 2007, p. 252). O próprio título do poema já é um prenúncio desse olhar. Um boi vê os homens como um gato olha Derrida em *O animal que logo sou* (2002) e, a partir desses olhares, quem sabe o homem não possa se pensar como humano. Conferir ao animal o poder de olhar, como faz Drummond e Derrida, é conferir a ele alguma subjetividade. “Ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato” (DERRIDA, 2002, p. 28).

Em “O boi”, Drummond, poeticamente, canta a solidão do boi no pasto e a solidão dos homens na cidade. Uma poética analogia, apesar das diferenças entre os dois sujeitos. Como

⁶⁰*The take os MrsTiggy-Winkle* é um livro de Beatrix Potter, publicado em 1905 na Inglaterra.

já dissemos, Derrida (2002) argumenta que se há um lugar para se pensar o animal, esse lugar é a poesia. De fato é mesmo, pois se paramos para refletir mais racionalmente, ficamos a nos perguntar: quem garante que o boi no pasto é solitário? Ou melhor: teria o boi uma consciência da solidão? O homem está sozinho e tem consciência disso, mas o boi teria tal consciência? Aliás, a solidão não seria algo do humano que tentamos atribuir ao animal? Se o boi não tem consciência do que é solidão, então o boi não está sozinho no pasto. Essa solidão seria poeticamente um vislumbre do olho do poeta:

Ó solidão do boi no campo,
ó solidão do homem na rua!
Entre carros, trens, telefones,
Entre gritos, o ermo profundo.

Ó solidão do boi no campo,
Ó milhões sofrendo sem praga!
Se há noite ou sol, é indiferente,
A escuridão rompe com o dia.

Ó solidão do boi no campo,
Homens torcendo-se calados!
A cidade é inexplicável
E as casas não têm sentido algum.

Ó solidão do boi no campo!
O navio-fantasma passa
Em silêncio na rua cheia.
Se uma tempestade de amor caísse!
As mãos unidas, a vida salva...
Mas o tempo é firme. O boi é só.
No campo imenso a torre de petróleo (ANDRADE, 2007, p. 323).

No caso das telas de Humberto Espíndola, como se dá o diálogo com a alteridade bovina? Entre as muitas possibilidades de leitura da série “Bovinocultura”, podemos pensá-la como um meio encontrado pelo artista para manifestar seu olhar/resistência a um período vivido por nós brasileiros – ditadura militar⁶¹, bem como uma forma de discutir as relações econômicas e culturais de um povo com o animal boi.⁶²

⁶¹ Aliás, foi o próprio Espíndola que, em entrevista, nos sinalizou essa possibilidade de leitura.

⁶² Humberto Espíndola explica, na mesma entrevista, que inicialmente procurava um estilo de viver matogrossense, assim percebeu que o estado tinha um jeito rural de viver, somando a isso o país passava por um momento político conturbado. Neste contexto, conforme já dissemos, nascia a Bovinocultura, uma expressão artística que nas próprias palavras de seu criador retratava o processo de animalização do homem, sendo este termo pensado pelo artista como o lado violento do animal humano, ou seja, uma metáfora animal de claro cunho depreciativo. Conforme comenta o próprio artista, o boi retratado na primeira fase de sua pintura era o boi Minotauro, que se vingava do homem, pois esse boi é humanizado. O mito do Minotauro no Labirinto pode, dessa forma, simbolizar a ocultação, o velamento-desvelamento da animalidade que vive dentro do humano.

Na tela intitulada *Boi & Society*, podemos ver uma figura formada por cabeça e tronco bovinos, usando uma cartola na qual se encontra impressa a nota cruzeiro, moeda vigente na época em que a tela foi pintada. A tela em questão nos remete a muitas interrogações e leituras como, por exemplo, quais características são próprias do humano e no que ele se diferencia do animal?



Figura 1 – *Boi&Society*, 1967

Uma hipótese, por mais óbvia que possa parecer, é de que essa figura bovina com adereços humanos esteja evidenciando um indivíduo que reflete em sua identidade o contexto no qual vive: ascensão econômica e social adquirida por meio da bovinocultura. Aliás, essa característica está bastante evidente nos trabalhos de Humberto Espíndola que compuseram esse período. Nessa perspectiva, o artista pôde ter traduzido, em formas e cores, na tela *Boi&Society* e em tantas outras um discurso identitário sul-mato-grossense, que não dá para ser pensado sem a presença da figura bovina. Ainda nos é possível pensar na coloração escura e sombria que se evidencia na tela como a manifestação de uma ideia do mal, associada aos

elementos presentes na cultura do homem, como a cartola e uma nota de dinheiro; elementos esses que engendram a caricatura de um sujeito que adota uma identidade superficial baseada em coisas externas como os bens materiais e o consumo desenfreado.

Na tela seguinte, a questão do ser híbrido: homem-boi é muito instigante. Podemos observar um fundo azul claro na parte superior e, na inferior, um tom cinza, sugerindo que existem dois bois diante de nosso olhar: um vermelho e o outro azul. Eles se encontram, dão-se as mãos formando um ser híbrido. Boi e homem se constituindo em sua animalidade/humanidade. Quem é o boi? Quem é o homem? Estamos diante mesmo de um ser híbrido e mesmo que a “intenção” tenha sido criticar uma época pela via do olhar animal, a situação de híbrido, a nosso ver, já não permite mais que fique tão clara a situação do homem em relação ao boi, em especial no que diz respeito a uma possível situação de superioridade. Homem e boi estão entrelaçados, constituem-se como um único ser, apesar de tão diferentes.



Figura 2 – *Bovinocultura*, 1969

Encaminhando para o final deste ensaio, deixamos algumas considerações/questões, a fim de que o leitor possa, por si próprio, questionar sua animalidade/humanidade. Acreditamos que o diálogo com a “Bovinocultura” de Humberto Espíndola, a exemplo dos escritos de Machado de Assis, Jacques Derrida, entre outros, nos foi possível perceber no animal humano uma pulsão por poder, isto é, uma necessidade de dominar os outros, sejam esses outros, viventes humanos ou não humanos. Mas também nos foi possível perceber que um personagem animal construído literariamente em um exercício de alteridade alcançado por

um processo de antropomorfização e/ou zoomorfização, ajuda-nos 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”.

Referências

ANIMAL AND SOCIETY. Disponível em: <<http://www.animalsandsociety.org/pages/human-animal-studies>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond. Boi. In: *Poesia completa*, V. único, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ASSIS, Machado. *Fuga do hospício*. São Paulo: Ática, 1998.

DERRIDA, Jacques. *O Animal que Logo Sou*. Tradução: Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DESLACHE, Lucile. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 295-314.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: Artes visuais. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8706/humberto-espindola>>. Acesso em: 12 jan. 2014

FERREIRA, Ermelinda. Metáfora animal: a representação do outro na literatura. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, jul.-dez. 2005.

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 23-53.

_____. *As Origens Animais da Cultura*. Tradução: Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

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

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 13-22.

SINGER, Peter. *Libertação Animal: o clássico definitivo sobre o movimento pelos direitos animais*. Trad. Marly Winckler e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.



Bull

Labirintos rosianos: Animais humanos em *Ave, Palavra*⁶³

Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (UFU)

Se todo animal inspira ternura, o que houve, então, com os homens?

(Guimarães Rosa)

Guimarães Rosa – expoente da literatura brasileira contemporânea e objeto das investigações e reflexões de inúmeros críticos no Brasil e no exterior – desafia os pesquisadores em literatura ao abrir espaço para instigantes interrogações a respeito da palavra e do poder da imaginação criadora, desenhando novos e inesperados caminhos que organizam um projeto particular da sensibilidade contemporânea, dinâmico e plural ao mesmo tempo, e carregado de leituras possíveis a interpretar o *estar no mundo* e suas representações.

A literatura de Guimarães Rosa resulta em uma sensação de incompletude e, ao mesmo tempo, de provocação a uma nova expedição: buscar novas trilhas, enxergar as fontes que fazem desdobrar palavras em sentidos, enfrentar mundos ainda não vislumbrados. Em face dessa incompletude e dos desafios que a ficção impõe, espera-se, aqui, perseguir o entendimento de mais um aspecto constitutivo da obra rosiana, buscando, agora, observar os elementos e as formas de representação dos animais na ficção de Rosa, mais especificamente em *Ave, Palavra* (1970), verificando em que medida os animais foram revisitados e significados ficcionalmente por este escritor, a partir de uma visão crítica da tradição zoológica ocidental e de uma perspectiva das experiências existenciais do mundo contemporâneo.

Esta proposta de trabalho está alicerçada em trabalhos iniciais de uma pesquisa que pretende investigar como os animais têm sido representados por Guimarães Rosa em *Ave, Palavra*, com vistas a verificar a presença e o papel que estes animais desempenham na produção e conformação da poética rosiana, a partir de uma perspectiva crítica condizente com as demandas culturais do século XX. Espera-se, mesmo rapidamente, delinear/verificar em *Ave, Palavra* as principais linhas de força da zooliteratura contemporânea, observando-se, em um primeiro momento, em que medida Rosa adota uma visão ética e ecológica sobre a condição dos animais no mundo contemporâneo. Nesse sentido, algumas interrogações esperam ter suas respostas alinhavadas: é possível identificar na animália de Rosa uma

⁶³ Este capítulo, em uma versão anterior e simplificada, foi publicado em PEREIRA, Kenia Maria Almeida; SILVA, Maria Ivonete Santos. *Releituras do texto literário*. Uberlândia: EDUFU. 2014, sob o título “*Ave, Palavra: os animais e suas representações*”.

tentativa de revelar, a partir da investigação/descrição do comportamento dos bichos, um possível “saber animal”? Como o autor lida com a relação entre humanos e animais?

Essas indagações advêm da constatação de que os bestiários contemporâneos não são simples releituras do gênero, mas apresentam-se também como espaços de reflexão crítica sobre aspectos literários, culturais e políticos dos modelos anteriores e da literatura atual.

Aliás, tais interrogações se justificam ainda pela consideração de que G. Rosa viveu em uma estreita relação com a natureza e com os animais que nela habitam. Como sertanejo ou homem do mundo, o escritor deita um olhar cuidadoso sobre esse múltiplo grupo, zelando e conferindo sua presença e condição no mundo. Como sertanejo ou homem do mundo, Guimarães Rosa deixa antever a importância desses “ingredientes” na definição de suas prioridades afetivas e eleições existenciais. “... também configuram meu mundo a diplomacia, o trato com os cavalos, vacas, religiões e idiomas”, resume ele em sua entrevista a Lorenz, de modo a consolidar sua relação fundamental e pedagógico-afetiva com os animais.

Ave, Palavra, título da obra que sustenta essa empreitada, é uma das publicações póstumas de Guimarães Rosa e seu título foi por ele escolhido dentre uma lista de treze outros⁶⁴ que, talvez pudessem exprimir o conteúdo misto e ambivalente, de poesias e de textos poéticos, implícito nos 37 textos revistos e por ele também preparados.

O próprio Guimarães definiu *Ave, Palavra* como uma “miscelânea”, pretendendo assim considerar a descontraída e despreziosa forma com que apresentava notas de viagem, diários, poesias, reportagens poéticas, meditações, tudo aquilo que, somado à presença de alguns poemas dramáticos e textos filosóficos, constituiu sua descontinuada passagem em revistas e jornais brasileiros, durante o período de 1947 a 1967.

A organização da publicação considerou a ordenação de textos que, presumivelmente o autor teria feito. Assim, conforme Ronai⁶⁵ “ele alternaria temas e gêneros variados, textos mais curtos ou mais longos, poesia e prosa, narrativas e cenas dramáticas, procurando realizar assim um conjunto harmonioso para, fugindo ao monótono, manter alerta e prisioneiro o leitor”.

Em entrevista a Günter Lorenz, Rosa sugere:

⁶⁴ “Azulejos amarelos”; “Conversas com o tempo”; “Sortidos e retalhos”; “Reportagens”; “Desconexões”; “Via e viagens”; “Contravazios”; “Moxinifada”; “Almanaque”; “Poemas do esporádico”; “Exercícios de saudade”; “Meias-histórias”; “Oficina aberta”. Cf. a esse sujeito, ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*; vol. 2

⁶⁵ “Nota da primeira edição”. In: ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p 16

[...] gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um *magister* da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar de sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. (LORENZ, 1994, p. 32)

Aí é possível testemunhar a íntima relação que o sertanejo mantém com a natureza e seus habitantes: as "lições" apreendidas no âmago da observação do animal e da força intuitiva do olhar representam uma nova perspectiva de reconhecimento do conteúdo abstrato e filosófico que permeia a realidade interior e ontológica do poeta e do homem. Nessa perspectiva, Guimarães Rosa passa a projetar, através da alusão aos animais, a encarnação de uma sensibilidade lúcida a questionar e exprimir, de forma especial e particularizada, o quadro da crise de valores que assola o mundo contemporâneo, a modernidade.

Sob um ponto de vista individual, ele se ressentiu profundamente das contradições históricas, sociais e culturais constitutivas da civilização, lembrando, assim, a convivência sempre paradoxal, contraditória e enriquecedora do eu (ego) com o campo das ideias, dos sentimentos, com o universo e com suas origens. A esse respeito, Rosa oferece um depoimento:

[...] sou místico, pelo menos acho que sou. Que seja também um pensador, noto-o constantemente em meu trabalho [...]. Somos tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer. Gostaríamos de tornar a explicar diariamente todos os segredos do mundo. Chocamos tudo que falamos ou fazemos antes de falar ou fazer. (LORENZ, 1994, p. 44)

O homem, segundo Rosa, é resultado de uma maneira de encarar e compreender o mundo, estabelecendo elos com esse mundo, com as pessoas, com os outros homens e consigo mesmo; esses elos apontam para relações de forças e de aprendizagem que constituem, igualmente, o exercício de interpretação que o autor realiza sobre os elementos do sertão, da natureza. Com isso, firma-se o pressuposto de que Guimarães Rosa faz parte de um processo histórico, social e cultural, cuja prática vital, denominada modernidade, compreende a vivência e o compartilhamento de experiências paradoxalmente unidas pela desunidade, pela não-totalidade, pelo resto que isso produz. Ser moderno é experimentar a dualidade, a ambivalência, a contradição. É conviver com o efêmero, com o fragmentado e com o transitório; é ainda ser o agente de deslocamentos dolorosos e implacáveis, decorrentes do próprio processo construtor da sensibilidade contemporânea.

Por outro lado, na posição de escritor e poeta, Rosa constrói uma obra, em suas especificidades, que representa, ao mesmo tempo, uma experiência "consciente" para apreender o homem como ser, traduzindo flutuações, questionamentos e nostalgias próprias à

modernidade por ele vivida e que, conseqüentemente, são exploradas no conjunto poético, ficcional, enunciativo de sua literatura.

Dessa maneira, o sertanejo organiza sua ficção em termos da instauração, no âmbito do discurso heterogêneo que a sustenta, de jogos intelectuais e impressivos que podem sugerir – como representação discursiva de um universo zôo-existencial – um dos caminhos que se abrem sobre a necessidade de configurar uma totalidade para o mundo, insistindo em confirmar que a obra literária pretende ser não uma explicação, mas sim uma tomada de consciência face à existência das coisas, do homem, da realidade. E, portanto, a obra é uma interrogação que não se quer respondida, mas sim, manifestada. Aliás, Guimarães Rosa, afiança que "[...] tudo: a vida, a morte, tudo é, no fundo paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras" (LORENZ, 1994, p. 32), realçando a permanência das interrogações essenciais que, em última análise, justificam o ser do homem, sua necessidade constante de compreender o mundo, vivenciando-o através do exercício da criação e da poesia. Nessa medida, essas interrogações justificam o movimento do ser em um percurso possível de compreensão do mundo que se lhe apresenta como pura contingência.

A esse respeito pronuncia-se o prosador-poeta: "as vacas e os cavalos são seres maravilhosos. Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos. Quem lida com eles aprende muito para sua vida e a vida dos outros" (LORENZ, 1994, p. 32). Desse modo é que se compreende essa relação com os animais envolvendo a ficção rosiana de forma a propor, pela palavra e pela história que a atravessa, uma nova leitura da condição existencial do homem, enquadrando-o, por um lado, à eterna busca por respostas que se lhe apresentam sob a aparência do ambíguo, do ambivalente, do contraditório, enfim, de *respostas que não respondem*; circunscrevendo-o, por outro lado, aos exercícios dialéticos que sempre o preocupam e, ainda, sempre foram objeto de uma representação simbólica, apaziguadora do sentimento advindo da confrontação com a experiência dialética – experiência que coloca em cena algo do real, algo do ideal, algo do cotidiano imaginário e que situa o sujeito escritor numa injunção a interpretar sua experiência (plural) com o mundo.

Aliás, para Guimarães Rosa, intuitivamente, viver é tomar consciência de si e do mundo circundante; viver é sobreviver ou viver além e apesar das circunstâncias, buscando em cada letra, em cada momento, uma estrada que impulsione à vida e não à morte; um caminho transformador e iluminado que produza sentidos novos, ricos, originais; um atalho

imaginativo e desafiante, que reduza as crises da existência dolorosa e coercitiva a um impulso de vida e agregação, de desejos e buscas fecundas.

Se existir corresponde, para Rosa, à sobrevivência a um conjunto de contingências que realce as referências de sentido, a sobrevivência conquistada é a capacidade – plena, potencial – de analisar ou aproveitar o conteúdo do passado, o conteúdo do *ser-sendo* e reempregá-lo, sensível e criativamente, para a construção de um futuro; é aproveitar a crise ideológica e cultural da estrutura existencial moderna em um exercício que produza uma visão englobante da realidade, capaz de deslocar medo em crescimento, negação em superação, crise em alumbramento, morte em vida.

Essas observações acabam por testemunhar o papel e a força que os animais ocupam na obra de Guimarães Rosa. Em diferentes momentos, ele próprio o assevera e J. Quintão de Oliveira (2008), sintetiza:

a obra de Rosa institui três especiais olhares sobre o mundo: – do louco, da criança e do animal. Os dois primeiros estão hoje já relativamente estudados, o último, isto é, o animal, em suas diversas manifestações está ainda muito pouco explorado. (p.8)

O crítico permite inferir que os estudos da fortuna crítica rosiana – ainda que numerosos, de qualidade e originalidade inquestionáveis – apresentam motivos e aspectos pontuais incidindo sobre obra específica ou enfrentando algum recorte de uma obra mais longa, não tendo se voltado, em sua maioria, extensivamente sobre o tema ou o motivo dos animais, que se faz presente de forma significativa na ficção rosiana.

Em um artigo primoroso, Eneida Maria de Souza (2011), uma das poucas pesquisadoras a ter acesso ao *Diário de Guerra* de Guimarães Rosa – escrito ao longo de seu período como vice-cônsul na Alemanha – lembra que estão lá anotadas experiências e passagens traduzindo a paixão do escritor pelos animais, por suas vidas e seu papel na vida dos homens e naquela do escritor, individualmente.

Segundo a pesquisadora,

Guimarães Rosa, habitual visitante dos zoológicos e leitor de Hagenbeck – seu livro de memórias, *Von Tieren und Menschen* [De animais e de homens], faz parte da biblioteca do escritor –, desconstrói o saber hegemônico dos humanos e se encarna na voz dos animais (SOUZA, 2011, p.84).

As visitas aos zoológicos correspondem a diversos textos da coletânea *Ave, palavra*, cujo título, já na sua ambiguidade, lembra a interjeição Ave, empregada para saudar ou

aclamar e ainda o animal emplumado – ave – que se desloca pelos céus. É uma saudação à palavra e ao animal por ela traduzido e sensibilizado na experiência do transformar e criar sentidos.

Além destes “quadros” desenhados nas diferentes visitas a zoológicos e em diferentes cidades, outros textos permeiam a experiência de Rosa no tocante à sua intimidade, valorização e aprendizado com os animais. No texto “O porco e seu espírito” (ROSA, 1995, p. 979-980) encontra-se um embate de valores éticos que, redundando na dicotomia bem/ mal, salva o animal – porco – castigando o homem pela sua brutalidade e desumanizada violência.

Trata-se de um texto-conto, denso e pungente, narrando a matança de um porco, “capado”, por um fazendeiro, Migudonho – cujo nome, criado a partir de um neologismo, quem sabe talvez amigo e medonho? –, já encerra uma visão negativa e ameaçadora. Este, com traços e componentes e requintes de maldade, mata e esquarteja o animal, inclusive e somente pelo prazer de desafiar seu vizinho, Teixerete, que havia aconselhado a vender o animal vivo. O assassino, aquele que, como diz o narrador “...acordava cedo mas não entendia de orvalho, soprava para ajudar o vento; nem se entendia bem com a realidade pensante”, executa um ritual profundamente cruel, elevando o trágico a uma condição quase insuportável, na qual se misturam aos gritos e últimos estertores do animal o ódio ao vizinho, uma pressa incontida em destruir, em esquartejar, em negar, anular. Assim,

Crestava-o raspando-o a sabugo. A machado, rachava-o. Despojara-o da barrigada. Cortava pedaço – xingando a mulher: que o picasse e fritasse! Ele respingava pressa. Tomava trago. Destrinchava. Aquela carne rosada, mesmo crua, abria gostoso exalar, dava alma.

Ou, então, como descreve, barbaramente, o narrador:

“Mastigava, boca de não cabe, entendia era o porco, suas todas febras – “Cambada ...” – os que olhavam, de longe, não deixando paz a um no seu. Retalhava. Não arrotava. Grunhia à mulher: para cozinhar mais, assar do lombinho, naco, frigir com fubá um pezunho.

O homem se transforma em um animal faminto e cheio de urgências, uma pressa de uma fome instintiva, incontida, desmesurada e desrespeitosa, cujo resultado, igualmente trágico na sua resposta, devolve ao homem dores de barriga descontroláveis, que se assemelham a uma vingança do animal pelas dores e crueldades recebidas.

Migudonho se animaliza, “cochinava”, se chafurda de dor e de impotência face à condição de um trágico superlativo, acrescido de uma culpa e de uma identidade assumida pela dor, pelo castigo e pela maldade alimentada. “O porco fazia-se sujeito, não o objeto da

atual representação.” Torna-se, ele mesmo, um porco: “Mas Migudonho não era mais só Migudonho. Doíam, ele e o porco, tão unidos e inseparáveis, intratáveis” que, ao se assumir como tal, reconhece-se em uma condição deplorável, minado em toda a sua arrogância e prepotência, mas, ao mesmo tempo, transformado em aprendiz de respeito, compaixão, identidade e igualdade.

A lição apreendida por Migudonho recoloca o animal em uma condição superior, de exemplo e exercícios éticos e moralizantes, na qual a dicotomia bem/ mal se resolve a partir da vitória do bem, um bem agora concentrado na humanização da animalidade animal e, em oposição, pela desumanização do homem, instintivo e animalizado pela sua crueldade, arrogância e desrespeito.

Este triste espetáculo, quem sabe um poético e doloroso desabafo, traduzindo cenas de um cotidiano sertanejo, rompe com a visão preponderantemente antropocêntrica, cristalizada e autoritária na conformação de uma relação de poder, domínio do homem e, respectivamente, subserviência e submissão por parte do animal, ao mesmo tempo em que reforça o olhar generoso e identitário de Rosa em relação aos animais.

Talvez por essa questão tão pungente e tão presente, este estudo acredita oferecer uma visão e uma leitura crítica da animália rosiana e de seu papel na conformação de um projeto rosiano de apreensão não objetiva da substância poética, ontológica que sustenta e redimensiona a experiência do sensível, do ético e do moral na contemporaneidade; além disso, poderia estabelecer alguns parâmetros para a compreensão da noção de humanidade para o escritor, tal como pontifica a epígrafe dessa apresentação.

Em outras palavras, enfrentar este trabalho sobre os animais na obra de Guimarães Rosa é muito mais do que um exercício de interpretação e de aplicação de ingredientes teórico-críticos sobre sua produção literária. Esse investimento intelectual se traduz, do ponto de vista de Rosa, em um processo iniciático de revelação e compartilhamento de uma condição alternativa de existir substantivamente, o que faz corresponder, para ele, à sobrevivência a um conjunto de contingências e de impressões que realçam as referências de sentido, ampliadas pelo reconhecimento de novos conteúdos e novos potenciais, a partir dos quais ele propõe outra interpretação para o já-dado-mundo.

O fragmento da obra que se comenta agora, escolhido aleatoriamente dentro de *Ave, Palavra*,⁶⁶ condensa as impressões de Rosa ao visitar o *Whipsnade Park*,⁶⁷ em Londres.

São anotações quase desprezíveis, de uma frase ou duas: “O elefante desceu, entre as pontas das presas, desenrodilhada e sobrolhosa, a tromba: que é a testa que vem ao chão.”; às vezes um único adjetivo, “O lince zarolho”; outras vezes, em clássicas comparações:” Seu leque gagueja: o pavão arremia, às vezes, como gato no amor.”, ou “um coelho pulou no ar – como a gente espirra”; ou, ainda, um curto e ritmado poema: “O conciso embuço / o inuso, o uso / mais oinal. / Hílar cassandra / sapiencial.” em homenagem à coruja – cujos versos realçam o olhar sensível sobre o mundo da realidade e a soberania da imaginação, ao estimular o conteúdo invisível das imagens, transformando-as em palavras e em substâncias visíveis.

