

REPRESENTAÇÃO ANIMAL nos estudos literários

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



REPRESENTAÇÃO ANIMAL NOS ESTUDOS LITERÁRIOS



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 nos estudos literários. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2015. 218p.

ISBN: 978-85-66224-04-7

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
FLÁVIA BROCCETTO RAMOS e MARLI CRISTINA TASCA MARANGONI: “Em estado de palavra: a presença de animais em obras selecionadas pelo PNBE”.....	19
GISELE DE CARVALHO e TANIA MARIA GRANJA SHEPHERD: “Quem é Biruta?”.....	35
GISELE REINALDO DA SILVA: “Por uma literatura exorcizadora: Julio Cortázar e a escrita instintiva brutal de “Carta a una señorita en París””.....	53
HELOÍSA HELENA SIQUEIRA CORREIA: “Personagens animais de Andara: a representação e o irreduzível”.....	66
IVANA TEIXEIRA FIGUEIREDO GUND: “Homens e bichos: aproximações na literatura contemporânea”.....	82
JULIETA YELIN: “Sobre la literatura de animales. Apuntes para una crítica indisciplinaada”.....	99
LA SALETTE LOUREIRO: “O (en)canto dos rouxinóis: da «menina» de Bernardim à «menina» de Garrett”.....	115
LEOMIR SILVA DE CARVALHO e SÍLVIO AUGUSTO DE OLIVEIRA HOLANDA: “A inconstância do corpo”.....	136
LINA ARAO e HENRIQUE MARQUES SAMYN: “A figuração do rouxinol na poesia de Maria Browne”.....	151
LUCIANO PRADO DA SILVA: “Nas <i>trampas</i> de um narrador coiote fuentesiano, (des)caminhos para imaginários”.....	167
MARCELLA DE PAULA CARVALHO, LINDKA MARIANA DE SOUZA SANTOS e RENATA DA CRUZ PAULA: “ <i>Corpus-Animalmente: a cruzeza desumana</i> em Picasso, João Cabral e Graciliano Ramos”.....	189
BIOGRAFIA DOS AUTORES.....	215



Fred

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 deste livro, “*Em estado de palavra: a presença de animais em obras selecionadas pelo PNBE*”, produzido por Flávia Brocchetto Ramos e Marli Cristina Tasca Marangoni, procura compreender como os textos poéticos destinados à infância, por meio do Programa Nacional Biblioteca da Escola, cativam os leitores. As autoras lançam um olhar atento ao referido acervo, a fim de focalizar a representação de animais, pautando-se em um estudo temático que mostra a possibilidade de comunhão com a alteridade através da poesia.

O capítulo elaborado por Gisele de Carvalho e Tania Maria Granja Shepherd se intitula “*Quem é Biruta?*”. As autoras nos mostram como as marcas linguísticas presentes no texto definem, caracterizam e representam o cão chamado Biruta, da obra de Lygia Fagundes Telles. Ressaltam, por sua vez, como outros personagens o constroem cognitivamente e frisam que a literatura pode e deve ser vista com uma ação social mediada textualmente e imbuída de ideologia. Gisele Reinaldo da Silva, ao escrever “*Por uma literatura exorcizadora: Julio Cortázar e a escrita instintiva brutal de “Carta a una señorita en París”*”, nos faz pensar sobre a indagação terapêutica trazida pelo mencionado conto cortaziano, no qual dialogam intensamente a persuasão e sua tensão interna. Afinal... sob que ótica, emoções e realidades, pode um ser humano vomitar coelhos?

Em: “*Personagens animais de Andara: a representação e o irredutível*”, Heloísa Helena Siqueira Correia reflete sobre como o leitor se aproxima de *Viagem a Andara*, em meio à busca de semelhança e ao reconhecimento das diferenças. Ao analisar *Os animais da terra*, a autora se centra na possibilidade de animais não serem compreendidos à imagem e semelhança do humano, apropriando-se das saídas e questionamentos sugeridos pela literatura. Ivana Teixeira Figueiredo Gund, atendo-se também ao movimento de aproximação, nos apresenta “*Homens e bichos: aproximações na literatura contemporânea*”. A presença dos animais em *Galinhas, justiça*, presente no livro *Ó*, de Nuno Ramos, e nos contos *Os fantasmas do massagista* e *Salão de Beleza*, de Mario Bellatin, permite que Gund faça menção à vida humana como elemento principal de uma estratégia de controle.

Julietta Yelin, autora do texto: “*Sobre la literatura de animales. Apuntes para una crítica indisciplina*”, sublinha o efeito transfigurador que a zooliteratura possui na crítica literária e na literatura. Neste sentido, nos leva a conceber a fundamentação ética da escolha do posthumanismo como perspectiva crítica e a contemplar as relações entre vida e literatura. Leomir Silva de Carvalho e Sílvio Augusto de Oliveira Holanda, autores de “*A inconstância do corpo*”, põem relevo nos aspectos mais específicos da linguagem do conto, *O léxico de Guimarães Rosa* (2001), de Nilce Sant’Ana Martins, e no glossário de Valquíria Wey, tradutora mexicana do conto de Guimarães Rosa. Carvalho e Holanda propõem que a fluidez entre animais humano e não humanos é favorecida pela presença indígena, enfatizam, portanto, o valor da alteridade relacional.

“*O (en)canto dos rouxinóis: da «menina» de Bernardim à «menina» de Garrett*”, de La Salette Loureiro, objetiva mostrar particularidades do personagem feminino Joaninha, principalmente no que se refere à sua relação com a natureza e com o personagem Carlos. Destacando, assim, dois aspectos que a celebrizam na História da Literatura Portuguesa: seus olhos verdes e a companhia dos rouxinóis. Em outra ordem, Lina Arao e Henrique Marques Samyn destacam em “*A figuração do rouxinol na poesia de Maria Browne*” que a presença do rouxinol na obra de Browne implica na busca por um espaço para pousar e permanecer, mas nem sempre o encontra ou não pode desenvolver-se com liberdade. Para os autores a pequena ave presa numa gaiola, embora não tenha perdido de todo o belo e inspirador canto, consegue apenas gorjear a tristeza de suas circunstâncias.

“*Nas trampas de um narrador coiole fuentesiano, (des)caminhos para imaginários*”, capítulo de Luciano Prado da Silva, vinculam-se as características do coiole, animal não humano, à construção semântico-ideológica do coiole homínide. Para Prado da Silva, em *La frontera de cristal* (de Carlos Fuentes), a “presença” do animal não humano se dá em primeiro plano por incidência alusiva e, em segundo, por representação metafórica. Marcella de Paula Carvalho, Lindka Mariana de Souza Santos e Renata da Cruz Paula elaboraram “*Corpus-Animalmente: a crueza desumana em Picasso, João Cabral e Graciliano Ramos*”. Este texto produzido a seis patas, como destacam as autoras, abraça a temática ou o devir marginalizado proposto neste livro, mergulhando na natureza humana/ desumana da representação e da palavra em forma de arte.

Enfim, 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 também imensamente gratas à Dolores Orange por aceitar o nosso convite para prefaciar este livro.

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



Frederico Tutu Bento e Cocada

PREFÁCIO

Dobras e abismos: a figura do animal na literatura

O salto é rumo ao vazio ou ao pleno ser (Octavio Paz)

Todo animal é mágico

O Gênesis apresenta o homem, réplica de Deus, como aquele que recebe a incumbência de nomear, sujeitar e dominar os animais, submetendo-os à sua vontade: “E Deus os abençoou e lhes disse: Sede fecundos,/ multiplicai-vos, enchei a terra e sujeitai-a;/ dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves dos/ céus e sobre todo o animal que rasteja pela terra” (Gênesis, 1; 28). Enquanto começa o seu império sobre o planeta, o homem nomeia as coisas do mundo: carneiros, gatos, cachorros, macacos, cobras, camelos e etc. são enquadrados em categorias genéricas e econômicas, que dispensam as particularidades. Em seguida, ele morde a fruta do conhecimento e, além da consciência, ganha também as imperiosas necessidades do corpo e suas vergonhas. Para sobreviver, é-lhe dado então o poder de matar os animais. Eis aí o modo como uma das narrativas fundadoras do Ocidente instituiu na história da humanidade o direito do homem de escolher pela morte de outro ser vivo. É assim há muitos séculos e, desde então, arrogante na sua maneira de lidar com o universo, o homem julga-se como o único ser cujos modos de consciência, linguagem e subjetividade devem ser considerados. No mais, nomear os mais diversos viventes pareceu suficiente para o estabelecimento de uma compreensão.

O interessante é pensar o quanto o animal já representou um universo mágico e poderoso. Para John Berger (2003), é preciso lembrar que o primeiro tipo de relacionamento humano com os demais viventes se dá por meio da imaginação: como promessas ou como mensageiros, eles exerciam funções mágicas, sacrificiais, oraculares. Os animais, seres da ordem do mistério, ajudaram o ser humano a mapear a experiência de mundo. E nesse momento da história, eles ocuparam, por muitos anos, por razões de vestuário, alimento, transporte ou religião, um lugar central na história da humanidade. No entanto, os viventes não humanos não tiveram vez depois que a Natureza perdeu parte do seu poder de assombro, em especial, depois que a dominância do cristianismo se tornou o modo predominante de interpretação dos fenômenos da natureza. Como afirma Benedito Nunes (2011), após o crescimento do cristianismo, “os deuses antigos, pagãos, foram demonizados ou revoaram para o interior adusto, não urbanizado, ou ainda para o mais fundo da alma. Passamos, então, a ver o animal simbolizando o irascível dos sentimentos e a bruteza dos instintos” (p. 13).

A impregnação religiosa, em especial no período do classicismo, de acordo com Foucault² (1977), tornou o universo insuportavelmente antropocêntrico, aliando a noção de animalidade à loucura. Nesse momento, os animais, já exaustivamente subjugados à insidiosa vontade humana, descem ainda mais ao inferno após Descartes e a filosofia iluminista, que esvaziou os demais viventes de qualquer mistério ou experiência. Todos os bichos tornaram-se máquina forçosamente. Para Derrida (2002), as diferenças entre essas duas categorias de viventes possuem uma clara fundamentação histórica e filosófica: o discurso bíblico e a teoria dos filósofos da tradição ocidental – representados por Descartes, Heidegger, Lévinas e Lacan – representam as duas formas tradicionais de tratado teórico sobre o animal. Esse segundo tratado tende a ignorar o animal como um ser capaz de olhá-los e de se dirigir a eles, considerando-o apenas como um teorema. À medida que consciência e pensamento se colocavam em uma única identidade, tais filósofos, desconsiderando a experiência perturbadora produzida pelo *deixar-se olhar* pelo Outro, instauraram o *logocentrismo* e a soberania da razão. Para Derrida, os viventes não humanos, completamente ignorados, nunca foram estudados filosoficamente, e assim as fronteiras homem-animal cresceram ao se nutrir de potencialidades desconhecidas ou propositalmente ignoradas. Como bem lembra Benedito Nunes (2011), o animal se torna o grande Outro, estranho porque corpo sem alma.

Nessa altura da história, tenta-se ignorar um elemento básico: a presença do animal no homem, que, em especial a partir do século XVIII, vira o que Foucault (2001) chama de *presença escandalosa*. Em dado momento, no interior de uma formação discursiva, a noção de instinto se transformou no grande vetor do problema da anomalia. Por isso, o historiador aponta a necessidade de pensar a colagem entre as figuras do monstro, do louco e do animal. Segundo Foucault, da Idade Média até meados do século XVIII, o monstro é essencialmente híbrido: “o homem bestial [é] o misto dos dois reinos, o que era ao mesmo tempo homem e animal” (2001, p. 82). Já na “noção de monstruosidade que vamos encontrar no início do século XIX, não há mistura de sexos: há tão-somente esquisitices, espécies de imperfeições, deslizes da natureza” (2001, p. 91). O monstro deixa de ser uma figura dividida entre o *assombro* e a deformação do corpo, e aparece como o monstro moral, cujo comportamento instintivo revela uma inclinação ao crime (a monstruosidade deixa de ser jurídico-natural e passa a ser jurídico-moral). E sua conduta desobediente ao pacto social seria fruto do

² “Para o cristianismo da Renascença, todo o valor de ensino do desatino e de seus escândalos estava na loucura da Encarnação de um Deus feito homem; para o Classicismo, a encarnação não é mais loucura; o que é loucura é essa encarnação do homem no animal que é, enquanto degrau último da queda, o signo mais manifesto de sua culpa, e, enquanto objeto último da complacência divina, o símbolo do perdão universal e da inocência reencontrada”. (FOUCAULT, 1977, p. 176)

mecanismo espontâneo de uma natureza *instintiva* perturbada: “Do ato sem razão, passamos ao ato instintivo” (FOUCAULT, 2001, p. 164). A ação de punir crimes então necessitou se referir à natureza do criminoso, que se tornará culpado por permitir a volta da natureza ao interior do corpo social.

Dá-se a indistinção entre criminalidade e loucura e, conseqüentemente, entre esta e a animalidade. Segundo Foucault, através da “animalidade, a loucura não se reúne às grandes leis da natureza e da vida, mas sobretudo às mil formas de um Bestiário” (1977, p. 171). A loucura começa então a ser vista como um perigo social, especificamente, como um perigo de uma espécie de *liberação animal*. Esse distúrbio psicológico começa a ser visto como uma ameaça, como um bestiário do qual as ricas características fabulosas são substituídas por um poder geral de ameaça, pelo “abafado perigo de uma animalidade em vigília e que, de repente, desenlaça a razão na violência e a verdade no furor do insano” (1977, p. 171). O louco é, portanto, a besta. E tal associação leva ao desenvolvimento de mecanismos disciplinares cujo objetivo é a repressão da natureza mais primitiva do homem, veementemente negada por uma questão de ordem social, pois trazê-la à tona seria desenterrar um monstro. Vê-se aí a separação moral entre homem e sua animalidade. Assim, no século XIX, a razão vira uma necessidade *positiva* e passa a ser concebida como algo anterior à própria loucura. A imagem do homem dono da razão nunca se sobrepõe a essa figura do louco, e a animalidade parece inexistir nesse ser dotado de consciência: “(...) a razão não terá mais de distinguir-se da loucura, mas de reconhecer-se como tendo sido sempre anterior a ela, mesmo que lhe aconteça de alienar-se nela” (1977, p. 159).

Como avisa Foucault, foi essencial à cultura ocidental desligar a figura do animal da sabedoria e da plenitude da natureza, atrelando-a a uma negatividade que põe em risco a ordem. *Ameaçador*, o animal se torna o grande Outro, alienado da identidade humana. Segundo Yelin (2013), durante séculos, os animais, além de sofreram as mais violentas formas de exploração econômica e financeira – acentuada a partir do século XIX, seguido depois pelo capitalismo *produtivo* (ou seria melhor falar *destrutivo*?) do século XX, que transformou completamente a relação entre homem e o universo ao seu redor –, padeceram com uma exploração muito mais subjugadora: tornaram-se vítimas de um opressivo esvaziamento ontológico e simbólico. Ao longo dos séculos, eles foram reduzidos a metáforas do humano. A verdade é que, entre relações superficiais e complexas, o animal se estende diante do homem, desafiando as categorias, em especial as rigorosamente excludentes que se negam a reconhecer traços de subjetividade. O animal resiste e permanece ambíguo

independente dos esforços da ciência ou da razão para apreendê-los, enquanto os homens se julgam como os únicos capazes de pensamento simbólico e tentam ignorar um fato: o abismo de não compreensão *é mútuo*. Nesse cenário, uma pergunta parece premente: estaria o homem moderno livre das crenças mágicas, da propensão à fantasia, da disposição de compreender o universo a partir de dispositivos epistemológicos diferentes?

Para se construir outra margem de interpretação do Outro, a poesia pode operar como uma via de *contato*. Para 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.” (1993, p. 13). Justo aí o homem se depara com um espelho, mirando uma profundidade que o/se reflete, revelando que há um *fundo* inacessível à inteligência racional. Como propor então outro modo de olhar? Segundo o teórico francês, a poesia é uma boa estratégia usada para livrar os objetos do mundo de sua escravidão a um e de interpretação: reduzindo-se o poder das ciências exatas, das fórmulas e dos teoremas em favor do poético, é possível negar a redução do absurdo do animal à inferioridade própria às *coisas*. Nesse ponto, a poesia é um meio de acesso ao Outro, pois ultrapassa o impenetrável para encontrar o animal aberto, múltiplo e simultâneo.

Ainda de acordo com o pensador francês, enquanto o homem usa seus instrumentos (inclusive, de ordem epistemológica e ontológica) para modificar a natureza, tentando compreendê-la em um sentido não deslizante, ele transforma a si próprio. E aí, enquanto se apropria dela, o homem veda a si mesmo a imanência do universo, seu caráter múltiplo (e consequentemente sagrado): “Se ele põe o mundo sob seu poder, é na medida em que esquece que ele próprio é o mundo: ao negar o mundo é ele mesmo que é negado” (BATAILLE, 1993, p. 21). Por isso, a importância da poesia nesse jogo de relações. Como diz Octavio Paz (1982), fugaz, sutil, mobilizadora, a poesia é uma travessia sem rota fixa, que depois de transpassar inúmeros lugares, nos devolve a nós mesmos. Mas nos devolve mais fundo. O périplo da poesia é uma recusa ao superficial ou ao conhecimento já adquirido. E assim, sendo da ordem do primitivo, a poesia exige um salto brusco para fora do mundo objetivo: trata-se de um salto “rumo ao vazio ou ao pleno ser” (1982, p. 131). Portanto, essa experiência do salto, alcançada por ritos de iniciação e passagem, potencializados pela evocação da beleza que torna evidente outras margens, “transforma-nos, torna-nos ‘outros’” (p. 128), de modo radical. A poesia pode promover o encontro do homem com o animal, assim como o daquele

e sua animalidade. Entenda-se que se transformar em Outro significaria uma mudança fulminante de natureza.

A poesia pode ser a ponte entre o homem e o animal. Tratar-se-ia de libertar o homem das construções discursivas tradicionais, aliás, fazê-lo deixar de sentir o mundo das coisas como uma decadência. Afinal, longe de ser apenas um objeto de estudo da zoologia, etologia, biologia e outras ciências da natureza, o animal estabelece com o homem relações tão múltiplas que podem ser definidas como híbridas (LESTEL, 2011): animais de estimação ou de zoológicos, feras selvagens da natureza, criaturas completamente subjugadas à indústria alimentícia ou têxtil, seres vivos livres em florestas. Os animais estão entre nós e a poesia é a chance de torná-los, mais uma vez, maravilhas ameaçadoras cuja força, pela via da transmutação poética, estaria no poder de denunciar a falácia dos limites humano-animal. “O homem é animal”, denunciaria a poesia. Como afirma Drummond no poema *História Natural*, as afirmações sobre os animais são muitas, em especial, no que tange ao discurso científico. No entanto, reveladora e assombrosa é a capacidade do animal de escapar das categorias “matemáticas” e permanecer insondável, pois, como afirma o poeta mineiro, “todo animal é mágico”.

Na literatura, sem dúvida, as metáforas são as formas preponderantes de representação textual dos animais. No entanto, como afirma Susan McHugh³ (2006), até recentemente, os estudos literários não traziam os viventes não humanos como objeto de investigação, porque, tacitamente, acredita-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. A partir desse aparente lapso, os *Animal Studies* – um campo interdisciplinar que acredita que a leitura e a representação dos animais são informadas por uma perspectiva histórica e filosófica antropocêntrica – vêm se expandindo a fim de trabalhar a problemática do animal por um novo viés. E essa nova abordagem do universo e do pensamento zoo se faz relevante, 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 os entes inumanos, principalmente no que tange à domesticação e à exploração, criando um processo de assujeitamento do animal sem precedentes. A proposta de apresentar uma perspectiva crítica que questione a tradição

³ É de minha responsabilidade a tradução da citação.

filosófica ocidental é, portanto, o maior e mais importante desafio do campo dos *Animal Studies*.

Dolores Orange



Frida

Em estado de palavra: a presença de animais em obras selecionadas pelo PNBE⁴

Flávia Brocchetto Ramos (UCS)

Marli Cristina Tasca Marangoni (CNEC)

Introdução

Minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem.

(BARROS, 1985)

Por seus investimentos no uso renovado da linguagem, a poesia abre espaços para que o leitor possa circular em meio à densidade das palavras, inventando caminhos que vão da superfície às profundezas do texto. Arejando o solo compacto do discurso, o poético contribui para enriquecer a experiência humana, que é vivida pela linguagem. Ao potencializar as possibilidades da linguagem, o poético favorece ao leitor infantil a vivência dos aspectos criativos e simbólicos que dão sabor e sentido à vida. Por isso, este texto escolhe transitar pelas vias arejadas sugeridas por alguns textos poéticos destinados à infância por meio do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), procurando compreender como cativam o leitor a enveredar pelas trilhas da leitura poética. O estudo configura uma tentativa de contribuir para a educação literária dos estudantes por meio da apresentação de subsídios que instrumentalizem a mediação docente de obras presentes em bibliotecas escolares, já que apenas a distribuição de títulos não garante a vivência da leitura literária. Entende-se que o estudo das obras a partir de temática do interesse do estudante seja um caminho tanto de acolhimento como de promoção do texto literário, contribuindo para a formação do leitor de literatura.

Criado em 1997, o PNBE tem o objetivo de promover o acesso à cultura e o incentivo à leitura nos alunos e professores por meio da distribuição de acervos de obras de literatura, de pesquisa e de referência. O atendimento às bibliotecas escolares prioriza, nos anos pares, a Educação Infantil, os anos iniciais do Ensino Fundamental e a Educação de Jovens e Adultos e, nos ímpares, bibliotecas de escolas que atendam a estudantes dos anos finais do Ensino Fundamental e de Ensino Médio. O Programa atende de forma universal e gratuita a todas as escolas públicas de Educação Básica cadastradas no Censo Escolar. Em 2010, 100 títulos foram destinados aos anos iniciais do Ensino Fundamental, dentre esses, 30 obras podem ser

⁴ Artigo produzido no âmbito do projeto aprovado pelo CNPq - processo: 311541/2013-5, PQ – 2013 – e pela FAPERGS - Programa Pesquisador Gaúcho – PqG 04/2012.

classificadas como poéticas (quadro 1). Este artigo lança um olhar para o referido acervo, a fim de focalizar a representação de animais.

Quadro 1: Obras poéticas selecionadas pelo PNBE 2010 – Anos iniciais do Ensino Fundamental

Título	Autor, ilustrador
<i>No risco do caracol</i>	Maria Valéria Vasconcelos Rezende
<i>O caso da lagarta que tomou chá de sumiço</i>	André Neves, Milton Celio de Oliveira Filho
<i>Tempo de voo</i>	Bartolomeu Campos de Queirós, Ildfonso Lucrécio Ruano Martín
<i>Dia brinquedo</i>	Fernando Augusto Magalhães Paixão
<i>Fardo de carinho</i>	Roseana Murray
<i>Ervilina e o princês ou deu a louca em Ervilina</i>	Sylvia Orthof, Laura Gomes de Castilhos
<i>Só meu</i>	Mario Quintana, Orlando Ribeiro Pedroso Junior
<i>Feita de pano</i>	Adriana Aparecida Mendonça, Valeria Barros Belém Dias
<i>Bichos</i>	Ronaldo Simões Coelho, Angela Lago
<i>Poemas da Iara</i>	Eucanaã de Nazareno Ferraz, André Alejandro Sandoval Rodriguez
<i>Trava-língua quebra-queixo rema-rema remelexo</i>	Almir Correia
<i>Lé com cré</i>	José Paulo Paes
<i>Rimas da floresta</i>	José Santos Matos, Laura Beatriz de Oliveira Leite Almeida
<i>Circo mágico: poemas circenses para gente pequena, média e grande</i>	Alexandre Silva Brito, Eduardo Vieira da Cunha
<i>Lua no brejo com novas trovas</i>	Elias José, Graça Lima
<i>Poemas para assombrar</i>	Carla Caruso
<i>A cor de cada um</i>	Carlos Drummond De Andrade
<i>Bicho que te quero livre</i>	Elias José, Ana Raquel
<i>Berimbau e outros poemas</i>	Manuel Bandeira, Graça Lima
<i>Brinciar</i>	Dilan Camargo, João Carlos Camargo Magalhães
<i>A arca de Noé</i>	Vinícius de Moraes, Nelson Alves da Cruz
<i>Boi da cara preta</i>	Sergio Capparelli, Luiz Carlos Coutinho
<i>O fazedor de amanhecer</i>	Manoel de Barros, Ziraldo Alves Pinto
<i>Se um dia eu for embora</i>	Anna Maria Göbel
<i>Cadeira de balanço</i>	Vanessa Campos Rocha, Flávio Castellan
<i>Ou isto ou aquilo</i>	Cecília Meirelles, Thais Linhares
<i>E um rinoceronte dobrado</i>	Hermes Bernardi Júnior, José Augusto Brandão,

	Estelita Lins
<i>Duelo danado de Dandão e Dedé</i>	Arlene de Holanda Nunes Maia, Maria Lenice Gomes da Silva
<i>As meninas e o poeta</i>	Manuel Bandeira, Graça Lima
<i>Anacleto</i>	Bartolomeu Campos de Queirós

Fonte: Acervos do PNBE 2010. Elaborado pelas autoras.

Após a leitura das obras e a tentativa de elencar assuntos que se destacam em cada um dos títulos, elegemos como foco identificar temáticas que se repetem nas obras. O estudo de temáticas – identificando, analisando e classificando – permite ao pesquisador desenvolver um olhar crítico e ao mesmo tempo sensível da literatura voltada para o público infantil.

Temáticas presentes nas obras poéticas do PNBE 2010

*É mineral o papel
onde escrever
o verso; o verso
que é possível
não fazer.*

*São minerais
as flores e as plantas,
as frutas, os bichos
quando em estado de palavra. [...]*

(MELO NETO, 2003)

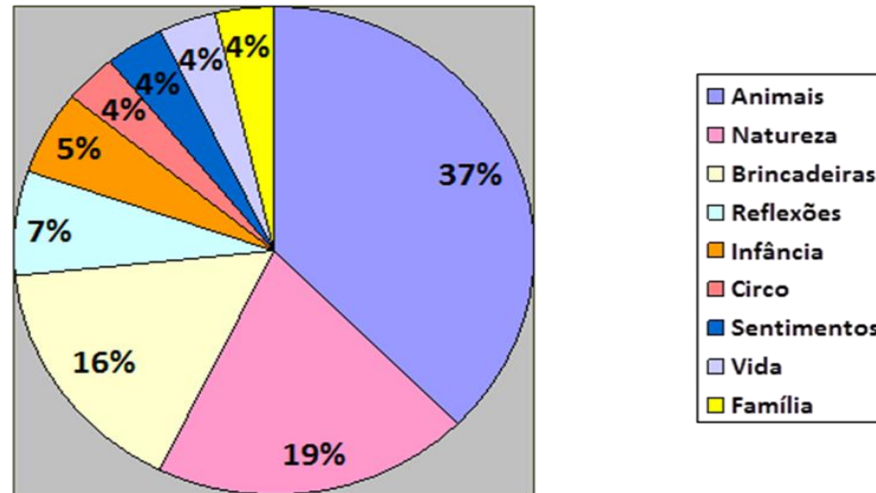
Assim como o papel onde se inscreve o verso, tudo ganha a materialidade do mineral quando se converte em estado de palavra, em poesia. Mas do que fala a poesia direcionada à criança? Antes de tentar responder a essa questão, impõe-se a necessidade de consultar obra pontual acerca da poesia infantil brasileira escrita por Maria da Glória Bordini. A pesquisadora alerta:

Os temas mais presentes são acontecimentos da vida familiar em casa ou da vida de comunidades rurais. Os animais são figuras constantes: em primeiro lugar os domésticos; entre os selvagens estão os passarinhos, provavelmente por evocarem a pequenez infantil. Vêm depois as meninas e, em segundo plano, os meninos. (BORDINI, 1991, p. 65).

Guiadas pela indicação de Bordini (1991) e pela nossa leitura de poesia para crianças, passamos a observar a presença de temas que propiciam a identificação do leitor infantil como: animais, canções populares, brincadeiras, desejos, natureza, emoções, etc. Os temas eleitos – do cotidiano do leitor infantil e de grande variedade e proximidade – relacionam-se entre si e, pela variedade, torna-se difícil classificá-los. Apesar da diversidade do material

encontrado, ousamos levantar temas que parecem mais evidentes nas obras em questão, conforme gráfico 1, posto a seguir.

Gráfico 1: Temas recorrentes no PNBE 2010



Fonte: Acervos do PNBE 2010. Elaborado pelas autoras.