O olhar rosiano, intimamente relacionado com as imagens sensoriais recolhidas no âmago de sua experiência criativa, parece ultrapassar a própria visão que o real lhe presenteia passando a construir, via palavra, uma outra possibilidade de visão, alicerçada, agora, no seu patrimônio de impressões revisitadas e recolhidas ao longo da contemplação do animal-substância apreendido pela visão.

Assim, a mesma (?) coruja que encanta o Rosa, é resumida e condensada na seguinte definição: “A coruja – confusa e convexa – belisco que se interroga: cujo, o bico, central”, deixando antever um jogo de imagens e formas que prenunciam um olhar recriador e imaginativo do espectador, nesse caso o poeta-prosador. O animal passa a ser “confuso e convexo” como a realçar a obliquidade genética dos olhos da ave, que não estão alinhados paralelamente, gerando uma impressão – por parte daquele que analisa – de confusão, anormalidade e desorganização. A sugestão de uma forma “convexa” acrescenta substância à imagem percebida, realçando a exterioridade de um traço físico, que concentra no seu interior os conteúdos apontados qualitativamente e, aliás, denegados pela própria condição de existência, ou seja, a confusão não permite o reconhecimento de uma matéria sólida, representativa de uma condição determinante. Entretanto, não se pode desprezar o fato que a coruja tem a capacidade de ver uma quantidade de luz 100 vezes a mais que o ser humano. Ela também tem uma ótima audição. A disposição de seus olhos permite uma ótima percepção

⁶⁶ O critério de escolha e análise repousa, em verdade, na ordenação que o texto tem no Sumário da obra: é o primeiro dos textos relativos à Zoo.

⁶⁷ Todas as referências a este texto, salvo indicação contrária, serão retiradas da obra: ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.92 a 96

do relevo e da distância. Por possuir uma alta capacidade de ver no escuro, é como se ela conseguisse ver o que os outros não veem.

Nesse sentido, pode-se entender que o belisco⁶⁸, brincadeira ou punição ou um ato para despertar a atenção, como usam algumas mães, passa a ser uma senha para o reconhecimento e a compreensão dessa imagem-conteúdo ambígua e pluridimensional, permitindo, inclusive, a reordenação de todo esse contexto imagístico paradoxal em um único elemento, o bico!, que agora transfere sua função física para outra, o equilíbrio da imagem e do animal, “salvando” assim a existência corpórea da espécie mas, também, induzindo à consolidação – lírica e poética, sem dúvida – da coruja como símbolo da Filosofia. Paulo Ghiradelli (s/d) assim explica essa simbologia, a princípio caracterizada pela deusa grega Athena (Minerva na mitologia romana) e somente depois, transferida para o animal.

Athena detinha com suas duas facetas o espírito de suas filosofias: de um lado, Athena era a protetora de uma democracia de artesãos, de outro, a racionalizadora das decisões urbanas. Portanto, Marx e Hegel, em essência! Mas sabemos que, de fato, o símbolo da filosofia ficou sendo a coruja, não Athena. Poderia ser outro animal, e não a coruja, o mascote de Athena? E como mascote da filosofia, o que indica. A coruja não é bela. Platão era tido como belo, mas Sócrates era horrível. A coruja não é adepta de uma visão unidirecional, ela gira a cabeça quase que completamente, vendo todos os lados. Platão era adepto de uma visão unificadora, mas Sócrates era *quase* um perspectivista. Platão ensinava em uma escola que, muitas vezes, foi oficial. Mas Sócrates ensinava nas ruas. Foi acusado e condenado por seduzir os jovens, por roubá-los da Cidade, da *Pólis*. A coruja, por sua vez, é a ave de rapina *par excellence*, e apanha os descuidados – na noite. Os leva da cidade, para seu ninho. E então, dá para entender, agora, o que é que coruja e filosofia fazem juntas?

Aliás, a frase de Hegel, “a Coruja de Minerva levanta vôo somente ao entardecer”, releva o papel importante desempenhado pela filosofia na condução das experiências humanas e sensoriais, impressivas. Ou seja, a filosofia só pode dizer algo sobre o mundo, através da linguagem da razão, após os acontecimentos.

Rosa, como filósofo das impressões originais e sertanejas, retoma a simbologia e a atualiza poeticamente, transformando a qualidade da visão em uma enigmática interpretação, apoiada na sinédoque. O bico, parte de um todo já simbólico, duplica essa função simbólica, superpondo à condição de manutenção física aquela de manutenção das dualidades e antinomias que se unificam na prática filosófica e nas interrogações existenciais.

⁶⁸ Ato ou efeito de beliscar (‘apertar a pele’) estorcegadela, pinicada, muçunga, beliscadura.

Reconhece-se aqui a profunda relação que Rosa imprime à visão e ao conteúdo filosófico, como a reconhecer-lhes, em consequência, a leitura impressiva que reúne suas interações. A coruja se faz presente pelo olhar rosiano, revisitando, conceitualmente, aquilo que Aduino Novaes (1988), citando Giordano Bruno, sugere:

Os olhos apreendem as aparências e as propõem ao coração; elas se tornam então, para o coração, objeto de desejo e esse desejo, ele o transmite aos olhos; estes concebem a luz, irradiam-na e, nela, inflamam o coração; este, abrasado, espalha sobre os olhos seu humor. Assim, primeiro a cognição emite a faculdade afetiva que, por sua vez e em seguida, emite a cognição. (p.18)

E, em última análise, preconizando intuitivamente, que o saber vem da visão, da forma e do conteúdo com que se constrói esse olhar.

Nessa visita de sensibilidade e conhecimento, Rosa se depara com o ganso, vendo nele: “o ganso é uma tendência: seu andar endomingado, pé-não-ante-pé, bi-obliquo, quase de chapéu – reto avante a esmo.”, emprestando-lhe, portanto, comportamentos sociais até então conformados ao gênero humano.

A descrição começa por revestir o animal de uma tendência, ou seja, uma disponibilidade para criar o novo, instituindo uma orientação que possa vir a ser comum a uma determinada categoria de pessoas. O porte altivo, elegante e imponente, de um longo e retilíneo pescoço, com os pés abertos, permite antever um desenho de traços simples e despojados de adereços, como um esboço de cena cinematográfica, à qual se acrescenta conteúdo e substância cultural ao produto delineado, ao animal revistado pelo olhar estético e performático do poeta-prosador.

Por outro lado, é interessante salientar que o processo de antropomorfização da ave acontece pela valorização de características externas do animal aproximadas de traços internos do ser humano, condizentes com escolhas sociais e até mesmo éticas, próprias de comunidades, linguagens e de olhares coletivos traduzidos em escritura e imaginação criadora.

Assim, o ganso – não mais uma espécie de ave relacionada à Ornitologia – deixa, pelo olhar de Guimarães Rosa, a sua condição primeira, adquirindo uma condição teriantrópica, com a qual se pode configurar uma visada estética, construída com os olhares da perpeção socio-cultural, que deixa inteligível a indicação do adjetivo domingueiro, aqui traduzido, intuitivamente, pelo comportamento diferenciado que os seres humanos imprimem a esse dia. O cinema, a missa, as visitas de cortesia, o lazer, o ócio e a melhor comida são características

do dia de domingo, justificando assim o orgulho, a elegância e a altivez percebidas na imagem metaforizada do animal. Por isso, talvez a comparação embutida na aproximação com o substantivo tendência. Entender o ganso como uma “tendência” é proporcionar-lhe uma emblemática situação de comportamento social, cujas atitudes intuídas podem lembrar descrições provincianas e modernistas de cenas humorísticas.

Nesse sentido, pode-se, por um lado, recuperar a distinção entre espetáculo e simulacro, instalada pelos críticos da pós-modernidade, avaliando essa imagem como um espetáculo, uma vez que autoriza a representação de uma manifestação legítima de cultura, permitindo compreender melhor o universo cultural e simbólico da contemporaneidade. Afirma-se a supremacia da imagem, a partir da qual a realidade passa a ser a representação da representação: o ato estético ganha consistência e legitima um conteúdo de substância e sentido distanciados da significação e experiência signífica inicial, mas, que, por outro lado, consolida a imagem como uma leitura referencial inovadora, cujo novo sentido se perfaz nas entrelinhas do olhar social, cotidiano.

Vale aqui repetir a instigante questão proposta por Bosi (1988):

Situar o olhar histórica ou psicanaliticamente, é descrever não só os seus limites, as suas determinações objetivas, mas também sondar a qualidade complexa da sua intencionalidade. O que é cativo e o que é livre no exercício do olhar? (p. 79)

Qual é enfim o conteúdo movente do olhar? Qual é, enfim, o impulso criador escondido pela condição daquele que vê? Qual objetivo e qual condição motivam a leitura e a escritura sensíveis, representadas em um olhar polifônico e estetizado pelos conceitos intrínsecos e individualizantes do belo universalizante?

Tais interrogações – angústia e, ao mesmo tempo, saída para a fragmentada e coercitiva modernidade contemporânea – remetem à epígrafe que inicia esse texto, garantindo, em última análise, o status e a supremacia da literatura e do fazer poético como elementos intrínsecos ao viver humanizado e ao exercício do estar no mundo significante. Se a literatura é real e significa por si própria, sua produção conjuga todos os elementos para um fazer criativo, instaurando a sensibilidade e a imagem poética como elementos de uma nova perspectiva humanizadora, que se apropria de um olhar histórico – situado em um tempo e em um espaço igualmente prenhes de sentido – para compartilhar, universalmente, as características e pluralidades ali encerradas.

Vale lembrar aqui, e a título de uma interrupção inconclusiva, a objetividade de Said (2007) que justifica:

...qualquer leitura que realizemos está situada em um determinado tempo e lugar, assim como os escritos que encontramos no curso do estudo humanista estão localizados numa série de estruturas derivadas da tradição, da transmissão e variação dos textos, bem como de leituras e interpretações acumuladas. (p.99)

E, ao mesmo tempo, sugere a obrigação do leitor e do crítico de considerar os elementos externos ao discurso e ao fazer poético como componentes indissociáveis da sensibilidade humana.

Esta é, nesse sentido, a única maneira de ousar compartilhar e entender o percurso escritural de Guimarães Rosa, em especial, compreender esse propósito de uma pesquisa voltada para a compreensão e análise da presença dos animais em Rosa e em que medida essa amostragem poderia ou não configurar um exemplo de bestiário contemporâneo.

Se, por um lado, o termo bestiário guarda, em sua conceituação medieval, a definição de uma compilação de narrativas alegóricas ou morais, geralmente em versos, de animais fabulosos ou reais, ou, mais modernamente, uma compilação, geralmente poética, de textos sobre animais, pode-se inferir que os exemplos aqui apresentados, conduzem à ideia de um bestiário contemporâneo no fragmento de *Ave, Palavra* analisado, uma vez que a sua presença permite o reconhecimento, por parte do leitor, de traços alegóricos, simbólicos e moralizantes, mesmo que não recolhidos ou sistematizados dentro de uma coleção, classes ou compilações.

Por outro lado, essa suposição só pode se confirmar se adequada à condição de entendimento de uma palavra poética nascida de um olhar individual, mas, ao mesmo tempo, instaurador de uma imagem e um sentido universalizantes, nascidos, desta feita, da substância humanista que preenche o ser da escritura, e que dirige seu olhar para a configuração de uma metáfora da representação histórico-cultural dessa humanidade irrestrita que define e representa esse ser, o poeta-prosador Guimarães Rosa.

Assim, e em consequência, compreende-se – pelo recorte aqui esboçado e que, ao mesmo tempo, apresenta-se como um patrimônio de inúmeras reflexões! – a afeição e o respeito que Rosa debita aos animais. Ele os reinventa a partir da linguagem, reconhecendo-lhes características essenciais que permitem construir uma relação de originalidade e identidade, ofertando a esse animal uma estrutura polifônica e uma função poética, social,

ética, moralizante e mítica, no sentido emblemático de manutenção e reatualização da essência primeira e universal.

Assim – e finalmente! – compreende-se o conselho de Rosa (2001): “Amar os animais é aprendizado de humanidade”.

Referências

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GHIRADELLI, Paulo. *A coruja – símbolo da filosofia*. (s/d) Disponível em: <http://ghiraldelli.wordpress.com/filosofia/a-coruja-simbolo-da-filosofia>. Acesso em: 25/09/2009.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. *Ficção completa*. vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OLIVEIRA, José Quintão de. *Sete-de-ouros e o bestiário rosiano: a animália em Sagarana, de João Guimarães Rosa*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da UFMG, em 2008.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA, Eneida Maria. “De animais e de literatura, Rosa, Kafka e Coetzee.” In: *Aletria*. 2011, set.-dez. - n. 3 - v. 21 –p.83/90.



Chapolin



Chapolin e Panqueca

A presença de animais em cantigas de Santa Maria

Clarice Zamonaro Cortez (UEM)

Carlos Henrique Durlo (UEM)

Introdução

Sabe-se que a religiosidade permeia a vida do ser humano, em especial na Idade Média, onde o ideal de vida do homem era, em sua essência, teocêntrico (FERREIRA, 1988). A religiosidade do povo medieval, observada por meio das cantigas de romaria, originárias do Ocidente da Península Ibérica, revela a grande influência religiosa, política e econômica da Igreja Católica sobre o povo da época, bem como no culto que era consagrado à Virgem Maria. Além da religiosidade, a Idade Média Central foi uma das fases mais produtivas da Idade Média, sobretudo em sua literatura, como a manifestação trovadoresca e a poesia religiosa de Alfonso X, (1221 a 1284), as *Cantigas de Santa Maria*.

Dom Alfonso X, filho de Fernando III e de Beatriz de Saboia, foi rei de Castela e Leão (1252-1284). Suas realizações no campo da cultura mereceram-lhe o cognome de “o Sábio”. Escreveu em castelhano as obras históricas, políticas e filosóficas e em galego-português a sua obra poética. Como músico e poeta, o Rei Sábio deixou-nos uma compilação de mais de quatrocentas cantigas, escritas em galaico-português, que louvam e descrevem os milagres que tiveram a intervenção de Santa Maria, constituindo-se num dos mais importantes acervos poéticos de toda a Idade Média. De acordo com Ferreira (1988), essas cantigas, ricas de beleza melódica e rígidas de paralelismo poético, distinguem-se do cancionero profano pela notação musical, no entanto, apenas parte das partituras chegou ao nosso conhecimento. Além disso, o estilo poético de Alfonso X influenciou a escrita musical e poética de seu neto, D. Dinis, rei de Portugal.

Os trovadores, homens da nobreza, são influenciados pela cultura católica-feudal. Todavia, Lapa (1973, p.20) explica que “a fascinação cultural do mundo antigo, a larga projecção das suas instituições políticas e sociais são com o espírito do cristianismo, o maior suporte da existência do homem medieval”. Nesse contexto, se observa, além do amor cortês – amor de serventia – o espírito clássico latino (o amor platônico), largamente usado e divulgado pela Igreja, já que para esta o amor deveria ser uma fonte de educação moral e a condição indispensável para atingir o bem e a beleza suprema. Compreende-se que para os trovadores o amor seja um estágio educativo, daí o uso corrente do amor idealizado, o amor

no campo das ideias. É quase que uma provação, um sacrifício (por vezes doloroso), uma “tristeza que tem as suas doçuras, mas, enfim, tristeza” (LAPA, 1973, p.22).

A influência do culto mariano sobre a poesia trovadoresca tem sido matéria de extensa discussão, considerando os dois fenômenos que parecem ser contemporâneos. Sabe-se que antes do século XII já existia o culto à Virgem Maria. Não diferente aos fiéis contemporâneos, ela sempre foi intercessora e ponte de mediação entre o céu e a terra. Era quem ouvia as preces do filho suplicante e ao Senhor as conduzia. Possivelmente, essa concepção religiosa tenha sido o fator racional para que o trovador se dirigisse à senhora e não ao senhor: “O que não deixa de ser curioso é que há efetivamente um paralelismo perfeito entre a atitude do cristão prostrado aos pés da Virgem, e a do amator, deitado aos pés da dona” (LAPA, 1973, p. 23). Justifica-se, assim, que, para o homem medieval, amar significa ajoelhar-se, suplicar e doar-se por inteiro.

De acordo com Leão (2007, p. 65):

[...] um dos numerosos aspectos que nos impressionam nas *Cantigas de Santa Maria* acha-se precisamente na sua humanidade, revelada numa constante mistura entre o sagrado e o profano, sob o olhar vigilante da Virgem, celebrada pelo seu régio trovador. É através dessa intermediação que se dá, por um lado, a integração do ser humano nos planos da Divindade e, por outro lado, a intervenção da Divindade na vida do homem, com tudo aquilo que lhe pertença ou que possa dizer-lhe respeito.

Nesse sentido, das 356 cantigas de milagres compiladas no cancionero de Alfonso X, mais de trinta têm como protagonistas animais diversos, na sua relação e interação com os homens, como por exemplo, a cantiga 228 que narra a cura de um burro aleijado. Não observamos nas cantigas apenas a presença de animais domésticos, mas também a de animais que, dada a possibilidade de serem integrados à vida doméstica, foram domados e domesticados. Há também a presença de animais fantásticos como o passarinho (*passarinha*) da cantiga 103, de espécie não identificada, que aparece e desaparece misteriosamente da cena, deixando um monge encantado pelo seu canto durante trezentos anos.

Leão (2007, p. 66) reitera que essa presença de animais somente é verificada nas cantigas de milagres, pois estas narram os prodígios da Mãe de Deus operados no cotidiano da Idade Média. Portanto, uma leitura apresentando milagres com animais nos textos poéticos e nas iluminuras é o objetivo do nosso artigo.

Cantigas de Santa Maria

A Igreja, nos séculos XII e XIII, teve um papel fundamental na modificação temática da literatura medieval, criando uma literatura cavaleiresca, registrada nas novelas de cavalaria, como em *A demanda do Santo do Graal*. Um século mais tarde, os dominicanos, encarregados da perseguição aos hereges do Sul da França, desvirtuam a índole pagã do movimento trovadoresco e institui, por volta de 1209, o extermínio dos albigenses e a *Virgem Maria* como tema da literatura. Apesar dos inúmeros temas da literatura medieval, como a Morte e a Fortuna, a *Virgem Maria*, propagado por meio de culto devocional ao longo de toda a Idade Média, opondo-se ao tema da Morte, encarna o princípio do Bem e passa a simbolizar a vida, a esperança e a piedade. De acordo com Spina:

O tema da Virgem pertence à literatura litúrgica, cujo culto data de fins do século IV, mas, como tema literário, já aparece em vários poemas líricos latinos do século seguinte, e na literatura profana faz um ingresso tardio, na altura do século XII, com as canções de gesta. A França foi o “habitat” por excelência do culto religioso e literário de *Notre-Dame*: vigente nos cantares de gesta, mantém-se vivo no romance cortês, aparecendo ainda nas novelas de aventura (1973, p. 45).

O culto mariano atinge a poesia lírica dos trovadores a partir da cruzada contra os cátaros, em 1209, adquirindo domínio temático graças à militância dos dominicanos que se instalaram em Tolosa, no ano de 1215, principalmente após a penetração do espírito franciscano, postulado por São Francisco de Assis, na sociedade medieval, dando uma nova fisionomia ao culto mariano.

As *Cantigas de Santa Maria*, escritas em galego-português e enriquecidas com iluminuras e partituras musicais no século XIII, constituem-se um verdadeiro retrato histórico-social da Península Ibérica e da época em que viveu seu autor declarado, Dom Alfonso X, o Rei Sábio. De acordo com Lapa (1973), nelas encontramos a verdadeira “comédia humana do século XIII”.

Nas *Cantigas de Santa Maria*, Alfonso X nos apresenta uma Maria sensível às dores do seu povo. Compadecida e solidária, não mais aquela “entidade hierática, enigmática, infável. Mesmo assim, não obstante a sua humanidade, a Virgem não perde a aura sobrenatural e divina” (MONTEIRO DE CASTRO, 2006, p. 202). Reunidas em um cancionero, didaticamente dividem-se em dois tipos: cantigas de *loor* (louvor à Virgem), que seguem os moldes das cantigas de amor e cantigas de *miragre*, que revelam os milagres operados pela Virgem. Além do louvor e dos milagres, há também numerosas indicações

personais sobre o monarca, como os fatos de sua vida e, por vezes, até os mais íntimos. Alfonso X tinha grande apreço pelas cantigas, que se evidencia nos luxuosos manuscritos de partituras musicais e magníficas miniaturas, cuja figura da Virgem se posiciona sempre ao lado do monarca.

As *Cantigas de Santa Maria*, por reunirem em uma única obra texto e imagem, registram a mentalidade e os costumes de uma marcante época. Uma das mais completas obras de Alfonso X, constituem-se em verdadeiros registros de uma cultura rica e complexa, com seus ritos, valores e expressões artísticas. Como afirmam Domínguez e Gajardo (2007, p. 48), a obra de Alfonso X expressa uma concepção de livro como conjunto e objeto artístico total, destinada à exposição em lugar de destaque e honra, oferecendo ao olhar do leitor e espectador, de maneira simultânea, texto e imagem. Na compilação das Cantigas, as imagens cumprem uma função estética, evocando a magnificência da obra e de seu autor. Serrano (1987, p. 40) assevera que a miniatura alfonsina pertence aos exemplares artísticos mais suntuosos e com uma técnica ímpar, de expressiva beleza e conteúdo, sobressaindo algumas peculiaridades que atestam sua unidade e as tornam únicas, frente às demais miniaturas europeias do século XIII. Dentre elas, destacamos o caráter cortesão do rei diante da Virgem Maria, o qual realça a efetiva e íntima participação do Sábio na produção literária por ele encabeçada (DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 167).

As miniaturas alfonsinas demonstram o auge e o esplendor do culto religioso mariano, cuja representação gráfica, bela e artística, expressa a completude da vida medieval, seja em tempo de paz ou de guerra, na cidade ou no campo, na cura de males do corpo ou da alma, na instauração da justiça ou mesmo na cura de um animal ou da personificação da Virgem Maria através da figura de um animal, como observaremos nas cantigas selecionadas para a análise. Temos em vista que, apesar do tempo decorrido, nada ofusca a beleza e a contemplação de tão magnífica e importante obra para o entendimento das origens e da expansão do culto mariano estimado e divulgado pelo Rei Sábio, no apogeu do século XIII.

Nesse sentido, apresentaremos uma leitura comparada entre as *Cantigas de Santa Maria* e as iluminuras que as acompanham. Analisaremos neste artigo as cantigas de número 103 e 228, bem como as iluminuras que as acompanham e ilustram.

Cantiga 103 – Como Santa Maria fez estar o monge trezentos anos ao canto da passarina, porque lle pedia que lle mostrasse qual éra o bem que avían os que éran en Paraíso

Cantiga composta por treze estrofes de três versos cada e de dois dísticos de refrão, que se repetem ao fim de cada estrofe, completando-a, apresenta como protagonista um passarinho (*passarinna*), cuja origem não é revelada, mas que durante a narrativa poética aparece e desaparece misteriosamente.

As cantigas alfonsinas sempre apresentam no argumento inicial o motivo pelo qual se encontrará a cantiga. Nesse caso, a cantiga narra como Santa Maria fez estar um monge durante trezentos anos ouvindo o canto de um passarinho, no jardim do mosteiro, pois ele pedia incessantemente à Virgem que lhe mostrasse qual era o bem que tinham aqueles que habitavam no paraíso: *Como Santa Maria feze estar o monge trezentos anos ao canto da passarinna, porque lle pedia que lle mostrasse qual éra o ben que avian os que éran en Paraíso* (CSM 103). Observa-se por meio do refrão que o Paraíso será dado a todos aqueles que bem servem à Virgem Maria: *Quen a Virgen ben servirá / o Paraíso irá* (CSM 103).

Na primeira estrofe da cantiga, o trovador anuncia que contará um grande milagre que fizera a Virgem a um monge, o qual rogava incessantemente para que lhe fosse mostrado o bem que há no Paraíso, retomando, assim, aquilo que já havia sido expresso no argumento inicial da cantiga, pois quem a Virgem bem serve, o Paraíso lhe será dado:

E daquest' un gran miragre / vos quér' éu óra contar,
que fezo Santa Maria / por um monge, que rogar
ll'ía sempre que lle mostrasse / qual ben en Paraís'á
*Quena Virgen ben servirá
a Paraíso irá.* (CSM 103).

Além do desejo de saber do bem que havia no Paraíso às pessoas que lá habitavam, na segunda estrofe observa-se que o Monge pede à Virgem que pudesse ver o que há no Paraíso antes que morresse. E a Virgem, atendendo ao pedido do Monge, faz com que ele adentre o jardim do convento, no qual muitas vezes já estivera:

E que o viss' en sa vida / ante que fosse morrer.
E porend' a Goroiosa / vedes que lle foi fazer:
fez-lo entrar en ùa órta / en que muitas vezes já
*Quena Virgen ben servirá
a Paraíso irá.* (CSM 103).

Entrando no jardim, conforme narra a terceira e a quarta estrofes, o monge encontrou uma fonte de água muito clara e formosa. Sentou-se ao lado da fonte, lavou bem as mãos e interrogou a Virgem, perguntando-lhe se veria o bem que há no Paraíso, antes que dali saísse:

Entrara; mais aquel día / fez que ùa font' achou
mui crara e mui fremosa, / e cab' ela s' assentou.

E pois lavou mui ben sas mãos, / diss’: “Aí, Virgen, que será
Quena Virgen ben servirá
a Paraíso irá.

Se verei do Paraíso, / o que ch’ éu muito pidí,
 algún pouco de séu viço / ante que sáia daqui,
 e que sábia do que ben obra / que galardôn averá?”
Quena Virgen ben servirá
a Paraíso irá. (CSM 103)

Ao encerrar a oração que elevava à Mãe de Deus, ouviu, conforme narra a quinta estrofe, o cantar de um pássaro (*oiu ua passarinna*). De acordo com o trovador, o canto era tão belo que o monge se esquecera de tudo, interessando-se apenas pelo som mavioso do pássaro: “Tan tóste que acabada / ouv’ o monj’ a oraçôn, / Oiu ua passarinna / cantar lógu’ en tan bon son, / que se escaeceu sendo / e cantando sempr’ alá” [...] (CSM 103). Após ouvir o cantar do passarinho, de acordo com a sexta estrofe, o monge, por meio da Virgem Maria, permaneceu naquele local por longos trezentos anos, apesar de pensar que ali não estivera por tanto tempo: “Atán gran sabor avía / daquel cant’ e daquel lais, / que grandes trezentos anos / esteve assí, ou mais, / cuidando que non estevéra / senôn pouco, com’ está” [...] (CSM 103).

Depois de tal fato, na sétima estrofe, o passarinho parte daquele local, deixando o monge muito pesaroso, levando-o a perceber que dali também devia partir, desejando voltar ao convento para alimentar-se, pois chegara a hora da refeição: “Des i foi-s’ a passarina, / de que foi a el mui gréu, / e diz: “éu daquí ir-me quéro, / ca oi mais comer querrá [...]” (CSM 103). Partindo logo dali, conforme se observa na oitava estrofe, chegando à entrada do mosteiro, encontrou um grande portal que nunca vira. Ao deparar-se com aquela situação, pede à Virgem Maria que o salve, pois aquele não era o seu mosteiro e indaga qual seria o seu fim a partir de então: “[...] E foi-se logo / e achou un gran portal / que nunca vira, e disse: / “Ai, Santa María, val! Non é est’ o méu mōesteiro, / pois de mi que se fará?” [...] (CSM 103).

Afastando-se do local, conforme revela a nona estrofe, o monge adentra uma igreja. Quando os monges que ali habitavam o viram, tiveram grande pavor, encaminhando-o ao prior do mosteiro para interrogá-lo, de acordo com a décima estrofe. Nesse diálogo, o monge narra o que havia acontecido naquele dia quando visitou o jardim do convento, no qual permaneceu trezentos anos:

Des i entrou na eigreja, / e ouverón gran pavor
 os monges quando o viron, / e demandou-ll’ o prior, /
 dizend’: “Amigo, vós quen sodes / ou que buscardes acá?” [...]

Diss’ el: “Busco méu abade, / que agor’ aquí leixei,
 e o prior e os frades, / de que mi agora quitei

quando fui a aquela órta; / u séen quen mio dirá?” [...] (CSM 103)

Os monges, na décima primeira estrofe, ao ouvirem o seu relato, concluíram que ele talvez estivesse louco (*Quand’ est’ oiu o abade, / teve-o por de mal sen, [...]*). Ao perceberem o que realmente havia acontecido e o milagre da Virgem Mãe de Deus, maravilharam-se com o fato e com o que Deus havia realizado em sua vida. Louvaram a Virgem Maria, não somente pelo feito realizado, mas por tudo aquilo que pedimos a Deus por meio de sua intercessão, conforme registro até a décima terceira estrofe, que encerra a narrativa:

[...] mais des que soubéron ben /
de como fora este feito, / disséron: “Quen oïrá
[...]

Nunca tan gran maravilla / como Déus por este fez
polo rogo de sa Madre, / Virgen santa de gran prez!
e por aquesto a loemos; / mais quena non loará
[...]

Mais d’outra cousa que seja? / Ca, par Déus, gran dereit’ é,
pois quanto nós lle pedimos / nos dá séu Fill’, a la fê,
por ela, e aqui nos mostra / o que nos depois dará”.
[...] (CSM 103)

De acordo com Leão (2007, p. 73):

Dentre as cantigas de animais da coletânea afonsina talvez essa seja a mais especial, pois a *passarinha* que o monge contempla e ouve não é um animal deste mundo [...]. O monge se acha num jardim, onde muitas vezes já estivera. Ele não sai da terra. Ao contrário, é o paraíso que vem até ele, através do canto da *passarinha*, que o desliga do tempo humano. Seria essa *passarinha* apenas uma enviada da Virgem ou simbolizaria a própria Virgem, que, tomando a forma de uma ave, trazia sua resposta às indagações do monge? O uso do feminino, *passarinha*, raro com esse sentido na língua corrente, torna mais provável essa analogia.

Nesse sentido, observa-se que, apesar da presença de elementos da natureza, como a água da fonte, o jardim, as árvores, nada é mais impressionante e eloquente quanto a presença do pássaro (*passarinha*), que, vindo de outro mundo, parece ser, como afirma Leão (2007, p. 74), “o instrumento de que se serve a Virgem para atender ao pedido de seu devoto, ao desejo de conhecer, em vida, o bem de que se goza no Paraíso, ou seja, na Eternidade”.

Portanto, ao analisar as *Cantigas de Santa Maria*, em cuja narração dos milagres se observa a presença de animais, sejam eles terrestres ou sobrenaturais, como é o caso da cantiga 103, Dom Alfonso X faz interagir homens e animais. Os animais, assim como o homem, são criaturas de Deus e não podem, nesse sentido, ser separadas do ponto de vista da criação. Dessa forma, vejamos como ocorrem os feitos da Virgem Maria na *Cantiga 228*.

Cantiga 228 – Como um ome bõ avia un muu tolleito de todos-los pees, e o ome bõ mandava-o esfolar a um seu mancebo, e mentre que o mancebo se guisava, levantou-[s]’ o muu são e foi pera a eigreja.⁶⁹

Composta por 9 estrofes com 3 versos monorrimos, mais um verso de rima igual à do estribilho, a cantiga descreve a compaixão e a bondade da Virgem que não despreza nenhuma de suas criaturas, revelando sua piedade na cura de um burro que caminha até a sua igreja e lá, de joelhos, é curado pela Mãe de Deus. Nesta cantiga, a Virgem Maria de Terena opera um milagre na vida do burro aleijado de todas as patas. Diante do sofrimento do animal que há muito tempo estava preso no estábulo, o dono, diante da sua inutilidade, mandara o criado esfolá-lo, provavelmente, até a morte.

A cura de um animal mostra que a intenção do eu lírico é ressaltar a relação entre a criatura e o criador, além da humildade com que as criaturas se colocam diante da Virgem e do seu criador. Tal sentimento de humildade é perceptível na nona estrofe, quando descreve a forma como o burro ajoelhou-se diante da Virgem, atribuindo ao animal características humanas: [...] *mostrando grand’ omildades. E ben ant’ o altar logo / ouv’ os geollos ficados*, [...].

A terceira estrofe da *Cantiga* nos revela o sentimento de dor que o animal aleijado causava ao “ome bõ” (homem bom). O homem vendo a situação do animal e para livrar-se dele pede ao seu criado que o esfolasse, mas o burro, mesmo sofrendo com sua enfermidade, levanta-se e vai caminhando em direção à Virgem Maria, no Santuário de Terena:

Quand’ aquesto viu seu dono, / atan muito lle pesava
 Que por delivrar-sse dele / log’ esfolar-o mandava
 a um seu om’. E enquanto / o manceb’ ant’ emorçava
 foi-ss’ o muu levantando / con sua enfermidade (CSM, 228)

Observamos na sétima estrofe que todos os que souberam da cura do burro, dirigiram-se à Terena para vê-lo e, reconhecendo-o apenas pela cor, imediatamente compreenderam o milagre realizado pela Virgem Maria:

[...] E logo foron vee-lo / todos quantos y estavam,
 e adur o connoscian, / pero o muito catavan,
 senon pola coor dele / em que sse bem acordavan;
 mas sacó-os desta dulta / a Virgen por caridade.

⁶⁹ A análise da cantiga 228, bem como a análise da iluminura que a acompanha, foi apresentada na Revista *Medievalis*, Vol. 3, n. 2, 2014 – pp. 46-66.

Ao encerrar a *Cantiga*, retoma-se o estribilho que reafirma a bondade e a piedade da Virgem por ser possuidora de compaixão divina ao ponto de jamais se esquecer de nenhuma criatura:

Tant' é grand' a as mercee / da Virgen e as bondade,
que sequer nas be[s] chás mudas / demonstra as piadade. (CSM, 228)

Essa cantiga aborda a temática da cura de um animal que era considerado como parte do sustento das pessoas e que era valorizado como ser senciente e afetivo. O fato de o burro ter ficado doente o sentenciava a morte, o que era visto como abreviação do sofrimento. A Virgem se compadece do animal e o cura. Por mais que pareça estranho ao leitor contemporâneo o relato dessa cura, fica evidente que também os animais foram beneficiados por milagres da Virgem Maria. A narração está de pleno acordo com a realidade da época, demonstrando o encanto que a natureza provocava no homem medieval e a intervenção do divino em benefício dos animais.

Poesia e Imagem

A estreita relação estabelecida entre a poesia e a imagem é outro ponto de extrema importância em nossa pesquisa. A poesia e a pintura fundam-se na imitação, ou seja, na *mimese* da realidade. Plutarco (*De gloria Atheniensium*, III, 346f-347c) refere-se a uma frase de Simónides de Céos, afirmando que a *pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante*. Nesse sentido, pode-se assegurar que a pintura complementa aquilo que a poesia, por meio da linguagem verbal, nem sempre dá conta de expressar. Aguiar e Silva (1990, p. 163) complementa: “a pintura, sob esta perspectiva, poder-se-ia considerar como a expressão artística paradigmática, pois que ela realizaria melhor do que qualquer outra arte a relação mimética com o real”. Aristóteles, em sua obra *Poética*, afirma que a pintura usa as cores e as formas, enquanto a poesia a linguagem, o ritmo e a harmonia.

A *mimese*, diz Aguiar e Silva (1990, p. 164):

[...] era considerada como a matriz comum das duas artes irmãs e, por conseguinte, segundo as palavras de Leonardo da Vinci, “a pintura é uma poesia que é vista e não ouvida e a poesia é uma pintura que é ouvida, mas não vista. Em termos análogos, Camões refere-se à poesia como a pintura que fala (cf. *Os Lusíadas*, canto VIII, est. 41) e à pintura como a muda poesia (cf. *Os Lusíadas*, canto VII, est. 76)”.

Essa estreita relação entre a poesia e pintura explica a frequência com que os pintores, desde o Renascimento ao Neoclassicismo, escolheram temas extraídos de obras poéticas para

a elaboração de seus quadros (AGUIAR E SILVA, 1990). As imagens, de extrema relevância nas interações sociais, remetem-nos, por vezes, ao contexto histórico e social da época em que foram concebidas. Dessa forma, constituem um acervo histórico de suma importância para conhecimento e entendimento da mentalidade de uma determinada época, em especial do medievo, período do qual nos empenhamos em melhor compreender.

Baschet (2006, p. 482) assegura que a história ocidental das imagens pode ser resumida na aceitação progressiva da representação do sagrado pela sociedade medieval, bem como a ampliação dos usos das imagens, diversificação de suas funções e desenvolvimento de produção. Entretanto, como o próprio autor registra, as imagens sofreram fortes resistências por inúmeros fatores. Os motivos da resistência à imagem são numerosos e, de fato, o mundo cristão conhece, ao longo da história, períodos de denúncia das imagens, sendo o período do Império bizantino (730 – 843) o de maior resistência e de combate ao uso e propagação da arte, alternando fases de iconoclastia e iconodulia. Enquanto o termo iconodulia, formado a partir do grego *douleia* (servidão, submissão), indica postura favorável de veneração das imagens, o termo iconolatria denota uma devoção indevida, aproximando-se da idolatria (SILVEIRA, 2009).

Quando o Império bizantino se restabelece, a iconodulia impõe-se definitivamente (843), tendo na base uma teologia do ícone, da qual o Ocidente jamais teve equivalente. Segundo Schmitt (2007, p. 52):

[...] os ícones se caracterizam em sua longa duração por uma relativa fixidade formal, justificada pelo fato de que elas portam até em sua matéria-prima a marca da emanção divina. Sua beleza não é um valor autônomo: é a do poder invisível que manifesta. E a narração maravilhosa de uma origem *achéiropoiète* (não feita por mão humana) eclipsa o gesto do artista que as pintou.

Depreende-se que a aceitação das imagens devia passar pelo crivo da Igreja, pois se os ícones tornam visível aquilo que era invisível, ajudando o homem a aproximar-se de Deus, conseqüentemente não poderiam ser arbitrários nem originais, ou seja, somente podiam ser venerados exemplares cuja autenticidade fora declarada e transmitida pela tradição da Igreja.

A justificativa para o culto às imagens retoma uma fórmula de João Damasceno, segundo a qual “a honra prestada à imagem transita em direção ao protótipo”, ou seja, remete-nos a pessoa divina ou santa que ela representa, não configurando idolatria, pois o culto é prestado não à imagem, mas à figura que por ela é representada (BASCHET, 2006, p. 485).

No início do século XII, surgem sobre os altares os primeiros retábulos, ou seja, obras pintadas ou entalhadas em madeira, mármore ou outro material que eram depositadas sobre o altar ou atrás deste, formando um nicho e representando o santo padroeiro ou a Virgem Maria, tendo as laterais ornadas por episódios narrativos (BASCHET, 2006, p. 488).

O autor ainda destaca que entre o século XI e XIII a expansão das imagens operou-se por meio da conquista de novos suportes e pelo uso de recursos antigos, como é o caso da miniatura: “à produção multiplicada de manuscritos, cada vez com mais frequência destinados às elites laicas, junta-se à crescente vastidão dos ciclos iconográficos e de sua decoração” (BASCHET, 2006, p. 490). Tal fato pode ser observado no Códice Rico das *Cantigas de Santa Maria*, cujos quadros com ilustrações ultrapassam o número de mil e quinhentos, sendo as iluminuras das cantigas distribuídas em seis quadros por folha miniaturada (SILVEIRA, 2009, p. 27).

Portanto, “a literatura não pode ser entendida como uma atividade artística isolada. Ela não só se situa historicamente num dado momento, [...], como também dialoga com as demais formas de representação, as artes suas irmãs” (OLIVEIRA, 1999, p. 15), estabelecendo uma estreita relação de completude.

As Cantigas de Santa Maria e iluminuras: relação entre texto e imagem

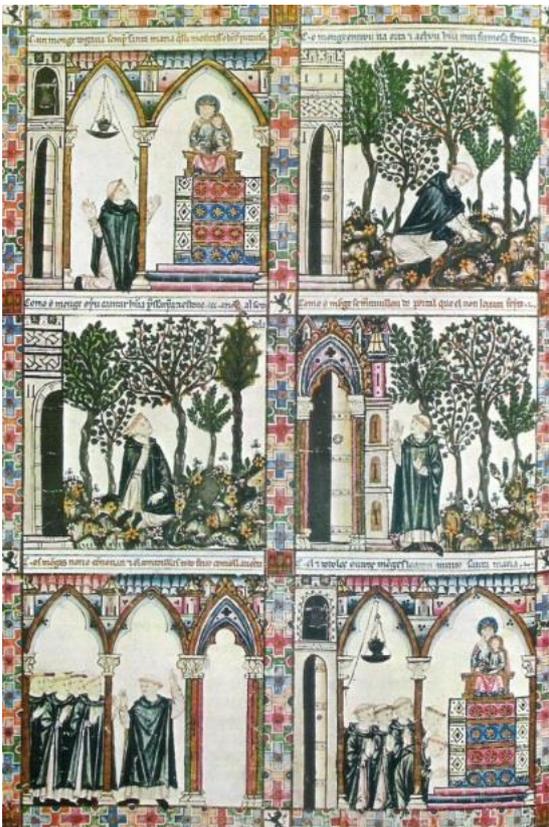
Desde os fins da Era Antiga até o século XIII, grande parte da arte visual na Europa, de acordo com Shapiro (1998, p. 9), representa temas que são tomados de textos escritos. Domínguez e Gajardo (2007, p. 28) assinalam que a função das miniaturas, além de representar os temas citados no texto, era delimitar o início dos capítulos e separar as suas distintas partes. Nesse sentido, percebe-se a preocupação de Alfonso X, nas *Cantigas de Santa Maria*, em representar, por meio das belíssimas ilustrações, aquilo que o texto narra, para aqueles que desejassem compreender os textos não somente pelo entendimento, mas também e mais facilmente pela visão, ou seja, pela contemplação das miniaturas: “Et fizo las [partes del libro] otrossi figurar por que los que esto quisiessen daprender lo podiessen mas de ligero saber non tan solamente por entendimento mas aun por vista”. (AFONSO X apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 28).

Na compilação das *Cantigas de Santa Maria*, de Alfonso X, as imagens cumprem função estética, evocando a magnificência da obra e de seu autor. Serrano (1987, p. 40) afirma que a miniatura afonsina pertence aos exemplares artísticos mais suntuosos e com uma técnica ímpar, de expressiva beleza e conteúdo, sobressaindo algumas peculiaridades que atestam sua

unidade e as tornam únicas, frente às demais miniaturas europeias do século XIII. Dentre elas, destacamos o caráter cortesão do rei diante da Virgem Maria, o qual realça a efetiva e íntima participação do Sábio na produção literária por ele encabeçada (DOMÍNGUES; GAJARDO, 2007, P. 167).

As miniaturas alfonsinas demonstram o auge e o esplendor do culto religioso mariano, cuja representação gráfica, bela e artística, expressa a completude da vida medieval, seja em tempos de paz ou de guerra, na cidade ou campo, na cura de males do corpo ou da alma, na instauração da justiça ou mesmo na cura de um animal. Desse modo, como afirma Silveira (2009, p. 97), “essas miniaturas constituem também importantes documentos para os estudos da poética espanhola medieval”, no qual a obra religiosa de Alfonso X se insere.

As *Cantigas de Santa Maria*, por reunirem, em uma única obra, texto e imagem que registram a mentalidade e os costumes de uma época, são consideradas uma das mais completas obras de Alfonso X, deixando-nos registros de uma cultura de forma real, rica e complexa, com seus ritos, valores e expressões artísticas. Como afirmam Domínguez e Gajardo (2007, p. 48), a obra de Alfonso X expressa uma concepção de livro como conjunto, como objeto artístico total, sendo destinado à exposição em lugar de destaque e honra, oferecendo ao olhar do espectador, de maneira simultânea, texto e imagem. Nesse sentido,



considerando a importância que tem a relação texto e imagem, apresentaremos, a seguir, uma leitura comparada dessa importante relação.

As iluminuras extraídas do Códice de Florença constituem uma forma não verbal de se conceber a leitura das narrativas de Alfonso X. Sua autoria é anônima, considerando que no seu *scriptorium*, o trabalho era feito em conjunto e atribuído aos colaboradores do Rei Sábio. As iluminuras e as miniaturas possuem uma relação intrínseca com o texto verbal e revelam a leitura e a interpretação do artista/miniaturista, além de revelar o modo de pensar, agir e as crenças do povo do século XIII. Nesse sentido, apresentaremos a análise das iluminuras que

acompanham as *cantigas* 103 e 228.

A primeira iluminura analisada é a da *cantiga* 103, **Figura 1**, CSM: 228 F148v *Como Santa Maria feze estar o monge trezentos anos ao canto da passarina, porque lle pedia que lle mostrasse qual éra o ben que avían os que éran en Paraíso*.

Composta por treze estrofes, a *Cantiga* ilustrada pela iluminura é constituída de seis vinhetas sequenciais, detalhando de forma rica os acontecimentos narrados pela *Cantiga*. A primeira vinheta ilustra um monge, no interior do mosteiro, suplicando, diante do altar da Virgem Maria, conforme narra a primeira estrofe da *Cantiga*, que lhe mostrasse o bem que há no Paraíso ([...] *que lle mostrasse / qual bem em Paraís'á* [...]). Observa-se ao fundo do mosteiro a presença da cidade. A capela do mosteiro, de estilo românico, apresenta uma torre, tendo ao alto o sino e a porta da entrada na capela. Ao alto do monge, prostrado diante da Virgem, observa-se um turíbulo preso ao teto e amarrado na coluna, permitindo que o mesmo fique elevado.

A segunda vinheta, cuja correspondência literária se vê expressa na segunda estrofe da *Cantiga*, observamos o monge que adentra o jardim ([...] *fez-lo entrar en ua órta / en que muitas vezes já*). Nessa cena, contempla-se a presença de árvores frondosas e flores que ilustram o fato narrado na terceira estrofe: o monge encontra uma fonte muito clara e formosa, antes nunca vista, senta-se ao lado dela, lavando as mãos ([...] *mais aquel día/ fez que ua font' achou / mui crara e mui fremosa, / e cab' ela s' assentou*). Observa-se um indício de transformação do lugar, ou seja, o jardim torna-se um local sagrado, sem a presença da cidade ao fundo, cuja fonte que jorra água clara e formosa, é protegida do Sol pelas árvores frondosas do jardim e rodeada pelas rosas que ali se encontram e que são retratadas pelo iluminador.

Na terceira vinheta, o monge está sentado ao lado da fonte, ouvindo atentamente o cantar do passarinho (passarinha), conforme narra a quinta estrofe, voltando seus olhos para o céu: *oiu ua passarinna*. O monge encontra-se no jardim, sendo representado dentro do quadro, enquanto a ave (*passarinha*) é representada fora do quadro, conferindo-lhe um caráter extraterreno, sobrenatural. Tal perspectiva contorna a vinheta, ou seja, a representação do passarinho (*passarinha*) é feita de forma a compor a moldura, o contorno da terceira vinheta. Outro detalhe pertinente desta vinheta é a representação do portal do mosteiro com elementos da arte românica: faixas lombardas acima do portal e arco completo em formato redondo sem a apresentação de cores, o que será observado na quarta vinheta.

Na quarta vinheta, observamos a passagem do tempo (*grandes trezentos anos*), permanecendo o monge envolto pelo cantar do pássaro. Tal passagem de tempo é representada pelas cores e pela modificação arquitetônica do portal do mosteiro. Enquanto o portal, na vinheta anterior não apresentava cores, nesta há uma ornamentação gótica, carregada de cores e formas, com o acréscimo de uma torre paralela à entrada, mostrando a ampliação do espaço em decorrência dos anos que se passaram. Desse modo, o arco do portal, que anteriormente apresentava as formas românicas, agora apresenta estilo gótico com formato quebrado, ogivado e tribolado, sustentado por capitéis ornados com flores.

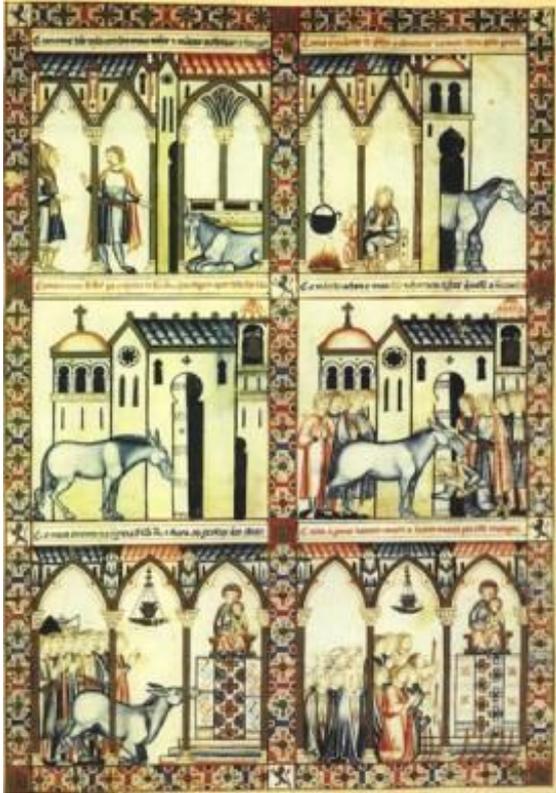
Na quinta vinheta, o monge retornou para o interior do convento, não reconhecendo mais o local onde anteriormente habitava, cuja modificação se deu com o passar dos anos, conforme observa-se a partir da décima estrofe da *cantiga* o que ocorrera antes de retornar para o interior do mosteiro. Visualizamos, nesta vinheta, o mosteiro modificado pelo tempo, sinalizando a passagem da arte românica para a gótica; a saída do jardim e o retorno para o interior do mosteiro, ressaltando, novamente ao fundo, a presença da cidade.

Na sexta e última vinheta, assim como na narrativa da *cantiga*, observa-se os monges todos adorando e louvando à Virgem Maria, após terem entendido os feitos por ela realizados: *e por aquesto a loemos*. Ao centro, visualizamos Maria, o instrumento poderoso de fé, tendo ao colo o Menino Jesus. A capela também apresenta alguns sinais de modificação, ocasionados pelo tempo: o turbúlo está com novo formato e é preso do lado esquerdo da vinheta, diferentemente da primeira vinheta que o apresentava preso do lado direito. Por fim, há a presença de contornos em torno do local onde se encontra o sino, na torre.