Predominante no acervo poético do PNBE 2010 destinado aos anos iniciais do Ensino Fundamental, a presença de animais responde por 37% das ocorrências, ora enfocando os domésticos, o que favorece certo reconhecimento e a identificação do leitor infantil, ora os selvagens, que despertam a curiosidade do leitor, na busca por conhecer esses animais através de suas características.

Com 19% de recorrência, tem-se a temática natureza, que pode ter também relação com os animais, sendo representada pelos rios, árvores, folhas, lua, flores, sol, etc. O tema aparece muitas vezes nas ilustrações, através dos desenhos, traços e cores – verde, azul, branco, amarelo, etc. As brincadeiras aparecem em 16% dos casos, recordando brincadeiras de rua e sempre incentivando a criação e a imaginação: cantigas de roda, trava-língua, jogos com as palavras (aliterações), jogos com bola, cabra-cega, esconde-esconde, telefone sem fio, etc.

A categoria reflexões ficou com 7% das ocorrências, poesias bem esquemáticas, que silenciam frente a certos dados, desafiando o leitor a criar, a refletir e a buscar soluções. Reflexões acerca da vida, da morte, sobre os sentimentos, acontecimentos, sobre as invenções, sobre o amor, as graças da vida, etc. As possibilidades são sempre abertas para que o leitor reflita e chegue às suas próprias conclusões. Ex.: “Para fazer pessoas ninguém ainda não/ inventou nada melhor que o amor/ Deus ajeitou isso pra nós de presente/ De forma que não é aconselhável trocar/ o amor por vidro.” (BARROS, 2009, p. 6).

A infância comparece com 5%, por meio de recordações dessa fase da vida, dos bons momentos passados, das brincadeiras, dos lugares de origem. As recordações efetivam-se através de objetos, fotos, acontecimentos, brincadeiras, bichinhos de estimação, etc.

As demais temáticas - circo, sentimentos, vida e família - ficaram igualmente com 5 ou 4%. O circo comparece com seus malabaristas, mágicos, acrobatas, adestradores de animais, com muitas cores e musicalidade. Nesse ponto, aparecem também os animais selvagens, como: elefante, urso, leão, tigre, etc. Ex.: “Pro domador/ a jaula é passeio na sala de aula/ domar o medo é grande truque/ assim não tem erro/ leão vira gatinho/ bafo de onça é perfume/ o urso é de pelúcia/ todo tigre é de papel” (BRITO, 2007, p. 29)⁵. A família é tratada como recordação, podendo ser incluída na categoria infância. Ex.: “A família mineira/ está quentando sol/ sentada no chão/ calada e feliz” (ANDRADE, 2010, p. 8). Os sentimentos são sempre questionados, assim como a vida, e ambos poderiam ser incluídos na categoria reflexões⁶.

Animais...

[...] *Assim pastam os nomes pelo campo,
ligados à criação. Todo animal
é mágico.*

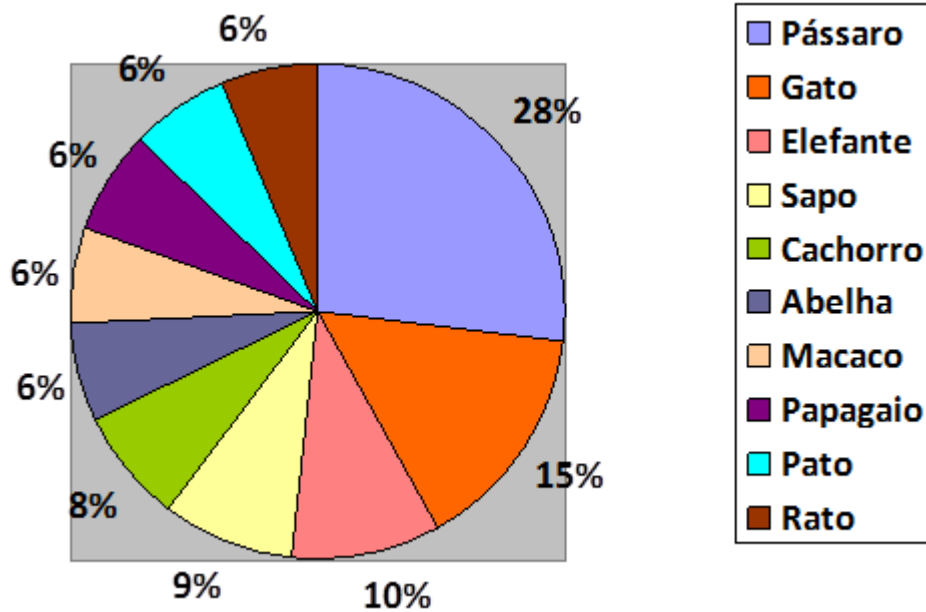
(ANDRADE, 2010, p.14)

Com sua diversidade e beleza, o mundo animal faz parte do curioso e do inusitado do mundo. Ao nomear os animais, o homem apropria-se do desconhecido e do mágico que eles representam. Para as crianças, esse aspecto é de grande interesse e, ao contemplar essa temática, a poesia infantil atualiza a perene investida do homem em deslindar os mistérios da natureza e em compreender a vida na Terra. Seguindo indicação de Bordini (1991) e privilegiando as obras citadas, busca-se analisar a presença de animais nos títulos. A síntese desses dados é expressa no gráfico 2, que segue.

Gráfico 2: a presença de animais nas obras estudadas.

⁵ Destaca-se que a modalidade de exploração de animais exóticos a que alguns poemas se referem constitui violação de direitos animais consagrados no país.

⁶ A categorização das temáticas é assim estabelecida para o estudo, podendo ser elencadas de outras formas, devido a sua grande variedade e proximidade.



Fonte: Acervos do PNBE 2010. Elaborado por integrantes do projeto de pesquisa.

Com 37% de recorrência, a categoria animais pode ser dividida em animais domésticos e animais selvagens. Pela sua proximidade em relação ao leitor, os animais domésticos captam o interesse do leitor, que os relaciona com suas vivências e identifica-se com eles, seja em função do seu tamanho, seja devido aos cuidados e à proteção que lhes são destinados. Já o enfoque aos animais selvagens, responde à necessidade infantil de conhecimento do mundo e de descoberta do que está distante da experiência infantil, por meio da apresentação de características desses seres. Ex.: “Os bichos têm medo de mim,/ Isso me deixa preocupada,/ Quando tento me aproximar,/ Eles fogem em disparada” (SANTOS, 2007, p. 23). Nesse caso, o próprio animal expõe suas principais peculiaridades e se apresenta ao leitor, que muitas vezes está desvendando o até então desconhecido.

Os animais domésticos, como o cachorro e o gato, são representados de forma cotidiana, familiar, comum ao dia a dia da criança, do leitor infantil. O gato aparece em 15% das vezes: “Jardim da pensãozinha burguesa/ Gatos espapaçados ao sol/ A tiririca sitia os canteiros chatos”; “Um gatinho faz pipi/ Com gestos de garçom de restaurant-Palace/ Encobre cuidadosamente a mijadinha/ Sai vibrando com elegância a patinha direita: – É a única criatura fina na pensãozinha burguesa” (BANDEIRA, 2006, p. 16).

A figura do gato trazida por Manuel Bandeira é de um animal elegante, preguiçoso e domesticado. Ele é um ser delicado, cuidadoso, o que se pode confirmar na utilização dos diminutivos: “gatinho”, “pipi”, “mijadinha”, “patinha”. Subjaz ao texto, entretanto, a crítica à burguesia proposta pelo autor: talvez a vida da burguesia seja só de aparências e, se o animal

é a criatura mais fina daquele lugar, é porque a atitude das pessoas está muito longe do refinamento e da elegância.

Em outro exemplo: “O gato gaiato/ se chama Alberto/ Dorme com um olho fechado/ e com o outro aberto” (QUEIRÓS, 2008, p. 06), a figura do gato é utilizada para criar rimas, através do “ato” e do “to”. Analisando as ilustrações da obra de Queirós – *Anacleto*, o animal é misterioso, possui olhos grandes e amarelos, parecendo estar sempre pronto para atacar, já que na sua casa mora também um rato. Há aqui a rivalidade entre os dois.

No poema de Murray (2009, p.13), o gato é o animal de João: “O João tem um gato brincalhão/ que gosta de comer na mão/ É um gatinho bem bobinho,/ o nome dele é Adão/ Não é branco nem preto/ nem cinza o gatinho do João/ O João adora festa/ mas seu gato detesta/ Prefere ficar em casa/ bebendo leite no prato/ e desamarrando o cadarço/ do sapato”. O texto apresenta a figura do gato de estimação, que é brincalhão, bebe leite, come na mão e desamarra os cadarços. Trata-se de um animal mais ingênuo e também mais próximo das experiências do leitor infantil.

Já o cachorro, aparece em 8% das vezes, surgindo muito mais nas ilustrações do que na palavra escrita, talvez por ser um vocábulo com o qual é difícil estabelecer rimas. Nas imagens, aparece como companheiro do homem ou no ambiente familiar: “Mas que amor de cachorrinha!/ Mas que amor de cachorrinha!/ Pode haver coisa no mundo/ Mais branca, mais bonitinha/ Do que a tua barriguinha/ Crivada de mamiquinha?/ Pode haver coisa no mundo/ Mais travessa, mais tontinha/ Que esse amor de cachorrinha/ Quando vem fazer festinha/ Remexendo a traseirinha?” (MORAES, 2004, p. 36).

Nesse caso, a figura do cachorro é tratada com carinho, com afeto, já que o poema utiliza com recorrência o diminutivo: “cachorrinha”, “bonitinha”, “barriguinha”, “tontinha”, “festinha”, “traseirinha”. Percebe-se nas rimas uma descrição bem comum, já que o cachorro é um animal que sempre retribui o afeto e recebe os donos com muita festa, remexendo o rabo, ou seja, a traseirinha. O leitor infantil que já tem esse conhecimento reconhecerá na cachorrinha do poema o seu bichinho de estimação, ou fará o processo contrário – reconhecerá nos outros animais as características mencionadas no poema. Assim, será estabelecida uma identificação. Em outro exemplo, pode-se notar a figura familiar, cotidiana e comum do cachorro: “Gosto de abrir a janela/ ver o que passa na rua/ menina, cão e bicicleta/ sob a luz do meio-dia” (PAIXÃO, 2009, p. 31).

Dentre os animais, o pássaro constitui a maior ocorrência, com 28%. Conforme é representado, ele pode ser classificado como um animal selvagem. Ele representa a liberdade, o alçar voos, a fluidez da imaginação, da criatividade. Nos exemplos, podem-se constatar algumas dessas características: “Casa com telhado/ para afastar passarinho/ não vira ninho” (RUIZ S.; REZENDE, 2008, p.25). Nesse caso, a palavra “passarinho” tem função de estabelecer rima com “ninho”. A figura do pássaro é vista com mais familiaridade. Em outro exemplo: “caqui maduro/ para a visita dos pássaros/ basta um pedaço” (RUIZ S.; REZENDE, 2008, p. 55), há a caracterização de uma das formas de alimentação dos pássaros – as frutas, nesse caso, o caqui. O leitor infantil deve conhecer esse tipo de fruta para estabelecer qualquer relação. Na obra *Conversa de passarinhos*, de Ruiz S. e Rezende, são apresentadas diversas espécies de pássaros e, apesar disso, procura-se manter o tom familiar, que apresenta o novo, mas que não é totalmente desconhecido.

Além de favorecer a identificação e de responder a uma demanda infantil relativa ao conhecimento de mundo, a abordagem aos animais ganha, no texto poético, a possibilidade mimética. Ao convocar na leitura o corpo e os sentidos, a experiência do poético alcança um sentido concreto e musical, convertendo em movimento a palavra estática inscrita na página. Na leitura do poema “A estrada e o cavalinho” (CAPARELLI, 2010, p. 30), por exemplo, o leitor infantil “sente” o galope do cavalo, na repetição da onomatopeia “pacatá, pacatá” (MARANGONI, 2015). Nesse sentido, o poema atinge o sentido rítmico e corporal do interlocutor, que galopa pelas palavras, antes mesmo de compreendê-las em seu sentido semântico.

Em vista da diversidade de enfoques no interior da abordagem aos animais nas obras selecionadas, optou-se por analisar mais detidamente duas produções, transcritas a seguir, que enfocam o gato, sob perspectivas diferentes, avaliando as convergências em relação ao leitor e as possíveis contribuições ao seu processo de formação.

Esses misteriosos felinos

*Receita de entender a alma de um gato
ponha o seu gato no colo
mergulhe em seus olhos oblíquos
e como se fossem veleiros
solte o corpo inteiro
navegue em seus mistérios*
(MURRAY, 1999, p. 30)

Os olhos oblíquos dos gatos sempre despertaram inquietações. Perseguidos como demônios ou reverenciados como deuses, os bichanos acionam o temor e a admiração em sua relação com o homem e com o obscuro da vida e da natureza. Sua figura misteriosa convida à observação e à exploração, prometendo revelar algo sobre o humano que mergulha em seu olhar misterioso.

A primeira representação escolhida para o estudo, proposta por Vinicius de Moraes, traz o gato a partir de um ponto de vista mais descritivo, que acompanha suas estripulias e sua maneira peculiar de agir, de modo a revelar a graça do animalzinho. Já o segundo poema, composto por Sergio Caparelli, assume tom narrativo e traz um episódio de insucesso do gato, levando ao enternecimento do leitor. O convite é para que o leitor navegue o olhar desses felinos como se fosse um veleiro, desvelando, por meio deles, algo da paisagem da infância humana.

O gato (Vinicius de Moraes)	Serafim seresteiro (Sérgio Caparelli)	Blim, blim, blão, dedilha o violão.
Com um lindo salto	O gato Serafim	Blão, blão, blim,
Lesto e seguro	com seu violão,	Serafim, Serafim.
O gato passa	adora serenatas	
Do chão ao muro	no teto da pensão.	Porém cai um dilúvio
Logo mudando		no palco improvisado.
De opinião	Com lenço colorado	Os gatos se assustam
Passa de novo	e um poncho verde-escuro	E pulam do telhado.
Do muro ao chão	lá vem o Serafim	
E pega corre	saltando pelo muro.	Só fica Serafim,
Bem de mansinho		com seu violão,
Atrás de um pobre	Sobe parede acima,	e os gritos estridentes
De um passarinho	Serafim seresteiro:	da dona da pensão.
Súbito, para	os gatos gritam vivas	
Como assombrado	e as gatas mandam beijos.	Está todo molhado,
Depois dispara		Serafim, na noite fria,
Pula de lado	Serafim, um grande artista,	Não há mais serenata,
E quando tudo	afina bem o violão,	não há mais alegria.
Se lhe fatiga	esperando começar	
Toma o seu banho	sua apresentação.	
Passando a língua		
Pela barriga.		

Um gato de casa

No interior de *A arca de Noé*, de Vinicius de Moraes, encontra-se um gato de casa, que se move sob o olhar atento do observador, o sujeito lírico. A sucessão de estados de espírito (do cuidado ao assombro, ao mau humor e à preguiça) indica a instabilidade do ser, bem como a mudança de perspectiva e focos de interesse, também característica da criança.

Passando do chão ao muro e do muro ao chão, “Logo mudando/ De opinião”, o gato, tal como o ser infantil, explora possibilidades do espaço e dos objetos, persegue a novidade (como um passarinho), e se vê às voltas com pequenos desafios. Ao representar as peculiaridades do modo de agir do pequeno leitor, pela figura do gato – animal doméstico que faz parte do conhecido e do curioso que marcam o universo infantil, o poema captura a identificação e a adesão da criança.

A presença temática do animal que se aproxima da criança, em suas contraditoriedades e na atuação inconstante, promove a convergência do texto com seu pequeno leitor. O trabalho sonoro, por sua vez, também atua nesse sentido. Os versos trazem rimas em abundância, a maioria externa e interpolada, os quais conferem musicalidade à composição. Comparecem, por exemplo, as seguintes ocorrências: “seguro”-“muro”; “mansinho”-“passarinho”; “para”-“dispara”; “assombrado”-“lado”; “fatiga”-“barriga”. Também se verificam rimas internas, como “salto”-“gato”; “opinião”-“chão”, adensando a musicalidade. Frequentemente, as rimas são ricas, aproximando vocábulos de classes gramaticais distintas e, muitas vezes, surpreendem pela combinação inusitada que propõem, traduzindo os encontros imprevisíveis da infância. Os versos apresentam, em sua maioria, 4 sílabas poéticas. O verso breve sublinha a agilidade das ações e a rapidez com que se alternam no tempo, referendando o modo como a criança se relaciona com a exterioridade.

Outro aspecto que chama a atenção na organização formal dos versos é a proposta de continuidade entre as ações e a sucessão dos sentimentos e estados de espírito, que se concretiza na presença de advérbios e locuções adverbiais, como “logo”, no verso 5, “de novo”, no verso 7, “de mansinho”, no verso 13: “Súbito”, “Depois”, no verso 15, “De lado”, no verso 16, “tudo”, no verso 17. O recurso ressalta a atuação infantil no espaço, ao mesmo tempo em que marca insistentemente o caráter circunstancial dessa atuação. O verso “E pega corre”, iniciando com uma conjunção de ligação e com a ausência da pontuação entre os verbos, destaca o inesperado da ação. Nos versos 11 e 12, a repetição funciona como um recurso enfático em “Atrás de um pobre/ De um passarinho”, que, enquanto sensibiliza o leitor em relação à avezinha, assinala a perversidade da perseguição do gato.

Além de demonstrar como o gato é imprevisível e, às vezes, travesso, o poema mostra, afinal, a comicidade da figura do bichano, que toma seu banho passando a língua pela barriga. A proposta do poema mostra a variedade de interesses e estados de espírito do gato de casa, trazendo algo de comum entre a infância e o bichano. Os versos revelam um pouco do humano que há no animalzinho e, ao mesmo tempo, a proximidade entre a infância e o mundo natural.

Um gato de rua

Se, na composição de Vinicius, o gato comparece como um animal doméstico, “engraçadinho” e atrapalhado, que desperta o riso do observador, no poema de Caparelli, o bichano aparece como o boêmio, de certo modo subversivo e incompreendido pelos humanos. Serafim habita o espaço externo, fazendo serenatas no teto da pensão, à semelhança da gata que conta sua história no musical *Os saltimbancos* (BUARQUE, 1993), e é afastada do espaço doméstico “por causa da cantoria”. O texto pode fazer referência ao hábito dos bichanos de produzirem miados altos em determinadas situações, irritando os moradores.

Enquanto, no poema anterior, o gato se deu a conhecer por meio de uma sucessão de “quadros”, em que predominou o viés descritivo, nesta composição de Caparelli, evidencia-se a narração de episódio, em que se distinguem uma situação inicial, um clímax e um final mal sucedido. O artista faz sucesso entre os seus (gatos que “gritam vivas” e gatas que “mandam beijos”), mas a dona da pensão se incomoda com a cantoria de Serafim e provoca um “dilúvio” no palco improvisado, enquanto grita estridentemente. A ilustração contribui para elucidar o dado implícito, indicando que o dilúvio resulta de um recipiente de água, que é jogada sobre o artista, em plena apresentação. Se, no poema anterior, o gato toma banho passando a língua pela barriga, aqui, os gatos fogem quando a água despenca sobre o palco, pulando do telhado. A informação contribui para caracterizar o desprazer do animal no contato com a água, sublinhando a triste sorte de Serafim.

O desfecho não é feliz para Serafim, que permanece sozinho e molhado na noite fria, sem mais serenata e alegria. Nesse sentido, a coerção da dona da pensão resulta frustrante para o gato, interrompendo o momento de expansão e alegria, como muitas vezes se dá com o sujeito infantil. A perspectiva do sujeito lírico é solidária com Serafim, focalizando seus sucessos e dissabores. O texto representa, na atuação do animal, um modo de ação do ser infantil, que resulta conflituoso em relação ao adulto, promovendo, assim, a identificação do pequeno leitor. Os versos aludem, em última instância, ao difícil exercício da liberdade

individual, que se constitui na relação com os outros e encontra limites no desagrado alheio. Assim como o foi para Serafim, trata-se de um aprendizado custoso para a criança perceber as interdições que constroem suas vontades e prazeres.

De modo coerente com a sugestão do título da obra, o investimento da organização dos versos elege o ritmo popular, a quadra, que constitui uma sonoridade sedutora e familiar ao receptor, favorecendo a adesão do leitor infantil e contribuindo para a memorização. O título da composição já anuncia a preocupação com a sonoridade, na aliteração que compõe a expressão do título “Serafim Seresteiro” e ainda na palavra “serenata(s)”, que comparece em meio aos versos. A maioria dos versos apresenta seis sílabas poéticas, constituindo uma composição musical, ainda reforçada pela presença de combinações entre as palavras. A cada quadra, comparece, geralmente, um par de rimas externas e interpoladas: “violão”-“pensão”; “verde-escuro”-“muro”; “seresteiro”-“beijos”; “violão”-“apresentação”; “blão”-“violão”; “blim”-“Serafim”; “improvisado”-“telhado”; “violão”-“pensão”; “fria”-“alegria”. A quinta estrofe é enriquecida com o som onomatopéico do violão de Serafim, que seduz o leitor, presentificando a serenata em andamento no teto da pensão.

O trabalho com a palavra e a exploração de um tema interessante às crianças, qual seja a apresentação do animal e seu curioso universo, favorecem o engajamento do leitor e a sua experiência linguística e subjetiva. Ao representar o sujeito leitor no conflito vivenciado pelo gato, os versos dão espaço às angústias infantis e cooperam com os enfrentamentos próprios do amadurecimento.

Poesia para comungar

[...] *A gente agora parou de fazer comunhão de pessoas com bicho, de entes com coisas. A gente hoje faz imagens. [...]*

(BARROS, 2009, p. 12)

A poesia restitui ao homem a possibilidade de fazer comunhão com a alteridade, sejam coisas ou bichos. Por meio da imagem poética, o que é diverso e distante pode encontrar uma interface comum. As fronteiras do mundo diluem-se e os entes passam a comungar uma mesma realidade, oferecendo ao leitor outras possibilidades de ser e enriquecendo sua experiência de existir.

A poesia possibilita à criança contato com a musicalidade, com a riqueza das palavras, do jogo de sons, ritmos e combinações que, muitas vezes, procuram intrigar, questionar, provocar reações diversas, instigar o imaginário e estimular a criatividade. Em geral,

apresenta mundo ficcional inacabado, incita a criança a constituir o seu imaginário, a transformá-lo, recriá-lo, e o leitor mirim acaba por se reconhecer como um ser que pensa, que sofre ou se alegra, que sente.

Os múltiplos sentidos – condensados na página – desafiam o leitor e ao mesmo tempo acolhem suas vivências. O acolhimento pode se dar tanto por aspectos estruturais como temáticos e, no caso, poemas que versam sobre animais propiciam que o leitor mirim se identifique com os seres presentes nos poemas e ainda viva uma experiência estética.

A variedade de temáticas que tomam lugar no espaço poético construído para a infância sinaliza o comprometimento do gênero com seu estatuto artístico, pois revela que qualquer assunto pode ser objeto de poesia e, inclusive, de poesia para crianças, desde que submetido a um trato linguístico criativo e a uma abordagem cuidadosa e sensível. A recorrência de temas ligados à natureza pode reforçar a ideia de pertencimento do sujeito infantil ao espaço natural, denotando a compreensão do leitor como um ser ainda não completamente inserido na cultura, mas que vive espontaneamente, ao sabor dos seus interesses momentâneos, na contínua surpresa do momento presente, tal como propôs a representação do gato, no poema de Vinicius de Moraes.

A exploração da temática dos animais na poesia destinada à criança converge com os direitos da faixa etária, de ter ampliados seus conhecimentos de mundo e de ver representados seus anseios e expectativas, por meio da matéria simbólica. Falando de animais, a poesia pode remeter ao estranho e longínquo da natureza, mas também pode, acionando o processo de identificação, falar daquele que lê, o pequeno interlocutor, das suas experiências e sentimentos, como se viu na leitura do “Serafim Seresteiro”, de Sérgio Caparelli. Por isso, tais poemas tendem a mobilizar o leitor e captar seus investimentos de atenção e seus esforços de leitura. Em suma, por dialogar tão amplamente com o sujeito infantil e contribuir de modo tão singular com o seu desenvolvimento subjetivo, é que a leitura da poesia deve ser garantida à criança, que poderá encontrar nela um espaço que a acolhe e lhe permite ser criança e que, ao mesmo tempo, lhe fornece suportes para o vir a ser próprio do crescimento. Um espaço onde ela pode fazer comunhão com o seu entorno e aprender o humano que existe nos entes, nas coisas, nos bichos.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A cor de cada um*. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

- BANDEIRA, Manuel. *Berimbau e outros poemas*. Seleção de Elias José. Ilustrações de Graça Lima. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BARROS, Manoel de. *O fazedor de amanhecer*. Ilustrações de Ziraldo. São Paulo: Richmond Educação, 2009.
- _____. *O livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.
- BORDINI, Maria da Glória. *Poesia infantil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- BRITO, Alexandre. *Circo mágico: poemas circenses para gente pequena, média e grande*. Ilustrações de Eduardo Vieira da Cunha. Porto Alegre: Projeto, 2007.
- CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- CAPARELLI, Sérgio. *Boi da cara preta*. Ilustrações de Caulos. 36 ed. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MARANGONI, Marli Cristina Tasca. *Brincadências com a poesia infantil: um quintal para o letramento poético*. Tese de doutorado: Universidade de Caxias do Sul, 2015.
- MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou aquilo*. Ilustrações de Thais Linhares. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa: volume único*; Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- MORAES, Vinicius de. *A arca de Noé*. Ilustrações de Nelson Cruz. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004.
- MURRAY, Roseana. *Fardo de carinho*. Ilustrações de Elvira Vigna. 3. ed. Belo Horizonte, MG: Lê, 2009.
- _____. *Receitas de olhar*. Ilustrações de Elvira Vigna. 3. ed. São Paulo: FTD, 1999.
- PAIXÃO, Fernando. *Dia brinquedo*. Ilustrações Suppa. São Paulo: Abril, 2009.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Anacleto*. Ilustrações de Júlia Bianchi. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.
- RUIZ S., Alice; REZENDE, Maria Valéria. *Conversa de passarinhos: haikais*; Ilustrações de Fê. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SANTOS, José. *Rimas da floresta: poesia para os animais ameaçados pelo homem*. Ilustrações de Laurabeatriz. São Paulo: Peirópolis, 2007.
- SARAIVA, Juracy Assmann. *Literatura e alfabetização: do plano do choro ao plano da ação*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

BUARQUE, Chico (trad. e adapt.). História de uma gata. In: *Os Saltimbancos*: fábula musical inspirada no conto dos Irmãos Grimm “Os músicos de Bremen”. São Paulo: PolyGram/Philips, 1993. 1 Disco sonoro digital. Faixa 5.



Frida

Quem é Biruta?

Gisele de Carvalho (UERJ)

Tania Maria Granja Shepherd (UERJ)

Probably the most common and naive intuition about literature is that it is a “representation of life.”

(W. J. T. Mitchell)

Introdução

Em comum com os demais capítulos deste livro, esse também trata da representação dos animais na literatura. A tarefa não é fácil. Primeiro porque é sobre cães e segundo, porque é sobre representação; ambos os tópicos têm uma longa tradição.

A presença do cão na literatura é tão antiga quanto a própria literatura. A *Odisseia* falava sobre Argos, o cachorro fiel de Ulisses, que é retratado abanando o rabo por ter reconhecido seu dono após longos anos de afastamento. Na literatura mais recente há inúmeros cães que fazem parte da construção narrativa com maior e menor impacto: como protagonistas, como vilões e como narradores. Na literatura infantil, especialmente, o *motif* canino é frequente desde a metade do século passado. Nas histórias para crianças, o cão é visto como elemento transformador, agente e catalizador que ajuda famílias a atingirem uma melhor condição humana (SUPERLE, 2012, p 174). Ainda segundo essa autora, há inclusive um gênero que se convencionou chamar de *dog story* (história com ou sobre cachorros) e subgêneros, nem sempre bem definidos, como *the boy and his dog story* (a história do menino e seu cão), *the fantasy dog story* (a história fantástica do cão), *the domestic dog story* (a história do cão doméstico), aos quais podemos acrescentar *the furry sleuth story* (história do cão detetive), *the shaggy dog story* (a história do cão peludo) e a história do cão herói, subgêneros frequentes em roteiros de filme. Aparentemente, a narrativa humana precisa do animal para se definir em termos de sua própria humanidade, sua cultura e racionalidade (ARMSTRONG, 2008).