A imagem é ilustrada com riqueza de detalhes. Há o predomínio recorrente do azul, do verde e do laranja e as iluminuras, que contornam as vinhetas, apresentam os símbolos do reinado de Alfonso X: o leão e o castelo, representando os reinos de Leão e Castela, além de crucifixos nas cores azul e laranja, entremeados pela cor verde. Ao fundo da primeira, quinta e sexta vinhetas, observa-se a presença de telhado das casas, compondo o cenário. Na segunda, terceira e quarta vinhetas, observamos o jardim em que ocorre o milagre operado pela Virgem Maria, por meio da presença simbólica do passarinho (*passarinha*), cuja representação é vista apenas na terceira vinheta, compondo a moldura da ilustração. Simbolizando, assim, a presença sobrenatural do animal divino na *cantiga*.

Na primeira e sexta vinhetas, bem ao centro, observa-se a presença do turbúlo e em destaque a imagem da Virgem Maria, tendo ao colo o Menino Jesus, entre as colunas de tom marrom de influência da cultura árabe. O tom das vestes varia entre o azul e o laranja. A cor

escura é utilizada pelo ilustrador para retratar o interior ou as portas de acesso aos ambientes. Repetem-se as cores azul e laranja representando a santidade, o poder e a bondade da Virgem Maria que demonstra a sua piedade a todas as criaturas. A representatividade das cores das



vestes da Virgem Maria é observada também na representação do passarinho que, como afirma Leão (2007, p. 73), pode ser a simbolização ou personificação da própria Virgem Maria ao apresentar ao monge o bem que há no Paraíso, conforme ele mesmo havia suplicado.

Passemos à leitura da iluminura da *Cantiga 228*, **Figura 2**, CSM: 228 F112r. Esta *cantiga* não narra o milagre realizado em favor de seres humanos, mas retrata a narrativa acerca da cura de um animal, um burro aleijado das quatro patas: “Tanto é grande a compaixão da Virgem e sua bondade que ainda que a animais aleijados demonstra piedade” (CSM 228 – tradução nossa).

Composta por nove estrofes, a *Cantiga* ilustrada pela iluminura é constituída de seis vinhetas sequenciais, que detalham de forma rica os acontecimentos narrados pela *Cantiga*.

A primeira vinheta ilustra o animal deitado no estábulo de seu dono, pois não conseguia ficar em pé, e dois homens conversando. A segunda retrata a imagem do criado e do burro, correspondendo ao conteúdo expresso na narrativa da *Cantiga* que relata a ordem do patrão ao criado para esfolar o animal. Percebendo a ordem de seu dono, o burro se levanta e dirige-se à Igreja: *...foi-ss’ o muu levantando (...) indo fraqu’ e mui canssado (...)*.

Na terceira vinheta, observa-se o burro diante da igreja de Terena, em destaque no centro da vinheta, apresentando detalhes de expressiva riqueza como a cúpula, a torre, portas e rosácea. A quarta, no entanto, apresenta o burro, reconhecido pela cor, diante da igreja de Terena e o povo que para lá acorrera, admirando o animal que até então era aleijado como narra a *Cantiga*, livre da paralisia que não mais o identificava: *(...) vej’ ora são / andar e muit’ escorreito; (...)*

Na quinta e mais expressiva vinheta, observamos o burro prostrado diante do altar da Virgem Maria (...) *E ben ant' o antar logo / ouv' os geolhos ficados* (...) e junto ao animal o povo que para lá acorrera, louvando e agradecendo à Virgem pelo milagre realizado. Na última, encontra-se o povo, sem a presença do burro, prostrado diante da Virgem, apresentando suas orações e louvores à Santa Maria: *e muitos loores dados foron a Santa Maria, comprida de santidade*.

Observa-se na ilustração uma riqueza de detalhes, o predomínio forte do azul e do laranja no contorno das vinhetas, há crucifixos pintados de azul e laranja. Ao fundo da primeira, segunda, quinta e sexta vinhetas, observa-se a presença de telhados das casas, compondo o cenário. Na terceira e quarta, destaca-se a parte externa do Santuário de Terena, ao centro, servindo de panorama ao burro em destaque no centro da ilustração, pois é ele o personagem que recebe o milagre da Virgem Maria. Na quinta e na sexta, retrata-se o interior do Santuário, cujo centro posiciona-se o turíbulo e, em destaque, a imagem da Virgem Maria com o Menino Jesus ao colo. O tom das vestes varia entre o azul e o laranja, a cor escura é utilizada pelo ilustrador para representar o interior ou as portas de acesso aos ambientes. Repetem-se as cores, cuja simbologia remete à santidade, ao poder e à bondade da Virgem Maria, cuja piedade se estende a todas as criaturas.

Considerações finais

Ao analisarmos as *Cantigas de Santa Maria*, de Alfonso X, observamos a figura de Maria representada no cerne da questão do amor-cortês, que como afirma Ferreira (1988, p.11), não tem por objetivo a realização humana, mas se trata de um “sentimento convencional e platônico, que consiste fundamentalmente no culto da mulher, considerada modelo de beleza e virtude”. No período trovadoresco, o trovador prostrava-se aos pés da senhora da mais alta linhagem do mesmo modo que o cristão reverenciava a Virgem, suplicando-lhe o dom da cura das doenças e o livramento do mal provocado pelo demônio, considerado o autor e causa de todo mal e pecado. A Virgem concede a todos os fiéis devotos a mediação entre o céu e a terra e por recompensa a vida e a felicidade eternas.

Os acontecimentos miraculosos apresentados nas cantigas dão um caráter de veracidade ao poder benéfico desempenhado pela Virgem Maria. De acordo com Monteiro de Castro (2006):

[...] os relatos fantásticos e suas funções metafóricas não são incompatíveis com a literalidade. Ao contrário, ao se dispor a tratar dos milagres de Santa

Maria, no idioma galego-português, Afonso X necessitava reproduzir acontecimentos miraculosos para comprovar a realidade dos poderes marianos. [...] o aproveitamento dos relatos incríveis para se comporem tantas cantigas também é um recurso essencial para verificar a verdade do poder de Maria, o que dá a esses acontecimentos um caráter de literalidade, ou seja, o milagre é apresentado como um episódio verídico e ocorreu tal como se narra. (MONTEIRO DE CASTRO, 2006, p. 176)

Em todos os textos dedicados à Virgem, mesmo naqueles que apresentam a cura de animais (cantiga 228) ou a personificação da Virgem por meio de um animal (cantiga 103), constatamos que o fiel que se depara com a figura de Maria e o seu poder benéfico de cura e salvação experimenta um momento de transcendência desprovido de crítica ou julgamentos. Nas cantigas, os personagens (homens e animais) reconhecem-se na sua figura, expressando sentimentos sinceros que brotam da fé. Ela é exaltada e divinizada por suas virtudes inigualáveis que demonstram sensibilidade diante das dores e dos sofrimentos dos fiéis do século XIII que nela viam a solução de sua infelicidade terrena. Desde a Idade Média, Maria é uma personalidade religiosa feminina reconhecida que perdoa, cura e luta pelos seus fiéis seguidores.

Quanto às iluminuras, concluímos que elas concretizam nas vinhetas os fatos revelados nos textos poéticos. Muitas vezes, há mais informações nas imagens que propriamente no texto, nas expressões fisionômicas, no movimento das personagens, no cenário referente às cidades que se iniciavam na época e na presença da natureza, dos animais dos rios, das flores e das árvores. A imagem da Virgem Maria esteve presente nas iluminuras pesquisadas, o que comprova sua divindade e a representação da fé de um povo sempre carente do livramento de doenças comuns da época, da cura dos pecados e da presença dos animais sempre em função de um milagre realizado pela intervenção e intercessão da Virgem Maria.

O vermelho e azul se repetem, simbolizando a soberania e o poder da Igreja, bem como a santidade e a pureza de Maria, seu manto azul e sua expressão suave e serena. Escrita e imagem se complementam, criando uma relação intrínseca que pode proporcionar ao leitor de diferentes épocas um entendimento mais amplo e profundo das referidas cantigas.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**: do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006.

DOMÍNGUEZ, Ana Rodrigues; GAJARDO, Pilar Treviño. **Las Cantigas de Santa Maria**: forma e imagens. Madrid: A y N Ediciones, 2007.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. **Poesia e prosa medievais**. Lisboa: Ulisséia, 1988.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de literatura portuguesa** – época medieval. 8ª ed. Coimbra: Coimbra Editora Ltda., 1973.

LEÃO, Ângela Vaz. **Cantigas de Santa Maria de Alfonso X, o Sábio**: aspectos culturais e literários. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

METTMANN, Walter. In: Afonso X, O Sábio. **Cantigas de Santa Maria**. Editadas por Walter Mettmann. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959-1972.

MONTEIRO DE CASTRO, Bernardo. **As Cantigas de Santa Maria**: um estilo gótico na lírica ibérica medieval. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e Pintura**: um diálogo em três dimensões. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

SILVEIRA, Josilene Moreira. **O perfil das mulheres religiosas em Cantigas de Santa Maria e Miniaturas**: estudo da relação entre texto e imagem.

SCHAPIRO, Meyer. **Palabras, escritos e imágenes**: semiótica del lenguaje. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998.

SCHIMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru: EDUSC, 2007.

Illuminuras

CÓDICE DE FLORENCIA. Disponível em: <<http://warfare.totalh.net/Cantiga/FlorenziaMsBR20.htm>> Acesso em: 15 set. 2014.



Cherry

Entre existentes-não-reais: a poesia como exercício de alteridade em *Amar um cão*, de Maria Gabriela Llansol

Dolores Orange (UFMG)

(...) *ultrapassar as semelhanças externas em direção às homologias internas.*

(Deleuze e Gattari)

Desde que o homem é capaz de pensar simbolicamente, o animal ocupa um papel importante, senão decisivo, na forma como aquele mapeia a sua experiência de mundo. Como afirma John Berger (2010, p. 8), “o primeiro tema da pintura foi o animal (...) antes disso, não é irracional supor que a primeira metáfora foi animal”. Para o autor inglês, é preciso lembrar que a primeira relação com os animais se dá por meio da imaginação: como promessas ou como mensageiros, eles exerciam funções mágicas, sacrificiais, oraculares. No mundo arcaico, os animais eram da ordem do mistério. Logo depois, eles ocuparam, por muitos anos, por razões de vestuário, alimento, transporte e religião, um lugar central na história da humanidade. Homem e animal ocuparam o centro do universo até o século XIX, que, seguido depois pelo capitalismo *produtivo* (ou seria melhor falar *destrutivo*?) do século XX, transformou completamente a relação entre os dois. Nos últimos dois séculos, subjugou-se o vivente não humano à imperiosa necessidade do homem.

Na literatura, os animais aparecem majoritariamente como metáfora. Os estudos literários pouco avançaram as discussões em direção a novas formas de analisar a figura os viventes não-humanos. Como afirma Susan McHugh⁷⁰ (2006), até recentemente, os estudos críticos não traziam os animais como objeto de investigação, porque, tacitamente, acreditava-se que a representação deste serve, em especial, como mero elemento metafórico com a função de simbolizar comportamentos humanos, em grande parte, pouco nobres. Além disso, ainda há certo consenso em encarar o tema como irrelevante para a literatura ou para os estudos das humanidades em geral. No entanto, é imperiosa a necessidade de um novo tipo de abordagem do universo e do pensamento zoo, em especial, nesse momento do mundo contemporâneo, em que as velocidades das mudanças tecnológicas e do ritmo de vida afetam substancialmente a experiência do homem com as demais espécies, principalmente no que tange à domesticação e à exploração, criando um processo de assujeitamento do animal sem precedentes. A proposta de apresentar, então, uma nova perspectiva crítica, frequentemente

⁷⁰ Salvo indicação em contrário, é de minha responsabilidade a tradução de todas as citações utilizadas ao longo deste texto.

contraposta a quase toda a tradição filosófica ocidental, é o maior desafio do novo campo de estudos chamado *Animal Studies* – um campo interdisciplinar que acredita que a representação dos animais é informada por uma perspectiva histórica e filosófica antropocêntrica.

Como afirma Derrida (2002), nunca se abordou filosoficamente uma posição de protesto contra o tratamento tradicional dado à questão do animal e das fronteiras entre este e o homem. Esse problema é denunciado também por Peter Singer (2001), que afirma que: “(...) a Filosofia, como praticada nas universidades hoje, não desafia as pré-concepções correntes sobre as nossas relações com outras espécies”.⁷¹ Para Derrida (2002), as fronteiras homem-animal cresceram ao se nutrir das potencialidades desconhecidas ou propositalmente ignoradas do animal. Ao considerar que as diferenças entre essas duas categorias de viventes possuem uma clara fundamentação histórica e filosófica, o filósofo apresenta as duas formas tradicionais de tratado teórico sobre o vivente não humano. A primeira, a teoria dos filósofos da tradição ocidental – representados por Descartes, Heidegger, Lévinas e Lacan – tende a ignorar o animal como um ser capaz de olhá-los e de se dirigir a eles, tratando-o apenas como um teorema. E, assim, desconsiderando a experiência perturbadora produzida pelo *deixar-se olhar* pelo Outro, eles instauraram o *logocentrismo* e a soberania da razão. A segunda forma de tratamento concedido ao animal situa-se em uma das narrativas fundadoras do Ocidente, o *Gênesis*, que apresenta o homem, réplica de Deus, como aquele que recebe a incumbência de nomear, sujeitar e dominar os animais, submetendo-os à sua vontade.

A razão se tornou uma violência para os animais e também para alguns povos. Como aponta Levi-Strauss (1978), em *Mito e Significado*, nos séculos XVII e XVIII, a ciência se levanta contra o pensamento mítico e místico e se auto-constitui, julgando o mundo sensorial como um mundo ilusório “ao passo que o mundo real seria um mundo de propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o testemunho dos sentidos” (p. 11). Nesse momento, a ciência procura reduzir os dados do universo a um número finito: trata-se da busca pela propriedade invariante (“o comum a todos”) de um complexo conjunto de códigos. Houve um divórcio entre a ciência e os dados do sensível. Relação essa só recuperada em meados dos anos 70 quando os dados dos sentidos voltam a ter alguma importância nos processos de interpretação científica: “(...) os dados dos sentidos estão sendo cada vez mais reintegrados na explicação científica como uma

⁷¹ “So, in this case, philosophy as practiced in the universities today does not challenge anyone’s preconceptions about our relations with other species” (SINGER, 2001, p. 37).

coisa que tem um significado, que tem uma verdade e que pode ser explicada.” (1978, p. 11). A ciência pode, por sua vez, ampliar o número de respostas dadas aos fenômenos do universo.

Estamos agora num momento em que podemos, quiçá, testemunhar a superação ou a inversão deste divórcio, porque a ciência moderna parece ser capaz de progredir não só segundo a linha tradicional – pressionando continuamente para frente, mas sempre no mesmo canal limitado – mas também, ao mesmo tempo, alargando o canal e reincorporando uma grande quantidade de problemas anteriormente postos a parte. (STRAUSS, 1978, p. 16)

Levi-Strauss (1978) propõe a dissolução do fosso absoluto que separa ciência de mitologia, instaurado pelo pensamento filosófico do séc. XVII:

Se formos levados a pensar que o que ocorre na nossa mente é algo em nada diferente, nem substancial nem fundamentalmente, do fenômeno básico da vida, e se chegamos à conclusão de que não existe esse tal fosso impossível de superar entre a Humanidade, por um lado, e todos os outros seres vivos (não só animais, como também plantas), por outro lado, talvez também cheguemos a ter mais sabedoria (falando francamente) que aquela que julgamos possível alguma vez vir a ter. (p. 26)

A verdade é que, apesar dos esforços da ciência e da razão para apreender os animais de todo, eles sempre permaneceram *ambíguos*. Para Julieta Yelin (2013), o século XX assiste ao fim de uma era na qual a relação entre homem e animal – com o objetivo de determinar os próprios do homem⁷² – é marcada pela diferença. A crise ideológica dos discursos humanistas cria a urgência de se refletir sobre tal relação pela perspectiva que considera os vínculos entre as mais diversas formas de vida, assim como as formas de compartilhamento do mundo. Reavaliar a nossa condição de animais, tal como nossa relação enquanto animal com outros animais, é premente. E, muito possivelmente, inevitável. O primeiro modo de refletir sobre a questão do animal passa pelo questionamento das formas de representação do mesmo.

En los últimos años ha comenzado a tomar forma una vertiente de la crítica literaria dedicada a estudiar diversos modos de articulación entre un corpus de textos zooliterarios contemporáneos y el proceso de agudización de la crisis ideológica de los discursos humanistas, en el que llevamos inmersos ya más de medio siglo. (YELIN, 2013)

Diante do equívoco da filosofia cartesiana, Derrida (2002) afirma que não desenvolver um pensamento mais exigente sobre a complexidade da existência animal é um crime e propõe, então, uma experiência de alteridade absoluta com o Outro, ou seja, com o animal. É preciso, para tanto, desconstruir o sujeito cartesiano que indubitavelmente afirma a

⁷² Conceito desenvolvido por Derrida no livro *O Animal que Logo Sou*, 2002.

superioridade humana para que um instante revelador, que desestabiliza a soberania da razão, se instaure e dilua o fosso abissal entre o homem e o animal. Para o impasse de como elaborar perspectivas críticas sobre a questão animal sem escorregar no pensamento tradicional antropocêntrico, uma saída possível é um exercício de “descolonização do pensamento”⁷³, que propõe a criação de sistemas de pensamento cujos conceitos se diferenciem dos da filosofia.

Desafiar o pensamento dominante sobre o animal é justamente o que parece fazer a poetisa portuguesa Maria Gabriela Llansol no curto e intenso livro *Amar um cão* (2007), no qual narra o processo de nascimento e morte de um cachorro. Nessa obra, a escritora abandona os modelos referenciais de tratamento do animal e, ignorando a distância promovida pelo pensamento moderno ocidental, cria uma obra que ignora a *doxa* do olhar sobre o vivente não-humano. Uma mulher e um cão manifestam então uma economia geral de alteridade e, através da poesia, criam um campo intersubjetivo humano-animal. As categorias humano-animal, racional-irracional e cultura-natureza não passam por uma revisão explícita, mas figuram nas entrelinhas como uma espécie de espectro a instaurar no leitor um *estranhamento*, próprio à poesia, é certo, mas próprio também aos elementos que provocam deslocamento nos esquemas prontos de interpretação do universo e do animal.

_____houve uma breve hesitação da parte de quem transportava o recém-nascido _____ o meu cão Jade, há muito tempo; muito, e com grande intensidade, aconteceu durante esse tempo breve em que Jade foi deixado suspenso sobre um medronheiro, sem mão visível, num berço nem celeste, nem terrestre. No lugar que toda a planta acolhe, e que o entregara ao medronheiro, sentia sobre si uma incidência animal alada, que nem era verdadeiramente pássaro, nem verdadeiramente quadrúpede. (LLANSOL, 2007, p. 7)

O cão nasce sobre o medronheiro, nem quadrúpede, nem pássaro. Não nasce nem em berço celeste, nem em berço terrestre. Ele nasce, recusa os lugares conhecidos e vem alado: pode ser múltiplo, porque ainda não é *definitivo*, embora traga um único corpo vestido de cão. Llansol (2007) parece denunciar a potência existente na recusa das categorias, enquanto desafia o humanismo como único horizonte exegético. O cão, ainda recém-nascido, já pensa um *pensamento de leite*, trazendo consigo uma linguagem que, mais tarde, tomará forma na boca. E, antes mesmo de qualquer instante de palavras articuladas, ele encontra uma

⁷³ YELIN, 2013.

interlocutora, alguém para quem o olhar comunica. Desde o grande início, a dona estabelece com o cão um diálogo transespecífico.

Se o ar não tivesse uma densidade leve, teria quebrado Jade. Jade, que acabara de nascer sobre as bagas purpúreas dos medronhos, e o ruído dos ramos partidos, já pensava. Um pensamento de leite subia nos sítios pedregosos, fora do local da casa, e da cerca com cerros e penhascos. Ele trazia nos olhos um instrumento azul para medir o diâmetro do sol, e dos astros; lia-se neles uma linguagem que só mais tarde, muito mais tarde, encontraria equivalente na boca. (LLANSOL, 2007, p. 8)

Rebelar-se, no entanto, contra o sentido dominante exige investigar uma questão: é possível atribuir subjetividade a viventes não-humanos? Antes, é necessário pensar sobre outro ponto: qual a importância da noção de espécie como ferramenta conceitual para a produção de conhecimento? Para Viveiros de Castro (2013b), falar em definição de espécies significa assumir um lugar perigoso de reprodução de discursos tradicionais nos quais hierarquias são estabelecidas para que um grupo possa exercer poder sobre a vida de outro(s). É a violência das classificações taxonômicas. Pensando sobre a história das espécies na antropologia, Castro esclarece que tal ciência tem se apegado ao postulado da “unidade psíquica da espécie”, que privilegia essencialmente as capacidades cognitivas dos seres humanos. Essa consideração acaba por afirmar “uma descontinuidade fundacional entre nossa espécie e todas as demais” (CASTRO, 2013b), uma vez que os seres não-humanos são classificados (e, portanto, diminuídos) em zonas sub-psíquicas ou a-psíquicas. O pesquisador brasileiro aponta o paradoxo da noção de espécie na antropologia: pretende-se classificar diferentes grupos, embora apenas a uma raça, a humana, seja atribuída a categoria de *espécie*, já que há supostamente uma imensa diferença “ontológica” ou “transcendental” entre o homem e as demais espécies. Para Berger (2003), devido à falta de uma linguagem em comum, os animais são excluídos do homem e em relação ao homem, sendo empurrados para uma existência em silêncio. Para o teórico inglês, conseqüente e contraditoriamente os animais oferecem um tipo inédito de companheirismo ao homem: “companheirismo dedicado à solidão do homem como espécie” (p. 14).

A noção de espécie serve, portanto, para separar radicalmente o homem dos demais viventes, como o único ser que possui corpo e capacidade para o pensamento simbólico: “A antropologia é congenitamente dualista e por isso a ideia de espécie é menos um modo de situar o homem na multiplicidade natural do que de separá-lo radicalmente como unicamente dual e dualmente único” (CASTRO, 2013b). Viveiros de Castro, inclusive, denuncia a resistência da antropologia para introduzir aspectos *antropologicamente* interessantes,

principalmente os de ordem psíquica, no domínio animal, uma vez que tal ação se configura como ameaça à homogeneidade e, portanto, integridade, da espécie humana como única.

Nota-se ainda que o primeiro contexto de uso de noção de espécie é antropocêntrico: a espécie humana não é uma espécie como as outras, pois exprime, na verdade, uma certa indeterminação essencial, uma irreducibilidade às determinações naturais que distinguem as espécies entre si. A espécie humana, como vimos, é dupla: é uma espécie e ao mesmo tempo é um domínio; é uma entidade empírica e um sujeito transcendental, que conhece a sua própria condição e, nesta medida, “liberta-se” dela. (CASTRO, 2013b)

Por essa razão, não é mais relevante classificar as espécies da natureza, e sim pensar em como cada uma delas assume uma postura\perspectiva em relação ao mundo, ou seja, como é possível atribuir subjetividade às outras espécies do universo. Por meio da experimentação poética, Llansol questiona alguns fundamentos metafísicos das perspectivas antropocêntricas: o discurso da espécie acaba por ser investigado em sua literatura. Em *Amar um Cão*, o recém-nascido Jade é capaz de pensar. Mas o pensamento nasce fora dos lugares conhecidos, tais como casas ou cercas. O pensamento nasce de lugares pedregosos, enfrenta obstáculos para vir à tona e materializar-se fora das categorias. Llansol parece sugerir as dificuldades de se conceber (ou parir) um pensamento que esteja fora dos moldes criados pela espécie humana.

O *perspectivismo multinatural* sugerido por Viveiros de Castro (2013a) – cuja origem remonta ao contato com as cosmologias ameríndias, tais como o xamanismo e a mitologia – aborda a noção de espécie por um viés não-antropocêntrico. Essa abordagem retira da espécie humana a posse de um domínio único e separado, ou seja, a condição humana ou deixa de ser “especial” ou vira uma categoria genérica pertencente a qualquer espécie. Províncias sub-psíquicas ou a-psíquicas, portanto, deixam de fazer qualquer sentido. Em uma aproximação ousada, é possível dizer que, ao criar uma personagem que resolve “olhar, num dia simples, as questões filosóficas” (LLANSOL, 2007, p. 10), Llansol elabora uma poesia *xamânica*: a dona vai ao reino do cão.

(...) Há um grande abalo sob aquele solo onde as outras crianças brincam, projectadas no meu pensamento, onde o *cão do futuro* é o meu interlocutor. Uma sensação envolvente de ter encontrado o meu amigo no seu universo, marca o meu riso de lugares obscuros e luminosos, sempre constantes. (LLANSOL, 2007, p. 12)

Em *A inconstância da alma selvagem*, Viveiros de Castro (2013a) aponta o xamã como aquele que consegue ver os seres não-humanos da forma como esses se veem, ou seja, como humanos, elaborando um diálogo transespecífico. Ser ou não humano, de acordo com a cultura do povo ameríndio, é uma questão relacionada ao ponto de vista adotado: todo ser animado assume a posição de sujeito e trata os outros viventes como sujeitos também. Faz-se humano quando o ser animado ocupa um ponto de vista. Nas relações entre as mais diversas espécies, os xamãs assumem o papel de interlocutores ativos e, após experiências de contato (e contágio) com outros viventes, voltam da sua experiência para contar a história. O conhecimento do animal proposto pelo xamanismo se produz a partir da experiência de modo oposto à epistemologia fornecida pela modernidade ocidental. Nesta, toda descrição/olhar de um objeto é uma concessão de sentido, de sentido do homem: através de processos de dessubjetivação, objetiva-se o dado do universo para tirá-lo do terreno do abstrato. No xamanismo, o homem olha para o universo como um animal, não vê *nada* de acordo com categorias ou nomes próprios: o objeto da visão é um deslizamento entre o não-sentido e o sentido fechado atribuído pela consciência humana. Um evento quase literalmente poético. Na perspectiva ameríndia, nada pode ser visto como mera *coisa*. Inclusive, a alteridade estabelecida com o Outro é a maior característica do seu jogo epistemológico.

Para Castro, a diferença entre os diversos viventes não é da ordem da “cultura”, e sim da ordem da “natureza”: o modo como cada espécie é experimentada *pelas outras*, como corpo, como conjunto de afetos, como ser capaz de modificar ou ser modificado pelas demais espécies. Toda espécie vê o mundo da mesma forma, através do ponto de vista da humanidade. Por isso, *a perspectiva está no corpo*, afirma Castro em frase que soa poética. “O perspectivismo não é, assim, uma teoria da representação (da natureza pelo espírito), mas uma pragmática dos afetos corporais” (CASTRO, 2013b). Não se pode negar, obviamente, as diferenças de anatomia superficial ou as diferenças nas capacidades cognitivas. No entanto, tal perspectiva se baseia no princípio da relação, e não no da distinção. A diferença entre as espécies é, portanto, de ordem comportamental ou etológica, ou seja, não deve ser tomada definitivamente por elementos anatômicos ou fisiológicos. Além disso, as diferenças não se estabelecem em um plano ontológico. Por essa razão, tendo o corpo como conjunto de afetos sensíveis, o estabelecimento de uma relação de alteridade entre um índio e um homem da cidade é da mesma ordem (e, portanto, possui as mesmas exigências) da alteridade entre o último e um jaguar.

A diferença entre as espécies não é um princípio de segregação, mas de alternância, pois o que define a diferença específica é que duas espécies (ao

contrário de dois indivíduos quaisquer) não podem “ser” humanas ao mesmo tempo, isto é, ambas não podem perceber-se como humanas uma para a outra, ou deixariam de ser duas espécies diferentes. (CASTRO, 2013b)

Mas, em um mundo fundamentado na razão, é muito difícil falar em intencionalidades extra-humanas dotadas de perspectivas próprias. No mínimo, a quebra dessa lógica exige rompimentos radicais. Por isso, os viventes que extrapolam os modelos dogmáticos, metaforicamente, instauram uma luta, tal como a anunciada pelo cão Jade, em *Amar um cão*.

(...) mal nasci, situei-me, em vida anterior, em face do mar; ergo para a minha dona os meus olhos frágeis, opondo-me a uma adversária que, de certeza, me ama: faço-lhe pedidos.

luta comigo;
dá-me a sensação de ter saído vencido, mas com rebeldia. (LLANSOL, 2007, p. 9)

Nesse livro, o vivente não-humano fala, pede a sua dona que o ensine a ler, quer ter acesso às palavras, mas sem fazer delas a sua própria forma de conceber um conhecimento de mundo. O discurso do animal não se submete à metáfora, produz, na verdade, um desvio: o animal resiste à mera personificação ou representação. Ele não penetra na linguagem do mundo humano, não profere um discurso que o pertence, não se apropria do que é próprio do homem. Jade está no “reino onde eu [ele é] sou cão” (LLANSOL, 2007, p. 11). As palavras que toma de empréstimo servem como mecanismo de refração de uma ideologia dominante: quer conhecer o discurso do homem para descolar sentidos a fim de que certos questionamentos possam assumir um caráter radical. Inclusive, ele lembra que, para entrar no seu reino, resta à mulher pensar sobre, ou melhor, reinventar as palavras.

Principio a recorrer às palavras que anunciam a realidade:

- Por que brincas? Por que não brincas? Por que brincas sozinha?
- Por necessidade de conhecer. De conhecer-te – respondo.
- Entraste no reino onde eu sou cão. Pesa a palavra.
- Eu peso.
- Desenha a palavra.
- Eu desenho.
- Pensa a palavra.
- Eu penso.
- Então entraste no reino onde eu sou cão – concluiu ele. Avanço outra palavra por entre os canteiros, na esperança, afinal, de que ela fique muda, e eu possa brincar melhor sozinha, com o traço de união que me é próprio e me há-de ligar, no futuro, à sua imagem – Que cão tão só, vou acompanhá-lo comigo. (LLANSOL, 2007, p. 12)

A dona quer dar mudez à palavra para melhor brincar com o cão, enquanto ele quer partir as palavras conhecidas, em especial, as palavras que lembram subjugação. O animal, inclusive, destrói a palavra conhecida para criar um neologismo:

_____ levo na boca a palavra obediente que parti
em três pedaços iguais --- um, para partir ainda; outro,
para partir de novo, e o terceiro para fazer desaparecer
no puro espírito, donde resultou
obedescente. (LLANSOL, 2007, p. 15)

Para compreender *Amar um cão*, faz-se necessário deixar de elencar semelhanças físicas ou aproximações cognitivas entre os dois personagens do livro para pensar, na verdade, como se constrói relações de equidade. Faz-se necessário abandonar as categorias para “(...) ultrapassar as semelhanças externas em direção às homologias internas” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 12). O cão, portanto, “nem é quadrúpede, nem pássaro” (p. 10), não se reduz a sua “máquina corporal”. Tanto homem quanto animal assumem a posição de sujeito na perspectiva do Outro. Na obra analisada, ambos os personagens se deslocam da luz comum (de conhecimento) para se colocarem sob a luminosidade do combate, aquela necessária aos *deslocamentos*. Depois de uma luta “corpo a corpo”, cão e dona saem exaustos e vencidos pelo sol. Mas, tal combate é apenas o início de uma aliança entre eles, uma aliança que não só dispensa a “luz comum” como também deseja vê-la ruir, ser transformada. Ambos querem se livrar da “lei do hábito de servir” (LLANSOL, 2007, p. 18).

É a que ilumina marido e mulher, pais e filhos, sentados à mesa; mas eu,
basta sentir-me, um momento, de
qualidade inferior à natureza da prata que poderia alcançar,
para afastar a luz comum, e não desejar o fim do
combate. Procuro outro lugar à mesa, o lugar ao lado do outro que me
estimule e cause medo dizendo, por exemplo,
aos que dormem tranquilamente a comer o amor:

<<a abóbada celeste acaba de ruir>> (LLANSOL, 2007, p. 18)

No entanto, olhar o cão então exige palavras contra palavras para se negar o jogo (possivelmente cartesiano) em favor do poço: “Olhar, num dia simples, as questões filosóficas. Dois planos se apresentam imediatamente: o do jogo e o do poço” (LLANSOL, 2007, p. 10). A mulher está *entre* o plano do sujeito cartesiano e o plano do homem xamânico. A poesia está prestes a atravessar o animal. E esse instante é o que Llansol define como o *perigo do poço*. “O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso” (p. 358), diz Viveiros de Castro ao analisar o xamanismo. Llansol convida o leitor

ao perigo de deixar um mundo cujo sentido é pleno para aventurar-se no deslocamento de sentidos. Para Bataille (1993), a poesia é a estratégia de acesso a esse novo posicionamento diante do universo: reduz o poder das ciências exatas, dos enquadramentos, das fórmulas, dos teoremas, dos jogos, em favor do poético, que nega o animal simplesmente como *coisa*. E, ao negá-lo nesse enquadramento mesquinho, deixa de vê-lo como ser fechado, acabado, impenetrável: compreende o animal aberto. Justo aí o homem se depara com um espelho, mirando uma profundidade que o/se reflete. Da superfície, mira-se um *poço*. Um pequeno abismo fundo que os coloca, homem e animal, no mesmo horizonte. Para George Bataille (1993), “O animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e que me é familiar. (...) É também o que para mim está mais longinquamente oculto, o que merece este nome de profundidade, que quer dizer precisamente o que me escapa” (p. 13).

Jade, partindo a trela, pediu-me que eu lhe falasse ininterruptamente para ele aprender a ler;

Não lhe digo que é impossível estabelecer uma relação entre nós dois porque eu não sou cão; e ele diz que me tem confundido com o arvoredo, a mim,

no intervalo do afecto entre os perigos do *poço* e os prazeres do *jogo*. (LLANSOL, 2007, p. 14)

O cão, sujeito, toca a mulher. Emprestando os termos criados por Deleuze e Guattari, em *Mil platôs 4*, pode-se dizer que Llansol é o anômalo, o fenômeno de *borda*. Para os dois teóricos, é preciso que haja borda para se atingir o animal ou a matilha, melhor, para atravessá-los: o que de fato interessa é a borda, o anômalo, o limite, o lugar de interseção, de aliança. Longe de se deterem nas características dos viventes não-humanos, os dois pensadores se interessam pelas formas de contágio e povoamento: o homem tem a ver com animal por sua característica de matilha, pelo seu fascínio com a multiplicidade. O feiticeiro (ou o escritor) seria sempre aquele a tomar a posição anômala, a posição *entre* dois lugares: “A aliança guarda uma potência perigosa e contagiosa” (p. 24). Unem-se os conceitos aparentemente contraditórios de aliança e contágio: é o pacto-epidemia. Um intercâmbio, mais uma vez, visto e considerado como perigoso.

Os feiticeiros sempre tiveram a posição anômala, na fronteira dos campos ou dos bosques. Eles assombram as fronteiras. Eles se encontram na borda do vilarejo, ou *entre* dois vilarejos. O importante é sua afinidade com a aliança, com o pacto, que lhes dá um estatuto oposto ao da filiação. Com o anômalo, a relação é de aliança. O feiticeiro está numa relação de aliança com o demônio como potência do anômalo. (p. 24)

Entre o plano dos jogos e plano do poço, as distinções operantes na cosmologia poética de Llansol se estabelecem no modo como o texto considera outras subjetividades. Não parece exagero aproximar *Amar um cão* da mitologia ameríndia, cuja crença baseia-se na ideia de que não foram os homens que deixaram de ser animais, mas estes, na verdade, que perderam, ao longo do tempo, suas características humanas: “os humanos são aqueles que continuaram iguais a si mesmos: os animais são ex-humanos, e não os humanos ex-animais” (CASTRO, p. 355, 2013a). Llansol parece tornar as intuições inteligíveis, se deixa *povoar* pela matilha, por aquilo que pode ser múltiplo. Como afirma Manuel Gusmão (2010) sobre a obra da poetisa portuguesa, “essa comunicação, que realiza uma fundamental comunicabilidade entre as espécies e os reinos do vivo, facilita as trocas e as metamorfoses, a gestualidade afectiva, a diversa e inacabada aprendizagem do sensível” (p. 78). Além disso,

A comunicação fulgurante que caracteriza toda a obra de Maria Gabriela Llansol é extensiva a todos os seres vivos, sem privilégio algum para os humanos. Animais, vegetais, humanos, coisas e atmosferas, partilham um mesmo sentimento de pertença activa ao universo. A voz de ler nesta multiplicidade de elementos desloca-se entre alfabetos e linguagens distintos. (...) O estranho dessa realidade encontra na Natureza e, muito concretamente, nos animais, provas de irrefutável realidade e de desconcertante naturalidade. (LEITE, 2010, p. 61)

A abertura poética é então um modo de abrir-se ao inacabado e ao simultâneo. A poesia estabelece relações de alteridade tal como as que ocorrem nos eventos xamânicos nos quais “conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa” (CASTRO, p. 358, 2013a). Para Llansol, em *Amar um cão*, o absurdo do animal não é redutível à inferioridade própria às *coisas*. A autora faz o homem compreender que há um *fundo* inacessível à inteligência humana. Um lugar incognoscível que derruba, mesmo que momentaneamente, a arrogância da razão humana, que julga apreender o todo e negar a ideia de *continuidade indistinta* da Natureza. O animal forja a sua identidade e está sempre *sendo*: “Através do outro, e em face do outro, sob seu olhar, um *ser sendo* forja a sua identidade” (LLANSOL, 2007, p. 13). No livro, o cão não é apenas objeto, estático e definido a *priori*, ele é sujeito e instaura um momento de estranheza enquanto lembra que a Natureza extrapola os mecanismos humanos de interpretação. Embora não comungue de uma linguagem em comum com os humanos, o cão fala, faz pedidos, olha o seu interlocutor, provoca deslocamentos, valendo-se de outros valores simbólicos. O tratamento conferido ao

cão na poesia de Llansol se aproxima da definição dada por Viveiros de Castro do pensamento indígena:

(...) se nossa antropologia popular vê a humanidade como erguida sobre alicerces animais, normalmente ocultos pela cultura – tendo outrora sido ‘completamente’ animais, permanecemos, ‘no fundo’, animais –, o pensamento indígena conclui ao contrário que, tendo outrora sido humanos, os animais e outros seres do cosmos continuam a ser humanos, mesmo que de modo não-evidente. (p. 356)

Sem submeter o personagem a processos de antropomorfização, ou seja, sem conferir ao animal atributos humanos, Llansol escreve um livro curto, intenso e poético, cujo tratamento dado ao animal traz uma vantagem xamânica: propõe ao leitor abrir-se ao universo, olhar para seus viventes como sujeitos e, nesse processo, reconfigurar o próprio sentido de humano. Ela provoca reviravoltas dentro do leitor. Como afirma Barrento (2007, p. 21), “O texto de Llansol, que é uma superfície instável, busca não qualquer essência, mas trazer à linguagem os princípios de mutação – e o estado de mutação (...)”. Como a própria Llansol descreve em seu texto *Para que o romance não morra* (1994), “é minha convicção que, se se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade** um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível” (1994, p. 120). A poetisa portuguesa, no seu processo de abertura, prefere o termo *textualidade* para se referir aos deslocamentos (também poéticos) que provocam reconfigurações de lugares comuns, propondo a criação do improvável: “(...) a **textualidade** é a geografia dessa criação improvável e imprevisível” (1994, p. 120). A experiência poética de Llansol aceita o animal como sujeito, recusa a geografia cartesiana e se aproxima da inteligibilidade xamânica. A sua textualidade, como a própria poetisa afirma, “pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística” (1994, p. 120). Na sua obra,

(...) não é um real pretensamente vivo que vem ao texto, para aí morrer na representação, são os *reais-não-existentes* do Texto que nos conduzem às coisas para falar com elas, nesses dois lugares de nascimento. *Lugares de hibridização*, onde um cão pode nascer de uma árvore (*e dela*), ou onde pode vir a terreiro de jogo uma *memória do futuro*, através de uma infância sonhante que recusa os *jogos* para descer ao *poço* e fazer nascer o *cão do futuro*. (BARRENTO, 2007, p. 23)

Como afirma Octavio Paz (1982), poeta mexicano, a respeito da poesia, o poema

(...) é uma possibilidade aberta a todos os homens, qualquer que seja seu temperamento, seu ânimo ou sua disposição. No entanto, o poema não é senão isto: possibilidade, algo que só se anima ao contato do um leitor ou de um

ouvinte. Há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seriam poesia: a participação. Cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético. A experiência pode adotar esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais, para ser outro. Tal como a criação poética, a experiência do poema se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história. (p. 14)

O Outro sempre desliza para o incognoscível, para um lugar cuja apreensão é mais difícil e exigente. O exercício de alteridade pode vir não só pelas experiências místicas, mas também pela experiência poética. É justo o que acontece no livro *Amar um cão*. Quando o Outro é um animal, o homem, habituado aos dogmas da filosofia tradicional, precisa ensaiar um salto poético ou xamânico para alcançar o improvável: livrar-se das categorias. A textualidade, nos termos de Llansol, aborda o real-não-existente e, fora das prisões racionais, o seu dom poético encontra um mundo múltiplo: “Sem provocação, diria: a textualidade é realista, se se souber que, neste mundo, há um mundo de mundos, e que ela os pode convocar, para todos os tempos, para lá do terceiro excluído, e do princípio de não-contradição”. (p. 121)

De acordo com Grossman (apud YELIN, 2013, p. 4), ao longo do século XX, a literatura começa a ser considerada como meio através do qual seria possível experimentar um tipo mais radical de pensamento, assim como uma alternativa às perspectivas antropocêntricas das ciências humanas. A filosofia, portanto, deveria inspirar-se na literatura. Por essa razão, a literatura de Llansol inspira novas formas de nos colocarmos diante do animal. Além disso, esse texto literário está de acordo com a definição dada por Rancière de arte como partilha de significados políticos: “circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os feitos das palavras e as posições dos corpos no espaço comum” (2009, p. 17). Sem dúvida, *Amar um cão* apresenta um poder de provocação filosófica capaz de desestabilizar e reconfigurar ideias que circulam em um espaço comum, promovendo a inscrição de novos sentidos na comunidade.

Referências

BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**. Trad. Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

BARRENTO, João. Um berço de perguntas: *Amar um cão* I. In BRANCO, Lucia Castello; ANDRADE, Vania Baeta (Org.). **Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BERGER, John. Por que olhar os animais? In: _____. **Sobre o olhar**. Trad. Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p. 11-32.

CASTRO, Eduardo Viveiros de Castro. **A inconstância da alma selvagem**: e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosacnaify, 2013a.

_____. Algumas reflexões sobre a noção de espécies. Tradução de Tíssiana Oliva. **e-misférica 10.1 Bio/Zoo**. *Instituto Hemisférico de Performance e Política*, Nova York, vol. 10, n.1, inverno 2013b. Entrevista concedida a Álvaro Fernández Bravo. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-101/viveiros-de-castro>. Último acesso em 31 mar. 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **O Animal que logo sou (A Seguir)**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GUSMÃO, Manuel. Llansol, ou <<uma lírica antropológica>>. In BARRENTO, João (Org.). **Nada ainda modificou o mundo**: actualidade de Llansol. Lisboa: Mariposa azul, 2010.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Amar um cão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. **Lisboaleipzig 1**: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.

LEITE, Carolina. As vozes brancas da paisagem na escrita de Maria Gabriela Llansol. In BARRENTO, João (Org.). **Nada ainda modificou o mundo**: actualidade de Llansol. Lisboa: Mariposa azul, 2010.

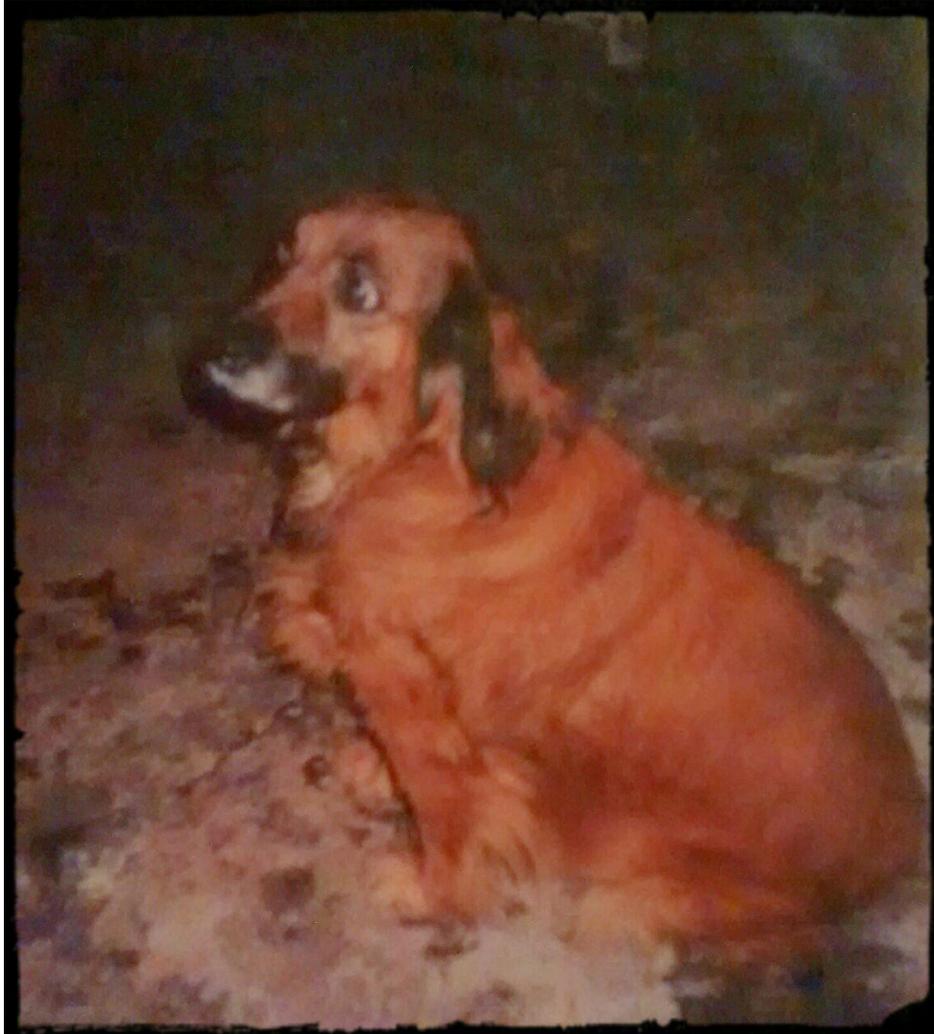
LEVI-STRAUSS. **Mito e significado**. Trad. Antônio Marques Bessa. [s.l.]: Coletivo Sabotagem, 1978.

SANTOS, Maria Etelvina. A fraternidade do ímpar: Amar um cão II. In BRANCO, Lucia Castello; ANDRADE, Vania Baeta (Org.). **Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Ed. Nova Fronteira, RJ, 1982. (Coleção Logos)

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

YELIN, Julieta. Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal. **e-misférica 10.1 Bio/Zoo**. *Instituto Hemisférico de Performance e Política*, Nova York, vol. 10, n.1, inverno 2013. Disponível em <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/yelin>. Último acesso em 31 mar. 2015.



Chuca

Revoar de passarinhos na literatura para a infância: um discurso de bem-querer

Eliane Debus (UFSC)

A temática ou a representação de animais é uma constante fonte de alimentação criativa para escritores de literatura. Imaginemos a aventura de Dom Quixote e Sancho Pança sem seus animais, o cavalo Rocinante e um burrico, as aventuras, provavelmente, seriam outras; que inspiração tanta levou Kafka, em *A Metamorfose*, a idealizar a fantástica transformação de um homem em inseto, quando a personagem Gregor Samsa, em uma manhã, “acordou e viu-se em sua cama transformado num inseto monstruoso”? (KAFKA, 2001, p.11). No Brasil, o poema *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, tantas vezes recontado⁷⁴, traz à cena a ausência/ presença da pátria metaforizada no canto dos sabiás “Minha terra tem palmeiras/ onde canta o sabiá/ As aves que aqui gorjeiam,/ Não gorjeiam como lá” (DIAS, 1968, p.22).

Na literatura de recepção infantil, essa presença se faz ainda mais viva. Marc Soriano (1975) a compara à “Arca de Noé”, onde os animais mais insólitos convivem irmanamente. Ana Margarida Ramos (2012), ao proceder a um levantamento da temática de animal na literatura para infância e juventude portuguesa contemporânea, constata uma relação indissociável dos textos para a infância e os animais; José Antonio Gomes, ao estudar os aspectos temáticos e a cosmovisão na poesia portuguesa para a infância, destaca o protagonismo animal, pois nele “o sujeito vê o outro ou o reflexo da própria imagem” (GOMES, 1993, p.47); Nelly Novaes Coelho (2000), por sua vez, afirma que a personagem-animal “é a das mais contradições na literatura infantil” (p.167).

Concebida em prosa ou em verso, a forma literária mais conhecida em que a personagem-animal é presença fixa, por certo, é a fábula. Nesse tipo de texto, o animal é humanizado e serve como modelo de exemplaridade de boas e más ações, exercendo a função de educar, como adverte o fabulista La Fontaine na introdução de seu livro: “sirvo-me de animais para instruir os homens”; a moral, alma da fábula, deve repercutir no comportamento do leitor. Talvez, uma das fábulas mais conhecidas seja “A cigarra e a formiga”, mostrando a crueza do destino para aquele que não fez por merecer outro fim.

⁷⁴ O poema de Gonçalves Dias é retomado intertextualmente por vários poetas e compositores de diferentes gerações, como Oswald de Andrade em “Canto de regresso à Pátria”, Carlos Drummond de Andrade em “Nova canção do exílio” e Tom Jobim e Chico Buarque em “Sabiá”.