A tradição dos escritos sobre *representação* (de personagens reais e de ficção) é igualmente antiga, remetendo à Poética de Aristóteles. O conceito, entretanto, continua movediço já que suscita múltiplas interpretações. Representar é sobretudo usar palavras, imagens ou símbolos outros no lugar de algo que se quer focar. Representar é também compor alguma coisa que, de acordo com aquele que faz a representação, se assemelha a um objeto ou pessoa. Qualquer representação é sempre uma representação de algo ou alguém e por isso,

qualquer consideração sobre representação deveria analisar a relação entre o material representacional e aquilo que (ou quem) é representado (YOUNG 1999, p. 129). Além disso, via de regra, exceto quando há representação de um único indivíduo identificado por verossimilhança, representações não apontam para o único e o individual, mas para classes e tipos. Isso porque, ao olharmos para, por exemplo, as representações pictóricas de um pássaro em uma enciclopédia ou a representação de um soldado em um monumento, jamais questionamos se a gravura do animal é sobre um animal específico ou se escultura do soldado do monumento representa um ser humano específico. Ambos são vistos como representações da classe de pássaros como um todo ou da classe dos soldados. O mesmo, de acordo com Young (idem), deve ser verdadeiro de um personagem de ficção. Ele é descrito em suas minúcias, mas na realidade pode representar uma classe.

O presente trabalho fala sobre representação e sobre um cão em especial, Biruta, de Lygia Fagundes Telles. Nosso ponto de entrada implica entender quem é Biruta com base no levantamento de marcas linguísticas presentes no texto. Biruta, entretanto, não é único, indivisível. Talvez como convém a algumas representações verbais, Biruta não é um mero construto linguístico para um personagem canino único, mas também um construto cognitivo (SEMINO; CULPEPER, 2002, xv) do que seja (ou deva ser) um cão para os outros personagens de sua história, para o narrador e, por fim, para as autoras desse capítulo. Para pautar nossa discussão, fizemos as seguintes perguntas:

1. De que forma é feita a representação linguística do personagem Biruta?
 - a. Como é a construção cognitiva do cão pelo narrador?
 - b. Como é a construção cognitiva do cão por seu dono?
 - c. Como é a construção cognitiva do cão e do menino pela dona da casa e pela empregada?
2. A forma como o animal e o menino são representados indica o que sobre quem os representa?

Para responder a essas perguntas, recorreremos a uma breve discussão sobre representação e linguagem. Em seguida, explicitamos o ferramental teórico relevante para constituir o corpus de análise e interpretar as pistas linguísticas do conto.

Revisão da Literatura

Falar sobre ‘representação’ a partir do ponto de vista dos estudos da linguagem implica duas posições principais. A primeira tem a ver com o grupo de analistas críticos do discurso como Fairclough (1989) que usam o termo ‘representação’ para se concentrarem principalmente nas distorções e (má) representações que figuram em textos via de regra não ficcionais (ver SEMINO; SHORT, 2004). A segunda posição advém da linguística literária, ou estilística, e implica olhar caracterizações no texto literário, não necessariamente pressupondo a presença de distorções. Dentro dessa visão, discutir representação significa analisar como as palavras de um texto e as interações dentro dele ajudam o leitor a criar uma impressão mental de um personagem (CULPEPER, 2001, p.1). Tal impressão é construída através dos esquemas mentais prévios formados pelo leitor, mais as inferências que ele faz de forma gradual, a partir das pistas linguísticas inscritas no texto ou por ele evocadas (CULPEPER, 2001, p. 172). A representação por caracterização ajuda a criar uma impressão mental do mundo da ficção e, portanto, não é algo fechado, único, mas algo que o leitor constrói pouco a pouco, com o próprio desenrolar da leitura do texto.

Muitos dos trabalhos anteriores sobre caracterização partem da pergunta sobre a existência ‘real’ de um personagem ficcional em seu mundo (SINCLAIR, 1987). Outras abordagens veem caracterização como um elemento funcional da narrativa, o personagem desempenhando papéis funcionais dentro de esferas de ação (ver CHATMAN, 1978). A linguística literária fornece uma modelagem específica para o entendimento de caracterização, modelagem essa que implica na análise sistemática das propriedades linguísticas da construção de um personagem para chegar a uma explicação possível de como o leitor possivelmente o entende (SEMINO; SHORT, 2004). Existem também modelos de caracterização que a entendem como ‘identidade’ e baseiam suas análises em parâmetros sociolinguísticos (como fala o personagem e o que isso diz sobre sua idade, gênero, raça, ou classe social).

A modelagem linguística que escolhemos para descrever a caracterização em nosso corpus advém das categorias propostas por van Leeuwen (1996; 2008), conhecidas como a rede de sistemas da Representação dos Atores Sociais. Apesar de utilizarmos um ferramental específico que analisa, via de regra, o texto não ficcional, esse sistema, com base na teoria Linguística Sistêmico-Funcional, tem como ponto de partida categorias sociossemânticas e sua relação com os fenômenos linguísticos ou retóricos que as realizam; seu objetivo é permitir mapear como atores sociais são representados no discurso. Entendemos que o

ferramental é ideal para emprendermos uma análise do conto “Biruta”, apesar das poucas restrições que porventura podem ser levantadas.

No texto datado de 1996, van Leeuwen esclarece que o inventário por ele proposto se dedica aos recursos usados na representação de pessoas, em “Que escolhas a língua inglesa nos oferece para nos referirmos a pessoas?”⁷ (van LEEUWEN, 1996, p. 32). Nesse momento, é preciso suspender a descrição das categorias para esclarecer duas possíveis objeções a sua aplicação nesse trabalho. A primeira diz respeito ao fato de elas terem sido pensadas para a *língua inglesa*. No entanto, por serem sociológica e semanticamente demarcadas, entendemos que são passíveis de serem utilizadas em análises de textos produzidos em qualquer idioma. O que cabe ao analista é estabelecer os nexos entre as escolhas representacionais e suas realizações linguísticas e retóricas características de determinada língua.

A segunda objeção repousaria no fato de as categorias terem sido pensadas para *pessoas*. No entanto, o cão-personagem do conto é tratado como humano tanto pelo menino e como pelo narrador. O primeiro se dirige ao cachorro como se tivesse um interlocutor humano: “Sente-se aí, Biruta, que vamos ter uma conversinha” (TELLES, 1961, p. 111)⁸. No exemplo a seguir, Alonso usa *sim senhor* com o intuito de desmentir o que acredita que Biruta está pensando. Essa escolha é própria da interlocução entre os homens, mas nesse caso é usada também para designar como o menino se dirige a seu cão: “– Lembra sim senhor! E não adianta ficar aí com essa cara de doente, que não acredito, ouviu? Ouviu, Biruta?!” (p. 112). O narrador, por sua vez, também sublinha o caráter humano do cão ao antropofornizá-lo, referindo-se as suas expressões por meio de formulações que indicam atividade mental típica de uma pessoa, como se vê em itálico abaixo:

Biruta sentou-se muito teso e atento, inclinando interrogativamente a cabeça ora para a direita, ora para a esquerda, como se quisesse *apreender melhor as palavras do seu dono*. A orelha caída ergueu-se um pouco, enquanto a outra empinou, aguda e ereta. Entre elas, *formaram-se dois vincos, próprios de uma testa franzida do esforço de meditação*. (p. 111)

Em capítulo mais recente, de 2008, o autor abdica de *pessoas* e passa a utilizar *atores sociais*, em “Como os atores sociais podem ser representados em inglês?”⁹ (2008, p. 23), ampliando o alcance do termo. Dessa forma, parece-nos que Biruta pode ser tomado como um

⁷ Tradução do original “Which choices does the English language give us for referring to people? (van LEEUWEN, 1996, p. 32)

⁸ Nesse trabalho, os demais excertos do conto Biruta serão identificados apenas pelo número da página para evitar a repetição desnecessária do sobrenome de sua autora e o ano de publicação da obra.

⁹ Tradução do original “How can social actors be represented in English?” (van LEEUWEN, 2008, p. 23)

ator social no sentido de “participante em práticas sociais” (van LEEUWEN, 2008, p. 23), ao ocupar o lugar de animal de estimação nas atividades e eventos que moldam a vida cotidiana dos personagens do conto, eles mesmos aparentemente tão de carne e osso como todos nós e nossos mascotes.

Fechando os parênteses, voltemos à rede de sistemas da Representação dos Atores Sociais. As categorias que formam o ponto de partida são as de EXCLUSÃO e INCLUSÃO, isto é, os atores sociais podem ser excluídos de ou incluídos em um discurso. Se excluídos, podem ser totalmente apagados por Supressão, caso em que há omissão completa do ator social no texto; teríamos um exemplo desse recurso se imaginarmos o conto começando por ‘O animal foi abandonado e Alonso o recolheu’, sem identificação do agente da primeira ação. Os atores sociais também podem ser postos de lado em relação a ações e/ou eventos específicos, sendo, no entanto, recuperáveis em outras partes do texto — a isso se chama Representação em segundo plano, como em ‘Abandonar o Biruta? Isso não é coisa que se faça, é Dona Zulu?’. Tão importante quanto as categorias são os efeitos obtidos; devemos, portanto, indagar por que certos atores são excluídos e outros incluídos em um texto.

Os subsistemas que compõem a INCLUSÃO formam uma rede de escolhas bastante complexa¹⁰. Em relação à atribuição de papéis a serem desempenhados no discurso, os atores podem ser representados por meio de Ativação – i.e., como agentes – ou por meio de Apassivação, i.e., como pacientes. É preciso verificar também em relação a que processo um ator social é ativado ou apassivado. Em uma de suas conversas com Biruta, Alonso diz: “*Você sabe que tem todas as minhas [coisas] pra morder, não sabe? Pois agora não te dou presente de Natal, está acabado*” (p. 114). Nesse exemplo, o cão é representado como agente do processo *saber* e paciente de *dar*. A análise da atribuição de papéis discursivos importa na medida em que podemos perceber que atores sociais ativados podem ser representados como estando no comando, no controle das situações; os apassivados, por sua vez, podem ser retratados como se estivessem ao reboque das circunstâncias ou das ações alheias.

Outro subsistema relevante para nossa análise é o da Personalização e Impersonalização, ou seja, os atores sociais são representados como seres humanos e por traços que não incluem aspectos humanos, respectivamente. Dentre os tipos de Impessoalização – Abstração e Objetivação –, o segundo envolve processos metonímicos e é

¹⁰ Vamos nos deter nas categorias relevantes para a análise aqui empreendida, mas toda a rede pode ser visualizada no Anexo 1. O inventário também pode ser visualizado em PEDRO (1997, p. 219), em versão na língua portuguesa.

subdividido em quatro categorias; entretanto, nos interessa especificamente a que representa o participante por meio de uma parte do corpo, chamada de Somatização. Tanto Biruta como Alonso são retratados dessa forma pelo narrador, como nos exemplos a seguir: “Alonso ainda beijou furtivamente *o focinho* do cachorro” (p. 118). “E ficou em silêncio, *as mãos* geladas abertas em torno a vasilha” (p. 116). Um dos possíveis efeitos da Somatização é o de relegar a segundo plano a identidade ou o papel social de um participante do discurso ou ainda “acrescentar conotações positivas ou negativas a uma ação ou fala de um ator social”¹¹ (van LEEUWEN, 2008, p. 47).

A Personalização também se subdivide em diferentes subsistemas, dentre os quais destacamos a Determinação por meio de Categorização (o foco da representação repousa nas identidades ou funções compartilhadas com outros atores sociais) ou Nomeação (o foco está no que o ator social representado tem de singular, único). Tipicamente, esta se dá pelo uso de nomes próprios, seguidos ou não de sobrenomes, acompanhados ou não de títulos ou vocábulos que remetem a relações de parentesco. Na frase “Dona Zulu pedindo o Biruta emprestado, precisando do Biruta!” (p. 117) vemos dois exemplos de Nomeação: em *Dona Zulu*, vemos o título seguido de nome próprio e em *Biruta*, apenas o nome; nota-se que a diferença na Nomeação implica em distintos graus de formalidade no tratamento dos atores sociais representados no conto, o que também pode apontar para sua importância social ou hierárquica.

A Categorização divide-se em Funcionalização, Identificação e Valoração. Verifica-se a primeira quando os atores sociais são representado pelo que *fazem* (geralmente indicados por substantivos que designam atividades ou profissões), ao passo que a segunda refere-se ao que *são*, de modo mais ou menos permanente; a terceira categoria presta-se a representar os participantes por meio de uma avaliação, um juízo de valor, positivo ou negativo (em geral, por meio de substantivos que expressam tal apreciação). Vejamos alguns exemplos dessas categorias: em “A *empregada* pôs-se a guardar rapidamente a louça” (p. 115), Leduína é representada por sua função na casa onde o conto se passa; em “– Já vou indo – respondeu o *menino* enquanto removia a água da bacia” (p. 112), Alonso é representado por substantivo que remete a uma classificação adotada pela sociedade que tem por base sua faixa etária e características físicas; já em “– Chega de dormir, seu *vagabundo!*” (p. 114), vê-se que o

¹¹ Tradução do original: “add positive or negative connotations to an action or utterance of a social actor” (van LEEUWEN, 2008, p. 47)

menino retrata o cão por meio de um substantivo que não só descreve, mas também avalia, visto que quem não faz nada, é preguiçoso. No conto, porém, essa escolha é jocosa.

A representação de participantes no discurso por meio das categorias descritas acima coloca algumas perguntas para o analista: que atores sociais são representados pelo que *fazem* e quais pelo que *são* em um dado discurso? Qual dessas duas posições é valorizada por determinada esfera social? Que efeito é obtido ao se enfatizar uns ou outros? Como e por quem são avaliados?

Metodologia

A representação do cão-personagem chamado Biruta, do conto homônimo de autoria de Lygia Fagundes Telles, é objeto da investigação proposta nesse capítulo, assim como a de seu dono, Alonso, sem o quê correríamos o risco de realizar uma análise parcial da narrativa. A fim de respondermos à pergunta do título e às perguntas que norteiam essa análise, é preciso verificar separadamente o discurso de quem os representa e como o fazem. Escolhemos para tal, o narrador, o protagonista, a empregada Leduína e Dona Zulu, dona da casa onde a trama tem lugar.

Publicado em 1961, no livro *Histórias Escolhidas*, o conto traz como possíveis temas a infância explorada e a impotência dos excluídos socialmente. Alonso, recolhido de um “asiló” (palavra que, à época da escritura do conto, servia para designar também o que chamamos atualmente de orfanato), trabalha e mora na casa de Dona Zulu, num quarto improvisado em uma garagem, onde divide um colchão velho com seu cão, Biruta, sua única fonte de afeto e de brincadeiras. Porque ainda é jovem, o cachorro é tipicamente travesso, uma “criancinha”, no dizer do próprio Alonso. No entanto, suas travessuras – algumas encobertas por Leduína e por seu dono – irritam a dona da casa, que pune o menino com castigos físicos e ameaças de devolvê-lo para o orfanato. Na noite de Natal, Dona Zulu pede Biruta emprestado a Alonso, usando como justificativa a existência de um menino doente que ficaria muito contente em ter a companhia do cãozinho durante a festa. Alonso chega a comemorar a sorte de seu mascote até saber da verdade por intermédio de Leduína (que não concorda com as mentiras da patroa): Biruta não volta mais.

Nota-se no conto que os personagens estão ligados pela hierarquia, pela cadeia que define seus papéis sociais no microcosmo ficcional, semelhante aos existentes em muitos contextos domésticos: Dona Zulu é a dona da casa e quem controla as ações dos outros; Leduína, a empregada, dá conta das funções do cargo e se submete – parcialmente, ao menos

– às ordens da patroa; Alonso trabalha ajudando Leduína e vive de favor na casa da família; é o agregado; Biruta, cão que está sob os cuidados do menino, deveria se comportar, mas escapa ao controle por causa de suas artes. O narrador onisciente, por sua vez, tem por função conduzir a narrativa, contando uma história à qual é estranho, mas da qual é testemunha. Descreve e interpreta as ações dos personagens, aprofunda-se em seus pensamentos e dá voz a eles por meio de discurso indireto livre.

Os procedimentos adotados para a constituição do corpus de análise compreendem, em primeiro lugar, a identificação de todos os trechos do conto que dizem respeito ao cão, posteriormente subdividido de acordo com sua fonte de enunciação: Alonso, o narrador, Leduína e Dona Zulu. Em segundo lugar, o mesmo método foi empregado para selecionar as passagens acerca do menino, sendo que, no caso da representação de Alonso, Biruta também foi adicionado como fonte. Temos assim dois corpora: o das representações do cão e o das representações do menino. Feito esse levantamento, os fragmentos do texto foram analisados à luz das categorias do sistema da Representação dos Atores Sociais (van LEEUWEN, 1996; 2008). Os exemplos analisados são seguidos do número da página onde se encontram em *Histórias Escolhidas* e de iniciais que indicam quem é o responsável pela representação: *N* corresponde a narrador; *A* a Alonso; *B* a Biruta; *L* a Leduína e, *Z* a Dona Zulu.

Análise dos resultados

Uma das práticas sociais a que o conto se refere, mesmo que tangencialmente, é a da adoção. Sabemos que Alonso viveu em um orfanato, de onde saiu para morar na casa de Dona Zulu. Mas não sabemos em que circunstâncias isso se deu: seus pais o abandonaram? Morreram? O mesmo se dá com Biruta: os leitores já o conhecem morando no mesmo lugar que o menino, sob sua tutela, mas desconhecem as contingências que precedem seu acolhimento por Alonso: o menino o recolheu da rua? O cão lhe foi oferecido por alguém? Parece, pois, estarmos diante de um tipo de EXCLUSÃO importante no conto porque os dois personagens são postos como iguais em sua situação inicial.

Dentre os subsistemas da INCLUSÃO, um dos mais produtivos é o que permite verificar como os papéis de agente e paciente são distribuídos entre os atores sociais. Como visto brevemente, Biruta é agente de processos tipicamente caninos, tais como:

1. – E subiu em cima da cama e *focinhou* as cobertas e *mordeu* uma carteirinha de couro que ela deixou lá. (p. 111 - A)

2. Biruta então *ganiu* num tom dolorido... (p. 117 - N)
3. Hoje cedo ele foi no quarto dela e *rasgou* um pé de meia que estava no chão. (p. 119 - L)

Porém, o cão também é agente de processos associados a atividades e comportamentos próprios do ser humano:

4. Me *diga* agora o que é que ia acontecer se ela fosse uma carteira nova!?! (p. 111 - A)
5. Seu olhar interrogativo *parecia perguntar*: "Mas o que foi que eu fiz, Alonso?..." (p. 112 - N)
6. Ela mentiu para você, Biruta não *vai* mais *voltar*. (p. 119 - L)
7. ...que ele tinha que *ir embora* hoje mesmo (p. 119 - Z)

O que chama a atenção é a frequência com que Alonso representa seu cão como agente de processos caracteristicamente realizados por pessoas. Biruta *lembra, faz cara de inocente, fica com cara de doente, ganha um presente, vai numa festa, tem juízo, se comporta*. Nenhum dos outros personagens o faz com tal regularidade, nem tampouco o narrador.

Ainda em relação à distribuição de papéis, Biruta também é representado como afetado (paciente) por todos os personagens; contudo, Alonso é quem faz dele receptor nos processos que dizem respeito tanto a castigos, incluindo-se os físicos (em 8), quanto à afeição, também física (de 9 a 14). Essa representação de Biruta como paciente se dá via falas do menino e também por outras mediadas pelo narrador:

8. ... eu já falei com *ele*, já surrei *ele*... (p. 119 - A)
9. Sabe, Leduína, *Biruta* também vai ganhar um presente... (p. 116 - A)
10. Se você se comportar, amanhã cedinho *te* dou uma coisa. (p. 118 - A)
11. Vou *te* esperar acordado, ... (p. 118 - A)
12. ... beijando repetidas vezes *o focinho do cachorro*. (p. 118 - N)
13. Apertou-*lhe* a pata. (p. 118 - N)
14. Em seguida, fez-*lhe* uma última carícia,... (p. 118 - N)

Resumindo, Biruta é representado no conto como protagonista de atividades tipicamente realizadas por animais e por pessoas, sendo que é mais frequentemente

humanizado por Alonso. O menino é também responsável por retratar o cão, no papel de paciente, como receptor de seus carinhos (não como simplesmente subordinado, subserviente ou dependente, efeitos discursivos comuns obtidos por meio da figuração de um ator social em um papel passivo).

Alonso também é representado como agente e paciente. No papel ativo, nota-se o menino executando suas tarefas (de 15 a 19), às vezes com dificuldade:

15. Alonso foi para o quintal *carregando* uma bacia cheia de louça suja. Andava com dificuldade, *tentando equilibrar* a bacia que era demasiado pesada para seus bracinhos finos. (p. 111 - N)
16. ... disse Alonso, *pousando* a bacia ao lado do tanque. Ajoelhou-se, arregaçou as mangas da camisa e *começou a lavar* os pratos. (p. 111 - N)
17. Resmungou ainda enquanto *empilhava* a louça na bacia. (p. 114 - N)
18. O menino *equilibrou* penosamente a bacia na cabeça. (p. 114 - N)
19. – Só se foi na hora em que fui *lavar* o automóvel... (p. 116 - A)

Também é retratado expressando alegria associada a suas brincadeiras com Biruta (20 a 22), tristeza (23 a 26), medo (27), além de dor física resultante da surra dada por Dona Zulu (28):

20. Aproveita, seu bandidinho! – *riu-se* Alonso. (p. 115 - N)
21. O menino *vergou o corpo sacudido pelo riso*. (p. 115 - N)
22. O rosto do menino *resplandeceu num sorriso*. (p. 117 - N)
23. E seu rostinho pálido e anguloso *se confrangeu de tristeza*. (p. 112 - N)
24. Apertou os olhos. Deles, *irradiou-se para todo o rosto uma expressão dura e amarga*. (p. 116 - N)
25. Ele *deixou cair* os braços ao longo do corpo. E *arrastando* os pés, num andar de velho, foi saindo para o quintal. (p. 120 - N)
26. Alonso *baixou pesadamente o olhar*. (p. 116 - N)
27. Alonso *encolheu-se* um pouco. (p. 117 - N)

28. Ele ainda *tinha bem viva na memória a dor brutal* que sentira nas mãos corajosamente abertas para os golpes da escova. *Lágrimas saltaram-lhe dos olhos. Os dedos foram ficando intumescidos e roxos,...* (p. 113 - N)

No papel de paciente, vemos Alonso como objeto de proteção de Leduína, de carinho e brincadeiras por parte de Biruta, de presentes – o dinheiro dado pela empregada e as roupas pela visitante do orfanato –, mas também de castigos físicos e de ameaça vindos de Dona Zulu:

29. Leduína tem aquele jeitão dela, mas duas vezes já *me* protegeu. (p. 114 - A)

30. E lambeu-*lhe* as lágrimas. E lambeu-*lhe* as mãos. (p. 113 - N)

31. Biruta seguiu-*o* aos pulos, mordendo-*lhe* os tornozelos, dependurando-se com os dentes na barra do *seu* avental. (p. 114 - N)

32. Com aquele dinheirinho que você me deu, lembra? (p. 116 - A)

33. Tinha uma que já *me* conhecia, me dava sempre dois pacotinhos em lugar de um. A madrinha. Um dia, *me* deu sapato, um casaquinho de malha e uma camisa. (p. 115 - A)

34. – Ela disse uma vez que ia *me* levar, ela disse. (p. 116 - A)

35. “Biruta, Biruta, *apanhei* por sua causa, mas não faz mal.” (p. 113 - A)

36. – Atrevido! Ainda *te* devolvo pro asilo... (p. 113 - Z)

Algumas semelhanças entre a representação de Biruta e Alonso saltam aos olhos: ambos são castigados fisicamente, mas também são protegidos e atuam como fonte de carinho um do outro. Da mesma forma, certas diferenças cruciais entre eles chamam a atenção do leitor: Alonso teria mais motivos para a tristeza do que Biruta, já que não pode brincar, fazer uma arte ou outra, comer e dormir como seu cão ou como qualquer criança. Ao invés disso, precisa realizar as árduas tarefas domésticas que *lhe* são designadas sem qualquer tipo de recompensa, seja ela monetária ou mesmo por meio de algum cuidado ou consideração por parte da patroa, o que também destoa da atenção e carinho que ele dispensa ao animal, tão agregado quanto ele.

O próximo recurso de representação dos atores sociais a nos interessar é chamado de Somatização por van Leeuwen (2008, p. 47). Indícios desse tipo de Impersonalização se

encontram no uso de partes do corpo para representar um participante do discurso. No conto analisado, o narrador é o único a tratar Biruta (de 37 a 39) e Alonso (de 40 a 42) dessa forma:

37. Mas antes de pegar a bacia, meteu a mão na água e espargiu-a no *focinho* do cachorro. (p. 114 - N)
38. Agora, ambas as *orelhas* estavam no mesmo nível, quebradas e murchas, as pontas quase tocando o chão. (p. 112 - N)
39. Dois *olhinhos* brilharam no escuro: Biruta estava lá. (p. 115 - N)
40. Andava com dificuldade, tentando equilibrar a bacia que era demasiado pesada para seus *bracinhos* finos. (p. 111 - N)
41. Tinha as *mãos* de velho. (p. 112 - N)
42. Bateu desajeitadamente no *ombro* do menino. (p. 120 - N)

Como a representação do cachorro e do menino por meio dessas metonímias é implementada apenas pelo narrador, pelo condutor da narrativa, acreditamos que o efeito obtido é justamente contrário ao que van Leeuwen sugere: ao invés de relegar a identidade dos personagens a um plano secundário, elas são postas em evidência. Por analogia, podemos pensar nessa estratégia como sendo semelhante a da câmera que sai de um plano aberto (o cachorro, o menino) para o fechado, o *close up* (as orelhas, os olhinhos, os bracinhos, as mãos), permitindo que o leitor/espectador perceba uma parte essencial das identidades, dada primordialmente pelas descrições que acompanham os substantivos: orelhas *murchas*, bracinhos *finos*, mãos *de velho*.

Dentre as estratégias de Determinação, a Nomeação toma como foco da representação aquilo que faz do participante um ser único. O modo mais comum de retratar o singular é a referência a um ator social por seu nome próprio:

43. – *Biruta*, eh, *Biruta*! – chamou sem se voltar. (p. 111 - A)
44. *Biruta* deitou-se, pousou o focinho entre as patas... (p. 112 - N)
45. Ela mentiu para você, *Biruta* não vai mais voltar. (p. 119 - L)
46. – O *Biruta* está limpo, não está? – Prosseguiu a mulher (p. 117 - Z)
47. "Mas o que foi que eu fiz, *Alonso*? Não me lembro de nada..." (p. 112 - B)
48. Ouviu, *Biruta*?! – repetiu *Alonso* lavando furiosamente os pratos. (p. 112 - N)

49. "Alonso, você não viu onde deixei a carne?" (p. 112 - L)

De 43 a 46 acima, vemos exemplos de como todos os participantes discursivos, incluindo o narrador, singularizam o cão. A narrativa ecoa o nome Biruta do início ao fim. Alonso também é assim representado – até por Biruta (47) –, com uma única exceção: Dona Zulu. A patroa reconhece o que de mais peculiar o animal tem, mas ignora o mesmo traço em relação ao menino.

Atores sociais também podem ser representados por meio do que compartilham com outros. São, dessa forma, incluídos em determinadas categorias que compreendem suas ocupações – o que fazem, ou Funcionalização –, ou por seus traços mais ou menos permanentes e que dizem respeito à idade, gênero social, etnia, religião, etc. – o que são, ou Identificação. No conto, Biruta não tem uma função demarcada: ele não é, por exemplo, um cão de guarda ou um cão-guia. Infere-se que faz companhia a Alonso, embora isso não esteja explicitamente declarado no texto, como se vê em relação à profissão de Leduína – ela é empregada – ou à função de Dona Zulu, a patroa. Visto por esse ângulo, Alonso mais uma vez se iguala a Biruta: sabemos que ele lava a louça, lava o carro, mas não há uma designação precisa para sua função na casa onde mora. Ele é um empregado, um criado, um faz-tudo ou o quê?

Em relação à representação dos personagens por meio de suas características mais perenes, Biruta e Alonso são incluídos nas categorias “cachorro” e “menino”, respectivamente, marcas que remetem à constituição física de cada um. Tanto o narrador (em 50 e 52) quanto Leduína (em 51) se referem aos dois personagens dessa forma, sendo que a empregada só usa o substantivo *menino* como vocativo, como se vê em 53 e 54, acentuando mais a pessoa de Alonso do que suas características físicas, ao se dirigir a ele dessa forma:

50. Girou sobre os calcanhares, dando as costas ao *cachorro*. (p. 114 - N)

51. Vão soltar o *cachorro* bem longe daqui e depois seguem para a festa. (p. 119 - L)

52. – Por que você não arrebenta minhas coisas? – prosseguiu o *menino* elevando a voz. (p. 112-113 - N)

53. – Hoje é dia de Natal, *menino*. (p. 115 - L)

54. – Não, *menino*. Foi hoje que Jesus nasceu. (p. 118 - L)

A dona da casa não interpela Alonso desse modo e nem faz alusão a Alonso como “menino”. O menino a que ela se refere é outro, inventado, que só se compara a Alonso no que diz respeito à altura:

55. – Vou a uma festa onde tem um *menininho* assim do seu tamanho. (p. 117 - Z)

Depois de revelar a verdade sobre a suposta fuga de Biruta, Leduína tenta amenizar a dor do menino chamando-o de “filho”. Menos do que marcar uma relação de parentesco¹², já que ela é inexistente entre eles, o termo é mais uma vez utilizado como vocativo, evidenciando a afeição que Leduína nutre por Alonso:

56. – Não se importe, não, *filho*. (p. 120 – L)

A Valoração, tão reveladora quanto as formas de representar Biruta e Alonso discutidas anteriormente, nos dá pistas muito claras de como esses participantes vão sendo construídos perante os olhos dos leitores. Tomemos como exemplo os seguintes fragmentos do conto:

57. – Eh, Biruta! Está com fome, Biruta? Seu *vagabundo*! *Vagabundo*! (p. 116 - A)

58. – Você vai numa festa, seu *sem-vergonha*! (p. 118 - A)

59. ...que não queria mais esse *vira-lata*, (p. 119 - Z)

Ao se dirigir a Biruta por meio de *vagabundo* e *sem-vergonha* nos momentos de brincadeira ou alegria, Alonso inverte o sentido mais comumente atribuído a tais palavras, como num acordo tácito entre amigos que permite que se ofendam mutuamente como forma de demonstração de carinho. Dona Zulu, no entanto, caracteriza o cão como *vira-lata*, não para designá-lo como canino sem raça definida, mas para enfatizar seus aspectos negativos e sua inferioridade¹³.

Mais uma vez, é preciso comparar a representação construída acerca do cão e de seu dono. Vejamos as seguintes passagens:

60. – Aproveita, seu *bandidinho*! – riu-se Alonso. (p. 115 - A)

61. – Atrevido! Ainda te devolvo pro asilo, seu *ladrãozinho*! (p. 113 - Z)

¹² Cf. Identificação Relacional (van LEEUWEN, 2008, p. 43).

¹³ Cf. também a expressão “complexo de vira-lata”, cunhada pelo escritor Nelson Rodrigues, para designar “a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo.” (http://www.releituras.com/nelsonr_viralatas.asp)

O termo “bandido” em seu sentido mais comum é usado para se referir a pessoas que cometem todo tipo de atividades ilícitas ou desonestas, dentre elas roubos ou furtos, sendo que esses são tipicamente praticados pelo “ladrão”. Fazem parte, portanto, de um mesmo campo semântico. Em 60, vê-se que Alonso dá a seu cão o atributo de *bandidinho*, aludindo a seus delitos ou travessuras: roubar a carne da cozinha, morder a carteira de Dona Zulu, rasgar uma meia; no entanto, tal peculiaridade está marcada pela afeição do menino, perceptível no uso do diminutivo, fazendo com que o substantivo perca boa parte de seu sentido pejorativo. Pela voz da patroa, Alonso ganha o rótulo de *ladrãozinho* (em 61). Aqui, o diminutivo não tem como função atenuar o desprezo que a dona da casa sente pelo menino ou o sentido depreciativo da palavra; ao contrário, o sufixo parece intensificar a representação negativa do menino por parte da patroa, principalmente se levarmos em consideração que tais palavras são ditas em momento de raiva em que ela o castiga, batendo nas mãos do menino com a escova de pentear.

Considerações finais

A taxonomia de representação de atores sociais é, normalmente, aplicada ao estudo de textos não ficcionais para revelar possíveis distorções na representação de participantes no discurso e ideologias por trás disso. Essa combinação de um inventário sociossemântico com as características linguísticas que o realizam pode ser aplicada à análise de instâncias de caracterização de um ‘eu’ social. Uma das razões por que o sistema não deveria ser usado (i.e., a identificação de ideologia em textos factuais) é também a razão maior para seu uso; ou seja, todo e qualquer texto, factual ou literário, é ideológico. A literatura pode e deve ser vista com uma ação social mediada textualmente da qual a ideologia faz parte ao construir e representar a sociedade(s).

Quem, então, é Biruta? Para responder a essa pergunta, é preciso olhar para as caracterizações do cão e de seu dono na narrativa, que têm como efeito geral acentuar semelhanças e diferenças. Um é espelho do outro nesses aspectos, assim como temos a ilusão de que a imagem refletida é igual àquela que reflete porque não nos damos conta de que é também invertida.

A sociedade representada no conto é ideologicamente construída. Ambos – cachorro e menino – são adotados, um amorosamente e outro para servir de laçao. Há poderes em jogo na história. Há aqueles que obedecem – Alonso e Biruta – e aqueles que mandam. Os dois personagens são, de certa forma, vira-latas inocentes que não sabem interpretar o que lhes

acontece no entorno. Biruta é levado da casa e Alonso o deixa ser levado. Leduína, o fiel da balança, tudo vê, mas pouco pode fazer, pois nada mais é do que a empregada e espera-se que, mesmo empregadas no mundo ficcional criado no conto, não se rebelem contra patrões que somem com um vira-lata de estimação. Dar sumiço é o que Dona Zulu também faz com Alonso ao ignorá-lo: ela não se dirige a ele por seu nome, nem a designação de ‘menino’ ele merece. O narrador, ao contrário da patroa, faz com que o leitor perceba os detalhes da identidade do cão e do menino, tomando parte dos corpos dos personagens pelo todo e evidenciando suas particularidades.

Finalmente, o que a forma como o animal e o menino são caracterizados indica sobre quem os representa? Temos um narrador que administra metonímias, cumprindo uma função que poderíamos denominar de mestre de cerimônias da narrativa; um menino que trata seu cão como um ser humano, uma criança que merece carinho, alguma repreensão, proteção, revelando por suas ações que assim também deveria ser tratado; uma empregada que dispensa ao cachorro e ao garoto tratamento que permite ao leitor vê-los como semelhantes (usa seus nomes, refere-se a eles por *menino* e *cachorro*), mas também os distingue, principalmente porque chama Alonso de *filho*, muito provavelmente o que faz tanta falta ao menino não ser.

E quem é biruta, com letra minúscula? Dona Zulu – e tudo o que ela representa.



Referências

- ARMSTRONG, P. *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*. London and New York: Routledge, 2008.
- CULPEPER, J. *Language and characterization: people in plays and other texts*. London: Taylor and Francis, 2001.
- FAIRCLOUGH, F. (1989). *Language and Power*. London: Longman, 1989.
- SEMINO, E; SHORT, M. *Corpus Stylistics: Speech, Writing and Thought Presentation in a Corpus of English Writing*. London: Routledge, 2004.
- SINCLAIR, J. M. Fictional Worlds. In: COULTHARD, M. (ed.) *Talking about Text*. English Language Research: University of Birmingham, 1987. P. 43-60.
- SUPERLE, M. Animal Heroes and Transforming Substance: Canine Characters in Contemporary Children's Literature. In: GROSS, A; VALLELY, A. *Animals and the Human Imagination: A Companion to Animal Studies*. New York: Columbia University Press, 2012. p. 174-202

TELLES, L. F. *Histórias escolhidas*. São Paulo: Boa Leitura Editora, 1961. p. 111-120

van LEEUWEN, T. The representation of social actors. In: CALDAS-COULTHARD, C. R.; COULTHARD, M. (Eds.). *Texts and practices: Reading in critical discourse analysis*. London: Routledge, 1996. p. 32-70.

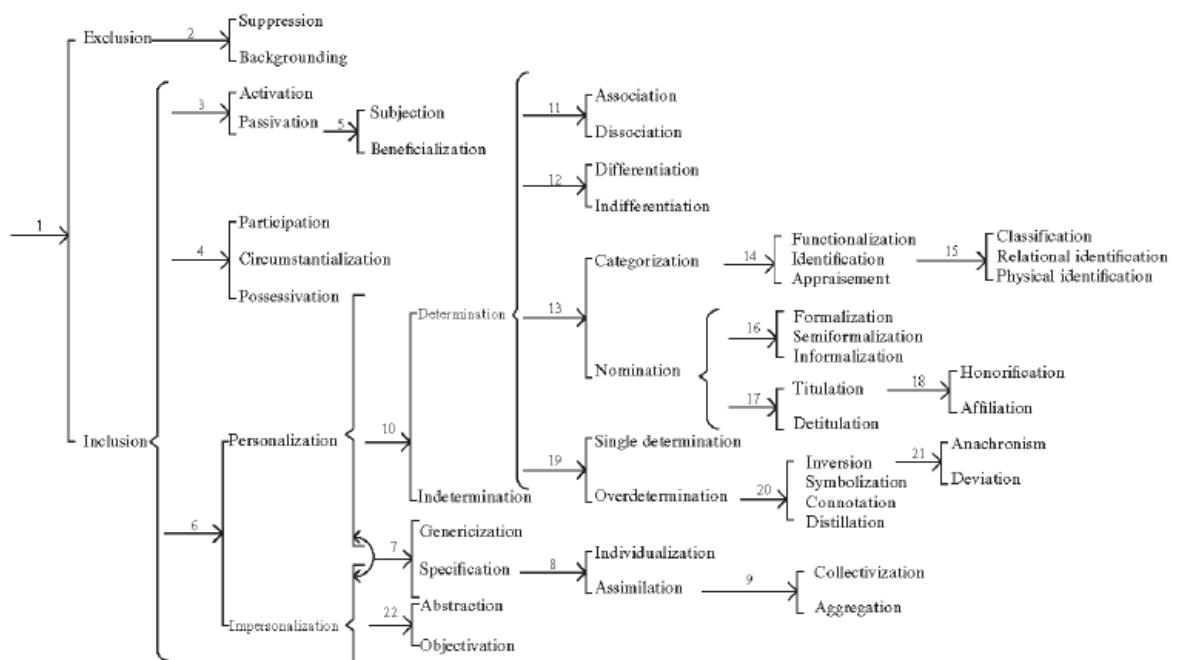
_____. A representação dos atores sociais. In: PEDRO, E. R. (Org.) *Análise Crítica do Discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional*. Lisboa: Caminho, 1997. p. 169-222.

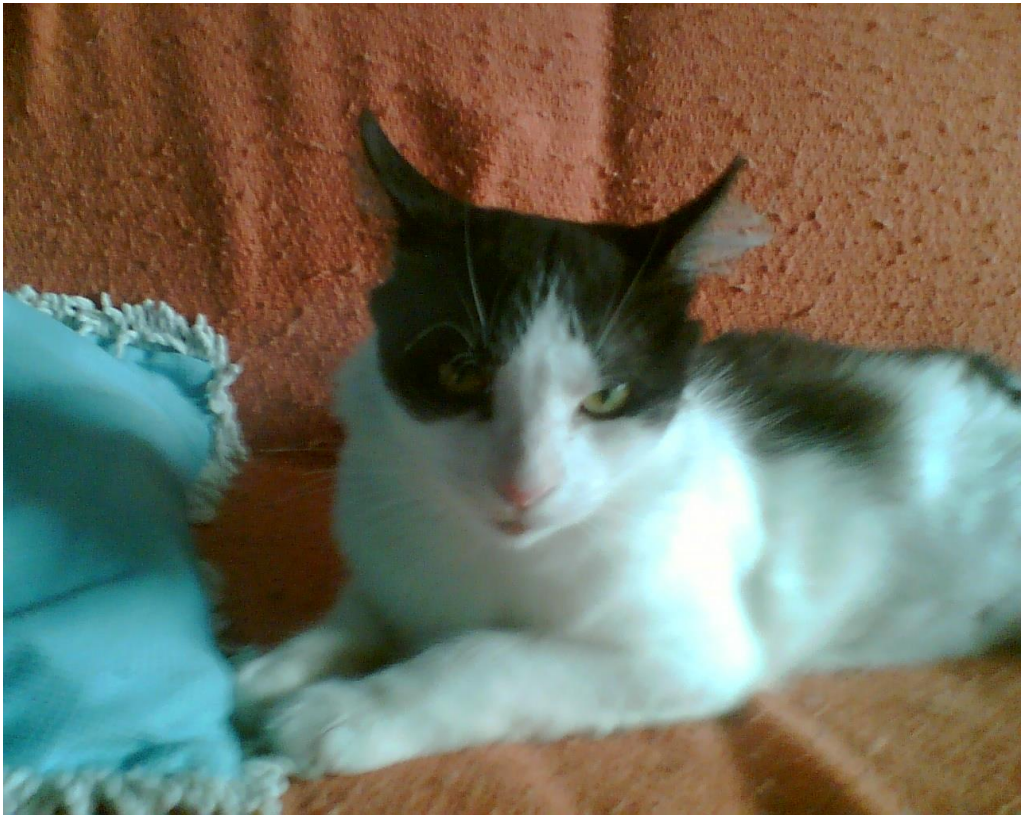
_____. Representing social actors. In: _____. *Discourse and practice: new tools for critical discourse analysis*. New York: Oxford University Press, 2008. p. 02-54.

YOUNG, J.O. Representation in Literature. *Literature and Aesthetics*. 9, p. 127-143, 1999.

Anexo 1

Sistema sociossemântico da Representação dos Atores Sociais (van Leeuwen, 2008).





Gatão

Por uma literatura exorcizadora: Julio Cortázar e a escrita instintiva brutal de “Carta a una señorita en París”

Gisele Reinaldo da Silva (UFRJ)

Su menuda conciencia debía estarle revelando hechos importantes: que la vida es un movimiento hacia arriba con un click final, y que es también un cielo bajo, blanco, envolvente y oliendo a Lavanda, en el fondo de un pozo tibio.

(Julio Cortázar -1951)

“Carta a una señorita en París”¹⁴ é um conto narrado no formato do gênero epistolar, cuja progressão de tensão obedece à lógica tradicional de organização dos fatos – introdução, desenvolvimento, clímax, desfecho –, do modo mais trágico possível, uma vez que culmina com a morte do protagonista. Embora o relato desenvolva-se sob este molde, trata-se, na verdade, de um conto confessional, cuja centralidade não está na espera de uma resposta por parte da destinatária, mais bem em um processo exorcizador de fatos extraordinários por parte do remetente.

A destinatária é referenciada como “Andrée”, pela voz do não nomeado remetente, seu amigo no relato, o qual lhe escreve por ocasião de ter vivido provisoriamente em seu apartamento, na “calle Suipacha”, em Buenos Aires. A eleição da carta é adequada ao caráter confessional e angustiado da narrativa e está apontada desde o título do conto, quando mencionado que a escrita será dirigida a uma senhorita que está em Paris. O narrador adota a primeira pessoa do singular, no papel de protagonista, dirigindo-se a uma segunda pessoa, destinatária interna da narração.

O conto inicia-se já com uma abrupta afirmação, do tipo conversacional – direta e espontânea – por parte do remetente à amiga residente em Paris: “Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha” (CORTÁZAR, 1951, p.7). Justifica sua afirmativa, em seguida, mencionando a aura ordenada da residência, com os objetos, sons, perfumes e recordações de uma pessoa que outrora vivia naquele ambiente, imbricada em uma série de rituais cotidianos naturalizados, bastante distanciados da estranha realidade do narrador-protagonista do conto.

¹⁴ Este trabalho é um fragmento originado de minha pesquisa de Dissertação de Mestrado, intitulada “A Criação Simbólica de Julio Cortázar: Ruptura e Recriação Ritual”, defendida em fevereiro de 2013, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Há, logo no início do relato, a referência a dois fatos contrastantes fundamentais para a compreensão genérica do conto: o caráter ordenado dos hábitos estabelecidos anteriormente pela dona da casa e a presença do novo inquilino com seus “conejitos”, cuja existência, por agora, não está esclarecida. O contraste é comprovável na detalhada descrição do ambiente, em dissonância com a sensação interna de desordem narrada pelo protagonista:

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, esas que en su casa preservan la música de la lavanda, el aletear de un cisne con polvos, el juego del violín y la viola en el cuarteto de Rará. Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como 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 una pompa de jabón, y siempre un perfume, un sonido, un crecer de plantas, una fotografía del amigo muerto, ritual de bandejas con té y tenacillas de azúcar... Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que una mujer instaura en su liviana residencia. (p.7)

Para o protagonista do conto, na função de remetente da carta, lhe parece amargo não sujeitar-se à ordem imposta pelos rituais rotineiros de outrora, indicados na disposição dos móveis e objetos. Parece-lhe culpável, ainda, tomar uma taça de bebida e movê-la para o outro extremo da mesa, transformando, assim, todo o jogo de relações da casa, de cada objeto com o outro, de cada alma com a alma inteira do lar e com a alma de sua proprietária distante. Parece-lhe difícil opor-se, sobretudo, àquele modo de vida padronizado, àquela rigidez de interligação de ritos diários, pré-estabelecidos por outrem.

Há uma estranheza, uma mudança de paradigmas na presença do novo inquilino, reconhecido em cada gesto ritual de comportamento, naquele novo espaço, como pode ser observado em suas palavras: “Y yo no puedo acercar los dedos a un libro, ceñir apenas el cono de luz de una lámpara, destapar la caja de música, sin que un sentimiento de ultraje y desafío me pase por los ojos como un bando de gorriones.” (p.7). Em suas ações mais cotidianas, minimalistas, o desconforto é presente, angustiante e progressivo.

Finalmente, está exposta a justificativa da escrita do conto: o narrador-personagem escreve por causa dos coelhos, escreve porque gosta de escrever cartas, escreve porque está chovendo. Embora não haja referência clara à data de escrita do conto, o protagonista menciona haver-se mudado para aquele espaço na quinta-feira passada, às cinco horas da tarde, enquanto nevava. Foi um dia sombrio, cheio de maletas. Na subida do elevador, acontece o fato inusitado, embora recorrente: vomita um coelho.

Ao confessá-lo, na carta, o personagem parece buscar eximir-se de culpa por nunca havê-lo feito antes, justificando tratar-se de um fato não narrável a ocorrência de que um ser humano, de vez em quando, vomite coelhos. Mas, em seguida, confirma a incidência do ocorrido, rogando, ao mesmo tempo, a compreensão de André: e:

Como siempre me ha sucedido estando a solas, guardaba el hecho igual que se guardan tantas constancias de lo que acaece (o hace uno acaecer) en la privacía total. No me lo reproche, André, no me lo reproche. De cuando en cuando me ocurre vomitar un conejito. No es razón para no vivir en cualquier casa, no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose. (p. 7-8)

Embora pouco convencido da naturalidade biológica e social que a repetição deste rito emane, o narrador-protagonista tenta confessar seu hábito, descrevendo-o como naturalizado o bastante, de modo que não o obrigasse a isolar-se do coletivo social, tanto física quanto emocionalmente. Há uma intenção, quase desesperada, de convencimento de que sua peculiaridade de ritos não invalida a possibilidade de compartilhamento dos hábitos coletivos comuns: residir, socializar-se e partilhar de um cotidiano ordenado pela previsibilidade.

O fato insólito ocorre de modo breve e higiênico, de acordo com sua descrição minuciosa:

Cuando siento que voy a vomitar un conejito me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas. Todo es veloz e higiénico, transcurre en un brevísimo instante. Saco los dedos de la boca, y en ellos traigo sujeto por las orejas a un conejito blanco. El conejito parece contento, es un conejito normal y perfecto, sólo que muy pequeño, pequeño como un conejillo de chocolate pero blanco y enteramente un conejito. Me lo pongo en la palma de la mano, le alzo la pelusa con una caricia de los dedos, el conejito parece satisfecho de haber nacido y bulle y pega el hocico contra mi piel, moviéndolo con esa trituración silenciosa y cosquilleante del hocico de un conejo contra la piel de una mano. Busca de comer y entonces yo (hablo de cuando esto ocurría en mi casa de las afueras) lo saco conmigo al balcón y lo pongo en la gran maceta donde crece el trébol que a propósito he sembrado. El conejito alza del todo sus orejas, envuelve un trébol tierno con un veloz molinete del hocico, y yo sé que puedo dejarlo e irme, continuar por un tiempo una vida no distinta a la de tantos que compran sus conejos en las granjas. (p.8)

Na voz do narrador-personagem, Cortázar seleciona, com precisão, os adjetivos que caracterizariam a imagem do coelho, como “contento”, “normal” e “perfecto”, ao descrever o processo de vômito do animal. Há certa dualidade, no posicionamento do protagonista, entre tratar a intromissão do elemento insólito como possível e, talvez, natural, em caso de que

obedeça a uma determinada rotina, e, em seguida, fazer menção ao período de trégua entre um nascimento e o próximo, o qual lhe permitiria integrar-se a um cotidiano não distinto daqueles que partilhavam de procedimentos diários comuns.

Havia, a princípio, certa regularidade de tempo entre o ocorrido de um vômito e a iminência do próximo, o que asseguraria, na perspectiva do personagem, uma nova rotina em torno da ocorrência do elemento insólito. Passado um mês do nascimento de cada coelho, este era desalojado do armário e doado à Sr.^a Molina, a vizinha, a qual o acolhia, sem nenhum questionamento verbalizado. A possibilidade de previsibilidade do tempo produz variações no nível de estabilidade emocional do protagonista do conto, a depender do porvir:

Entre el primero y 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 antes, había vomitado un conejito y estaba seguro por un mes, por cinco semanas, tal vez seis con un poco de suerte.” (p.8)

Há uma tentativa, por parte do personagem, de readaptação ao método, de reenquadramento a um cotidiano aceito com passividade, ainda que este fora propulsor de moléstias das mais variadas. Na concepção do personagem, “Las costumbres, Andrée, son formas concretas del ritmo, son la cuota del 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.” (p.8). Uma vez dentro do ciclo invariável do método, a ação de vomitar coelhos já não sugere uma estranheza inaceitável, ao contrário, trata-se de um processo incorporado a uma forma concreta de viver, embora inusitada e/ou, possivelmente, inóspita.

O problema existencial do personagem parecia resolver-se com a aceitação da intromissão do elemento insólito, bem como reconfiguração de seus ritos cotidianos, como uma tentativa de burlar suas consequências. O drama humano e social provocado pelo vômito de coelhos amenizava-se, paliativamente, enquanto o narrador-personagem os esperava crescer, mantendo-os em local reservado, para, em seguida, doá-los à Sr.^a Molina, que “creía en un *hobby* y se callaba” (p.8). A Sr.^a Molina representa a normativa da repetição de ritos sociais naturalizados, que estabelecem e alimentam um coletivo de práticas, cuja aparência é de *novidade*, mas, na verdade, justificam a alienação provocada por ações esvaziadas de sentido.

O inusitado, em formato de *hobby*, pode ser burlado e aceito com aparência de naturalidade porque denota repetição, engessamento de ideias, visão paradigmática do

cotidiano, o que, por sua vez, gera a sensação de ausência de riscos à ordem social instaurada, de maneira a justificar, assim, sua absorção inquestionável.

O condenado armário, utilizado para o depósito de coelhos, materializa a tristeza encarcerada do protagonista, sua dor, sua prisão em si mesmo. Prisão esta, propiciada pela impossibilidade de manter-se, exclusivamente, no compartilhamento de prisões *outras* – criadas, consagradas e reproduzidas pelo seio social. O normal do conto não coincide com o convencional pela vida em sociedade, embora não suprima o direito do personagem de habitar em ambos os mundos. O narrador-protagonista tem dimensão da especificidade de sua realidade e sabe manuseá-la.

O próprio Cortázar, em entrevista a Omar Prego (1991:50), reconhece que a maioria de seus contos é fruto de um desajuste mental pessoal quanto à existência de uma verdade única, de um exclusivo conceito de *real*. Sua linguagem insinuante, taquigráfica tem uma função ritual. Dá um ritmo que abre portas, como uma espécie de fórmula mágica, oferecendo ao autor uma saída, um *rito de passagem* de si mesmo. De acordo com Cortázar, nesta entrevista:

Desde criança desconfiei destas palavras: “coincidências”, “casualidades”. [...] Ouvia minha família falar e sabia, por antecipação, o que iam dizer. Porque um lugar-comum puxava o outro. Era um sistema já organizado de pensamentos em questão de política, de comida, de saúde, se o banho devia ser morno ou frio, se o bicarbonato fazia ou não fazia bem. E eu me divertia silenciosamente adiantando para mim mesmo tudo o que as pessoas iam dizer.

Omar Prego (1991:50), ao fazer a consideração de que “Uma palavra puxou a outra...”, obteve como resposta de Cortázar o seguinte:

Exatamente. A margem de pensamento dos adultos me parecia muito pequena no círculo da minha família, que era o único que eu conhecia. [...] Quando ouvia certos lugares-comuns, tinha a impressão de que provavelmente a verdade era o avesso daquilo. [...] Havia um mundo paralelo, misturado ao mundo de todos os dias, o mundo da escola e o mundo da casa, e eu me movia entre um e outro flutuando.

Após as considerações de Cortázar, Prego (1991:51) afirma: “Isso quer dizer que, de um modo inconsciente, você já estava procurando aquilo que mais tarde chamaria de *passagens*”. Ao que o autor argentino, por sua vez, completa com a seguinte consideração:

Pois é. Por exemplo, minhas brincadeiras solitárias eram praticamente mágicas, totalmente diferentes das brincadeiras com meus amigos, que eram conhecidas. As minhas eram únicas: inventei um reino imaginário no jardim

de casa, só para mim. Claro que eu sabia que era o jardim, mas sabia também que os grandes não sabiam que era ao mesmo tempo o “reino”.

Cortázar ao colocar-se dentro de seu próprio terreno pessoal, buscando enxergar-se a si mesmo, incita o leitor a fazê-lo também, quando este entra em contato com a angústia do personagem e percebe uma semelhança com sua angústia pessoal. Mais que um porta-voz de suas ideias, seus contos são uma visão metafísica da realidade corriqueira. O autor incorpora uma visão de que além de nossos destinos pessoais, somos partes que ignoramos, desconhecemos. Remetemo-nos, novamente à tentativa autoral de ruptura da passividade, por parte do leitor, na recepção do conto e, por conseguinte, na absorção de suas experiências de vida.

Na perspectiva cortazariana, o conto é uma indagação terapêutica. Sua força persuasiva relaciona-se, diretamente, com sua tensão interna. Quanto maior a tensão, mais ampla será a transmissão de vivências. O fenômeno de passagem e transformação do gesto rotineiro ao ato ritual neutraliza, no conto, a realidade cotidiana natural, modificando-a. Se, até o momento, nenhum ser humano poderia vomitar animais, a literatura de Cortázar propicia a realização de uma cerimônia inédita na humanidade: o vômito de coelhos. O *rito de passagem*, neste caso, marca uma ruptura no engessamento da realidade cotidiana, na medida em que inaugura o impossível incorporado ao possível. A superioridade biológica e social de um mundo previsível vê-se obrigada a deixar-se penetrar pelo inesperado.

Adotamos, neste estudo, a definição de ritos de passagens estabelecida pelo antropólogo Arnold Van Gennep, em seu livro *Os Ritos de Passagem*, publicado em 1978, os quais constituem cerimoniais epifânicos organizadores da vida em sociedade, tendo em vista que caracterizam os hábitos comuns realizados, individual ou coletivamente, a cada passagem de uma posição ou estado social a outro.

Os rituais de passagem são tão comuns quanto a própria existência em sociedade e estão, desse modo, em constante mutação e/ou crescimento. Constituem deslocamentos e passagens, pelas quais um mundo anterior é substituído por um mundo posterior e, ambos se resolvem entre si, por uma espécie de síntese ou terceiro mundo, que por sua vez trará novamente a sensação de curso rotineiro, normal.

O centro do mundo social seria, assim, encontrar a unidade na dualidade. Neste universo de seres temporais e vulneráveis, em que se automatizam ações, através de ritualizações, de modo a converter o paradoxo na única direção possível, há um jogo

constante entre o individualizar-se e o agregar-se. Ou seja, a realidade mais real é a do conflito ordenado, cuja permanência se realiza nas passagens.

A própria existência humana moderna já exigirá passagens constantes de uma sociedade especial à outra, de uma situação à outra, de maneira que a vida individual seja, na verdade, uma série de etapas cuja origem e fim têm a mesma natureza sucessiva de fatos: o nascimento, a puberdade social, casamento, paternidade, progressão de classe, especialização de ocupação, morte. Em cada um destes conjuntos de etapas, há um leque de cerimônias que propiciam a passagem do indivíduo de uma posição social específica à outra igualmente determinada.

Se as situações repetem-se e denotam semelhanças em seus pormenores, os meios para que se logre transitar entre as mesmas também precisam ser idênticos. O indivíduo transitou exatamente porque participou e atravessou diversas fronteiras e etapas. Por isso, as cerimônias de passagem são e, precisam ser, tão semelhantes.