Nelly Novaes Coelho (2000) explica que a fábula se diferencia de outras narrativas ao colocar as personagens-animais em situação humana e exemplar, tornando-se símbolos; “representam algo num contexto universal (por exemplo: o leão, símbolo da força, majestade, poder; a raposa, símbolo da astúcia; o lobo, do poder despótico, etc.)” (p.167). O animal e a exemplaridade seduziriam o leitor-criança, pois “as crianças têm um sentido especial para se relacionarem com os animais. Freud diz que a criança mistura alguns animais com sua vida moral e atribui a eles certos sentimentos que viveu com seus pais” (GOÉS, 1991, p.148).

Nos contos de fadas de Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm e de Hans Christian Andersen saltitam aqui e ali animais dóceis e malvados que colaboram, com protagonismo ou no anonimato, para o desenvolvimento da ação. Assim temos em *Cinderela*, dos irmãos Grimm, os pássaros que, em revoada, auxiliam magicamente a personagem protagonista a cumprir tarefas e a se vestir para o baile; em Perrault e nos Grimm, a abundância de lobos maus em busca de vovozinhas, cabritinhos, porquinhos; o mestre gato, de Perrault, que, com suas botas mágicas, supera os obstáculos e auxilia seu dono a mudar de posição econômica; o patinho, de Andersen, que, investido de feiura, pela voz dos outros se descobre cisne. Personagens-animais que, com gestos mansos, provocam mudanças significativas na ação narrativa, como os passarinhos que comem as migalhas de pão largadas no caminho pelos irmãos João e Maria, dos Grimm. Ou outros ainda, desenhados no plano do fantástico, como a pequena sereia, de Andersen, entre a vida e a morte pelo amor ao humano⁷⁵.

Na literatura infantil brasileira, temos alguns exemplos significativos de personagens-animais ora exercendo uma função fabulística de exemplaridade ora de caráter emancipatório. No final do século XIX, as traduções/adaptações de Figueredo Pimentel, que incluem também as fábulas e os contos de fadas, não fogem à transmissão das normas de comportamento (da época) e exemplaridade com fim de inculcar modelos às crianças pequenas. Nas primeiras décadas dos séculos XX, com a produção literária de Monteiro Lobato para crianças, temos, por parte deste escritor, um esgarçamento do que seria uma literatura de recepção infantil.

Em 1916, cinco anos antes de publicar o seu primeiro livro infantil *A menina do Narizinho Arrebitado*, Monteiro Lobato escreveu ao seu amigo Godofredo Rangel suas várias ideias de escrita para crianças, entre elas a de “vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades [...] um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa” (Lobato, 1972,

⁷⁵ Os contos aqui elencados podem ser lidos em *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros* (MACHADO, 2010).

p. 245-46). E o escritor cumpre essa tarefa em 1922, quando publica o livro *Fábulas*, e reveste, sob a voz narradora de Dona Benta, de um novo ponto de vista essas narrativas. Exemplo disso é a composição paralela de “A cigarra e a formiga”, de La Fontaine, em que a formiga má predestina o fim da cigarra, e na nova versão, com pitadas emilianas, “A formiga boa” acolhe a cigarra:

Pois entre, amiguinha! Nunca poderemos esquecer as boas horas que sua cantoria nos proporcionou. Aquele chiado nos distraía e aliviava o trabalho. Dizíamos sempre: que felicidade ter como vizinha tão gentil cantora! Entre, amiga, que aqui terá cama e mesa durante todo o mau tempo. A cigarra entrou, sarou da tosse e voltou a ser a alegre cantora dos dias de sol (LOBATO, 1970, p. 263).

No universo encantatório de Monteiro Lobato, em que o real e o fantástico são elementos de construção ficcional, coabitam, no Sítio do Picapau Amarelo – palco fixo de início ou fim de todas as aventuras – animais singulares: Rabicó, um porco salvo do forno em dia de Ação de Graças, ex-esposo de uma boneca de pano; um burro falante, capturado do mundo das fábulas; e Quindim, um Rinoceronte escapulado de um circo; personagens que convivem entre pés de jabuticabas e laranjais.

Outro exemplo significativo da presença de animais na literatura infantil brasileira é a coleção “Gato e Rato”. Criada em 1978 e publicada pela editora Ática, reúne atualmente 32 títulos de Mary e Eliardo França. A coleção é composta de narrativas curtas, em diálogo, com ilustrações de página toda, e, em sua grande maioria, versa sobre o universo dos animais, tendo-os como protagonistas. Animais em situações de confronto, que poderíamos denominar de fabulário moderno, como em *Pato Magro e Pato Gordo*, em que o desejo de ser o outro é desfeito quando se reconhece que o importante é ser o que se quer e não o que os outros querem. Ou *Rato de chapéu* em que um pequeno rato, ao desfilar com seu chapéu novo, se vê frustrado com as críticas negativas dos amigos, mas descobre que todos os adjetivos pejorativos são desfeitos quando, ao chover, ele consegue abrigar esses mesmos amigos no seu novo chapéu.

Que encantos tantos provocam no imaginário infantil os animais? Segundo a pesquisadora portuguesa Ana Margarida Ramos (2012):

No imaginário infantil, o universo animal preenche um espaço considerável, suscitando, às vezes em simultâneo, curiosidade, medo, atração e rejeição. Pela sua multiplicidade de formas, tamanhos, aparências, habitats, os animais configuram um mundo repleto de possibilidades, surgindo, aos olhos da criança, como extraordinárias ‘máquinas’ insufladas de vida própria. Algumas leituras, e não apenas as de influência psicanalítica, continuam a

sublinhar que os animais ocupam um lugar de destaque na vida infantil, permitindo projeções de dilemas existenciais, além de oferecerem exemplos de identificação e formas de reconhecimento (p. 57).

Neste artigo, apresentamos a leitura de quatro títulos que trazem a temática animal, centrada nas relações afetivas de bem-querer entre as personagens-humanas e os passarinhos. Os textos, criados com sensível delicadeza, expõem histórias de perdas e ganhos. Trata-se das narrativas ilustradas: *A gaiola*, de Adriana Falcão, e *Frederico*, de Hellenice Ferreira; e dos livros de imagem *Como nascem os pássaros azuis*, de Walter Lara, e *Pé de passarinho*, de Samíramis Paterno. Os livros escolhidos são datados de 2013 e compõem o acervo de títulos analisados para a 40ª. Seleção Anual do prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ)⁷⁶ 2014 – produção 2013.

Entre palavras e voos: à escuta dos passarinhos

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.

(BARROS, 2010, p.56)

O poeta Manoel de Barros revela, nos versos de abertura desta seção, a relação iniciática da criança com os dizeres (oralidade) e fazeres (escrita) da palavra na sua potencialidade: “lá onde é possível escutar a cor dos passarinhos”. A criança leitora também busca auscultar a cor das palavras, o cheiro das narrativas, o sabor da aventura na história lida. Desse modo, entre palavras e voos, perseguimos o bando de pássaros de quatro narrativas e com eles (re)voamos sobre os caminhos de leitura destes texto e as possíveis identificações do leitor-criança com essas narrativas.

Por que a escolha de pássaros entre tantos outros animais no repertório vasto da produção literária brasileira para crianças? Três foram os motivos. O primeiro foi a constatação de que, dos livros encaminhados para o processo da 40ª. Seleção Anual do prêmio da FNLIJ, as aves, em particular diferentes espécies de pássaros, tiveram grande representatividade. Além dos quatro títulos aqui estudados, vale citar os livros de imagem *O*

⁷⁶ A FNLIJ foi criada em 1968 e é a seção brasileira do International Board on Books for Young People – IBBY. Instituição de direito privado, sem fins lucrativos, tem como missão “Promover a leitura e divulgar o livro de qualidade para crianças e jovens, defendendo o direito dessa leitura para todos, por meio de bibliotecas escolares, públicas e comunitárias”. Entre suas muitas ações destaca-se o prêmio FNLIJ, criado em 1974, que premia os melhores livros infantis em várias categorias: criança, jovem, imagem, poesia, informativo, tradução (criança, jovem e informativo), projeto editorial, revelação (autor e ilustrador) melhor ilustração, teatro, livro brinquedo, teórico e conto a partir do acervo enviado pelas editoras e de criteriosa avaliação dos membros votantes. www.fnlij.org.br

pássaro, de Carolina Michelini, e *Os pássaros*, de Germano Zullo e Albertine; O livro de crônicas *O papagaio de Van Gogh*, de Antonio Barreto; O livro de poemas *Passarinhos do Brasil: poemas que voam*, de Lalau; o livro informativo *A perigosa vida dos passarinhos pequenos: baseada em fatos reais*, de Miriam Leitão, vencedor nesta categoria; *Sete patinhos na lagoa*, de Caio Riter, vencedor do melhor livro na categoria Criança, entre outros muitos.

O segundo motivo foi porque já, a seis mãos, nos aventuramos a escrever sobre a relação de pássaros com animais de outras espécies, em particular com gatos, no artigo “Diálogo intercultural e literatura infantil: olhares de Luís Sepúlveda e Jorge Amado” (AZEVEDO; DEBUS; SILVA, 2007). As narrativas *História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar*, de Luís Sepúlveda, e *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, de Jorge Amado, embora de forma diversa, apresentam a (im)possibilidade dos encontros:

Para Jorge Amado, o encontro entre seres tão díspares é rechaçado, o que fica representado na promessa utópica do narrador popular na introdução do livro ao desfecho do escrito; daquilo que foi profetizado ao não-realizável, ao não-dizível. Como já foi destacado, as vozes são silenciadas pelos gestos sociais: pela volubilidade da Andorinha Sinhá, que acata submissa o destino; e pelo Gato Malhado, que escorrega para a fronteira dos que vivem à margem, expulsos e excluídos. No caso de Luís Sepúlveda, no encontro casual entre seres tão díspares revela-se a oportunidade para um melhor conhecimento de si e dos outros e para o exercício de uma história de amor e de profundo respeito pelo Outro: contra as convenções sociais ou ideológicas, e profundamente crente na possibilidade de cumprimento de um sonho, Zorbas, auxiliado pelos amigos e, no final, pelo Poeta, permite que Ditosa conquiste a sua autonomia e emancipação total, ainda que tal conquista venha a ser para ele motivo de sofrimento, pela perda do ser amado que essa emancipação intrinsecamente acarreta. (AZEVEDO; DEBUS; SILVA, 2007, p. 25)

O terceiro motivo da escolha se deve a um encontro afetivo, em particular com duas das narrativas aqui selecionadas. Era manhã de inverno de um sábado sonolento de 2013 quando apresentamos a um grupo de 15 estudantes, de um curso de Pós-Graduação, *A gaiola*, de Adriana Falcão, e *Frederico*, de Hellenice Ferreira, impactados que estávamos pela leitura dos títulos recém-lançados. Lido o texto em voz alta e, de certo modo, envoltas pela névoa de comoção, nos dirigimos ao café coletivo para aquecermos o corpo, já que a alma aquecida estava. Na sala, em revoada miúda, dois pássaros envoltos em sua pequenez se debatiam contra a vidraça fechada. A surpresa foi recolhida e todos uniram forças para libertar os dois seres alados. Era como se as duas personagens, deliberadamente, se libertassem das páginas dos livros e, com os leitores-ouvintes, viessem conviver. – Bruxaria, professora?!!! - escreveu

uma aluna em rede social, no dia seguinte. Creio que não, mas uma coisa era certa, era preciso retornar aos livros e socializá-los, talvez esse fosse o pedido.

As cariocas Adriana Falcão e Hellenice Ferreira fazem parte de uma nova geração de escritores brasileiros para o público infantil e juvenil. Curiosamente, as escritoras têm seus livros publicados por uma única editora, a primeira pela Salamandra e a segunda pela Escrita Fina. Adriana tem doze livros publicados para crianças e jovens, destaque para *Mania de explicação*, por suas várias reedições e pela presença no acervo do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE). Hellenice tem seis livros publicados para crianças e, em sua maioria, suas narrativas poéticas versam sobre reinvenções de lendas como em *Amor de mãe d' água* e *A lenda do alecrim*.

Os dois livros – *A gaiola* e *Frederico* – são estruturados por narrativas curtas, de linguagem acessível, enlaçadas por uma dimensão lírica, potencializada pelos elementos de encontro/entrega e de despedida/perda das personagens: meninas e pássaros. Aves não antropomorfizadas, simplesmente pássaros; passarinhos sem distinção de espécie; de asas partidas. Meninas, simplesmente mulheres, sem substantivos próprios que as nomeie; de corações partidos. Narrativas de cunho realista, em que os percursos das personagens, como destaca Ramos (2012), “São feitos pela via da introspecção, com a valorização do olhar, dos afetos, dos universos familiares e das vivências quotidianas” (p.35).

Em *A gaiola*, de Adriana Falcão, temos um narrador onisciente que apresenta o ponto de vista das duas personagens – a menina e o passarinho – pela duplicação do texto: ele “Era um passarinho que queria muito ser amado” e cai na varanda da casa de uma menina “que queria muito ser amada” e vê o passarinho caído em sua varanda, exigindo cuidados; nasce ali um amor incondicional e exclusivo.

Apegada a menina ao passarinho, apegado o passarinho à menina, era tanto amor e zelo que ele, curado completamente, não deseja se afastar e solicita uma gaiola. Gaiola que o aprisiona e, ao mesmo tempo, os mantém tão perto. Seria necessária atitude tão drástica?:

E os dois pensaram juntos:
 — Mas se um quer ser do outro,
 Para que então a gaiola?
 — Para garantir — concluíram. (FALCÃO, 2013, p.17)

A relação amorosa entre a menina e o passarinho está segura, preso que está o amor. A possível descrição de um cárcere sofrível é diluída pela condição do aprisionamento em gaiola tão bonita, com “desenhos dourados”, e a fartura de alimento. No entanto, os medos e as

dúvidas nascem quando a menina percebe o passarinho admirando o belo dia além da gaiola, e ele, por sua vez, se assusta com o que o seu desejo pode provocar na menina. A privação se dá em mão dupla, pois ambas as personagens vivem o conflito de querer estar perto e ao mesmo tempo livre. O sentimento de posse que gera, no início, certo conforto, acaba por se esfacelar nas dúvidas, nos ciúmes, nas inseguranças da relação outrora tão equilibrada.

Descobertos sentimentos tão díspares, ambos vão fingindo contentamento para não decepcionar o outro até que se indagam sobre a necessidade da gaiola e a afastam. Livres se descobrem ainda aprisionados, até que, em comum acordo, se despedem e criam asas. O final em aberto anuncia a possibilidade de novos encontros, não entre os mesmo, mas de outros quereres:

Esse é o final dessa história sem final.
 Porque ela não acaba aqui.
 Quando uma história chega ao fim, ela não abre infinitas
 Possibilidades de recomeço? (FALCÃO, 2013, p. 31)

A narrativa fratura, desse modo, o ideário tranquilizante e apaziguador das narrativas tradicionais com seus finais fechados e suas personagens circunscritas ao “viveram felizes para sempre”; uma nova arquitetura é elaborada, proclamando a possibilidade de um novo recomeço.

A ilustradora Simone Martins, utilizando-se da técnica de tinta acrílica sobre papel cartão, compõe, de forma magistral, as ilustrações que, quadro a quadro, dialogam com as palavras, escapulindo da mera função ilustrativa de dizer o já dito.

Em *Frederico*, Hellenice Ferreira tece uma narrativa curtíssima, de linha cronológica linear em que a narradora, em primeira pessoa, descreve o encontro amoroso com Frederico, um pássaro vermelho vivo (seria um tiê-sangue, uirapuru vermelho, cardeal, scarlet tanager ?!) caído do ninho, manchando de vermelho o preto do asfalto. A paisagem rural em contraponto com a urbanidade do asfalto, a vida por um fio no meio-fio, anunciam o encontro entre a transeunte de bicicleta e o passarinho. A pequenez e a fragilidade da ave exigem a generosidade do cuidado, e é o que faz a narradora: “Enternecida, estiquei uma folha e aninhei o passarinho na concha das mãos” (FERREIRA, 2013, s.p.). Da concha das mãos para o chapéu da menina, ninho e acolhida, Frederico se torna parte da família:

E viramos espelho:
 Eu voava seus passos,
 Enquanto ele caminhava meus voos. (FERREIRA, 2013, s.p.)

O cotidiano da menina e do passarinho é descrito com leveza, em cenas idílicas – de repouso, lazer em casa e no campo – pelas ilustrações de Martha Werneck, distribuídas em página dupla. Com técnicas de pintura a óleo e acrílica sobre cartão vão surgindo paisagens, e o cenário é desenhado com delicadeza, mas que fortalece a narrativa.

A dimensão filosófica do existir e do fenecer cumpre-se pelo ciclo da vida, “E Frederico, finalmente, é flor” (FERREIRA, 2013, s.p.). Desse modo, o tema da morte, tão difícil de ser tratado na literatura para os pequenos, infiltra-se na narrativa e recebe um tratamento poético: a metamorfose do pássaro vermelho em flor (caracterizada de vermelho na ilustração).

Nas duas narrativas, o cuidado afetivo, carregado de acarinhamento de ambas as personagens femininas, leva à cura os emplumados passarinhos. Embora tenham texto curto e linguagem acessível, as narrativas não podem ser menosprezadas, pois trazem reflexões profundas sobre a condição humana. Entregar-se ao outro incondicionalmente, sem cobranças; as perdas e ganhos das relações; a separação pelo desejo de liberdade e pela morte, dois fins distintos que se configuram em aberto.

A proposta dos dois livros, ao emergir temas candentes como morte e conflitos relacionais, por certo, visam um leitor reflexivo, que se indague diante da complexidade do viver com o outro. Uma literatura distante de ser pedagógica, mas formadora, como destaca Regina Zilberman (2003):

A literatura infantil, nessa medida, é levada a realizar sua função formadora, que não se confunde com uma missão pedagógica. Com efeito, ela dá conta de uma tarefa a que está voltada toda a cultura – a de ‘conhecimento do mundo e do ser’, como sugere Antonio Candido, o que representa um acesso à circunstância individual por intermédio da realidade criada pela fantasia do escritor. E vai mais além – propicia os elementos para uma emancipação pessoal, o que é a finalidade implícita do próprio saber (ZILBERMAN, 2003, p.29).

Acompanhando a leitura dos dois livros anteriores, nos quais o diálogo entre linguagem verbal e pictórica é intensa, segue a leitura de outros dois títulos em que a imagem se constitui como narrativa e se faz lida. São eles: *Como nascem os pássaros azuis*, de Walter Lara; e *Pé de passarinho*, de Semíramis Paterno.

Artistas plásticos mineiros, Walter Lara e Semíramis Paterno têm vários livros ilustrados para crianças. As ilustrações de Walter Lara já receberam vários prêmios Altamente Recomendável da FNLIJ. Estreou como autor com o livro de imagem *Artesão*, em 2010.

Semíramis também já ilustrou mais de cem livros e tem um número considerável de livros de imagem, entre eles *O mistério da caixa vermelha*, escolhido para o acervo do PNBE 2010.

O livro de imagem, embora ainda muito recente entre nós, lembrando que o primeiro, *Ida e volta*, de Juarez Machado, data de 1975, tem recebido atenção do mercado editorial e se expandido nos últimos anos; compõe os gêneros selecionados pelo PNBE de toda Educação Básica⁷⁷; desde 1982 é uma categoria de premiação da FNLIJ, e sua produção e recepção nos últimos 20 anos é tema de pesquisas acadêmicas (SAGAE, 2008; SPENGLER, 2010; NUNES, 2013, entre outras). Por outro lado, sabe-se que ainda é uma produção pouco trabalhada nos espaços de educação formal.

A pouca presença dos livros de imagem nas ações pedagógicas dos professores talvez se deva à singularidade de feitura desse objeto, ou seja, um livro que conta uma história utilizando-se somente da linguagem visual, desprovido de linguagem verbal constrói uma diégese narrativa sem palavras. Essa característica, no entanto, não reduz o seu campo de circulação, como argumenta Luis Camargo:

O livro de imagem não é um mero livrinho para crianças que não sabem ler. Segundo a experiência de cada um e das perguntas que cada leitor faz às imagens, ele pode se tornar o ponto de partida de muitas leituras, que podem significar um alargamento do campo de consciência: de nós mesmos, de nosso meio, de nossa cultura e do entrelaçamento da nossa com outras culturas, no tempo e no espaço (CAMARGO, 1995, p. 79).

Os livros de imagem *Como nascem os pássaros azuis* e *Pé de passarinho* se inscrevem nesse grupo de livros que alargam o conhecimento do leitor e ampliam seu repertório, criando possibilidades de produção de sentidos, e desfazendo a ideia de leitura facilitada ou restrita àqueles que não dominam o código gráfico.

Imana de *Como nascem os pássaros azuis*, de Walter Lara, uma força lírica que faz com que o leitor sustente o olhar sobre a imagem, inquirindo os pequenos detalhes como pistas a orientar a leitura. Colabora para arquitetura do livro uma proposta gráfica de páginas duplas, que compactua com uma organização espacial dos elementos da narrativa: uma grande mesa coberta por um papel, uma tigela com tinta azul, um menino, sentado sobre uma banquetta, debruçado sobre a mesa com seu lápis de grafite a desenhar passarinhos; um

⁷⁷ Os livros de imagem estão no acervo do PNBE para a Educação Infantil, todo Ensino Fundamental, Ensino Médio e Educação de Jovens e Adultos. Tal inserção desacomoda a ideia de que livro de imagem é somente para as crianças que não sabem ler o texto escrito.

cachorro dormitando sobre um aconchegante tapete; um vaso com uma planta verdejante e uma janela aberta para o horizonte.

Contracena entre as páginas do livro a variedade cromática dos elementos ilustrativos que se desdobram entre o verde, sépia, cinza e azul, o intenso azul que colore os pássaros. Cores que se desdobram pela técnica de pintura em aquarela. As cores e a técnica conferem uma leveza e uma transparência às ilustrações, que provocam uma sensação de estabilidade ao relato visual.

O papel sobre a mesa, aos poucos, vai sendo coberto de esboços de passarinhos e, a medida que o leitor vira as páginas, os passarinhos vão se multiplicando, ante o cansaço do menino que se espreguiça e sai da cena com seu cachorro, deixando a imagem dos pássaros ainda em completude. Em *close up*, na página subsequente, o leitor não tem outros elementos a chamarem sua atenção, além do lápis sobre o papel e o pote azul, carregadinho de tinta.

Na próxima página, em primeiro plano, alguns dos pássaros, ultrapassando o aspecto de desenho, ganham penugem e se debruçam sobre o pote de tinta azul – convite ao banho – e nele fazem a festa, brincam e se banham e vão, lentamente, um a um, ganhando vida e o fantástico se concretiza: nascem os pássaros azuis. Vivos, começam a se aproximar do peitoril da janela.

Os pequeninos pássaros azuis alçam voo à ruralidade do cenário que se abre pela janela e ganha(m) a natureza. O casario interiorano, dividido por uma avenida ladeada de árvores ainda em botão, é o cenário por onde os seres alados se dirigem em bando à liberdade, à liberdade do céu azul, talvez metáfora aos versos do poeta: “O azul é muito importante na vida dos passarinhos/ Porque os passarinhos precisam antes de belos ser/ eternos” (BARROS, 2010, p, 122).

Semíramis Paterno, em *Pé de passarinho*, retoma a tradição das lendas no seu aspecto trágico e ficcional para a criação do inexplicável, revestindo de poeticidade a origem inusitada de uma árvore, carregadinha de pássaros: um pé de quê? Um pé de passarinhos, replicando a vida. Uma reinvenção de tantos outros pés de tradição indígena (guaraná, mandioca, entre outros).

A janela também é elemento desta narrativa, agora não de liberdade, mas componente da tragédia que se abate sobre a vida de um passarinho. Uma menina, em seu quarto, observa o dia atrás da janela fechada quando vê o corpo de uma pequena ave se espatifar contra a vidraça. Utilizando a técnica da aquarela, a amplidão da imagem em página dupla traz o

colorido do quarto com vários objetos, que se desfaz na página seguinte onde aparece, em primeiro plano, o pássaro colado à vidraça e a menina assustada.

A menina desce as escadas que a levam ao andar térreo e sai da casa para encontrá-lo estendido, sem vida, no chão. Na próxima página repousa o pássaro na mão da menina que está enlaçada pelos braços possivelmente paternos: o adulto que media a perda com afeto. Nas cenas seguintes, estão retratadas as lágrimas da menina e o corpo da ave que é enterrado sob um jazigo onde se lê “Pio piu/ parou de voar no inverno de 2012” (PATERNO, 2013, s.p.). No local onde foi enterrado nasce uma árvore coloridíssima e emplumada, uma árvore de grossas raízes, mas alada, uma árvore de passarinhos.

As duas narrativas se desenvolvem, num primeiro momento, em oposição, ou seja, em *Como nascem os pássaros azuis*, a origem da vida faz parte do resultado da ação, os desenhos de pássaros, inertes, sobre o papel ganham vida e alçam voo. Em *Pé de passarinho*, o pássaro, em sua vida plena, morre. Vida, morte e vida, pois o pássaro, ou melhor, muitos outros pássaros renascem agora num pé de passarinho.