Segundo o antropólogo francês (1978), podemos dividir os ritos em *preliminares*, quando promovem separação com o mundo anterior; como *liminares*, quando são ritos executados durante o estágio de margem e, por fim, *pós-liminares*, quando são ritos de agregação a um novo mundo.

A criação simbólica cortazariana funciona, por intermédio dos ritos de passagem, como uma espécie de exorcismo. Uma autopsicanálise. O narrador em primeira pessoa sugere tratar-se de circunstâncias pessoais do autor, cujas sensações e inquietudes, ao serem descritas no conto, são curadas, ou, em outras palavras, exorcizadas.

Cabe destacar o papel fundamental dos ritos do dia e ritos da noite (GENNEP, 1978), na organização dos fatos narrados. Durante o dia, há uma preocupação pelo encarceramento dos coelhos, bem como limpeza do ambiente, como uma forma de minimizar os efeitos da intromissão do insólito no cenário cotidiano. Por outro lado, durante a noite, há a manifestação e dominação do insólito, às últimas consequências, uma vez que os coelhos não apenas transitam pelo espaço, como também, destroem o ambiente. Nas palavras do narrador-personagem:

Basta ya, he escrito esto porque me importa probarle que no fui tan culpable en el destrozo insalvable de su casa. Dejaré esta carta esperándola, sería sórdido que el correo se la entregara alguna clara mañana de París. Anoche di vuelta los libros del segundo estante, alcanzaban ya a ellos, parándose o saltando, royeron los lomos para afilarse los dientes no por hambre, tienen todo el trébol que les compro y almaceno en los cajones del escritorio.

Rompieron las cortinas, las telas de los sillones, el borde del autorretrato de Augusto Torres, llenaron de pelos la alfombra y también gritaron, estuvieron en círculo bajo la luz de la lámpara, en círculo y como adorándome, y de pronto gritaban, gritaban como yo no creo que griten los conejos. He querido en vano sacar los pelos que estropean la alfombra, alisar el borde de la tela roída, encerrarlos de nuevo en el armario. (p.11)

A investigadora argentina Marta Morello-Frosch, em seu estudo “La relación personaje-espacio en las ficciones de Cortázar” (1975:116), explica que nos relatos de Cortázar o espaço converte-se em uma forma de ser, pois estar ou viver em um lugar implica um modo de atuar ou, como diz o protagonista de “Carta a una señorita en París”: “entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo *como una reiteración visible de su alma*” (p.7).

O personagem cortazariano define-se, na perspectiva de Morello-Frosch, ao circunstanciar-se ou querer fazê-lo. Define-se pelo local aonde vai, aonde quer ir ou onde estabelecerá território. Neste conto, o personagem muda-se para o apartamento de Andrée, reconhecendo que, com este deslocamento, deixará de ser um pouco de si para ser um pouco mais da amiga ausente. Somente a presença perturbadora e destrutora dos coelhos, neste espaço consagrado pelas lembranças de Andrée, poderá ocasionar o final trágico do relato.

Os ritos do dia e da noite são determinantes para a delimitação da sensação de liberdade, ainda que temporária, tanto do narrador-personagem quanto dos coelhos, enquanto elemento insólito modificador da realidade. Quando se faz dia para estes significa ser, necessariamente, noite para aquele. A esta interseção de ritos, incorpora-se o desfecho abrupto e trágico do conto, com o suicídio do protagonista. A narrativa alcança seu auge de tensão e finaliza de modo irreversível:

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.

O fenômeno da morte, neste conto, coincide com a visão apresentada pelo autor, em sua entrevista a Luis Harss (1981:268): “Pienso en el fenómeno de la muerte, que para el pensamiento occidental es el gran escándalo, como tan bien lo vieron Kierkegaard y Unamuno; ese fenómeno no tiene nada de escandaloso en el Oriente, es una metamorfosis y no un fin”. Para Cortázar, a morte é um *salto*, um novo *rito de passagem* rumo a um nada indefinível.

O jornalista, escritor e ensaísta argentino David Lagmanovich (1975), no prólogo de seu livro *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*¹⁵, afirma que Cortázar questiona os limites que separam o ser humano de outras formas de vida, especialmente da vida animal, por sua intuição de que a realidade é um todo contínuo e de que os encapsulamentos oferecidos pela lógica “ocidental” de mundo moderno são precários, insuficientes e, frequentemente, deformadores da realidade. Esta é a crítica presente neste conto, a qual se estende por toda a obra do autor argentino.

As palavras são como pedras de toque, no conto, e não há rebuscamento nem contorço de estilo. A superfície é nítida e cristalina, compreensível de um ponto de vista lógico, embora insólita. No interior desta linguagem simples, correm forças de tensão opacas que levam a uma silenciosa catarse, onde há, em concomitância, alívio e desdobramento.

A origem da tensão do conto nasce da eliminação de ideias intermediárias, de etapas preparatórias, de toda a retórica literária deliberada, dando lugar a uma operação fatal, uma vez que não tolera perda de tempo, ao contrário, está ali, e gera uma atmosfera que nenhuma análise estilística pura poderia explicar com eficácia.

Cortázar cria uma tensão de dentro para fora do conto, deixando descoberto seu coração, de modo a atacar a realidade hermética e opressiva. Para o autor, a realidade pode estar tanto dentro como fora do livro. Anderson Imbert, em *Los cuentos fantásticos de Rubén Darío* (LAGMANOVICH, 1975:15), elucida o seguinte, sobre o efeito estético do gênero conto:

Um conto, por seu tecido verbal, intensifica a transformação simbólica da realidade. Ademais, um conto é uma estrutura com formas artísticas. Quanto mais formas tenha, tanto mais se separará da realidade, que é amorfa. A fantasia do contista aparece-nos não só nos aspectos estilísticos da língua, mas também em certas formas que fluem por cima da língua, formas ideais que emanam do texto e, enquanto lemos, vamos apreendendo-as com nossa memória e inteligência. Formas, por exemplo, do fio da ação que se entretetece em uma trama sobre a qual borda-se um desenho. Formas da sequência narrativa, dos pontos de vista, da duplicação interior, de gêneros literários vizinhos à arte de contar.

Os contos de Cortázar possuem uma estrutura situacional bastante recorrente: há uma situação inicial a partir da qual o leitor familiariza-se com os personagens, seguida de uma

¹⁵ Todas as traduções do livro *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, de David Lagmanovich, 1975, são de nossa autoria.

descrição sobre como a presença alheia interfere na vida dos personagens e, por fim, uma situação final na qual se revelam as consequências desta interferência.

A realidade do conto “Carta a una señorita en París” constitui-se como algo que é mutável em si mesma, em função das rupturas de ritos padronizados pelo seio social e reinserção de novos ritos (re)criadores da realidade, a partir da presença do elemento insólito. Mais que uma concepção rígida ou unitária do conto, Cortázar busca uma *tensão* entre as distintas possibilidades expressivas, concernentes à linguagem. Com base em suas palavras, em “Alguns aspectos do conto”, o autor (1999:352) defende o seguinte:

O tempo do conto e o espaço do conto precisam estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar a “abertura” a que me referi. Basta indagar por que determinado conto é ruim. Não é ruim pelo tema, porque em literatura não há temas bons ou temas ruins, há apenas um tratamento bom ou ruim do tema. Tampouco é ruim porque os personagens careçam de interesse, já que até uma pedra é interessante quando dela se ocupam um Henry James ou um Franz Kafka. Um conto é ruim quando é escrito sem a tensão que deve se manifestar desde as primeiras palavras ou as primeiras cenas. E assim podemos adiantar que as noções de significado, de intensidade e de tensão irão nos permitir, como se verá, abordar melhor a estrutura mesmo do conto.

O elemento significativo de um conto reside, na perspectiva cortazariana, sobretudo, no tratamento do tema, na eleição de um fato real ou fingido que contenha a possibilidade de irradiar algo que extravase a si mesmo. O objetivo é modificar a vulgaridade de um mero acontecimento doméstico, de modo a torná-lo um relato simbólico de uma determinada condição humana, de uma ordem social ou histórica.

A significância de um conto está em sua capacidade de romper com seus próprios limites, provocando uma espécie de “explosão de energia espiritual”¹⁶, a qual deve iluminar o caminho para que se alcance algo muito além do pequeno ou, por vezes miserável, episódio narrado. A defesa de Cortázar (1999:352-353) aponta para a seguinte reflexão:

O que se narra nesses relatos é quase o mesmo que escutávamos quando crianças, nas tediosas tertúlias que tínhamos de compartilhar com os adultos, contado pelos avós ou as tias; a pequena, insignificante crônica familiar de ambições frustradas, de modestos dramas locais, de angústias do tamanho de uma sala, de um piano, de um chá com doces.

O divisor de águas que separa os bons contos dos contos ruins deve-se ao tratamento literário dado ao tema, à técnica empregada para o seu desenvolvimento. O contista é uma

¹⁶ Expressão utilizada por Cortázar, em seu texto “Alguns aspectos do conto”, 1999, p.352.

espécie de astrônomo de palavras, segundo Cortázar (1999:354), o qual cria um sistema planetário em torno de um sol – o tema – cuja existência ignorava, até a ocasião da escrita. Com base, ainda, em sua explicação analítica, com a qual estamos de acordo:

Ou então, para sermos mais modestos e mais atuais ao mesmo tempo, um bom tema tem algo de sistema atômico, de núcleo em torno do qual giram os elétrons; e tudo isto, afinal, já não é uma espécie de proposta de vida, uma dinâmica que nos insta a sair de nós mesmos e a entrar num sistema de relações mais complexo e mais bonito? Muitas vezes me perguntei qual é a virtude de certos contos inesquecíveis. Em determinado momento eles foram lidos junto com muitos outros, que até podiam ser dos mesmos autores. E eis que os anos passaram e nós vivemos e esquecemos tanta coisa; mas aqueles pequenos, insignificantes contos, aqueles grãos de areia no imenso mar da literatura continuam ali, pulsando em nós. [...] Pensem nos contos que vocês não conseguiram esquecer e verão que todos eles têm a mesma característica: são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do mero episódio que contam, e por isso nos influenciaram com tal força que a modéstia do seu conteúdo aparente, a brevidade do seu texto, não permite suspeitar. E o homem que em determinado momento escolhe um tema e com ele faz um conto será um grande contista se sua escolha contiver – às vezes sem que ele saiba conscientemente disso – a fabulosa passagem do pequeno ao grande, do individual e circunscrito à própria essência da condição humana. Todo conto perdurável é como a semente em que está adormecida uma árvore gigantesca. Esta árvore crescerá em nós, dará sua sombra em nossa memória.

Um bom tema, na concepção de Julio Cortázar, provoca todo um compêndio de relações conexas; coagula no autor e, posteriormente, no leitor, uma intensa camada de emoções, entrevisões e ideias que divagavam virtualmente em sua memória ou sensibilidade. Trata-se da “fabulosa passagem”.

Referências

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto (1962-1963)”. In: *Obra Crítica*, volume 2. Edição de Jaime Alazraki. Trad. Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, pp. 345-363.

_____. *Bestiario*. Buenos Aires: Punto de lectura. 2004. (1ª. ed., 1951).

GENNEP, Arnold Van. *Os Ritos de Passagem*: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Trad. [de] Mariano Ferreira, apresentação [de] Roberto da Matta. Petrópolis: Vozes, 1978.

HARSS, Luis. “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”. *Los Nuestrs*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981, pp. 252-300.

LAGMANOVICH, David. *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Ediciones Hispam, 1975.

MORELLO-FROSCH, Martha. "La relación personaje-espacio en las ficciones de Cortázar". In: LAGMANOVICH, David. *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Ediciones Hispam, 1975, pp.115-124.

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



Isaura

Personagens animais de Andara: a representação e o irredutível

Heloísa Helena Siqueira Correia (UNIR)

Vicente Franz Cecim é narrador e poeta amazônico contemporâneo que nasceu e vive em Belém. Nas proximidades da floresta e do imaginário que ela comporta, o escritor dedica-se, desde a década de 1970, à obra *Viagem a Andara: o livro invisível* (1988). O título refere-se a uma região e/ou cosmos invisível, imaginário e onírico, ao mesmo tempo que pode ser concebida como transfiguração ou metáfora da Amazônia. A obra é um não-livro que pretende realizar a proposta de uma literatura fantasma, texto que se escreve com tinta invisível e contempla o que pode existir de forma e de modo invisível. Tudo o que dela sabemos se encontra nos 17 livros que o autor denomina livros visíveis de Andara. Cada um deles reporta, remete ou alude a Andara de modo que todos pressupõem sua existência variada e caminham em direção a Andara. Sua escrita é um convite à prosa poética, linguagem elíptica e insólita e que pressupõe o silêncio e o mistério. Nas palavras do texto: “Viagem a Andara/ “O não-livro. Não existe, não existe/ Literatura fantasma/ Não foi escrito./ Enquanto texto, tudo o que teremos dele é um título.” (CECIM, 1988, p.12). O trabalho incide sobre as três primeiras obras visíveis *A asa e a serpente*, *Os animais da terra* e *Os jardins e a noite* (1988).

Proposta surpreendente do autor: tratar de Andara, lugar enigmático, pleno de mistérios, criando literatura fantasma, personagens insólitos e extraordinários, linguagem onírica, profusão de silêncios, subentendidos, pressupostos, cumplicidade e mistério. Aos leitores é dada a chance de compartilhar do mistério e muitas vezes os textos pressupõem que os leitores sabem do que se trata e concordam de que é preciso silenciar a respeito.

Este texto objetiva refletir sobre os modos de o leitor aproximar-se de *Viagem a Andara*, pela busca de semelhança e pelo reconhecimento das diferenças, no que diz respeito à Andara e a seus habitantes, personagens humanos e não humanos. Inicia-se pela reflexão acerca das possibilidades e impossibilidades de a metáfora, que se guia por semelhanças, aproximar-se da compreensão do que é Andara. Em seguida reflete sobre como a *mimesis* clássica que, também é guiada pela semelhança, dirige as ações dos personagens e procura os modos pelos quais personagens humanos, animais, naturais, míticos ou extraordinários da pretendida literatura fantasma protagonizam a representação de algo que tem referência e valor no mundo humano. De modo diverso, procura abordar também determinadas situações, em que os animais, movidos pela ausência de antropomorfismo e interpretação, não obedecem

à *mimesis* clássica e desempenham o papel de protagonistas independentes ou apenas cúmplices dos personagens humanos. No segundo livro, *Os animais da terra*, encontra-se um acontecimento decisivo para a abordagem da possibilidade de animais não serem compreendidos a imagem e semelhança do humano, portanto receberá ênfase nas reflexões que se seguem.

Viagem a Andara: metáforas e espaços-tempos

Em momento algum das narrativas encontra-se uma definição precisa de Andara, pode estar próxima, dentro de nós ou distante, no esquecimento ou ao lado da floresta. O narrador a apresenta, ainda, como a África que está em nós. E as coisas que estão sempre mudando de lugar aludem a Andara, em que nada fica no lugar, como é possível ler em *A asa e a serpente* (CECIM, 1988, p.31).

Andara é o espaço no qual Santa Maria do Grão (antigo nome da cidade de Belém) avança para a floresta, como se pode ler em *Os animais da terra* (1988, p.89). Desse modo, é um entrelugar, em que natureza e civilização se unem e se repudiam, tal como se lê em *Os jardins e a noite*, narrativa que a ela se refere também como “labirinto”. Nas palavras desse livro, encontra-se a afirmação de que “Andara é a viagem fora de si e deverá continuar sendo isso, um gesto sem gesto, estará em outra parte” (CECIM, 1988, p.111). O texto pode chamá-la de ilusão, mas antes é um conjunto de alusões sem uniformidade, e algo com existência intermitente, ora é visível, ora desaparece.

O escritor multiplica os sentidos de Andara em entrevista ao Portal Organizações Rômulo Maiorana – ORM – de Belém. Seguem suas considerações:

Andara é a Amazônia. Nasceu a partir da natureza amazônica, mas uma Amazônia sonhada, transfigurada em uma dimensão que simboliza toda a vida. Quero dizer, desde o que vemos, as coisas ao nosso redor, até o que não vemos, mas pressentimos. Os livros que escrevo, os chamados ‘livros visíveis de Andara’, são sempre convites a viajar além, até o invisível. (CECIM, 2015)

Trata-se de uma Amazônia cuja transformação permite entrever sua dimensão mítica, mística e poética e ainda vislumbrar a Amazônia que conhecemos, e que surge em alguns momentos de modo explícito, como quando se refere à vinda dos portugueses (1988, p.36). Os personagens e narradores vivem ou transitam por *loci* cujas fronteiras ora avançam, ora recuam em direção à floresta, a Santa Maria do Grão, ao céu e ao invisível. Também “Andara

foi onde Santa Maria do Grão começou. No emaranhado. Um emaranhado é sempre verde, me dizem. Às vezes porém ele fica todo escuro”. (1988, p.162)

As dificuldades de precisão sobre o que é Andara podem provocar, entre outras coisas, a reação de procurar metáforas que possibilitem o seu vislumbre, busca sempre perigosa e sedutora. A imagem da areia que se move facilmente com o vento e que renova, destrói e constrói volumes e relevos metamórficos incessantemente, discreta ou hiperbolicamente, seria uma metáfora ao menos parcial do movimento de Andara, atraente para o esforço de aproximação a esse lugar, a esse mundo.

Cabe ao leitor, então, lembrar que as metáforas utilizam a linguagem para operar na superfície do mundo representacional trazendo à tona e revelando semelhanças entre as palavras e os conceitos, e que, entretanto, podem ser perigosas quando seu entorno e contexto (valores, ideologias, visão de mundo) fazem com que predomine sua capacidade de criar semelhanças em detrimento da preservação das diferenças dos elementos em jogo.

Além de demonstrar semelhanças inusitadas, a metáfora possui contrariamente, em sua constituição, a abertura que deixa ver a diferença entre os termos comparados, os seres aproximados e os mundos conjugados. O movimento da metáfora é, antes, motivado pela diferença que distância, espaço que a metáfora pretende encolher quando começa a agir guiada pela semelhança. É justamente essa distância garantidora da diferença que nos interessa sobremaneira, a despeito da capacidade da metáfora, ao longo da história do ocidente, ter estado frequentemente à procura do mesmo, apagando o que é diferente, díspar e antitético.

Na direção da reflexão acerca da possibilidade da diferença caminha Derrida (1991) quando, refletindo sobre o heliotropo, anuncia que talvez ele possa se tornar outra coisa; o que quer dizer, em outras palavras, que talvez ainda possa haver a libertação do movimento do Mesmo. Talvez essa libertação seja possível caso se adote um outro movimento: do Mesmo que não subjuga ou apaga a diferença. Nas palavras de Derrida (1991):

O heliotropo pode sempre superar-se. Pode em qualquer altura tornar-se uma flor seca num livro. Uma flor seca num livro está sempre ausente de qualquer jardim e devido à repetição em que se precipita continuamente, nenhuma linguagem pode reduzir em si a estrutura de uma antologia. Este suplemento de código que atravessa o seu campo, deslocá-lhe sem cessar a clausura, perturba a linha, abre o círculo, nenhuma ontologia terá podido reduzi-lo.

A menos que a ontologia não seja também uma litografia. Heliotropo nomeia ainda uma pedra: pedra preciosa, esverdeada e raiada de veios

vermelhos, espécie de jaspe oriental (p.313).

Em sentido contrário, o raciocínio que dá ênfase ao poder da metáfora de nulificar o diferente tornando-o semelhante, só é possível porque pressupõe que os diferentes, os díspares e os opostos possuem um espaço comum em que podem se encontrar, estar lado a lado e se misturarem.

Friedrich Nietzsche em texto de juventude, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, de 1873, afirma que não há encontro, apenas saltos metafóricos. Toda palavra é uma metáfora: primeiramente de um impulso nervoso, em seguida, de uma imagem (NIETZSCHE, 1996, p.22). Ainda que qualquer palavra seja uma metáfora há, segundo o pensador alemão, metáforas intuitivas e resíduos de metáfora, os esquemas ou conceitos. As metáforas intuitivas correspondem às impressões suscitadas pelo contato com o individual, ao passo que os resíduos de metáforas são as metáforas intuitivas abstraídas, tornadas conceitos que abarcam muitas impressões individuais e singulares, fazendo-as semelhantes. Em vista disso, a transformação de um impulso nervoso em imagem, metáfora intuitiva, é ancestral de qualquer conceito (NIETZSCHE, 1996, p.27). A partir de tais reflexões do pensador, é possível afirmar que na metáfora intuitiva residem as diferenças, antes da abstração e do apagamento operados pelo intelecto humano. As semelhanças, portanto, não estariam dadas em algum tipo de espaço comum de vizinhança.

Michel Foucault (1987), por sua vez, a partir da taxonomia encontrada no texto borgeano, dá-se conta de que o lugar comum, o suposto terreno em que as palavras encontrariam com as coisas foi arruinado. A classificação da enciclopédia chinesa recuperada por Borges testemunha que não há mais espaço comum, ou que o único espaço comum talvez seja a linguagem (uma linguagem que perdeu “[...] o comum do lugar e do nome [...]”) (FOUCAULT, 1987, p.8), daí as diferenças existentes ocuparem o primeiro plano, dando destaque às incongruências, enquanto as semelhanças recuam.

Melhor do que encontrar metáforas que permitam aproximar Andara do entendimento humano, o que pode passar por alto suas especificidades e aspectos *sui generis*, interessa pensar que Andara ora pode ser vista, ora se mantém invisível. E que tal intermitência é o pulso da diferença que constrói e desconstrói mundos de modo representacional ou metafórico.

Em aparições intermitentes e de durações diversas, os diferentes existem simultaneamente como os rios e as árvores que não há: “Este [o emaranhado] não tem fim,

seus rios que não existem e estas árvores ausentes ao redor se estendem a perder de vista. Isto vai até onde um homem puder ir. E vai mais longe ainda” (1988, p.162). Existem como o visível e o invisível, e por tempo suficiente para conviverem, como os personagens vivos e o morto que voltou à vida, o sargento Nazareno (1988, p.11-57); ou com tempo apenas de se esbarrarem, como os fragmentos das histórias que o vento narra e as histórias contadas pelo narrador Jacinto (1988, p.109-176).

Os diferentes também concorrem entre si, como o louco e o morto-vivo Nazareno, ambos dando ordens diversas aos passantes da parada militar (1988, p.38-42), ou conspiram de modo auspicioso e trágico como o doidinho e os seres naturais que promovem a libertação dos trabalhadores explorados (1988, p.59-108). Percebe-se, assim, que a inexistência de continuidade, linearidade ou coesão em Andara amplifica a possibilidade da persistência da diferença. Há que se pensar, agora, como essa possibilidade participa dos modos pelos quais as personagens se relacionam entre si e com o mundo exterior, seja natural ou cultural.

Na existência intermitente de Andara, personagens diversos por ação, natureza e existência se encontram e se desencontram como que por acaso, em rotas que levam do mundo da linguagem para o mundo invisível e para o visível, e cuja aproximação encena o ineditismo e a diferença. Isto é, no caso das rotas que caminham do mundo da linguagem para o visível, o que elas encontram, o que se vê, é acompanhado de certa aura que se esforça por conceder-lhe o estatuto da revelação, como algo que está sendo descoberto. Isso se percebe, por exemplo, nas aparições luminosas de Caminá que por contraste e diferença chamam a atenção para os homens que trabalham dia e noite incessantemente (1988, p.82-84), como se fosse a primeira vez que o leitor vislumbrasse as condições precárias de trabalhadores braçais.

A linguagem forja a cena da “descoberta da diferença” insistentemente ao longo da prosa poética, como a “descoberta” da contiguidade de vida e morte na ação do personagem morto que volta à praça, o que se apresenta como algo inédito e diferente, que não houvesse em nossa cultura; forja para demonstrar que o mistério está chamando sempre e a cada vez de modo diferente, como se a descoberta do mistério fosse sempre diferente, esquecendo que ele se renova para continuar mistério e nisso não há novidade. Por isso a linguagem da obra faz com que o jogo da *mimesis* em *Viagem a Andara* seja fenotipicamente a denúncia da fragilidade de nossa *mimesis* representacional, que finge descobrir a verdade naquilo que apenas escondeu e já conhecia, na semelhança.

***Mimesis*: animais, homens e relações de representação**

Alguns personagens animais das narrativas exercem, ao que parece, papel de representação de aspectos do mundo humano, de acordo com o que conhecemos como *mimesis* clássica. Em diálogo com a metáfora de tradição aristotélica, Jacques Derrida afirma:

A definição da metáfora está no seu lugar na *Poética* que se abre como um tratado de *mimesis*. A *mimesis* não existe sem a percepção teórica da semelhança ou da similitude, isto é, do que será sempre postulado como a condição da metáfora. A *homoiosis* não é apenas constitutiva do valor de verdade (*aletheia*) que comanda toda a cadeia. É aquilo que torna a operação metafórica possível: ‘Construir corretamente as metáforas é ver corretamente o semelhante’ (...). A condição de metáfora (a boa e verdadeira metáfora) é a condição da verdade (DERRIDA, 1991, p.277).

Mimesis e *physis* relacionam-se pela semelhança. A *mimesis*, enquanto ação humana, proporciona a aprendizagem pela semelhança. Não se quer, com isso, sustentar uma atitude passiva do homem, ao contrário: pela *mimesis*, o homem dá a ver em ato o que ainda não é ato, o que faz com que seja elemento ativo no processo mimético. “Dar a ver” equivale a criar metáforas demonstrativas das semelhanças mais profundas entre ato e potência. Daí a semelhança ser, concomitantemente, *mimesis*, *logos*, condição da metáfora e condição da verdade.

A capacidade de aprendizagem suscitada pela *mimesis* permite que, nas narrativas em questão, os animais ensinem lições aos homens, entrem e saiam de cena paradigmáticos e úteis. Há o personagem cachorro que observa o morto sentado na praça, é por ele agarrado e estrangulado até a morte, desse modo o narrador “sabe”, ou interpreta que a mão direita do morto ainda contém toda a crueldade de sua vida anterior, e o leitor fica sabendo que todos os que observam omissos a cena são cruéis e covardes. A cena do cachorro evidencia também a atitude omissa do traidor (narrador) que matara o déspota Nazareno. A morte do cachorro, individualmente, possui carga de representação da violência que não distingue, isonômica, igualitária. O cachorro dá a lição da coragem e sai de cena, transforma-se em terra (1988, p.21-23). Ficam os homens, covardes e calados. O cachorro está a representar os inocentes que se vão pelas mãos da tirania e do poder absoluto.

A volta do Sargento Nazareno denuncia ou representa o risco do retorno ao Estado militarizado, opressor e torturador. O nome do personagem alude ao outro que, primeiramente, ressuscitou em nossa história. Afora o animal, apenas outros dois personagens exercem ação que se relaciona diretamente com Nazareno. O narrador, assassino confesso do sargento, autor da primeira morte do militar, rouba-lhe o tambor em surdina, e o louco da

cidade, toma-lhe a corneta das mãos e inverte suas ordens, justamente quando o sargento está comandando uma passeata militar. Quando o militar ordena que as pessoas marchem para a esquerda o louco grita “- à direita!”, quando manda que sigam em frente, o louco encaminha todos para trás (1988, p.38-42). O cachorro e o louco parecem os únicos personagens que, em sentido nietzschiano, não agem reativamente (NIETZSCHE, 1998, p.28-31). Neles não há ressentimento, o primeiro age naturalmente e o segundo de modo louco e lúdico, não leva a sério a conduta do sargento. O resultado é surpreendente: Nazareno desiste de sua vida militar.

Em *Os jardins e a noite*, outro personagem animal, a ave Curau, agressora dos olhos humanos, é ansiosamente esperada como salvadora da cegueira humana, pois fura os olhos dos homens para que finalmente possam ver, o que conota novamente que o animal apenas representa os anseios humanos. Para Jacinto, Curau é objeto de fé, de prece e de sonhos. O personagem-narrador conquista a verdadeira visão a partir do momento em que Curau lhe cega; diante dessa transformação, anseia que todos os adultos também tenham os olhos furados, única maneira de serem salvos (1988, p.109-176). Sua ansiedade é fruto desse imperativo ético que não para de reiterar ao longo da narrativa, mas que não se realiza. Quer a universalização do que toma como um bem para si, mas a narrativa encerra com Jacinto ainda à espera do retorno de Curau; será que isso representa que o caminho, os motivos e o modo da salvação humana são individuais?

Pouco sabemos do animal messiânico, a ave vermelha que Jacinto encontrou ferida e curou. Uma ave que o atacou cegando seus olhos para que finalmente possa ver de verdade (1988, p.117-121). O intertexto com a Bíblia é claro, o aforismo é remontado: Quem tem ouvidos para ver, veja! Furar os olhos implica em ato violento da ave. Tal violência faz lembrar a *Paidéia* de Platão, segundo a qual a violência é necessária no processo de libertação das crenças, opiniões e simulacros, superação de *pistis/doxa* e *eikasía*¹⁷ (PLATÃO, 1985).

Será Curau, a ave de *Os jardins e a noite*, a mesma que nasceu no livro anterior, *Os animais da terra*, filha de um ritual de fecundação com atores animais, humanos, minerais e vegetais? Por que cego Jacinto se transforma forçosamente em um contador da história de Curau e outras narrativas, e não entende porque os adultos gritavam quando Curau os perseguia e por que não pedem pela volta da ave? A segunda vinda do animal messiânico

¹⁷ “A *pístis* (crença) ou a *doxa* (opinião) [significam] a confiança que depositamos na sensação e na percepção (...); *eikasía* [significa] imagens de uma coisa sensível, como os reflexos no espelho ou na água, pinturas, esculturas, imagens na memória.” <<https://turmamc1.files.wordpress.com/2008/04/platao-alegoria-da-caverna.doc>>

permanece um ato de fé para uns e motivo de terror para outros, semelhante ao que ocorre com relação ao messias histórico Jesus, homem-deus oriental, personagem extraordinário, sequestrado e usado pela cultura ocidental.

Em *Os animais da terra*, os pássaros são fígados pela bengala afiada do cego Dias, ao que tudo indica motivado pelo poder e o medo. A repetição, pelo cego, do ato preciso de fíggar uma ave em pleno ar também representa, desta vez a arbitrariedade e astúcia humana. O cego Dias aprisiona sua esposa, ela mesma meio ave meio mulher. Esse cego não vê verdadeiramente, nem é sábio por ser cego. Sua visão de cego é aguçada apenas para fíggar pássaros e aprisionar, vigiar e atacar possíveis assediadores de sua esposa. Para isso conta com o auxílio dos seus duplos, habitantes de um espelho que leva no bolso, igualmente cegos, mas covardes e serviçais. Em todos, duplos e personagem cego, encontra-se uma visão utilitária, parcial e limitada. Não à toa Dias será capturado arditosamente pelo narrador com a promessa de que sua visão voltaria, bastando, para isso, lavar os olhos com as águas de certo rio situado longe de sua morada (1988, p.90).

Andara não escapa, como o real, da *mimesis* perversa que se esforça em distrair de si mesmos a civilização e a construção do conhecimento para que não reconheçam sua história de sufocamento e condenação da própria animalidade, distração criada com o espetáculo da luta intestina de homens contra homens. Percebe-se que a violência de Nazareno em sua vida anterior é imitada pelo narrador quando o assassina. O cachorro, diferente, é estrangulado e as aves viram terra ao impacto do chão com que se chocam.

A natureza nas narrativas, é bom que se diga, é pluri-heterogênea, algo parecido ao que seria uma infinidade de inteligências, forças e energias, todos sujeitos, agentes visíveis e há os que são invisíveis para nossos olhos ocidentais. Não se sabe modelar, manejar ou manipular o invisível, não temos *mimesis* do invisível. A *mimesis* ocidental está baseada no conhecimento do *logos*, fundamentalmente ocular, que opera com e sobre objetos visíveis pelos olhos, pela mente, pela imaginação. O invisível é de outra monta, não requer a verossimilhança ou a criatividade que a relação mimética do artista com a *physis* lhe exige. A visibilidade da natureza nas narrativas é intervalar, o invisível se faz perceber no corpo dos livros visíveis, não como forma, mas como movimento e volume feitos de silêncio e linguagem.

Os personagens fantasmas não imitam fantasmas, em alguns casos são seres que se materializaram na linguagem, mas não pertencem a ela, vieram do invisível para se concretizarem em ações, em verbos que acontecem, como o Sargento Nazareno. O ex-militar

retorna da morte por traição para sua vida na linguagem, carregando seu caixão pela rua até o lugar em que morrera a golpes de faca, ali se instala com um olho vivo e um olho cego, uma mão que mata e outra que se deixa beijar. Usa a linguagem poucas vezes e quando dorme, dorme como quem volta repentinamente ao invisível.

Há outros fantasmas que, diferentemente, são primeiramente personagens criados pela linguagem, a ela pertencem, e se evanescem brutal ou sutilmente, como são os casos respectivamente de Sumiro e Jacinto, ambos invenções verbais. Sumiro é tornado invisível pelos homens que não suportam que ele esteja sempre procurando algo por todos os lados, como quem tem um segredo. Surram, castram, deceparam e esquartejam Sumiro, possuidor de uma verve que, desconhecida pelos homens, os incomoda em seus clichês cognitivos (1988, p.143-148). Jacinto, por sua vez, é o cego contador de histórias postado na janela à espera da volta da ave especial, Curau, que livra os homens da cegueira furando-lhes os olhos. Jacinto espera e conta histórias como quem se dá ao papel de ventríloquo do vento, contando pedaços de histórias que o vento lhe traz e leva.

De tanto esperar, escutar e acreditar na volta de Curau, não se sabe exatamente porque motivo, ele se torna um fantasma e ganha outro nome: Bu (1988, p.168). Sua transformação, diferente do que ocorre com Sumiro, dá-se lentamente. Jacinto é quem conta ao leitor a história de Sumiro e como cego é hábil nos comércios com o invisível, por isso sabe que a história de Sumiro, permanece viva no vento invisível (1988, p.159).

Homem, animal e deus: paralelismo e conspiração mítica

Muitos personagens animais das narrativas não guardam alguma tarefa de representação e não são interpretados. Têm vida própria, isto é, não parecem seres humanizados ou instrumentos para o homem. São personagens estranhamente independentes, protagonistas em uma outra ordem de coisas, uma que não é controlada pelo ser humano. O que é irredutível na vida animal é protegido por aquilo que a estudiosa Maria Esther Maciel atribui ao animal: sua alteridade radical. Em suas palavras:

Os animais, sob o olhar humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa a nossa compreensão. Radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, fascinam-nos ao mesmo tempo em que nos assombram e desafiam nossa razão. Temidos, subjugados, amados, marginalizados, admirados, confinados, comidos, torturados, classificados, humanizados, eles não se deixam, paradoxalmente, ser capturados na sua alteridade radical (MACIEL, 2011, p.85).

Nesse sentido, personagens humanas e animais frequentemente existem ao mesmo tempo, estão juntas em Santa Maria do Grão e outros lugares, sem que possuam, todas as vezes, atuação comum ou estabeleçam relações familiares, afetivas ou alimentares com os homens, antes possuem algo misterioso que os preserva da decifração por parte do homem.

Em *A asa e a serpente*, os pássaros se lançam em voos que descendem até o chão transformando-se em terra (1988, p.26, 41), independentes da história, enquanto o sargento Nazareno volta da morte e se acomoda na praça. Por que fazem isso? São aves diferentes e portadoras de mistério que se intensifica na medida em que não há um padrão para suas aparições e não são dominadas fisicamente pelos personagens ou pela linguagem humana. Algo parecido ocorre em *Os animais da terra*, é possível notar na atitude do animal que espia Caminá – esposa do cego Dias – pelo buraco na parede da morada do casal (1988, p.67). O narrador das histórias gravadas em fita, denominado doidinho, todos os dias espia a esposa do cego pelo buraco na parede da casa, e todas as vezes encontra o animal espião. Não há para interpretar, não vivem uma relação de espelhamento, não agem simultânea e invertidamente. Vivem paralela e simultaneamente em alguns momentos do mesmo espaço-tempo.

Em *Os animais da terra*, em princípio, há duas histórias em movimento. A construção metaficcional conta com uma narrativa que se move na superfície imediata, cujo narrador é um jornalista que investiga a morte de Sombra, por meio das cartas trocadas entre o falecido e Dias, um seu empregado que toma conta dos trabalhadores de uma plantação e é casado com uma senhora chamada Caminá; e há a história contida nas cartas de Dias que, além de transmitirem algumas mensagens ao patrão, encaminham gravações que contém as histórias contadas pelo doidinho, um certo trabalhador a serviço de Dias que adoecera e, afastado do trabalho, dedica-se a narrar.

Na primeira ficção, Dias envia cartas breves com notícias sobre os homens e os carregamentos. Em determinado momento as mensagens de Dias contidas nas cartas passam a participar da segunda ficção, composta pelas narrativas do doidinho presentes nas fitas, ambas intercalam-se, alternam-se até que se misturam por completo, o que se percebe quando o jornalista, primeiro narrador, dá a conhecer a última carta de Sombra a Dias. Nela, Sombra despede o empregado após ter estado na plantação e nada ter encontrado: plantação, Dias, trabalhadores e Caminá (1988, p.105). Assim constata-se que as narrativas do doidinho, consideradas insanas, interferiram na outra narrativa, a que supostamente seria real, por isso Sombra não encontra ninguém.

Os animais e a noite surpreendentemente preparam o acontecimento da fecundação de Caminá, e as ações dos personagens animais determinam a abertura para o mito. Caminá, personagem mista, mulher com asas, possui uma luz intensa a que a narrativa faz menção diversas vezes; sua natureza especial é guardada por cego Dias obsessivamente. Para que Caminá não possa ser vista por alguém, ele a acorrenta no mastro principal da casa, e ainda assim precisa lutar com ventos, tempestade e outros invasores. Em uma única fuga, Caminá provoca a comoção de todos os trabalhadores da plantação que paralisam o trabalho para seguir asas e luz. Até mesmo cego Dias não se importa com a quebra da rotina dos trabalhadores, antes se junta a eles como apenas mais um seguidor da ave humana (1988, p.59-108).

Personagem híbrida, Caminá é a intersecção de dois reinos, o animal e o humano, amada por todos, seres de lá e de cá. Por que está nas mãos de um cego cruel e egoísta? Por que é aprisionada? A personagem será libertada pela ação do doido, na realidade o único a lutar pela mudança, pela transformação do estado de coisas. É ele quem assiste à opressão dos homens no campo e não concorda, também será ele o sujeito que abrirá a possibilidade de Caminá se libertar e, mesmo tendo enganado cego Dias, acaba por possibilitar-lhe a ocasião de cura da cegueira. Personagens de fronteira, especiais, diferentes, Caminá e o doidinho resistem ao poder do cego Dias, e quando realizam a mudança da ordem não se ressentem, não se vingam, não vão à desforra.

A natureza e o personagem doidinho conspiram contra o cego Dias, sem que tenham que trocar uma palavra ou gesto. A sincronia de ações apenas se poderia tentar explicar pela hipótese de que todos, como seres da natureza, igualmente atendem à urgência da mudança e renovação da vida, algo latente em suas existências. Animais, terra e doido são irmãos na dimensão da existência mais elementar, por isso sabedores do tempo preciso de cada ato, por isso são observadores e pacienciosos na espera, na preparação da mudança que libertará Caminá e os trabalhadores do campo de urtigas.

Ainda em *Os animais da terra*, os personagens animais são, predominantemente, protagonistas e criadores da história. A narrativa apresenta encaminhamento inusitado, a transformação histórica e mítica que ocorre na ação tem como gatilho a ação humana, essa apenas adquire êxito porque os animais alados, aquáticos, terrestres, os vegetais e a própria terra realizam as ações decisivas. O ritual mítico de fecundação de Caminá liberta os oprimidos trabalhadores da plantação de urtigas, demonstrando a potência do mito intensamente viva.

Como mencionado anteriormente, o personagem-narrador doidinho convence o cego de que há um rio cujas águas devolver-lhe-iam a visão, estratégia usada para afastar cego Dias de sua casa e esposa. O cego acompanha o personagem-narrador até o rio, e chegando lá, a natureza colabora com o plano:

[...] e há uma arvorezinha na margem do rio que irá se parecendo cada vez mais comigo e tomará o meu lugar para que o cego se engane achando que fiquei lá com ele, e a árvore faz com as suas folhas sons que finge que saem de mim, e tudo para criar a ilusão de que é um homem que está ali para os ouvidos do cego Dias de uma ilusão que precisa começar para ele e, talvez, agora comece. Para que tudo mude.

A árvore também fará com que os seus galhos novos, que ela envelhece rapidamente, se partam, para que, estalando, os galhos imitem o que estala numa garganta de homem. (CECIM, 1988, p.98)

A despeito de no dia anterior o doidinho não ter conseguido que o cego Dias permanecesse à beira do rio, porque um vento forte surge e o leva de volta a sua casa, desta vez a árvore da margem da água transforma-se para parecer-se com o doidinho, sem que um acordo tenha sido feito, sem que uma palavra tenha sido pronunciada, a natureza e o homem se tornam cúmplices. Cumplicidade em nome da mudança. Por mais algumas vezes a árvore se metamorfoseará em homem.

No intervalo de tempo em que o cego, ao lado da árvore, banha seus olhos com a água do rio, acontece, passo a passo a fecundação de Caminá pelos seres naturais. Primeiramente vieram os peixes. Segundo o narrador:

Entram pela porta, que derrubam.

E cobrem todo o corpo da mulher do cego.

Têm lábios gelados para ela e a envolvem em vegetação marinha.

Vi pelo buraco da parede por onde fui olhar que Caminá ia deixando outra vez sair sua luz.

A luz voltava, saindo de entre as pernas dela.

E ela recebia todos.

Eram cardumes inteiros, ficavam nadando na luz, e uns, mergulhando no ventre dela, tontos, sumiam, e tudo se move na casa do cego. Dentro dela há agora uma só coisa verde, úmida, como um sonho de viver no interior de uma sombra. (CECIM, 1988, p.98-99)

Todos esses peixes cumprem uma tarefa mítica e sagrada, fecundar o ser extraordinário que é Caminá. Ao mesmo tempo em que, sem saberem, ou sabendo, realizam o primeiro passo para a libertação dos homens que trabalham de sol a sol. Sua *performance* é perfeita, não deixam rastros na casa e o cego, ao voltar do rio, não percebe algo diferente. O ardil de doidinho segue adiante.

Novamente o personagem narrador leva o cego até o rio, na floresta. Mais uma vez, a árvore faz companhia para o cego como se fosse o próprio doidinho, que velozmente volta até a casa de Caminá. Segue a descrição da cena que encontra:

A luz saía da mulher. E os insetos se arrastavam, uns, e outros voavam na luz como os peixes haviam nadado nela antes.

Uns queriam a boca da mulher do cego. E agora há um beijo verde nela, agora há um beijo amarelo, ela não fechava a boca e eles entravam para andar entre os dentes, [...] e Caminá não deixa que os insetos roam as cordas que a mantêm presa porque sabe que ainda não, que ainda é preciso esperar [...] (CECIM, 1988, p.100)

A cumplicidade estende-se a Caminá que, de acordo com o trecho acima, comporta-se de modo que se cumpra a tarefa, contem-se, silencia e espera. São três, ao menos, os tipos de seres envolvidos na ação mítica: a mulher-ave, os seres naturais e o doidinho. Coadunam-se no esforço para a mudança das coisas, ou será para um novo início de tudo? O ritual segue sendo praticado dia a dia.

Após os seres da água e os insetos, outros seres ainda virão ao encontro da esposa do opressor dos homens, seres da terra e do ar. O personagem-narrador conta como acontece:

Esta manhã os animais que pesam sobre esta terra vieram tocar a mulher do cego. E também vieram as aves, as que são leves sobre ela.

Vieram todos.

A floresta ficou vazia.

Não fizeram um rumor. Vieram pelo ar e por entre os troncos das árvores e entraram na casa [...]. (CECIM, 1988, p.101)

Animais terrestres e alados participam do acasalamento especial com Caminá, o leitor já se pergunta como será o fruto híbrido, que filho nascerá? Poderia ser quimérico, com partes de cada ser que concorreu para sua concepção? Ou será um ser inimaginável, que não se pode sequer vislumbrar com os olhos da mente?

Os últimos a caminharem em direção a Caminá são os vegetais e a terra, enquanto mais uma vez, e de modo sutilmente diferente, o cego Dias lava os olhos nas águas do rio. Novamente nas palavras do narrador:

Agora são os vegetais que buscam a casa onde a mulher fica só todos os dias [...]

É toda a floresta que vai, que se inclina. Trepadeiras se arrastam pela terra. Raízes se arrancam do chão. E tudo, lá, entra pela porta aberta. Entra na luz que sai da mulher do cego, quer entrar por onde a luz nasce e os galhos ferem a carne. (CECIM, 1988, p.102)

Cosmológica e miticamente, o possível rebento será filho da água, da terra e do ar e dos seres de cada domínio: peixes, animais terrestres, aves, insetos e vegetais. A parte mítica da narrativa se identifica principalmente no ritual de fecundação, mas também no laconismo da história e da linguagem que pouco explica ao leitor.

Em seguida, o narrador encontrará todos os seres do lado de fora da casa de Caminá, estão tocando seu corpo, também lá se encontram os trabalhadores da plantação agora homens libertos. Como de costume, doidinho olha pelo buraco da parede da casa, e dessa vez, seus olhos encontram o filho. De acordo com a narrativa:

Estava só, num ninho feito com as penas dela. O filho.

Mal nascera. E já se levantava para as paredes com uma crista de galo selvagem e um olhar severo. Era belo aquilo.

Doeu nos meus olhos vê-lo.

O filho. Da mulher do cego e de tudo o que veio tocá-la cada vez que eu levei o cego para lavar os olhos na água. [...]

Na floresta o cego procura um caminho para voltar.

Lá fora há uma festa.

Junto ao deus vermelho, animal da terra, me sento para esperar. (CECIM, 1988, p.108)

Ao leitor é dado conhecer de um só golpe o fruto de tantos encontros. Agora a linguagem, tantas vezes lacônica, é precisa: trata-se de um deus, trata-se de um animal. Caminá, ser sobrenatural por natureza, deu à luz um deus que é um animal da terra. Neste mito, como já mencionado, a interferência humana é necessária, pois são as ações do doidinho que possibilitam que a fecundação chegue a termo.

O mito em questão supera o fato de nossa cultura instituir a hierarquia que destaca a superioridade dos homens sobre os animais, apoiada na racionalidade e na posse da linguagem. Se nossa cultura interpreta muitas ações animais como representações de atitudes humanas, antropomorfiza os animais para torná-los semelhantes a nós, à nossa versão iluminista e civilizada, ao mesmo tempo rejeita os comportamentos e reações considerados animais e irracionais, o que de novo afasta e estabelece relação de hierarquia. Tal repulsa nos mantém surdos ao chamado da natureza – aquele que a narradora da obra *Água Viva*, de Clarice Lispector, sente e sente ao mesmo tempo em que vive, segundo suas palavras: “Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho” (1998, p.49). Ou ainda, dito de outro modo: “Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe

muitas gerações [...]” (1988, p.52). Ela vive o chamado, e simultaneamente nossa sociedade e conhecimento ocidentais passam ao largo, moucos e tontos.

Referências

CECIM, Vicente. Vicente Cecim: paixão pela literatura. Entrevista concedida ao Portal ORM. Disponível em <http://www.orm.com.br/plantao/imprimir.asp?id_noticia=371452>. Acesso em: 13/01/2015.

_____. *Viagem a Andara, o livro invisível*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

_____. A asa e a serpente. In: _____. *Viagem a Andara, o livro invisível*. São Paulo: Iluminuras, 1988. p.11-57.

_____. Os animais da terra. In: _____. *Viagem a Andara, o livro invisível*. São Paulo: Iluminuras, 1988. p.59-108.

_____. Os jardins e a noite. In: _____. *Viagem a Andara, o livro invisível*. São Paulo: Iluminuras, 1988. p.109-176.

DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Tradução Joaquim Torres Costa, Antonio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991. 373p.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução S. T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In: _____. (Org.). *Pensar/Escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p.85-101.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Tradução de Luis M. L. Valdés e Teresa Orduña. 3.ed. Madrid: Editorial Tecnos, 1996. p.15-38. (Original alemão)

PLATÃO. Livro VII. In: _____. *A República*. Tradução Elza Moreira Marcelina. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1985.



João

Homens e bichos: aproximações na literatura contemporânea

Ivana Teixeira Figueiredo Gund (UNEB/UFMG-PG)

Pode-se aproximar do animal e a partir do animal ver-se visto nu?

(Jacques Derrida)

De fins nutricionais à criação de animais de estimação, os homens e os bichos – espécies que se farejam e estranham-se – vêm, ao longo da tradição literária, estreitando um contato que, por vezes, parece até mesmo confundir suas essências, em humanos que se animalizam ou animais antropomorfizados.

Também fora das páginas de ficção, as formas de convivência que se estabeleceram entre eles se modificaram ao longo do tempo. De acordo com Jacques Derrida (2002), comuns eram as práticas da “caça, da pesca, da domesticação, do adestramento ou da exploração tradicional da energia animal” (p. 51) utilizado em atividades de tração ou transporte. No entanto, nos dois últimos séculos, ocorreu uma mudança nestas relações, especialmente:

pela criação e adestramento a uma escala demográfica sem nenhuma comparação como passado, pela experimentação genética, pela industrialização do que se pode chamar a produção alimentar da carne animal, pela inseminação artificial maciça, pelas manipulações cada vez mais audaciosas do genoma, pela redução do animal não apenas à produção e à reprodução superestimada (hormônios, cruzamentos genéticos, clonagem, etc.) de carne alimentícia mas a todas as outras finalidades a serviço de certo estar e suposto bem-estar humano do homem. (p. 51)

Ao refletir sobre esse tema, John Berger (2003) escreve que, a partir do século XIX, e mais fortemente com o capitalismo corporativo do século XX, os animais deixaram de apenas suprir necessidades como alimentação, transporte, roupas e trabalho:

Durante o século XX a máquina de combustão interna substituiu animais de tração nas ruas e fábricas. Cidades crescendo cada vez mais depressa transformaram seus arredores em subúrbios onde animais do campo, selvagens ou domesticados, se tornaram raros. A exploração comercial de certas espécies [...] quase as extinguiu. A vida selvagem que resta é cada vez mais confinada aos parques nacionais e às reservas. (p.19)

As transformações ocorridas através do fortalecimento do sistema capitalista parecem ter feito com que os seres humanos se afastassem do contato com os animais. Como observa Berger (2003), parece ter havido uma ruptura no convívio dessas espécies.

Contudo, divergindo um pouco do pensamento de Berger em uma tentativa de ampliar mais a discussão, o que seria uma ruptura parece ter sido apenas uma nova adaptação em um

mesmo espaço citadino, porque essas novas formas de convívio entre bichos e homens – com maior força, os homens que constituem a massa humana das multidões urbanas – não conseguiram eliminar a presença dos animais na vida cotidiana, mesmo que seja uma presença simbólica, marginalizada ou isolada. De certa forma, até provocaram aproximações, ainda que metafóricas, por serem essas duas espécies transformadas em unidades produtoras isoladas, força de trabalho mecânico dentro de um sistema econômico capitalista.

Acompanhando e refletindo sobre o movimento exterior às suas páginas, a literatura contemporânea também apresenta mudanças na construção de seus animais ficcionais. O bestiário atualmente sofreu mutações próprias das espécies literárias. Antes lobos malvados, bichos falantes, seres mitológicos e oraculares; hoje, cães vadios atropelados nas rodovias, bichos enjaulados e comprimidos em espaços exíguos, dividindo um novo habitat, feito de concreto e asfalto. Há os que são tratados como filhos, para os quais se reserva a atenção de uma fatia do mercado cada vez mais promissora que inclui desde *pet shops* a eventos sociais para os animais de estimação; há a representação de espécies nos meios midiáticos, em produtos e imagens, em brinquedos e programas de televisão; há os que sofrem as experiências científicas, como mutação genética e clonagem; e ainda há a produção de seus corpos em larga escala para abastecer ao mercado de alimentos, interno e de exportação, entre outros.

Pensar esse contato, de aproximação entre homens e bichos, pode ser um caminho para importantes reflexões, pois as imagens de animais que se projetam nas páginas de alguns textos mais recentes da literatura brasileira permitem o deslocamento do olhar para que, ao ampliar-se em outras imagens e cenários, seja possível observar o ser humano em seu estar no mundo ou, aos olhos dos animais, o humano pode observar-se nu – como os bichos – distante dos véus que recobrem seu corpo social. Um olhar tão necessário que, infelizmente, tornou-se extinto, segundo Berger (2003), mas que deve ser repensado, mesmo que seja, então, apenas por rememoração, rastro de nostalgia de um tempo no qual o olhar entre animal e homem “pode ter tido um papel crucial no desenvolvimento da sociedade humana, e com o qual, seja como for, todos os homens sempre conviveram até menos de um século atrás [...]” (p. 32).

Retirados de seus espaços naturais e colocados, no contato com os seres humanos, em espaços limitados por certa clausura – em aquários, gaiolas, granjas, zoológicos – alguns animais parecem se aproximar, por analogia, da condição humana contemporânea, por vezes amontoados, em outras, isolados, subjugados à sujeição dos corpos e ao controle sobre a vida. Muitas vezes não há nomes ou quaisquer outras subjetividades na descrição desses bichos.

Daí que esta forma genérica de apresentá-los restringe-os ainda mais, ligando-os aos humanos através do conceito de *multidão*. Seus corpos, desde o nascimento, à reprodução e à morte ou abate, propõem pensar em corpos submetidos a uma lógica do controle. São, nesse sentido, possibilidades de reflexão sobre a vida humana como elemento principal de uma estratégia de controle individual e populacional, tão característico desta época.

Pretende-se aqui observar a presença dos animais em *Galinhas, justiça*, presente no livro *Ó*, de Nuno Ramos, e nos contos *Os fantasmas do massagista* e *Salão de Beleza*, do escritor mexicano Mario Bellatin.

1. Galinhas, justiça

Galinhas, justiça é um texto que faz parte do livro *Ó*, de Nuno Ramos (2008). E, pela impossibilidade de uma classificação única de gênero textual, diante da forma híbrida – construída por partes que fogem aos modelos tradicionais, por vezes fragmentos, capítulos, conto-ensaios ou ainda outros – o livro foi considerado por Flora Süssekind (2013),¹⁸ como um “objeto verbal não identificado”, definindo assim “experimentos literários de difícil classificação”, em cujas páginas se encontra uma nova estratégia narrativa, classificada por esta autora como *formas corais*, que seriam textos que estão “para além da dobra estrutural entre modos meditativo e narrativo, nos quais se ouvem “uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos” (SÜSSEKIND, 2013), aproximando-se da mesma estratégia utilizada por Nuno Ramos em suas outras formas de arte, as instalações artísticas.

Nesse sentido, à maneira de uma mistura de conto e ensaio, é apresentada a imagem de galinhas aprisionadas em granjas e sua condição de sufocamento diante de um espaço apertado e superlotado: “O inferno, se existe, é com certeza um lugar cheio” (RAMOS, 2008, p. 73). Essa imagem nos remete às aglomerações de massas humanas nos grandes centros urbanos, dentro de uma lógica de sujeição dos corpos, no sentido de regular uma população, condicionando-a a padrões de comportamentos e até mesmo de pensamentos determinados por um poder que se encontra difuso e que se preocupa, conforme Michel Foucault (1985), com a “administração dos corpos e [...] gestão calculista da vida” (p. 131). Vistas assim, as galinhas “comprimidas às dúzias” (RAMOS, 2008, p.74), provocam um certo mal-estar, a

¹⁸ Flora Süssekind utiliza a expressão de Christophe Hanna para se referir a esses gêneros híbridos.

sensação claustrofóbica, de falta de ar, de angústia, possível de ser experimentada em presídios, em hospitais, ou ainda, como desdobramentos menos drásticos, em meios de transporte, repletos de humanos, como “galinhas que tentam se mover num espaço absurdamente comprimido” (RAMOS, 2008, p.73).

As galinhas de granja são designadas como uma legião. O que por um lado parece identificar-se com a tentativa de uniformizar, de colocar em bloco padronizado, pois “é enquanto legião que se submetem aos estímulos da engorda, da ração adulterada, das injeções de hormônio e atividades transgênicas, sem conseguir manter com clareza uma unidade original que seria própria de cada indivíduo” (RAMOS, 2008, p. 77-78); por outro lado, a legião – como multidão – provoca medo e estranhamento, na medida em que se torna repugnante e que provoca horror, porque, por ser composta de vida, a multidão pode se transformar em efervescência política, em revolta ou em tumulto; não sendo contida em grades e algemas, implicará em não-controle.