Esses tipos de narrativas devem receber uma atenção particular, pois, como outro texto, o visual também precisa ser ensinado, a criança leitora precisa ser alfabetizada para a leitura visual, uma educação do olhar. Nas palavras de Marília F. Nunes,

é essencial que se (re)conheça a maneira com que esse texto produz sentido a partir de um modo de expressão que alcança o olhar do leitor e resulta em um conteúdo de sentido, num percurso que vai do sensível ao inteligível e permite ao leitor exercitar a sua sensibilidade produtora de sentidos. (NUNES, 2012, p.4)

Os livros de imagens são impregnados de dizeres, e cabe ao leitor lê-los com olhos argutos e perspicazes, olhos de descoberta.

Planando: porque não é tempo de pouso

Talvez por que pousar guarde uma réstia de repouso, descanso, atemo-nos a planar sobre a escrita, que não finda, sempre em/in conclusivo. É necessário dizer que os animais constituem um temário constante nas narrativas para crianças, e, como vários estudiosos já anunciaram, são eles “fonte de inspiração assídua, o animal, pelas múltiplas formas que assume e pelas conotações simbólicas que desperta” (RAMOS, 2012, p.73). Os pássaros, por sua vez, são acolhidos neste texto, como exemplo desse bestiário no universo infantil, mas

que, no entanto, trazem temas não apaziguadores como a morte, os conflitos nas relações, entre outros.

O mercado editorial brasileiro contemporâneo tem se esmerado nas publicações para crianças. Nos quatro títulos, esta observação se confirma, e algumas das características da composição do projeto gráfico se assemelham, como o formato: *A gaiola* 20x26 cm, *Frederico* 24x26 cm, *Como nascem os pássaros azuis* 22x 26 cm e *Pé de passarinho* 25x 24 cm; o número de páginas também é comum, 24 páginas, com exceção de *A gaiola*, com 32 páginas; todos apresentam paratextos com informações sobre os escritores e ilustradores, ora nas guardas, ora na última página; as ilustrações, em página dupla, recebem técnica aproximada, ou seja, aquarela, tinta a óleo ou acrílica em papel cartão; a qualidade do papel e da estrutura do suporte livro constitui-se como objeto estético, potencializando o relato das narrativas.

O carinho e o cuidado dedicados aos passarinhos fazem parte de todos os títulos, sendo que, em dois, o tema da morte é tratado de forma próxima: os pássaros depois de mortos são metamorfoseados em elementos da natureza: Frederico vira flor, e Pio Piu vira um pé de planta fantástico, um pé de passarinho. O elemento do fantástico também está no tratamento do nascimento dos pássaros azuis. A gaiola que guarda (bem querer) também prende (mal querer) e, sem pieguismo ou comiseração, se torna símbolo de cativeiro para quem está dentro e para quem está fora.

Os livros aqui apresentados reforçam a relação da criança com a estética, quer da palavra quer da imagem e da interação entre ambas, e a introduz no mundo do livro-objeto e da leitura literária, duas categorias relevantes para a formação leitora, em que a sensibilidade é um dos primeiros movimentos: alçar voos.

Referências

AZEVEDO, Fernando J. F.; DEBUS, Eliane; SILVA, Sara. O diálogo intercultural na Literatura Infantil de Luís Sepúlveda e Jorge Amado. *Leitura: Teoria & Prática*, 49: 19-25, 2007.

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

CAMARGO, Luis. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

- DIAS, Antônio Gonçalves. *Poemas de Gonçalves Dias*. São Paulo: Cultrix, 1968.
- FALCÃO, Adriana. *A gaiola*. Il. Simone Matias. São Paulo: Moderna, 2013.
- FERREIRA, Hellenice. *Frederico*. Il. Martha Werneck. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2013.
- GÓES, Lúcia Pimentel. *A introdução à literatura infantil e juvenil*. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1991.
- GOMES, José Antônio. *A poesia na literatura para a infância*. Porto: ASA, 1993.
- <http://www.fnlij.org.br/>
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- LARA, Walter. *Como nascem os pássaros azuis*. Belo Horizonte: Abacatte, 2013.
- LOBATO, Monteiro. *Fábulas e histórias diversas*. 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- _____. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1972.
- MACHADO, Ana Maria (Apresent.). *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- NUNES, Marília Forgearini. *Leitura mediada do livro de imagem no Ensino Fundamental: letramento visual, interação e sentido*. Porto Alegre: UFRGS, 2013. (Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).
- _____. Livro de imagem: possibilidade de educação do olhar. *Anais IX Anped Sul*, Caxias do Sul, 2012.
- PATERNI, Semíramis. *Pé de passarinho*. São Paulo: Cortez, 2013.
- RAMOS, Ana Margarida. *Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para infância e juventude*. Porto: Tropelias & Companhia, 2012.
- SAGAE, Pedro. *Imagens e Enigmas na literatura para crianças*. Tese de doutorado do Programa de Pós Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- SORIANO, Marc. *Guide de Littérature pour La Jeunesse*. Paris: Flammarion, 1975.
- SPENGLER, Maria Laura Pozzobon. *Lendo imagens: um passeio de Ida e Volta pelo livro de Juarez Machado*, 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Curso do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11. ed. rev., atual. e ampl. São Paulo: Global, 2003.



Elvis

Ética Animal em Clarice Lispector

Evely Vânia Libanori (UEM)

Maiara Usai Jardim (UEM)

Introdução

O objetivo desse estudo é mostrar o pensamento ético em relação aos animais na obra de Clarice Lispector. A Ética Animal é o ramo da Filosofia que estuda as relações entre os seres humanos e os animais a partir de uma perspectiva ética, ou seja, a que leva em conta aqueles que serão atingidos pela ação humana, nesse caso, os animais. A Ética Animal se define por um conjunto de saber ligado a diversas áreas do conhecimento e que tem por objetivo a mudança da forma como nos relacionamos com os animais no dia a dia. Ela inclui o estudo de temas como direitos animais, lei animal, bem-estar animal, especismo, representação cultural dos animais, cognição animal, identidade humana e animal, história sobre o uso dos animais. A Ética Animal abolicionista defende a ideia de que devemos nos relacionar com os animais não humanos com os mesmos critérios éticos que usamos para nos relacionar com os seres humanos.

O conjunto da obra de Clarice mostra que o animal não humano sempre esteve em cena, desde o seu livro de estreia, *Perto do coração selvagem*, em 1944, até *Um sopro de vida*, em 1977. Os animais ou bichos, palavra bastante usada nos textos, são considerados em sua própria identidade. As personagens pensam quem são a partir do contato com o animal. Há anos a crítica estuda a importância dos animais para expressão do conteúdo poético em Clarice. O que se vai mostrar aqui é que os animais são também alvo de reflexões de ordem ética. A autora problematiza a relação das pessoas com os animais e apresenta ideias que, hoje, estão ligadas à Ética Animal.

O próximo passo será estudar, historicamente, a forma como o ser humano se relaciona com os animais na cultura ocidental. Essa etapa é necessária a fim de entender a proposta da Ética Animal abolicionista que será a fundamentação da interpretação dos animais em Clarice.

As origens do especismo

As bases da relação humana com os animais nos tempos atuais remontam ao século XVII e à visão mecanicista do filósofo René Descartes (1596-1650) sobre o universo. Para

Descartes, o universo poderia ser explicado segundo leis mecânicas e previamente determinadas. Ele comparou os animais não humanos a máquinas, e os descreveu como seres destituídos de sensibilidade e de vida interior. Para ele, a posse da razão, da inteligência e da alma era o ponto de diferenciação entre seres humanos e animais. Por diversas vezes, o filósofo usou a palavra autômato para se referir aos animais. Ele argumentava que os animais não tinham sentimentos e que não falavam por falta de emoções a exprimir, já que eles teriam órgãos que permitiriam fazê-lo. Seu entendimento era o de que os animais não passavam de máquinas com sistema nervoso programado para reagir às ações físicas. As reações dos animais eram vistas apenas como parte do funcionamento de um corpo sem pensamento, sem inteligência e sem alma. Frequentemente Descartes usou o relógio e seu funcionamento para expressar o que entende por máquina. E os animais, para ele, eram as máquinas perfeitas criadas por Deus, perfeição que a inteligência humana jamais poderia superar. Eis a forma como o filósofo destaca a superioridade de Deus em fazer máquinas animais:

O que não parecerá de maneira alguma estranho a quem, sabendo quão diversos autômatos, ou máquinas móveis, a indústria dos homens pode produzir, sem aplicar nisso senão pouquíssimas peças, em comparação à grande quantidade de ossos, músculos, nervos, artérias, veias e todas as outras partes existentes no corpo de cada animal, considerará esse corpo uma máquina que, tendo sido feita pelas mãos de Deus é incomparavelmente mais bem organizada e capaz de movimentos mais admiráveis do que qualquer uma das que possam ser criadas pelo homem (DESCARTES, 1999, p. 81)

A distância entre animais humanos e animais não humanos, expressa na comparação do animal não humano a uma máquina, resultou o pensamento de que os animais não sentiam fisicamente da mesma forma que os humanos. Esse pensamento foi a base da relação do ser humano com o animal durante muitos séculos, o que autorizava a prática da vivisseção sem nenhum cuidado anestésico. E, ainda hoje, há pessoas que se orientam pelo pensamento de que os animais não sentem dor ou que experimentam a dor de forma mais branda do que um ser humano.

O equívoco de Descartes resultou o horror de vida para os animais na cultura ocidental. Durante séculos, as donas de casa amputaram uma das pernas das galinhas para o sangue escorrer antes de matá-la, o que deixava a carne mais macia. Hoje em dia, é um hábito comum em regiões afastadas das cidades, a morte das galinhas por meio de asfixia. As galinhas criadas para consumo da casa têm o pescoço destroncado e se debatem até morrer. As crianças presenciam a cena. A Igreja abençoava as práticas de exploração dos animais e via nisso apenas a dominação do filho de Deus sobre todas as espécies. O pensamento cristão

é o de que “o homem” tem o direito divino de usar os animais como bem lhe aprouver. A figura de São Francisco de Assis, em suas lições de compaixão para com os animais, constitui exceção à regra cristã de exploração das outras espécies. Isso porque São Francisco não teria seguido o Cristo dos evangelhos bíblicos. Segundo o filósofo e linguista Edmond Szekeley (1905-1979), o modelo moral que inspirou São Francisco de Assis foi o Cristo de *O evangelho essênio da paz*. Szekeley descobriu esse texto em 1923, quando pesquisava nos arquivos secretos do Vaticano. Nele, há passagens desconhecidas da vida de Cristo, narradas pelo apóstolo João. Cristo teria aprendido com os essênios o amor pelos animais. Os essênios eram um povo que, à época de Cristo, vivia nos desertos em conformidade com as leis do profeta Moisés. Eles não comiam carne e tinham uma relação sagrada com a terra e com os animais. A Igreja não reconheceu o novo evangelho.

O descaso da Ciência, da Igreja e das pessoas para com os animais fez com que eles fossem transformados em comida, vestimenta, alimentação, diversão, companhia, objeto de trabalho. Assim, a sociedade ocidental considerou e considera moral o uso instrumental dos animais para atendimento dos interesses humanos. A vida animal é tida como posse, coisa com a qual se pode fazer o que quiser. Os animais são considerados em sua serventia para o ser humano. O animal é usado, sangrado, torturado todos os dias, e as pessoas não têm incômodo moral por fazer isso. Uma vez que ele não é parte da comunidade humana, o seu interesse não é priorizado, ainda que seja o de não sofrer.

Nossa cultura é especista. Especismo é o entendimento de que o ser humano, pelo fato de ter nascido na espécie humana, tem direito e domínio sobre a vida dos seres das outras espécies. A nossa cultura pratica o especismo eletivo, ou seja, há os animais escolhidos para serem estimados (gatos, cachorros, pássaros) e há os animais para serem usados, como as vacas, porcos, galinhas, peixes, cobaias, coelhos, ratos, macacos, cachorros da raça *beagle*; enfim, animais culturalmente destinados à exploração e ao uso. Esses são tratados como coisas. Porcos, vacas, galinhas e peixes são vistos unicamente como matéria alimentar humana.

Os criadouros, os laboratórios, os matadouros tratam os animais com a mesma consideração moral com que se tratam cadeiras. Os frangos que aparecem sorrindo na boleia dos caminhões que transportam frangos congelados são fantasia. As vaquinhas com uma florzinha na boca e que aparecem nas caixas de leite são fantasia também. Os matadouros são cenários de horror. O ser humano tornou-se indiferente ao sofrimento dos animais que usa. As pessoas sabem que eles sofrem, mas dão de ombros e encaram isso como sendo um mal

necessário. É um mal, um grande mal, mas não é necessário. O especismo se baseia da lógica da dominação. As pessoas veem que, na Natureza há os animais que dominam e há os que são dominados. Então, aplicam essa mesma lógica para o seu comportamento. Julgam-se superiores porque têm o poder de vida e de morte sobre todas as outras espécies. A lógica da dominação é a aplicação prática da cruel lei do mais forte. A ideia de que é moral matar outras espécies porque seríamos superiores a elas, que não têm meio de se defender de nós, é a lógica da crueldade. O argumento de que algumas vidas importam mais e outras importam menos foi a justificativa do escravismo, do machismo, do nazismo. E é a justificativa do especismo. Os motivos alegados para a exploração animal são muitos. As pessoas geralmente argumentam que “na Natureza os animais também comem outros animais”, “está na Bíblia”, “o cérebro humano precisa de proteína animal”, “é a cadeia alimentar”. Em função da resistência em se ver o animal como nosso semelhante é que o especismo tem sido chamado de o último dos preconceitos. É urgente pensar o animal sob o ponto de vista ético.

A ética voltada para o animal

No mundo ocidental, o início da Ética que pensa o animal não humano como ser de direitos pode ser marcado em 1975, com a publicação de *Libertação animal*, do filósofo australiano Peter Singer (1946-). Nessa obra, Singer concentra sua investigação na capacidade de sofrer do animal, que é idêntica à do ser humano. Ele argumenta que a posse ou não da razão é indiferente e irrelevante quando se trata de sofrimento físico. Embora não possuam a razão, os animais são seres sencientes como os seres humanos porque ambos experimentam as mesmas sensações físicas. Também os animais sentem o mundo com os mesmos cinco sentidos físicos. Portanto, assim como os seres humanos, os animais também apreciam a própria vida e fogem da dor e da morte. Nessa perspectiva, Singer declara: “se um ser sofre, não pode haver justificativa moral para nos recusarmos a levar em conta esse sofrimento” (2004, p. 9). Segundo ele, a senciência, e não a razão, é que deve ser considerada no trato com os animais. A consciência e a senciência do boi fazem com que ele sofra da mesma forma que nós sofreríamos se fôssemos dependurados pela perna para receber pancadas na cabeça e depois facadas no pescoço. É o que acontece com o boi quando de seu assassinato nos frigoríficos. A partir de 2004 Peter Singer considera a necessidade da morte de animais não humanos em certos casos, por isso, alguns estudiosos consideram-no mais para utilitarista, ou seja, hoje, o abolicionismo de Singer não é mais consenso.

Sônia Felipe (1954-), filósofa brasileira, pesquisadora na área de Ética e de Ética Animal, introduz, no Brasil, a discussão acadêmica sobre a Ética Animal. Ela vê a morte e a exploração de animais não como expressão da superioridade humana sobre os animais, mas sim como o rebaixamento moral do ser humano, que se aproveita da vulnerabilidade de seres indefesos com a finalidade de usá-los como se fossem recursos descartáveis. Ela mostra a contradição moral em defender a vida e a liberdade de seres humanos e permitir que seres não humanos sejam mortos e aprisionados. Os seres humanos têm, em relação aos animais, os mesmos deveres morais que têm com as outras pessoas. Em *Ética e experimentação animal*, a filósofa defende a proposta de

incluir animais não humanos na categoria dos seres em relação aos quais os humanos têm deveres morais iguais àqueles já estabelecidos pelo princípio da igualdade em relação aos humanos: o dever de não matar, de não injuriar, de não atormentar (deveres negativos), e o dever de ajudar, proteger e preservar (deveres positivos) (FELIPE, 2003, p. 15).

A animalização dos nossos hábitos alimentares é, para ela, a mais visível expressão de uma ética falsa, pois estabelece um critério moral para a dor e o sofrimento dos seres humanos e estabelece outro para a dor e o sofrimento dos animais. A filósofa defende a ideia de que se deve abolir o direito de propriedade sobre todo tipo de vida animada senciente. Ano passado, ela publicou *Acertos Abolicionistas* com ensaios que expõem o padrão moral especista e os motivos pelos quais se deve abandonar esse padrão. Em primeiro lugar, porque é preciso eliminar o sofrimento nas nossas relações para com o outro ser senciente. A filósofa eticista brasileira esclarece a questão:

Nenhum sofrimento é necessário, a não ser aquele produzido no corpo de um animal senciente para ajudar a recuperar o que foi danificado: a dor de um pós-cirúrgico após um acidente grave, a retirada de um tumor, e assim por diante. O único sofrimento necessário é o que tem utilidade maior para quem o experiencia (FELIPE, 2014, p. 41)

Carol Adams (1951-), pensadora feminista e abolicionista, mostra que a exploração dos animais está ligada ao mesmo sistema machista e patriarcal que explora as mulheres. No estudo *A política sexual da carne*, a autora vê o machismo e o especismo como consequências da dominação do homem em relação às mulheres e em relação aos animais não humanos. Historicamente, o consumo de carnes está ligado à força física e à virilidade, atributos tidos como masculinos. O que ou quem nós comemos é determinado pela política patriarcal da nossa cultura. O patriarcado autoriza o consumo dos corpos dos animais e dos corpos das mulheres. Mulheres e animais se encontram na condição de objetos, de coisas para o consumo

do homem. No Brasil, a palavra filé é usada para designar um pedaço de carne cara e macia e também é o nome de uma mulher com coxas e quadris largos e que dança em programas populares de televisão, a Mulher Filé. Não se sabe o seu nome; dela, o que importa, é a parte do corpo que incita o desejo masculino. Exatamente como acontece com a vaca, o porco, a galinha. Mulher e animal não têm suas identidades e nem seus direitos reconhecidos. São coisas à disposição do prazer masculino.

A partir da década de sessenta do século passado, as mulheres se fizeram ouvir, puderam se defender e se rebelar a ponto de criar o movimento feminista. A mulher saiu às lutas, brigou pela sua liberdade e pelos seus direitos civis. E conquistou expressão social, profissional e política. No entanto, estamos longe de pensar que o machismo está extirpado de nossa cultura e mentes. Assim, o movimento feminista segue com a causa, defendendo a mulher e, ultimamente, os direitos das pessoas transgênero, ou seja, das pessoas cuja identidade social de gênero é diferente do gênero determinado biologicamente.

As vozes dos animais, no entanto, não são “ouvidas” pelos humanos. E o animal não humano não pode se defender. O boi, no prato, é o bife, o filé. O uso de metonímias faz com que o referente animal fique mascarado e, assim, mascara-se também a violência praticada contra ele, como aqui demonstra Adams (2012, p. 79):

Os animais tornam-se ausentes por meio da linguagem que renomeia corpos mortos antes de os consumidores os comerem. Além disso, nossa cultura mistifica o termo “carne” com a linguagem gastronômica, porque com isso não evocamos morte, animais retalhados, mas apenas cozinha. A linguagem contribui igualmente para a ausência dos animais. Embora os significados culturais do consumo de carne mudem historicamente, uma parte essencial da carne é estática: não se come carne sem a morte de um animal. Os animais vivos são, portanto, os referentes ausentes do conceito de carne.

Transformados em comida, as pessoas nem lembram que comem um animal, um ser senciente, inteligente e emotivo, que gostava da vida e queria viver. A linguagem renomeia os corpos mortos antes que sejam devorados. Para mostrar o que está ausente, Adams defende que se fale num sentido literal a fim de que haja clareza na compreensão. Então, a carne é pedaço de cadáver e não filé ou bife, eufemismos que escondem o fato de que estamos comendo o corpo de um animal, um cadáver. Adams pede que as feministas levem em conta os interesses das fêmeas não humanas também. Galinhas e vacas são exploradas em sua feminilidade, são subjugadas a condições de vida miserável para extração de ovos e de leite. A exploração das fêmeas não humanas não é menos moralmente degradante do que a exploração das mulheres. É o que pensam as feministas abolicionistas veganas.

Em 2013, um grupo internacional de cientistas ligados às áreas da Neurologia, Farmacologia, Fisiologia, Anatomia e Ciências da Cognição se reuniu na Universidade de Cambridge para assinar o documento que ficou conhecido como Declaração de Cambridge (2012, web). Os cientistas admitem a existência da mesma sensibilidade consciente em todos os mamíferos, aves e peixes. Tudo o que acontece ao corpo do animal e em sua volta é física e psicologicamente experimentado por ele, tal como é por nós. Após assinar a Declaração, o neurocientista Philip Low, que trabalha com o físico Stephen Hawking, tornou-se vegano.

A carne

As narrativas de Clarice Lispector pensam a condição do animal não humano em nossa cultura. As personagens fazem do animal o tema de suas reflexões, no sentido de que se importam verdadeiramente com ele. Elas questionam se é certo matar animais para comer. Por isso, são frequentes as cenas em que as personagens observam outras pessoas comendo carne. A carne é entendida como sendo o que é: o corpo do animal que foi tirado da vida a pretexto de que o corpo humano precisa desse corpo morto. As cenas em que a carne desperta a atenção, mais profunda ou brevemente, ocorrem nos textos elencados por ordem de publicação: no romance *Perto do coração selvagem* (1943), no conto O jantar, de *Laços de família* (1960), no romance *A maçã no escuro* (1961), na crônica Morte de uma baleia (1968), de *A descoberta do mundo*, no romance *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* (1969), na crônica Nossa truculência (1969), de *A descoberta do mundo*, nos contos Come, meu filho e Uma história de tanto amor, de *Felicidade clandestina* (1971), na obra infantil *A vida íntima de Laura* (1974), no conto *Onde estivestes de noite* (1974), do livro homônimo, no conto Miss Algrave de *A via crucis do corpo* (1974), nos romances *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978). Pequenos excertos também tratam da violência na extração do leite em *A paixão segundo G.H.* (1964) e do horror e do fascínio que a personagem sentia ao se alimentar de ostras em *Água viva* (1973).

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres narra o romance entre Lóri, uma professora de ensino fundamental, e Ulisses, professor universitário de Filosofia. Lóri é emotiva, insegura e inexperiente quanto à vida. Ulisses é mais velho, racional, determinado e emocionalmente forte. Eles são opostos entre si e, mesmo assim, ou justamente por isso, sentem-se fascinados um pelo outro. Em determinado ponto, os papéis invertem: Ulisses sente a insegurança e a raiva do ciúme quando sabe do passado amoroso de Lóri. E a inversão de papéis acontecerá muitas vezes. A fábula não começa e nem termina. Ela continua. A ideia de

continuidade é textualmente marcada. O romance começa com uma vírgula e termina depois de dois pontos. Não se sabe o início do namoro deles e nem como o namoro terminará, pois o texto se fecha no momento em que Ulisses vai dizer algo. Não há ação terminada e nem identidade construída, nada há que esteja acabado para que possa ser formatado em começo-meio-fim. Lóri e Ulisses continuarão se encontrando e se desencontrando e até quando não importa saber. Importa o fato aqui e agora e a repercussão desse fato no universo interior das personagens. O romance é a afinação de dois corpos e duas almas até que os amantes estejam prontos para assumir um ao outro em suas vidas. O excerto abaixo é o momento em que Lóri e Ulisses se encontram para almoçar e conversam sobre onde e o que vão comer:

– Não sei mais se no restaurante da Floresta da Tijuca tem galinha ao molho pardo, bem pardo por causa do sangue espesso que eles lá sabem preparar. Quando penso no gosto voraz com que comemos o sangue alheio, dou-me conta de nossa truculência, disse Ulisses.

– Eu também gosto, disse Lóri a meia voz. Logo eu que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas, mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Não era melhor, quando formos lá, comer outra coisa? perguntou meio a medo.

– Claro que devemos comê-la, é preciso não esquecer e respeitar a violência que temos. As pequenas violências nos salvam das grandes. Quem sabe, se não comêssemos os bichos, comeríamos gente com o seu sangue. Nossa vida é truculenta, Loreley: nasce-se com sangue e com sangue corta-se para sempre a possibilidade de união perfeita: o cordão umbilical. E muitos são os que morrem com sangue derramado por dentro ou por fora. É preciso acreditar no sangue como parte importante da vida. A truculência é amor também (LISPECTOR, 1998, p. 97-8)

Lóri, “que seria incapaz de matar uma galinha” considera comer outra coisa que não a carne. Ela sente afeto pelas galinhas e não está bem com a sua consciência por comê-las. No entanto, a indecisão moral de Lóri é resolvida com a argumentação de Ulisses e, então, o homem sufoca a sensibilidade e a compaixão da mulher.