No texto há uma reflexão sobre o sistema carcerário e as condições subumanas ou até mesmo inumanas dos seres aprisionados. E se “o sofrimento animal incomoda” (RAMOS, 2008, p. 78), a ponto de ser “mais fácil ver cortado o pescoço de uma galinha do que observá-las enjauladas” (RAMOS, 2008, p. 78), também é mais fácil ver – ou menos angustiante para os que tentam (ou fingem) não ver – a imagem de um corpo morto do que celas insalubres, abarrotadas de corpos doentes, encapuçados, com mãos que, ultrapassando os limites das grades, gesticulam súplicas e revoltas. Daí o aspecto banal das imagens que se multiplicam nas páginas dos jornais, como as fotografias de corpos mutilados, desfigurados, que chegam a parecer inumano a ponto de não nos comover mais. Apenas mais um. Igualado pela violência. O homem morto, como cachorro, morto na contramão do sistema produtivo, atrapalhando o tráfego.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que “o que resta de vivo nessas galinhas é puramente acidental e irrelevante” (RAMOS, 2008, p. 74), nelas há a presença de uma essência de vida, de uma resistência ao não sentido de viver aprisionado, tanto em espaços como em modelos comportamentais definidos por um poder soberano. Essa essência do ser é representada, no texto de Ramos, pela presença do ovo. Contudo, o ovo – pulsão, potência da vida – transforma-se também em algo novamente paradoxal, pois:

[...] se os ovos dão afinal às galinhas aquilo que seu aspecto mais imediato lhes nega – um interior complexo, algo incontrolável –, pelo fato mesmo de vir delas este interior logo foi visto como oportunidade econômica, e as pobres aves passaram a ser excessivamente alimentadas em granjas, numa

frenética produção de coxas, sobrecoxas e ovos enormes, com gemas vermelhas e baixos índices de colesterol. Talvez a nenhum outro animal, nem mesmo aos bois, a lógica econômica tenha sido aplicada com tanta eficácia e sordidez. (RAMOS, 2008, p. 77)

Não são mais simplesmente galinhas. São corpos que, de acordo com a demanda imposta pelo consumo, destinam-se a viver ou a serem abatidos; corpos que, para abastecer o mercado global, saem de sua condição de animais – de vida natural – e tornam-se mercadoria dos sistemas de produção de alimento; *commodity* na especulação financeira; cobaias nas experiências com transgênicos, inseminação artificial e clonagem; matéria-prima, em seus resíduos e penas, para a produção de biocombustível,¹⁹ entre outros.

Sobre a utilização planejada do que seria, a princípio, a vida natural, mas submetida a uma “lógica econômica”, Roberto Esposito (2006) questiona as relações entre vida e política, a partir do mando de um biopoder que inclui, sob o jugo de seus tentáculos, tanto a vida cultural (*bios*) quanto, mais fortemente, volta-se para a administração da vida natural (*zoé*), mesmo que, conforme Derrida (2002), talvez não possamos mais “chamar tranquilamente vida essa experiência na qual abalam os limites à passagem de fronteiras entre *bios* e *zoé*, biológico, zoológico e antropológico, como entre vida e morte, vida e técnica, vida e história, etc.” (p. 49).

Para Esposito (2006), “la vida entra en el juego del poder no sólo por sus umbrales críticos o sus excepciones patológicas, sino en toda su extensión, articulación, duración” (p. 48). Do nascimento à morte, tudo estaria imbricado nessa configuração política e dela não se escaparia com facilidade. Nesse sentido, de forma análoga, as relações de produção aproximam humanos e animais, no que se refere ao assujeitamento dos seres, à incorporação destes em uma gestão calculada da vida.

Assim, o biopoder atuaria dentro da esfera disseminada da Biopolítica, entendendo-se este conceito a partir da definição de Giorgio Agamben (2010), “ou seja, a crescente implicação da vida natural do homem nos mecanismos e nos cálculos do poder”.

Ao aproximar as galinhas enjauladas e os modelos de presídios, o texto de Ramos (2008) aponta para uma reflexão sobre a sujeição dos corpos, incitando a uma atitude frente à passividade:

¹⁹ Sobre isso, ver artigo publicado pelo INSTITUTO AKATU. *Biodiesel de pena de galinha*. Disponível em: <http://www.akatu.org.br/Temas/Energia/Posts/Biodiesel-de-pena-de-galinha>. Acesso em 06/06/2014

Nosso passo deve permanecer livre, desgovernado, perdido – deve poder perder-se sempre, e mesmo quem foi violento e recebe agora a carga fria e organizada da violência coletiva deve ter direito a passos falsos, a gestos inexplicáveis, deve poder espreguiçar-se, girar a cintura para trás sem motivo aparente. É preciso renunciar a compressão física como castigo. (p. 80)

O direito ao movimento corporal, dentro dos espaços claustrofóbicos e insalubres das celas da prisão, restringe-se a um desejo de difícil realização, uma vez que a superpopulação carcerária amontoa corpos, como em um grande depósito. Essa condição rotineira dos presídios seria uma forma de suplício.

As formas de suplício, segundo Foucault (1987), foram consideradas revoltantes, vergonhosas e perigosas ao final do século XVIII (p. 69), deram lugar a outras formas – mascaradas – de aprisionamento do ser, não mais expostos aos olhares espantados dos que presenciavam os suplícios em público. O corpo que deveria ser dócil, sobre o qual diz Foucault, agora deverá ser adestrado e transformar-se em máquina de produzir ou mesmo no próprio produto. E, em caso contrário, de não adequação, a saída é o descarte ou mesmo o isolamento.

Nessa sociedade, não mais apenas da disciplina, mas do controle, cujo poder encontra-se ramificado e é exercido sobre a vida cotidiana, dividindo as pessoas em categorias, transformando-as em sujeitos, no sentido de assujeitados, existem outras práticas veladas de tortura, além do rigor do castigo físico. Contudo, resistir a essas práticas se configura como ato de insubordinação dos seres, cujas atitudes de rebeldia ou de inadequação, são impertinências que abalam a ordem imposta. Ao discorrer sobre os presos no contexto do sistema carcerário, Ramos nos diz que:

[...] estes são tratados pior do que galinhas enjauladas, amontoados atrás das barras como sacos vazios sem mistério e sem vida pregressa, rostos inexpressivos que quanto mais parecem fundidos ao anônimo coletivo mais acabam singularizando-se do único modo que lhes restou: pelas feridas, cicatrizes, tatuagens, pelo inexplicável de suas expressões faciais. (RAMOS, 2008, p. 81)

Nos corpos encarcerados, as “tatuagens desbotadas, cicatrizes malfechadas, ferimentos de um corpo que nunca foi tratado nem uniformizado pela medicina” (RAMOS, 2008, p. 81), vão se configurando em “uma espécie de individualização física selvagem” (RAMOS, 2008, p. 81). Mutilados, deformados, sujos, marcados com símbolos tatuados ou mesmo com o rótulo social de (ex)presidiário, impõem sua presença e fazem sentir “o cheiro intolerável de um presídio [...] incrustando-se na pele como um bicho morto no asfalto quente e retornando

depois como cheiro à estufa coletiva” (RAMOS, 2008, p. 82). Sendo assim, eles desarticulam o ordenamento social, transformam-se – por não serem corpos dóceis, controláveis – em incômodo coletivo. Como bichos enjaulados, tornam-se uma presença ameaçadora e uma constatação de que nem tudo é tão ordenado assim. O corpo é, então, lugar de resistência.

2. O papagaio em *Os fantasmas do massagista*

Em *Os fantasmas do massagista*, do escritor mexicano Mario Bellatin (2010), o massagista João presenteia sua mãe com um papagaio, para que este servisse de companhia a ela. A mãe, uma declamadora – não de poemas, mas de letras de canções populares brasileiras, como exemplo, as de Roberto Carlos, Odair José e Waldick Soriano – vê-se às voltas com “a ave que nunca aprendera a falar” (p. 176), por mais que o vendedor houvesse dito que o papagaio em questão seria de uma das espécies “mais tagarelas que se podia conseguir”. Contudo, a ave se limitou a apenas imitar os movimentos da declamadora, mantendo-se em silêncio. Até que, por fim, com a morte repentina desta mulher, a ave se pôs a repetir as vozes de discursos alheios, advindos dos recados deixados na secretária eletrônica, das falas da falecida mãe de João e dos versos de *Construção* – canção de Chico Buarque de Holanda, que teria servido de motivo para o declínio profissional da declamadora, implicando em sua morte, por ser esta uma música distante e estranha do sentimento popular. As letras das canções populares, bem mais conhecidas do grande público, causava de imediato uma identificação com os ouvintes. A letra de *Construção* possui jogos de sentido não entendidos pela mãe, provocando distanciamento, a perda da emoção desejada ao executar a declamação.

No texto de Mario Bellatin (2010), durante os dias ocupados com trabalhos dispensados às cerimônias fúnebres, o papagaio se manteve “estático sobre o poleiro em que costumava dormir” (p. 186), permanecendo assim “por três dias após a morte de sua dona, em uma gaiola coberta, no escuro, congelado, impassível, mantinha sua atitude catatônica” (p. 186). Esta ave não tinha especificamente seu canto, que é próprio apenas das aves em liberdade. O papagueio era, em princípio, mudo.

O fato de permanecer mudo, de não ter voz, é um motivo para se refletir sobre a condição de fala, o poder falar, o direito à voz. Maria Esther Maciel (2008) apresenta uma relação considerável de vocalização animal, com aves canoras, gritos de saguis, silvos de golfinhos e cantos de baleias, que parecem “obedecer a uma semântica bastante precisa” (p. 71). Entre estudos científicos contrários ou a favor de afirmar a existência de competência cognitiva e, por conseguinte, do animal ter certa linguagem, Derrida (2002) aponta para o fato

de que muitos – como Descartes e Lacan – até “concederam ao dito animal certa aptidão ao signo e à comunicação”, contudo “sempre lhe negaram o poder de responder – de fingir, de mentir e de apagar seus traços” (p. 63).

Por isso, ter linguagem não significa necessariamente ter autonomia de pensamento e, conseqüentemente, ter direito à voz, à expressar-se. Por analogia com o direito humano de falar, isso não somente considerando-se os tempos sombrios de forças opressoras, como também impedimentos mais disfarçados, há um poder que oculta muitas vozes, retira o espaço de alguns discursos censurados, sobrepõe um *logos* específico em detrimento de tantos outros e impede a liberdade do pensamento. Agamben (2013) sustenta que “a linguagem é, de fato, necessária e natural para o ser humano, sem ela o homem não pode nem existir nem ser pensado como existente. Ou o homem possui a linguagem, ou simplesmente não é” (p. 61). Negar o poder de expressar-se, quer pela morte ou outras formas de opressão e domínio, é retirar do homem o que há de humano nele.

Ao citar filósofos importantes, como Aristóteles, Kant, Heidegger, entre outros, para os quais os animais seriam privados de linguagem, ou ainda mais, seriam privados do poder de responder, Derrida (2002) propõe uma questão: “O animal que eu sou, fala?” (p. 62). Com isso problematiza a condição humana, de aparente superioridade em relação ao outro, aquele “que o homem chama animal” (p. 50). O animal, *alagon*, privado do *poder-ter logos*, sofreria por causa deste mutismo. E o humano? De fato fala ou pode falar por si? Se ele fala, em sua voz há a sua própria linguagem? Lembre-se aqui das vozes caladas por força de diversas formas de violência, de marginalização, de exílio social. Lembre-se aqui dos discursos alheios – políticos, religiosos, midiáticos, entre outros – amplificados nas bocas anônimas, potencializando ideologias e supostas verdades. Agamben salienta que os animais possuem “uma variedade inaudita de vozes”, mas que o homem é o “único sem voz no coro infinito das vozes animais”. (AGAMBEN, 2004)

Assim que começou a *falar*, o papagaio do texto de Bellatin – corpo adestrado, mas não tão adestrável assim – estabeleceu uma nova ordem na desordem dos discursos repetidos; trocou as palavras de lugar – o mesmo recurso utilizado na música *Construção* – e “fez uma série de combinações com as frases, em maior quantidade, até, do que as contidas na canção original. Daí em diante o papagaio saiu do estado catatônico no qual o narrador João o encontrara” (BELLATIN, 2010, p. 191). As vozes repetidas são presenças de várias vozes, fantasmagóricas:

Enquanto esteve coberto em sua gaiola, o papagaio ouviu a infinidade de mensagens deixadas pela mulher e começou repeti-las desde a noite que João chegou em casa trazendo as cinzas de sua mãe. Parece que a partir daí o animal se soltou, pois nessa mesma noite repetiu, quase ao amanhecer, as estrofes completas da canção de Chico Buarque. (BELLATIN, 2010. p. 190)

De dentro de sua gaiola, que é lugar de clausura, ao contrário de seu semelhante mais famoso da literatura brasileira – que também não tinha fala e que morreu ao se tornar alimento para saciar a fome da família que o tinha como um de seus membros²⁰ – este papagaio sobrevive e, de certa forma consegue tomar o espaço da mulher morta, ao utilizar o mesmo tom de voz empregado por ela – ao menos na imaginação das senhoras, membros da Sociedade das Declamadoras e para os vizinhos que escutaram, na voz do papagaio, “a mãe narrar a história de um operário que se embriagava, balançava no ar e caía violentamente no chão” (BELLATIN, 2010, p. 192) e, com isso, acreditavam que “o fantasma da mãe morta está presente no corpo da ave” (BELLATIN, 2010, p. 191). Ocupar outro lugar, ou melhor, o lugar do outro, liga-se às palavras do massagista João: “que seu inconsciente compreenda quais são os limites verdadeiros de seu corpo” (BELLATIN, 2010, p. 178). Não os limites físicos de seu corpo, mas os limites, as fronteiras, os obstáculos que este corpo precisa ultrapassar.

Entre tantas vozes censuradas, a literatura se coloca como linguagem que pode escapar às malhas da sociedade de controle e, mesmo contaminada, oferece brechas. Nem que para isso, tenha de – como o papagaio – utilizar-se dos discursos postos e, apropriando-se deles, desbastá-los, descontextualizá-los até retirar deles a potência.

3. Os peixes em *Salão de beleza*

O conto *Salão de beleza*, do escritor mexicano Mario Bellatin (2007), ambienta-se em um espaço marginal, situado na periferia, diferenciando-se assim do espaço institucionalizado, conforme Foucault (1987), no qual se observa a disciplina e o ordenamento. Era, anteriormente um salão de beleza que foi sendo transformado aos poucos em um *Morredeiro* – lugar para o qual os doentes, homens homossexuais à espera da morte, dirigem-se, a fim de encontrar dignidade e acolhimento em seus últimos dias de vida. Neste ambiente, não se aceita qualquer espécie de caridade ou remédio. Apenas são aceitas doações em “dinheiro, roupas ou guloseimas. Todo o resto está proibido” (BELLATIN, 2007. p. 12). Uma vez que estão ali para morrer, a compaixão consiste em somente amparar os corpos contaminados pelo

²⁰ Refiro-me ao papagaio do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

mal. Sem acolhida em unidades hospitalares e no seio de suas famílias, devido ao grave problema do preconceito e desconhecimento das informações sobre doenças infectocontagiosas, esses corpos se tornam objetos descartáveis. E como tal, implicam em um problema social bastante sério: são como lixo que se acumula sem um devido destino para o que deles sobra, os resíduos/restos mortais. O *Morredeiro* teria, então, a função, de retirar dos olhos da sociedade, a figura abatida e fantasmagórica do doente, como são os aterros sanitários e lixões isolados dos centros urbanos. O medo do contágio, da morte e a ignorância são relevantes elementos da exclusão e marginalização de pessoas infectadas.

O proprietário do salão de beleza é um travesti. Em sua fala, observa-se a transformação do lugar: “Há alguns anos, o interesse pelos aquários me levou a decorar meu salão de beleza com peixes de cores variadas. Agora meu salão se tornou um *Morredeiro* [...]” (BELLATIN, 2007, p. 09). Havia assim a intenção de manter o lugar condizente com os serviços prestados em um salão de beleza. Os aquários foram colocados ali para decorar e para que as clientes “tivessem a sensação de se encontrar submersas em água cristalina, para depois sair rejuvenescidas às superfícies” (BELLATIN, 2007, p. 23). Por isso os peixes ornamentais, cuja presença servia para “influir no ânimo das pessoas” (BELLATIN, 2007, p. 12).

Na medida em que o salão vai se transformando em *Morredeiro*, as espécies de peixes vão tomando contornos que se assemelham ao estado do lugar e dos doentes, aproximando-se assim da condição dos humanos que lá esperavam a chegada da morte. Os primeiros espécimes são os Guppies Reais,²¹ mais resistentes e fáceis de criar. Nos tempos de esplendor do salão de beleza, são introduzidos no aquário as Carpas Douradas, de criação mais difícil, mas que chamavam a atenção pela riqueza da cor dourada, que provocava prazer ao contemplá-las. Passa-se então, com o aparecimento dos primeiros doentes, à criação de Goldfish, peixes “demasiadamente lerdos, quase estúpidos” (BELLATIN, 2007, p. 14). Na pior fase do *Morredeiro*, com muitos doentes e várias mortes, são introduzidas as Freirinhas, peixes nas cores preto e branco, uma vez que nessa época de contato direto com a morte por também estar contaminado com a doença, o narrador rechaçava as cores. A partir da aparição dos primeiros sintomas do *mal* no corpo do narrador, cita-se no texto a presença dos Escalares, peixes com fungos na pele.

²¹ Os nomes dos peixes são mantidos aqui com letra maiúscula no intuito de conservar a forma escolhida pelo autor para grafar as espécies de peixe.

Sobre os Escalares, o narrador comenta que “é estranho o aspecto que os peixes adquirem em tais circunstâncias. As cores ficam esmaecidas por uma grande auréola, que parece de algodão. Finalmente todos os corpos foram contagiados” (BELLATIN, 2007, p. 39). Diante da manifestação da doença, o corpo do narrador apresentou uma nova condição que o retirou da vida pública. Marcados pela doença, os corpos – de homem e de animal – provocam asco: “Sentia-me como aqueles peixes tomados pelos fungos, dos quais até seus predadores naturais fugiam” (BELLATIN, 2007, p. 62). Peixes e homens, tomados por um estado de letargia, vão desaparecendo pouco a pouco, perecendo juntos.

Contudo, ao mesmo tempo, “os peixes atacados pelos fungos se tornavam sagrados e intocáveis” (BELLATIN, 2007, p. 62). A imagem de corpo sagrado é discutida por Agamben (2010), quando conceitua *homo sacer*. O corpo excluído pode ser morto, mesmo que apenas simbolicamente, através do isolamento, da perda dos direitos e do amparo social, mas não pode ser sacrificável. A situação de penúria pela qual passam os que são afetados por doenças, cujo caráter adquire dimensão pejorativa, preconceituosa, condenável, mostra-nos um ser morto em vida. E sua morte é um alívio para a ordem social. Cabe aqui a consideração do narrador do conto, quando diz que “o desaparecimento de um peixe não importa a ninguém” e que o peixe contaminado com fungos “só morre desse mal” (BELLATIN, 2007, p. 62), assim como “portador do mal que estava predestinado apenas a morrer desse mal” (BELLATIN, 2007, p. 63). Não sendo acolhidos em hospitais ou pelas famílias, perdiam sua condição de cidadão, como se fossem “cachorros no meio da rua” (BELLATIN, 2007, p. 63). Os doentes são apenas “corpos em transe rumo ao desaparecimento” (BELLATIN, 2007, p. 63).

No conto, os seres humanos que vão para o *Morredeiro* sofrem múltiplas exclusões. São expulsos do contato com a sociedade pelo caráter discriminatório de sua doença – um *mal*, com carga de preconceito que se assemelha a AIDS, especialmente no início dos anos 80 com o surgimento dos primeiros casos. São afastados do contato com os familiares porque representam o que Agamben (2010) conceitua como “vida nua” e que por isso mesmo, são expelidos da ordem social por não serem mais corpos produtivos e sim uma ameaça à vida saudável. Até mesmo o destino dado a seus corpos distancia-os de qualquer traço de afeto e consideração – o corpo do peixe jogado na privada e os dos homens doentes na vala comum, sem velórios nem parentes. A analogia entre humanos e peixes doentes potencializa a ideia de vida nua.

Por fim, o aquário recebe – como de início – apenas os Guppies Reais, por serem peixes resistentes que se aferram de uma maneira estranha à vida. Antes deles, porém, entra no conto uma espécie de bicho mutante, os Axolotes.

Estes “parecem estar no meio do caminho da Evolução” (BELLATIN, 2007, p. 55). Seres mistos, meio monstros: corpo cilíndrico, aparência de vermes gigantes, nadadeiras habituais e patas incipientes, possuem cristas, olhos vermelhos e intensos. Causavam asco nos clientes, mas tinham um tom de exotismo; ferozes e carnívoros não aceitavam o Peixe Limpador, cujo dever era o de limpar, comer as impurezas do aquário. Os Axolotes os devoravam. Mais agressivos que outros peixes, como Peixes lutadores e Piranhas, os Axolotes tinham “um certo caráter diabólico” (BELLATIN, 2007, p. 57).

Esses Axolotes, de aparência estranha, ocupam um lugar bastante frequente na literatura contemporânea, povoada de seres monstruosos e híbridos, como são os mutilados, os *cyborgs* e, no exemplo desse conto, os travestis. Disso se pode perceber, com mais clareza, quais são os espaços ocupados por esses corpos tão díspares, que por vezes provocam sentimentos confusos como rejeição e estranhamento, mas também o espanto da novidade, pela surpresa de sua presença. Sobre isso, Ariel Schettini (2007) comenta que:

A literatura se alimenta dos monstros para ser literatura e, ao fazê-lo, os domestica, transforma-os em criaturas possíveis de serem observadas, acaba por colocá-los no limite da literatura, colocando, por fim, a si mesma no limite entre ficção e etnografia. Para salvar o monstro a literatura se dilui e para se salvar ela o consome.

O *Morredeiro* é também mutante. Transforma-se em paradoxo de exclusão e de resistência. Nele, o trabalho com os doentes tem sentido mais humanizado, porque se abre para receber os corpos que são socialmente descartáveis. É abrigo não somente de amigos, mas de estranhos que não tem onde morrer. Retira-se dele as marcas do tempo do esplendor de salão de beleza, como os espelhos que apenas multiplicam a dor dos corpos doentes. Resta neste ambiente – ou *habitat* – um aquário de água esverdeada e dois ou três peixes que passam a “impressão de que alguma coisa fresca ainda se mantém no salão” (BELLATIN, 2007, p. 21). Um fim possível para o *Morredeiro*, pensado pelo narrador, seria ser inundado, “fazer do salão um grande aquário” (BELLATIN, 2007, p. 69), o que não acontece, mas que se torna uma imagem significativa, de homens e peixes igualados por fim. No *Morredeiro* os corpos moribundos dos doentes não se enquadram nos corpos pensados sob os moldes da biopolítica. Por isso, são simplesmente eliminados.

4. Algumas considerações

Fernando Pessoa (2011), através de seu heterônimo Bernardo Soares, escreve sobre as tentativas frustradas de vários pensadores ao desejarem definir o homem em contraste com os animais e que essas definições seriam sempre imperfeitas e laterais, porque elas seriam somente parte da verdade. A razão para isso é atribuída à falta de critérios seguros para distinguir os homens dos animais. Para Pessoa (2011):

As vidas humanas decorrem na mesma íntima inconsciência que as vidas dos animais. As mesmas leis profundas, que regem de fora os instintos dos animais, regem, também de fora, a inteligência do homem, que parece não ser mais que um instinto em formação, tão inconsciente como todo instinto, menos perfeito porque ainda não formado. (p. 165)

Se essa reflexão se ampliar para o âmbito social, nas relações dos seres viventes com um poder, pode-se perceber que as leis que regem as vidas dos animais e dos homens se situam, dentro do contexto da contemporaneidade, em uma esfera diferente da natureza. E seus tentáculos alcançam a todos. Assim, o que aproxima o homem e o bicho pode ser mesmo a falta de consciência sobre esse poder – força, lei profunda – que os governa. O conhecimento do condicionamento é o primeiro passo para a autonomia, para que o homem possa se tornar consciente de sua condição no mundo. Pessoa (2011) afirma que é bem mais difícil aproximar o homem superior do homem vulgar, que o homem vulgar do macaco, entendendo-se aqui superioridade como a condição de pensamento autônomo, capaz de reflexões; e vulgaridade como a ignorância de si e de sua condição no mundo.

As páginas dos textos literários são o *habitat* de muitas espécies de bichos. Estes assumiram, ao longo do tempo, “inúmeros registros, formas, intensidades e papéis em nossa imaginação” (MACIEL, 2008, p.10). Seres mitológicos, sagrados, fantásticos, verossímeis, dos contos de fada, das fábulas, animais monstruosos, exóticos, híbridos, abrem espaços para outros que se apresentam em diferentes peles na literária contemporânea, compreendidos através de sua relação com o humano.

Neste texto, tentou-se refletir sobre uma possível aproximação entre humanos e animais, que permite a observação da vida como objeto de um poder que não se mostra, mas que está subentendido, a Biopolítica. Pensar sobre os animais, como escreve Derrida, retira o homem de uma condição de aparente superioridade frente às outras espécies de bicho e propõe uma reflexão sobre sua humanidade, sempre ocupada em se manter em posição privilegiada. Para Derrida (2002),

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar. (p. 31)

Assim, a imagem do animal permitiria ao homem contemporâneo, constructo da lógica de um poder, ver-se e entender-se dentro do espaço social que ele ocupa. Ambos – homens e bichos – em grande parte, como massa de viventes, como rebanho confinado, isolados e dependentes, ocupam espaços urbanos artificiais e marginalizados, distantes da vida natural e livre.

O corpo humano se torna o lugar no qual as relações de força biopolíticas se mostram mais visíveis. É no corpo que se percebe a cisão biopolítica de estar, a um só tempo, dentro e fora: incluídos como cidadãos, excluídos quando não se enquadram em modelos estabelecidos como norma.

Em seus estudos, Agamben (2013) defende que é necessário ao homem permanecer humano, o que implicaria em sobrevivência desta espécie chamada de *Homo sapiens*: “Não haverá, portanto, ‘desaparição definitiva do Homem propriamente dito’ enquanto houver animais da espécie *Homo sapiens* capazes de servir de suporte ‘natural àquilo que há de humano nos homens’” (p. 25).

E um lugar capaz de propor reflexões sobre a condição humana é a literatura – espaço não aprisionável que teima em, mesmo dentro de um poder, corromper sua ideologia, quebrar suas grades. A literatura contemporânea pode ser um lugar de resistência, capaz de burlar o poder, uma vez que, em suas páginas, cabem formas de desvelamento de discursos supostamente naturais ou verdadeiros.

Que o humano não seja como galinhas enjauladas ou peixes abandonados em aquários, dependentes de força alheia que os alimente e que mantenha suas vidas. Que o humano seja como o animal sugerido por Georges Didi-Huberman (2011), o vaga-lume, cujas luzes intermitentes produzem formas de resistência diante da grande luz do poder que tanto aprisiona e oprime. A luz do vaga-lume, pequenina e fugaz, mas ao mesmo tempo autônoma e corajosa, possui condição de resistir e importunar. Didi-Huberman (2011), citando Pasolini, nos diz que “o ‘verdadeiro fascismo’ [...] é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É aquele que ‘conduz, sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade’” (p. 29). Contra

esse *mal* – o disfarçado fascismo nosso de cada dia – ele apresenta duas grandes armas de combate: coragem e poesia.

5. Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto*. O homem e o animal. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. 2. ed. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

_____. *O fim do pensamento*. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xii.html>. Acesso em 02/06/2014.

BELLATIN, Mario. Os fantasmas do massagista. In: *Essa história está diferente: dez contos para canções de Chico Buarque*. Org. Ronaldo Bressane. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 176-193.

_____. *Salão de beleza*. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.

BERGER, John. Por que olhar os animais? In: *Sobre o olhar*. São Paulo: G. Gili, 2003.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou* (A seguir). Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAM, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ESPOSITO, Roberto. *Bíos, biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

FERREIRA, Jonatas. *Heidegger, Agamben e o animal*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v23n1/v23n1a10>>. Acesso em 01/06/2014.

FOUCAULT, Michel. Direito da morte e poder sobre a vida. In: *História da sexualidade I, a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 8. ed. Trad. Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1987.

INSTITUTO AKATU. *Biodiesel de pena de galinha*. Disponível em: <http://www.akatu.org.br/Temas/Energia/Posts/Biodiesel-de-pena-de-galinha>. Acesso em 06/06/2014.

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

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RAMOS, Nuno. Galinhas, justiça. In: _____. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 73-87.

SÜSSEKIND, Flora. *Objetos verbais não identificados*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>. Acesso em 03/06/2014.



Kiara

Sobre la literatura de animales. Apuntes para una crítica indisciplinada

Julieta Yelin

(Universidad Nacional de Rosario – CONICET)

¡Y cuán lejos estamos todavía del estado en que vengan a agregarse al pensamiento científico las fuerzas artísticas y la sabiduría práctica de la vida y se establezca un sistema orgánico superior frente al cual el erudito, el médico, el artista y el legislador, tal como ahora los conocemos, aparecerán como unas pobres antiguallas!