E, no texto de Clarice, assim como é hoje em nossa volta, a lógica machista, especista e violenta referenda o ato de matar e de comer a carne dos outros animais. Lóri não ousa dizer à época, e talvez nem mesmo pudesse pensar, mas a Ética Animal abolicionista não acredita que as “pequenas violências nos salvam das grandes”, como alega Ulisses. Acredita no contrário, que as consideradas pequenas violências (o assassinato de um animal) podem ser o caminho para as grandes violências (o assassinato de um humano). Tanto é assim que é comprovado o fato de que a maioria dos psicopatas presos treinaram suas maldades em animais. A explicação de Ulisses sobre a vida, a morte e o sangue é poética: “Muitos são os que morrem com sangue derramado por dentro ou por fora”. Derramamos sangue quando

entramos na vida e quando saímos dela. Sendo assim, segundo Ulisses, não deveríamos evitar comer a carne, pois o sangue nela é parte da vida. No entanto, a argumentação de Ulisses em nenhum momento leva em conta o outro envolvido na prática de comer carne: o animal.

Ulisses, o macho empoderado da década de 60 do século passado, pensa a morte do animal apenas como parte de um ciclo de vida. No passado, Lóri foi silenciada em seu incômodo moral por comer bichos pela voz patriarcal e especista. Ulisses a convence a comer galinha. Ela não ouve sua intuição e sensibilidade, e o animal é esquecido. Lóri é a expressão do que acontece em nossos tempos: as pessoas preferem esquecer que o animal vivo é a origem da carne. E a indústria da carne favorece que a consciência do consumidor fique tranquila, pois esconde o que é feito ao animal. O corpo do animal é comprado esquartejado e assepticamente embalado:

Em geral, ignoramos os maus-tratos cometidos contra as criaturas vivas que estão por trás dos alimentos que ingerimos. A compra desses alimentos, num mercado ou restaurante, é a culminância de um longo processo, do qual tudo, exceto os produtos finais, é delicadamente afastado de nossos olhos. Compramos carne e aves em embalagens limpas de plástico. Quase não sangram. Não há porque associar essa embalagem com um animal vivo, que respira, caminha e sofre (SINGER, 2004, p. 109)

Clarice traz à cena o animal vivo que caminha e sofre, de que fala Singer. O animal é pensado como ser que é. A carne está associada à violência e o ato de comer carne se justifica, para Ulisses, como a aplicação da lei do mais forte, onde o maior subjuga o menor porque pretende conter, em si, violências maiores. A inquietação de Lóri tem a ver com o fato de que o que se come é o corpo do animal que já foi vivo, o que lhe parece brutal.

Hoje, a Ética Animal orienta-nos que deixemos de comer a carne do frango tendo em vista o suplício que é a vida da ave. Em *A Ética da alimentação*, Peter Singer e Jim Mason descrevem o sofrimento das aves produzidas pela indústria intensiva nos Estados Unidos. No Brasil não é diferente. As aves criadas para alimentar os humanos estão longe de ter terra e minhoca para bicar, como pensava Lóri. Elas nunca veem o sol e têm vida miserável e morte terrível:

Entre em uma granja e você vai sentir uma sensação de queimação nos olhos e pulmões. Trata-se do efeito da amônia – ela é eliminada no excremento das aves, que é simplesmente deixado lá, se empilhando no chão sem limpeza, não somente durante o período de crescimento de cada lote, mas normalmente pelo ano inteiro e, algumas vezes, por vários anos. Os altos níveis de amônia provocam nas aves doenças respiratórias crônicas, feridas nos pés e pernas e pústulas no peito (SINGER, 2007, p. 27)

A vida na granja é infernal. Muitas aves morrem de estresse ou esmagadas pelas companheiras de prisão. As que vivem, sofrem um contínuo martírio. Elas são transportadas em caixas de plástico que vão amontoadas umas por cima das outras. As caixas são empilhadas em caminhão e transportadas a céu aberto. Vão descobertas, amassadas, tomando chuva e pó. No abatedouro as aves são penduradas de cabeça para baixo, suas cabeças são mergulhadas em uma cuba de água eletrificada para atordoamento e, em seguida, são decepadas. Não bastasse toda a crueldade do processo, o que se sabe é que a imersão em água eletrificada nem sempre atordoia o frango e muitos sofrem dor e aflição extremas no momento da morte. Nos Estados Unidos, a lei não exige que as aves estejam inconscientes quando suas cabeças são decepadas.

O fato de que a galinha é um animal senciente não é levado em conta na produção de frangos. O lucro está acima da consideração moral para com os animais. Em 1960, ano da publicação do romance de Clarice, o processo descrito por Singer e Mason ainda não existia, o que significa dizer que, hoje, a culpa de Lóri seria muito mais intensa. O texto abaixo foi retirado de uma página da Embrapa destinada à discussão sobre engenharia genética dos frangos. A indústria da carne transformou a ave em produto a ser aprimorado para atender o consumo e gerar lucros:

A criação de frangos para o abate evoluiu para modelos intensivos onde o potencial genético dos frangos é responsável por grande parte dos ganhos de produtividade. Para se conseguir frangos com alto potencial de ganho de peso, de conversão alimentar e de rendimento de carcaça, os programas para a geração de material genético comercial foram estruturados pelo acasalamento/cruzamento entre ou dentro de raças, linhas, bisavós, avós e matrizes. É necessário se conhecer o potencial genético da linhagem antes da aquisição dos pintos. Após alojados os pintos é necessário acompanhar semanalmente o desempenho do lote, conferindo os dados de mortalidade, ganho de peso, consumo de ração e conversão alimentar (FIGUEIREDO, 2003, web)

O pesquisador trata o frango como um produto que pode ser melhorado e aprimorado geneticamente para gerar mais lucro. Essa perspectiva não é ética. O interesse do animal em viver e morrer dignamente não é respeitado. Sua vida e sua morte são meramente números, só interessam pelo que geram de lucro ou de perda. Para a Ética Animal, nada há que justifique o fato de tratarmos o animal de modo que não admitiríamos ser tratados. Não se pode mais aceitar as barbáries cometidas contra os animais. E as chamadas aves de corte são as que mais sofrem.

Ser humano e ser animal

A relação das personagens com os animais serve também para o entendimento da própria face do ser humano. Portanto, a essência humana, ou aquilo que, essencialmente, o ser humano pode ser também se constrói na sua relação com os animais. As personagens sentem em si a própria animalidade, a ligação entre as personagens e os animais se dá em nível existencial. Os animais são os principais seres em cena nesses textos, ordenados por ordem cronológica de publicação: nos contos de *Laços de família* (1960): Uma galinha, O búfalo, O crime do professor de Matemática; nos contos de *A legião estrangeira* (1964): Os desastres de Sofia, O ovo e a galinha, Macacos, Tentação; nos romances: *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G.H.* (1964) e *Água viva* (1973). As personagens não se veem diferentes dos animais porque reconhecem, em si mesmas, os mesmos instintos que há nos animais, a mesma ânsia de liberdade. Elas se animalizam, no sentido de que sentem mais intensamente o animal que são. Benedito Nunes, estudioso da obra de Clarice Lispector, explica o sentido existencial dos animais na autora:

Os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada – nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil de outros – seria capaz de anular. Se o reino que eles formam está firmemente assentado na própria Natureza, é porque se acham integrados ao ser universal de que não se separaram e de que guardam a essência primitiva, ancestral e inumana (1973, p. 131)

O fato de que os animais “se acham integrados ao ser universal” significa que eles são o que são, ou seja, pura essência. Enquanto o ser humano é contraditório, complexo, mutável, os animais apenas são. Eles não levam consigo a cisão de pertencer ao mesmo tempo, ao mundo natural e cultural. As personagens de Clarice também sentem a “essência primitiva, ancestral e inumana” dos animais. E, para provar a plenitude da vida, as personagens gostariam de ser um animal.

Evandro Nascimento (2011, p. 117) estuda a presença do animal em Clarice e chama de “animal humano” a condição das personagens que conseguem, por momentos, conectar-se ao pensamento do animal. No romance *Água viva*, a narradora relembra o momento em que, ao olhar uma pantera, transmutou-se a ela. No conto O búfalo, de *Laços de família*, a mulher recebe do búfalo a atenção que queria do homem amado. O animal percebe a aflição emocional da mulher e recebe dela o ódio que ela queria derramar contra o homem que não a quis. A mulher vive uma catarse e cai exaurida com a experiência. Em Tentação, de *Legião estrangeira*, a menina e o cachorro se reconhecem como almas gêmeas, como seres que

nasceram para se pertencer. Experiências complexas com os animais marcam a intensidade existencial das personagens da autora.

A todo tempo as personagens se lembram da liberdade como fundamento da existência humana. E a liberdade nos diferencia para sempre dos animais porque, diferentemente dos animais, o ser humano tem um destino a fazer e é livre para decidir sobre as suas ações. O humano é, agora, a semente do seu futuro. Portanto, a ontologia dos animais, seres que se movem instintiva e autenticamente não pode ser experimentada. E isso é causa de lamentação para a narradora de *Água viva*: “Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia” (LISPECTOR, 1980, p. 53). O ser humano não pode experimentar a plenitude da existência dos animais porque tem a liberdade de decidir isso ou aquilo e assim será contínua mudança. Sempre é momento para confirmar ou confrontar velhos atos, hábitos e tradições.

O conto a ser abordado trata justamente de assumir a própria face, de repensar os próprios erros e tentar corrigi-los. Em *O crime do professor de Matemática*, da coletânea *Laços de família*, publicado pela primeira vez em 1960, um professor de Matemática, não nomeado, encontra um cão pequeno abandonado e o adota. Dá a ele o nome de José. O cachorro é incorporado à família e é o companheiro de brincadeiras dos dois filhos do professor. Anos depois, a família precisa se mudar de cidade, e esposa e sogra enfatizam o incômodo que seria levar o cachorro na mudança. As crianças choram, mas o professor decide abandonar o cão. O professor não se esquece desse fato e, anos depois, dá-se conta de que praticou um crime e se sente mal com a própria consciência. Andando na rua, ele encontra um cão desconhecido morto. Então, ele leva o corpo do cão até uma colina para enterrá-lo, o que seria a forma de redimir-se do abandono do outro cão, no passado. O enterro é descrito como um ritual cristão de expiação dos pecados. As ações do professor são comparadas às ações de fiéis que, na missa, procuram o perdão dos pecados. O professor enterra o cão desconhecido, mas continua se sentindo mal. Então, o desenterra porque pensa consigo que o mal que ele causou não merece perdão. O excerto abaixo é o conteúdo da mente do professor no momento em que ele está cavando:

Há tantas formas de ser culpado e de perder-se para sempre e de se trair e de não se enfrentar. Eu escolhi a de ferir um cão, pensou o homem. “Porque eu sabia que esse seria um crime menor e que ninguém vai para o Inferno por abandonar um cão que confiou num homem. Porque eu sabia que esse crime não era punível”.

Sentado na chapada, sua cabeça matemática estava fria e inteligente. Só agora ele parecia compreender, em toda sua gélida plenitude, que fizera com o cão algo realmente impune e para sempre. Pois ainda não haviam

inventado castigo para os grandes crimes disfarçados e para as profundas traições.

Um homem ainda conseguia ser mais esperto que o Juízo Final. Este crime ninguém o condenava. Nem a Igreja. “Todos são meus cúmplices, José. Eu teria que bater de porta em porta e mendigar que me acusassem e me punissem: todos me bateriam a porta com uma cara de repente endurecida. Este crime ninguém me condena. Nem tu, José, me condenarias. Pois bastaria, esta pessoa poderosa que sou, escolher de te chamar – e, do teu abandono nas ruas, num pulo me lamberia a face com alegria e perdão” (LISPECTOR, 2009, p. 124)

A culpa, a perda e a traição de si consistem no fato de que ele abandonou um cão. E assumir o ato é parte da identidade existencial desse homem, pois são os atos que mostram o caráter da pessoa. Ferir um cão é um ato de livre escolha e é um ato covarde. O uso da palavra crime é de escolha do próprio professor. Em 1960, ano da publicação do conto, abandonar animais não era considerado crime. A Lei 9605 de Crimes Ambientais, de 1998, torna “crime” os maus-tratos a animais, mas não especifica a situação de abandono. Hoje, tramita na Câmara dos Deputados, o anteprojeto do Novo Código Penal, que inclui os animais como sujeitos de direito e prevê que é crime tanto a agressão quanto o abandono dos animais. O Novo Código Penal também prevê penas mais altas para os agressores de animais do que as penas ora previstas na Lei 9605 de 1998. A sensibilidade do professor de Matemática está 40 anos à frente da Lei no tempo. A Igreja é duramente criticada no conto, dada a sua indiferença ante o tratamento dispensado aos animais. Nem mesmo o Juízo Final, o momento em que todos os pecados e virtudes estarão às claras, condena a pessoa que tiver abandonado um animal. Maus-tratos a animais não constavam na lista de pecados capitais, estabelecida no século XIII por Tomás de Aquino e não constam na lista atualizada pelo Vaticano em 2008.

Abandonar um cão não era nem crime e nem pecado. No entanto, a consciência pesada do professor busca perdão para o ato de maldade praticado com um inocente. E José perdoaria a traição de seu tutor: “Pois bastaria, esta pessoa poderosa que sou, escolher de te chamar – e, do teu abandono nas ruas, num pulo me lamberias a face com alegria e perdão. Eu te daria a outra face a beijar” (2009, p. 124). O perdão é um dos atos básicos da fé cristã e um dos mais difíceis, pois não tem a ver com sentimento, nem com razão. O ato de perdoar requer o esquecimento do mal feito, tal como se o mal não tivesse existido. Só o cachorro é capaz de tanta benignidade ou santidade. O perdão, certamente, não é dirigido a todos que usam e abandonam os animais. Não seria possível perdoar os que fazem o mal intencionalmente. Em *Acertos abolicionistas: a vez dos animais*, a crônica de Sônia Felipe é narrada por um equino

que puxa charrete e que reflete acerca da relação do ser humano com os animais e acerca do perdão. Por isso, remete diretamente ao tema de que estamos tratando: maus-tratos e perdão:

Me perguntas se é possível haver algum perdão? Toda gente que me faz tanto mal está sempre a usar a cota limitada de perdão para se perdoar, ao se locupletar com os prazeres que tem em me explorar e matar. Mas se me exploram, torturam e matam, se concedem todo o perdão a si mesmos, de onde arrancaria, eu, o perdão para o que me fazem? Estou exaurido. Em todos os sentidos. Quero a minha liberdade e o meu descanso, antes. Depois, se forças me sobrarem e perdão ainda houver, pensarei em algum, então. Não para tudo, nem para todos, certamente, não! (FELIPE, 2014, p. 68)

Perdoar é ato complexo para quem perdoa. E deve ser também para o perdoado. Ele deve se arrepende de verdade. E as pessoas não se arrependem do que fazem aos animais. Pelo contrário, elas inventam mais e mais formas de exploração, o que exclui a possibilidade de perdão para elas. O racional professor de Matemática resolve que o ato de bondade para com o cão desconhecido limpará a mácula moral inscrita em sua biografia quando abandonou o próprio cão. E todo o texto compõe-se de ações e gestos premeditados, como quem celebra uma cerimônia religiosa para, depois, pedir algo a seu Deus. Repetidamente, o professor ajeita a roupa, examina o cenário, olha para o cão, respira. O enterro do cão é o fim do ritual. Espera-se, então, o sossego do tormento moral em que vive o professor, o que não acontece. Ele se dá conta de que o abandono do cachorro não é ato que mereça perdão. O homem desenterra o cachorro, desfazendo o ritual e apagando a intenção que havia. E é justamente o fato de o professor recusar o perdão que mostra a verdade do seu arrependimento. Assumir-se culpado de um crime sem perdão e escolher levar consigo a dor é o que prova a dignidade moral do professor. Talvez, porque tenha reconhecido que não merece o perdão, fosse o caso de perdoá-lo. Ao final do conto, o cão José mudou o homem e os seus valores éticos.

Considerações finais

A integração humana entre seres humanos e animais em Clarice é uma ultrapassagem da atual visão especista que entende a vida dos animais para o ser humano e não com o ser humano. A conduta moral das personagens leva em conta o animal. A prática de comer carne é tida como violência para com os animais. Ainda, os animais são os seres com os quais as personagens estão em contato existencial. As personagens veem a animalidade no animal e no humano. O animal é também o ser que simboliza o tempo ancestral em que as criaturas todas pertenciam ao ventre que as gerou, um tempo em que seres humanos e outras espécies estavam irmanados na animalidade. Estar-com o animal é sentir-se pleno, uno. O animal é

imediatamente identificado consigo mesmo, pois não tem a divisão ser/parecer, plenitude inalcançável pela espécie humana. O ato de comer a carne é motivo de desconforto moral, de incômodo com a própria consciência. Não há, em Clarice, a sistematização das ideias sobre Ética Animal porque esse pensamento só surgirá quarenta anos depois. O que surpreende, nela, é a sensibilidade das personagens para ver o animal como o nosso semelhante, como o outro com o qual temos deveres éticos. É bem verdade que nenhuma personagem rompeu com a tradição de consumo da carne. O que há é uma galeria de personagens incomodadas com o ato de expropriar a vida do animal para consumo humano. A inquietação ética das personagens é a mesma que existe nos veganos e abolicionistas, os que se abstêm da carne porque não querem causar o sofrimento do animal. Em Clarice, animais humanos e animais não humanos são, ambos, protagonistas na cena da vida.

Referências

ADAMS, Carol. *A política sexual da carne*. São Paulo: Alaúde, 2012.

DECLARAÇÃO DE CAMBRIDGE. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/511936-declaracao-de-cambridge-sobre-a-consciencia-em-animais-humanos-e-nao-humanos>>. Acesso em 4 março 2015.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1999.

FELIPE, Sônia. *Ética e experimentação animal: fundamentos abolicionistas*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2007.

_____. *Acertos abolicionistas: a vez dos animais*. São José: Ecoânima, 2014.

FIGUEIREDO, Evandro. Sistemas de produção de frangos de corte. Disponível em <<http://sistemasdeproducao.cnptia.embrapa.br/FontesHTML/Ave/ProducaodeFrangodeCorte/Material-g.html>>. Acesso em 27 fevereiro 2015.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

NASCIMENTO, Evandro. Rastros do animal humano – a ficção de Clarice Lispector. In: MACIEL, Maria Esther. *Pensar/Escrever o animal*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

NUNES, Benedito. *Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

SINGER, Peter. *Libertação animal*. Porto Alegre: Lugano, 2004.

SINGER, Peter & MASON, Jim. *A ética da alimentação*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.



Eros, Paula e Evely

Biografia dos autores

Adriana Falqueto Lemos possui graduação em Letras Inglês pela Universidade Federal do Espírito Santo (2012). Atualmente é bolsista da FAPES, no programa de pós-graduação em Letras da UFES. É escritora e professora de Inglês na rede estadual de ensino do Espírito Santo (SEDU). Faz pesquisa (principalmente) nos seguintes temas: leitura, literatura, videogame e literatura de horror. Integrante do Grupo de Pesquisa Literatura e Educação. Mestrado em andamento com dissertação intitulada “Literatura, Videogames e Leitura: intersemiose e multidisciplinaridade”. E-mail flemos.adriana@gmail.com

Alba Krishna Topan Feldman é graduada em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras de Campo Mourão FECILCAM/ UNESPAR; Mestre em Letras pela UEM (Universidade Estadual de Maringá); Doutora em Letras pela UNESP, São José do Rio Preto, onde estudou obras literárias de indígenas norte-americanos. Atua como professora de língua e literaturas de língua inglesa na UEM. Coordena o projeto de pesquisa institucional Multiculturalismo sob Perspectivas Pós-Coloniais. Ministra as disciplinas de *Pós-Colonialismo e Representação do Sujeito* e *Multiculturalismo e Diferença: Narrativas do Sujeito* na área de concentração em Estudos Literários, do Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado e Doutorado em Letras da UEM. E-mail profa.alba@gmail.com

Aliza Yanes Viacava es Bachiller en Literatura por la UNMSM. Ha publicado los libros *La serpiente del arcoíris* (2012), *Yurupary* (2012), y es coautora de *Seres Fantásticos del Perú* (2014). Investiga temas de tradición oral andina y amazónica, y en esa línea ha participado en diversos congresos literarios nacionales e internacionales. Dictó el seminario “El universo mítico andino: introducción a la tradición oral de los Andes” en el CELACP y organiza el Coloquio Internacional de Literaturas Amazónicas. E-mail: alizayanes7@gmail.com

Ana Carolina Macena Francini é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com a dissertação intitulada “Os limites insondáveis entre humano e o animal. Uma leitura de contos fantásticos de pós-guerra” e orientada pela Prof. Dra. Ana Cecilia Olmos. Possui formação em Letras- Português/Espanhol pela Universidade de São Paulo (2008). Tem experiência nas áreas de Letras e Educação. E-mail anafrancini@msn.com

Ana Cristina dos Santos é professora Associada do Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e do Departamento de Letras Neolatinas (Português/Espanhol) do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Autora de diversos capítulos de livros e artigos publicados em revistas científicas no Brasil e no exterior. Organizou com Cristina Batalha et al. “Identidades fora de foco”. Rio de Janeiro: De Letras, 2009 e com Rita Digo “O fantástico em Ibero América”: literatura e cinema . Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. E-mail anacrissuerj@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

Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia, cursos de Especialização no Canadá e Antilhas, Maîtrise ès Lettres na Universidade de Nice (França), Mestrado e Doutorado em Letras, pela Universidade de São Paulo, e pós-doutoramento em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Como professora da Universidade Federal de Uberlândia ocupou diferentes cargos administrativos e desempenhou funções docentes em diversas áreas afins, sobremaneira na área de Literaturas, Língua e Ling. Aplicada. Atualmente, como docente associado e efetivo da Universidade Federal de Uberlândia. Tem experiência na área de Letras, Educação, com ênfase em Literatura, Teoria da Literatura, Língua Francesa e Portuguesa, Metodologia e Práticas, atuando - inclusive com diversas publicações - nos seguintes temas: narrativa, discurso literário, análise do discurso, estudos culturais, literatura francesa e brasileira e práticas de ensino. Cabe ainda realçar a participação, como Membro, da Rede CO3 - Rede Centro-Oeste de Ensino e Pesquisa em Artes, Cultura, Tecnologias Contemporâneas. E-mail betinarrcunha@gmail.com

Clarice Zamonaro Cortez doutora em Letras pela UNESP e pós-doutorado pela UERJ. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM, na área de Estudos Literários com ênfase na formação da lírica trovadoresca e sua influência na poesia portuguesa clássica, entre outros temas da Literatura Portuguesa. E-mail: zamonaro@teracom.com.br

Carlos Henrique Durlo aluno da Graduação em Letras. Desenvolve projeto de Iniciação Científica sobre a poesia medieval galego-portuguesa, participa do PIBID Letras e do projeto de pesquisa institucional sobre as Cantigas de Santa Maria sob a orientação da Profa Clarice Zamonaro Cortez. E-mail: carlos.durlo@gmail.com

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

Dolores Oliveira de Orange é graduada em Letras (2012) - Licenciatura em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira - pela Universidade Federal de Pernambuco. Estou na instituição Middlesex University, em Londres, na qual cursou disciplinas sobre Literatura de Língua Inglesa pelo período de um ano acadêmico (2012/2013). Mestranda em Estudos Literários – Literatura e Políticas do Contemporâneo – na UFMG, com dissertação sobre a representação animal na obra de J. M. Coetzee. Tem experiência na área de Letras com ênfase em Literatura Brasileira, Literatura de Língua Inglesa e Ensino de Literatura. E-mail doloresorange@gmail.com

Eliane Santana Dias Debus possui Mestrado em Literatura Brasileira e Doutorado m Teoria literária. Professora do Departamento de Metodologia de Ensino do Centro de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisadora na área de Literatura Infantil e Juvenil, leitura e formação de professores, Lider do Literalise - Grupo de pesquisa em Literatura Infantil e Juvenil e Práticas de mediação literária. Autora dos livros *Monteiro Lobato e o leitor, esse conhecido* (UFSC/UNIVALI, 2004) e *Festaria de brincança: a leitura literária na Educação Infantil* (Paulus, 2006), entre outros. E-mail elianedebus@hotmail.com

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

Maiara Usai Jardim é professora de ensino fundamental e médio da rede estadual de ensino do Paraná. Tem mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá. Na dissertação estudou os animais em Clarice Lispector e usou como corpus teórico a Ecocrítica e a Ética Animal. E-mail maiara.u.jardim@gmail.com

Sônia T. Felipe é filósofa, doutora em Teoria Política e Filosofia Moral pela Universidade de Konstanz. Foi professora e pesquisadora do Departamento de Filosofia da UFSC, onde trabalhou na graduação e pós-graduação, orientando trabalhos na área de Ética e Filosofia Política, Ética Animal e Ética Ambiental. É autora de Por uma questão de princípios (Boiteux, 2003), Ética e experimentação animal (Edufsc, 2007), Galactolatria: mau leite (Ecoânima, 2012), Acertos abolicionista: a vez dos animais. A filósofa mantém uma vasta produção de artigos relacionados à defesa animal e que podem ser lidos na Internet em páginas de defesa animal e também em revistas indexadas, nacionais e internacionais. A filósofa é, no Brasil, a responsável por introduzir a discussão sobre a ética animal animalista abolicionista, ou seja, a ética que inclui os animais como seres de direitos. Site <http://www.olharanimal.org/pensata-animal/autores/sonia-t-felipe>



Filhotes da Nina mamando



9 filhotes da Nina mamando

(Cadela resgatada das ruas antes do nascimento de seus cachorrinhos)