(Friedrich Nietzsche. *La gaya ciencia*. III, 113.)

La resistencia humanista

Quisiera en estas páginas revisar algunas ideas que organizan actualmente el campo de los llamados “estudios animales” para luego, a partir de esos lineamientos de carácter más bien general, centrar el foco en el discurso de la crítica literaria que, creo, se encuentra en un momento de reconfiguración muy productivo. Me propongo, en otras palabras, delinear un mapa de intereses y presupuestos compartidos por algunas de las disciplinas que conforman el ámbito de las humanidades y analizar, como se anuncia en el título, su función en la definición y abordaje de lo que provisoriamente llamaré literatura de animales. “De” y no “sobre” animales; quiero decir que no me refiero, como podría inferirse, a las escrituras ficcionales en la que se figuran animales –comúnmente llamada “zooliteratura”– ni a aquellas que se abocan a la reflexión sobre la animalidad como problema filosófico o teóricos, sino a una serie de textos que –ya veremos cómo y por qué– se orienta a exponer, a través de diversas técnicas y procedimientos, que ha sido escrita por animales. Se trata de un corpus que podría contener virtualmente cualquier escritura literaria. Está en juego aquí una idea que Jacques Derrida (2008) adelantó en sus escritos sobre el animal autobiográfico y con la que abrió un nuevo espacio de reflexión sobre el pensamiento y la representación *del* animal: “Quienquiera que dice ‘yo’ o se aprehende o se plantea como ‘yo’ es un ser vivo animal”. Partiendo de una premisa de engañosa sencillez, Derrida (2008) propone la fundación de una disciplina que imagina como una filosofía de animales, y que, nos gustaría argumentar, tendría un diálogo fluido con nuestra literatura de animales. Un género en el que se inscribirían todos aquellos textos que procuran rastrear las huellas del animal que escribe cada vez que alguien se afirma como humano. En lugar de hablar –ya se trate de literatura o de filosofía– de escrituras sobre la animalidad, deberíamos llamarlas escrituras animalizantes o animalizadas.

Lo primero que creo relevante considerar es el fuerte impacto que sobre el campo de las humanidades tuvieron los estudios de la llamada “cuestión animal”, esa vertiente del pensamiento contemporáneo que ha vuelto a poner en el centro de la escena la figura de Friedrich Nietzsche –sabemos hasta qué punto Gilles Deleuze y Felix Guattari, Jacques Derrida, Michel Foucault y también los pensadores posthumanistas europeos y americanos de nuestros días escribieron y escriben en la estela del filósofo alemán–,²² fundamentalmente su denuncia de la artificialidad y arbitrariedad del universo antropocéntrico modelado por la metafísica. La transformación fundamental en este sentido ha sido, evidentemente, la del concepto de hombre, cuya centralidad e identidad fueron puestas bajo sospecha. Ya no es posible, como afirma Mónica Cragolini, “pensar al existente humano en términos de sujeto representativo, autónomo y propietario, que “objetiva” el mundo en ese espacio interior de la conciencia” (2014: 9). Al quiebre decisivo de la noción de conciencia que significaron los desarrollos del psicoanálisis y al fuerte cuestionamiento de la idea de identidad como sustancia que propiciaron las teorías estructuralistas, se sumaron los avances en el terreno de la etología, la neurociencia y el cognitvismo. Estas disciplinas revisaron conceptos clave de los discursos humanistas, como los de “conciencia”, “subjetividad” o “lenguaje”.

Los trabajos en torno de la cuestión animal pusieron en evidencia y agudizaron, así, la crisis por la que atraviesan los discursos humanistas afectando, naturalmente, la configuración del campo disciplinar cuyo objeto había sido aquella cuestionada noción de hombre. Por eso una de las consecuencias más palpables del desarrollo de los estudios críticos animales ha sido la reestructuración de la fisonomía de las humanidades, materializada en la creación del espacio eminentemente transdisciplinar de las “posthumanidades”: una red de teorías y prácticas que reemplazan la tan resquebrajada concepción de lo humano por el más complejo y múltiple concepto de lo viviente. Cary Wolfe (2000), referente actual de la corriente de pensamiento posthumanista anglosajona, propone entender a esta red como “una forma de reflexividad distribuida” que es necesaria en tanto ningún discurso, ninguna disciplina puede volver transparentes las condiciones de sus propias observaciones (117).²³ En este sentido, añade Wolfe (2000), la transdisciplinariedad podría ser entendida como un diálogo entre

²² Me refiero, entre otros, a Cary Wolfe, Mathew Calarco, Paola Cavalieri, Alphonso Lingis y Judith Roof. En el ámbito latinoamericano es una referencia insoslayable el volumen *Extrañas comunidades. La impronta nietzscheana en el debate contemporáneo* (Cragolini 2008).

²³ La definición de transdisciplinariedad citada por Wolfe proviene de: Dolling and Sabine Hark. “She Who Speaks Shadow Speaks Truth: Transdisciplinarity in Women’s and Gender Studies”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 25, n° 4 (2000): 1195, 1197. La traducción es nuestra.

diversas disciplinas que, desde su campo específico de saber, ponen en cuestión –y son cuestionadas por– otras formaciones disciplinares.

En el ámbito de la crítica filosófica y cultural argentina reciente estas transformaciones son cada vez más perceptibles. Los dosieres de revistas dedicados a la cuestión animal, tanto el preparado por el equipo editorial de la cordobesa *Nombres* en 2008, que es una recopilación señera en el área, así como también el de la porteña *Pensamiento de los confines*, titulado “El giro animal” y el del *Boletín* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de Rosario (“Animalidad, pensamiento, literatura”) –ambos de 2011– han sido concebidos con la evidente intención de hacer dialogar a la crítica literaria con la filosofía y la filosofía política y, de modo casi especular, a la filosofía y la filosofía política con la literatura. Lo mismo puede decirse de los estudios sobre la recepción del pensamiento de Nietzsche en Argentina que entre 2001 y 2010 publicó la revista *Instantes y azares*, en los que se rastrea la impronta nietzscheana en escritores capitales del canon literario argentino como Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada o Alejandra Pizarnik. También son prueba de una clara voluntad transdisciplinar las lúcidas lecturas de la obra de Franz Kafka realizadas por Mónica Cragnolini (2010) y Evelyn Galiazo (2010), dos estudiosas de las huellas del pensamiento nietzscheano en nuestra cultura contemporánea, o el prólogo de la antología *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* que redactaron Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, ambos especialistas en teoría literaria y literatura latinoamericana.

Lo que me interesa destacar aquí no es sólo que se está produciendo un intercambio de intereses entre disciplinas cuyos territorios, por otro lado, han sido siempre colindantes; quisiera sobre todo subrayar el efecto transfigurador que ese movimiento tiene en el campo específico de la crítica literaria y también, claro está, de su objeto de estudio, la literatura. Es decir, el hecho de que después de varias décadas en las que los esfuerzos metodológicos de la crítica se orientaron mayormente a la creación o recreación de una serie de herramientas apropiadas para la lectura de textos literarios, la emergencia de la “cuestión animal” provoque una reconsideración de los presupuestos que sostenían esas intenciones –fundamentalmente, de las nociones de sujeto y de representación–, quitando a la lingüística su rol de principal interlocutora y colocando en su lugar al discurso filosófico.

Esta transformación traerá consigo un nuevo modo de pensar la especificidad del lenguaje literario, que ya no se reconocerá tanto en su actividad autorreflexiva como en su singular modo de producir pensamiento. Dos procesos evidentemente vinculados pero que la crítica irá progresivamente deslindando con el fin de evitar las explicaciones tautológicas. Si

el repliegue del lenguaje literario sobre sí mismo –eso que Roman Jakobson llamó la “función literaria”– sólo puede ser percibido gracias a la existencia de un “afuera”, es decir, de un conjunto de relaciones –materiales, imaginarias, simbólicas– con el mundo, es necesario que la lectura literaria vuelva a estrechar lazos con la filosofía. Así, la pregunta nodal ¿qué es la literatura? será sustituida por una aparentemente menos ambiciosa: ¿cómo piensa la literatura? Asumiendo, claro, que eso que hoy convenimos en llamar literatura no es sino una de las múltiples formas que tiene el lenguaje de producir pensamiento.

La otra consecuencia de la expansión de los estudios animales que considero importante señalar, en tanto resulta también decisiva para el futuro de nuestro trabajo, es la voluntad de estudiar las relaciones entre creación artística y conocimiento. No es casual, en efecto, que los aportes más recientes a los estudios animales se caractericen por tratar de comprender cómo elaboran y reelaboran conceptos algunas producciones estéticas que tradicionalmente habían sido ligadas al dominio de la fantasmagoría, el sueño o la expresión subjetiva –entendida como emoción individual, como curso natural por el que fluye la sensibilidad del artista–. En los últimos tiempos, críticos dedicados al estudio de diversas prácticas estéticas comienzan a indagar su dimensión epistemológica –entendiendo el conocimiento, por supuesto, como una labor de aproximación y no como el acceso a una realidad objetiva–. En el caso de las artes plásticas, por ejemplo, se analizan experiencias en las que los artistas generan, y a veces protagonizan, encuentros con animales en los que alguna faceta de la animalidad o de la relación hombre-animal es reconsiderada.²⁴ Algunos de ellos son acontecimientos de orden performático, otros tienen lugar en el ámbito de un laboratorio, otros simplemente recurren a técnicas convencionales como la escultura, la pintura o la fotografía para dar cuenta de una transformación imaginaria que, habiendo sucedido ya, solo pide ser testimoniada.²⁵ En todas esas obras o *performances* se reconoce la voluntad de encontrar en el animal –en su “superficialidad”, dirá Ron Broglio– una fuente de creación teórica cuya relación con el sentido difiere sustancialmente de la forma de reflexión del ser humano (81). Se trata de una perspectiva nacida de intereses a un tiempo estéticos y

²⁴ Véanse Broglio (2011) y Baker (2013).

²⁵ ¿Cómo son esas experiencias? Me limito aquí a una descripción muy sucinta, solo para dar una idea más concreta de las obras: un concurso en el que, gracias a un dispositivo electrónico –también llamado “ratón”–, las ratas dibujan con su movimiento (Lucy Kimbell: “Is your rat an artist?”); pinturas realizadas a la intemperie, incluyendo en su proceso la intervención de animales que habitan una determinada zona geográfica (Olly and Suzi: “Anaconda on Painting”, “Penguins Sliding” o “Cycle of Pray”; retratos fotográficos en los que se funden en un solo rostro rasgos humanos y animales (Mary Britton Clouse: “Nemo: Portrait/Self Portrait”, “Daphne”, “Naomi”, “Cecilia”, entre otras).

políticos, en tanto supone una revaloración de todo lo que durante siglos ha sido despreciado tanto en el campo de las artes como de las ciencias: lo exterior, lo corpóreo, lo superficial, lo bajo, lo múltiple, lo anónimo, lo no lingüístico, lo efímero.

Los críticos que ponen en juego toda esa serie de contra valores parecen haberse preguntado: ¿qué pasaría si buscásemos pensamiento precisamente allí donde creemos que no es factible encontrarlo?; ¿qué imágenes, qué ideas de la relación entre hombre y animal se desprenderían de esas experiencias? Estos dos interrogantes constituyen los ejes en torno de los cuales se puede leer el impacto de la vertiente de pensamiento posthumanista en el ámbito de la crítica literaria, que es el que me gustaría revisar en estas páginas. Aunque tal vez debería decir, para ser coherente, con las lecturas de literatura, sea cual fuere el campo disciplinar o institucional en el que ellas se inscriban.

Ahora bien, antes de comenzar a analizar de qué modo, con qué estrategias metodológicas y conceptuales, los lectores están llevando toda esa agua –revuelta, turbia y refrescante– al molino de la crítica literaria, creo que es necesario hacer una salvedad para evitar una posible distorsión: el trabajo de la crítica que procura abreviar en la corriente de pensamiento posthumanista no se identifica con aquello que se ha caracterizado como el campo de los escritos “‘posteóricos’, ‘posdisciplinares’, ‘poscoloniales’ o ‘posoccidentales’ de los 90” (DALMARONI, 2015, p.48), formas de abordaje que arrastraron a la teoría a la misma desgracia que a la literatura; es decir, que partiendo de la idea de que la literatura debía estar al servicio de la consecución de ciertas transformaciones institucionales o políticas, hicieron de la lectura un medio más o menos erudito o creativo, pero siempre constreñido por el alcance de esas intenciones y condenado de antemano a realizar tareas de reconocimiento.

Pero ¿por qué el posthumanismo no se identifica con estas corrientes “post”? En primer lugar, porque la transformación del campo disciplinar que se reclama desde el ámbito de los estudios críticos animales no tiene como fin homogeneizar los discursos disolviendo la especificidad de las diferentes prácticas artísticas en el vasto territorio de los ya declinantes “estudios culturales”; por el contrario, la idea es establecer zonas de contacto transdisciplinar que pongan de relieve las particularidades teóricas y metodológicas de cada enfoque –las condiciones de enunciación de sus discursos–, al tiempo que exponer, como decíamos, sus dificultades para pensarse a sí mismas. Un ejemplo bastante claro en este sentido podría ser el de la teoría de la deconstrucción, vertiente filosófica que le permitió a la crítica literaria dar cuenta de los límites de sus propios ejercicios de lectura al mostrarle que las estructuras retóricas y gramáticas divergen entre sí, que se contradicen; en fin, que “la retórica es

irreductible, discrepante y heteróclita con respecto a la lógica y a la semiología y con respecto a la paráfrasis interpretativa” (CATELLI, 20015, p.35). De ese modo, a partir de una teorización filosófica acerca de la naturaleza indecible del lenguaje, la crítica pudo reflexionar sobre la particular forma de funcionamiento de su objeto de estudio y sobre sí misma o, en otras palabras, sobre las dos caras de lo que Paul de Man –propiciador de este fértil encuentro transdisciplinar– llamó la “resistencia a la teoría”.

En segundo lugar, las perspectivas de lectura que se identifican con el posthumanismo se distanciarían de los ‘post’ a los que alude Miguel Dalmaroni (2015) en que su objetivo no es en absoluto desplazar el foco del centro para arrojar luz sobre zonas consideradas –cultural, social, ideológicamente– marginales; su fin es más bien ampliar el ámbito de sus intereses incorporando problemas y discursos que pueden enriquecer la comprensión de la literatura. En ese sentido se orienta la reconsideración del hombre como animal y de la literatura como forma específica de pensamiento. No se trata, entonces, de establecer nuevas jerarquías; el objetivo final es pensar por fuera de ellas: ni la entronización de lo literario como posibilidad de acceso a una experiencia inescrutable –reducción metafísica cuyo recorrido se agota siempre en la imposibilidad de hablar de lo que se considera esencial–, ni su consideración como mera traducción estética de los contextos –históricos, sociales, culturales–, verdaderos portadores del “sentido”. En ambos casos se establecen relaciones jerárquicas que tienen, por supuesto, efectos concretos sobre la suerte institucional de los críticos y sus tareas docentes o investigativas. Lo que está en juego cada vez que alguien se propone realizar una lectura posthumanista no es el valor de lo literario sino la consideración de las formas específicas que esas producciones que nuestra sociedad caracteriza como literarias tienen de figurar el mundo. Su capacidad de desestabilizar los conceptos con los que otros discursos construyen y regulan realidades.

Si lo que resiste en la literatura y en la teoría es, precisamente, el carácter inhumano del lenguaje, su no adecuación a los presupuestos que el humanismo le ha asignado durante siglos –humanidad, trascendencia del sentido, relación unívoca con las cosas–, el posthumanismo no sería más que un nuevo modo de asedio a esas resistencias. De análisis, por un lado, de las resistencias que la literatura –y el lenguaje en general, su retoricidad– opone a la teoría, y de deslindamiento, por otro, de las múltiples resistencias –políticas, ideológicas, institucionales– que la cultura opone a las ambiciones de la teoría. Entendiendo por teoría, de modo bastante general, ese conjunto de presupuestos que apuntan a diseccionar e interpretar la relación entre las palabras y las cosas. Ahora bien, si las resistencias de la

literatura son las del lenguaje mismo, ¿cómo sostener, desde la teoría, esa diferencia de lo literario, su especificidad como discurso? Se supone que quienes trabajan en el estudio y desarrollo de la teoría literaria deberían abogar por la singularidad de su objeto, pero si el posthumanismo propone, en la estela de pensamiento nietzscheano, desligar al lenguaje –a los lenguajes– de todo lastre metafísico, ¿cómo seguir sosteniendo la idea de una verdad, de un valor intrínseco (no institucional) de lo literario?

Parece haber, ciertamente, un equívoco fruto de un residuo humanista cada vez que los críticos ponderan la excepcional capacidad de la literatura para desestabilizar el lenguaje, para desquiciarlo. Parafraseando y tergiversando un poco a Roland Barthes (2013), se podría decir que el texto ataca, aunque no lo desee, las estructuras canónicas de la lengua misma (p.51); sea cual fuere su naturaleza, atenta contra la voluntad reguladora de la gramática. Esta idea ayuda a entender mejor el salto epistemológico del posthumanismo: no se trata de la equiparación de todos los discursos sino de la equiparación de todo lenguaje, del que los discursos serían formas específicas de juego y transformación, formas en que ese no coincidir del lenguaje consigo mismo produce pensamiento. Así como toda vida es singularidad, diferencia, así todo texto crea sus particulares modos de relación con eso que convenimos en llamar “realidad”, pero siempre a partir de una relación conflictiva con el sentido o, dicho de otra manera, de una no-relación con el sentido unívoco. Y esa no-coincidencia, además de pensamiento genera vértigo, emoción. Los sonidos, el ritmo, las imágenes producen placer porque son imposibles de aprehender, de fijar, porque están en continuo movimiento. Por eso cuando hablamos de “pensamiento literario” hablamos también de la materialidad del lenguaje y de la materialidad del cuerpo que lo percibe o practica, y esa relación entre pensamiento y materialidad es también inarmónica, incongruente. Barthes (2013) lo sintetiza muy bien: “El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas –pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo.” (p.29) Si la teoría puede aproximarse a esa experiencia del disenso será a través del cuerpo de su escritura, haciendo ciencia de ese desacuerdo original entre ideas y materia, verdadera fuente de todo placer, y también de todo conocimiento. Será, inevitablemente, una ciencia que testimoniará la desaparición de lo humano y, como consecuencia, la emergencia de nuevas formas de subjetividad. Su objeto, la literatura de animales, está todavía en ciernes.

La vida de la crítica

Aceptando, entonces, que el posthumanismo no es una forma “post” más de resistencia a la teoría, que se trata de una perspectiva que apuesta a teorizar –a escrutar las resistencias– en el marco de una radical transformación del escenario humanista, se abre un vastísimo campo de indagación en torno de las prácticas efectivas de lectura –en nuestro caso en particular, de lecturas literarias–. Nos interesará desplegar aquí dos que, creemos, delinean un mismo problema: ¿cuáles son las hipótesis que la crítica literaria toma del vasto campo del pensamiento posthumanista? y ¿qué efectos tiene sobre nuestra concepción del fenómeno literario el cuestionamiento de la distinción humano/animal a partir del recentramiento de la noción de “vida”?

La denuncia de la precariedad y arbitrariedad del concepto moderno de lo humano y la búsqueda de una perspectiva más rica y compleja en la noción de vida es un movimiento que creo juega un papel primordial en la mayor parte de los estudios críticos que procuran escrutar la productividad de la relación entre literatura y animalidad –pienso fundamentalmente en intervenciones dentro del ámbito argentino, pero me arriesgo a afirmar que es una hipótesis extensible a otras latitudes–.²⁶ En dichos trabajos se reflexiona sobre los modos en que se figura literariamente la vida, lo cual entraña, evidentemente, una transformación de los juicios acerca de las formas que asumen las relaciones entre vida y literatura –un tema que tiene en nuestros días repercusión dentro de los estudios sobre las llamadas “escrituras del yo”–. Se trata, en definitiva, de un ataque a las concepciones que intentan estabilizar o aprehender un sujeto de la experiencia.²⁷

Ciertamente, allí donde la crítica literaria pre o post-teórica –humanista, pre-formalista, post-literaria, cultural o comoelijamos llamarla– busca lo humano, con todos sus atributos, predicados y morales, las lecturas de cuño posthumanista rastrean las

²⁶ Véanse, por ejemplo, los trabajos de Margot Norris (1985), Susan McHugh (2011) y Christopher Breu (2014).

²⁷ Tomamos como referencia los trabajos sobre el tema de Alberto Giordano, especialmente aquellos reunidos en *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* (2006), *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico* (2011a) y *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores* (2011b). Hay en ellos una interesante reflexión sobre la noción de vida que recupera la crítica a las concepciones que sustantivan, nominan, humanizan la vida. Lo que interesa al crítico es precisamente registrar los momentos en los que el autobiógrafo o el diarista testimonian o involuntariamente permiten apreciar la descomposición de su propia subjetividad, sentir la vida como fuerza virtual, cambiante, impersonal, como corriente que atraviesa el tamiz del lenguaje. “El paso de la vida a través de las palabras” es la fórmula que Giordano utiliza dar cuenta de esa relación siempre desfasada, anacrónica e inestable. “Lo que Woolf llama realidad es siempre el correlato de una experiencia incomunicable, la manifestación de una certidumbre vacía de sentido, una evidencia repentina que se hurta, soberana, a los poderes de la nominación. Es eso que aparece en el intervalo entre-momentos cuando no aparece nada, cuando todo se hunde en su imagen. La vida, una vida, como proceso impersonal y extraño, como experiencia aterradora y excitante de los límites de la subjetividad: la irrupción del afuera en el corazón de lo íntimo” (2011b: 128).

manifestaciones múltiples y cambiantes de la vida concebida como *zoé*, es decir, como potencia anómala y generativa –y no como sustancia idéntica a sí misma–. La vida animal, metamórfica, impersonal, inhumana, anónima –sin propietarios, rostros ni contornos–, inmanente –resistente a la imposición de fines que la trasciendan–, virtual –potencial, actualizable– y, en consecuencia, futura. Es por eso que las filosofías vitalistas, o al menos las que parecen establecer un diálogo abierto y fecundo con la creación literaria, están orientadas al porvenir –en tanto realidad abierta que debe ser creada y recreada y no, evidentemente, como destino planificable, previsible–. De allí el interés de estas corrientes por los movimientos de vanguardia y por todas aquellas experiencias que apuntan a desdibujar los límites entre obra y vida, poniendo en suspenso algunas de las normas silenciosas instituidas por la tradición. Cuando la pregunta por el valor de una obra, prerrogativa por excelencia de la estética, se sustituye por la pregunta por su esencia (¿es esto una obra de arte?), es porque algo fundamental del orden humanista ha sido trastocado.

Ahora bien, esa vida potencial, futura, no sólo arrastra consigo la forma humana sino también aquella que el anti-humanismo estructuralista colocó en su lugar: la del sujeto. La subjetividad como efecto de la capacidad lingüística –el lenguaje en lugar de la conciencia– será otro de los presupuestos teóricos cuya centralidad cuestionada con el argumento de que más que una diferencia que funcione como corte decisivo entre los vivientes, existe una multiplicidad de diferencias que operan sobre lo real y que incluyen, entre otras tantas, la diferencia lingüística –cuya validez, por otra parte, también está siendo revisada.²⁸ La institución de una perspectiva no antropocéntrica tendrá como efecto primordial, pues, la desustancialización del sujeto, que no podrá ser pensado más que como un resto entre procesos de subjetivación y de desubjetivación. Ya no será sujeto todo aquel que hable; la subjetividad será la imagen resultante de la tensión entre la fuerza continua de la vida y la fuerza fijadora de la forma.

En una entrevista que le realizaron Stany Grelet y Mathieu Potte-Bonneville a Giorgio Agamben (2005),²⁹ éste observa la presencia de esa tensión aporética en el último pensamiento de Michel Foucault; más concretamente, en su trabajo acerca de lo que caracterizó como el “cuidado de sí”. Dice Agamben (2005): está, por un lado, lo que Foucault define afirmativamente como la “inquietud de sí” y, en franca convivencia con ella, la necesidad imperiosa de desprendimiento, de abandono de sí. Y agrega, parafraseando al

²⁸ Véase Giorgi y Rodríguez (17-18) y Cragnolini 2014 (7).

²⁹ Publicada por primera vez en la revista *Vacarme* 10 (1999-2000) y recogida en Ugarte Pérez (2005).

filósofo: se ha llegado al fin de la vida si uno se interroga sobre la propia; el arte de vivir consiste precisamente en la destrucción de la identidad, de la psicología. “Haría falta, por así decir, mantenerse en este doble movimiento, desubjetivación y subjetivación. Evidentemente, es un terreno en el que es difícil sostenerse” (2005, p.175). Esta lectura se apoya en gran medida en las reflexiones sobre los procesos de individuación realizadas por Gilbert Simondon, para quien en todo individuo coexisten un principio individual, personal, y un principio impersonal, no individual; una vida estaría siempre compuesta por esas dos fases, que están siempre en relación (2005, p.186). Experimentamos la “desubjetivación” precisamente porque convivimos con una potencia impersonal, eso, dice Agamben (2005), que nos sobrepasa y al mismo tiempo nos hace vivir.

El arte de vivir, o el arte de la vida tendría, así, una dimensión poética en el sentido etimológico de la palabra: la vida entendida como *poiesis*, como creación. La pregunta acerca de cómo hace el sujeto para estar en relación con esa potencia impersonal que no le pertenece y que además lo excede es, ciertamente, un problema de índole artística. “La desubjetivación no tiene solamente un aspecto sombrío u oscuro. No es simplemente la destrucción de toda subjetividad. Está también el otro polo, más fecundo o poético, donde el sujeto no es más que el sujeto de su propia desubjetivación” (AGAMBEN, 2005, p.187). Ese doble movimiento que Foucault conceptualiza a partir de la reflexión sobre el cuidado de sí se podría aplicar, en efecto, a cualquier práctica creadora, sea ésta artística o crítica: quien se proponga abordar esas zonas de subjetivación y autoconocimiento se encontrará fatalmente con “figuras donde un sujeto asiste a su debacle, ronda su desubjetivación” (AGAMBEN, 2005, p.177).

Además de subrayar el interés de esta concepción de sujeto como resto resultante de procesos contradictorios en tensión, nos interesa rescatar aquí la propuesta metodológica que, en lugar de establecer principios teóricos para mantener a raya la tentación metafísica, alienta ejercicios de pensamiento en los que los procesos de subjetivación sean considerados como estrategias de lectura y no como verdades acerca del yo o del sentido. Por eso el posthumanismo propone entender la tarea artística como una pugna por apropiarse de una vida, por formalizar lo informe, por hacer discreto lo que es continuo –perspectiva con la que se pone en jaque, evidentemente, el discurso de la estética, fuertemente arraigado en la ideología humanista y en el triunfo intemporal de la forma.

En el ensayo *El hombre sin contenido* Agamben (2005a) vuelve sobre el problema de la valoración artística y acude a la idea nietzscheana del “arte para artistas”: “Ah, si de verdad vosotros pudieseis entender por qué precisamente nosotros necesitamos el arte...” pero “otro

arte... un arte para artistas, ¡solamente para artistas!” (Nietzsche 41). ¿A qué se refiere Nietzsche con esa fórmula? No sólo a un desplazamiento del punto de vista tradicional sobre el arte (centrado en la recepción y no en la producción) sino, de modo más radical, a una eliminación de la distinción entre creador y espectador que tiene como efecto una mutación en el estatuto esencial de la obra de arte (AGAMBEN, 2005a, p.27), considerada por Nietzsche como eterna autogeneración de la voluntad de poder y, por tanto, rasgo fundamental del devenir universal. La estética deja lugar así a una visión nihilista desacralizada y desacralizante que, al poner en el centro de la escena a la vida como fuerza primigenia, destrona al “sujeto creador”, dador supremo de sentido, y hace de la obra una pura apariencia, superficie en la que se deslizan, inaprehensibles, los contenidos.

Una perspectiva crítica apoyada en tales ideas funda, además de un campo conceptual no dominado por lo humano como centro ordenador de la experiencia, un nuevo modo de entender la relación que las prácticas estéticas sostienen con esa poderosa hipótesis de lo viviente: eso que la crítica define a grandes rasgos como “sensibilidad vitalista”. No pretendemos, ni estaría ciertamente a nuestro alcance, realizar aquí un examen de las diversas corrientes de pensamiento del vitalismo; procuraremos, sin embargo, deslindar algunos aspectos que son cruciales para comprender la transformación epistemológica propuesta desde el posthumanismo. En primer lugar, parece inevitable detenerse al menos un momento en las resistencias que la noción de vida opone a cualquier perspectiva que intente aprehenderla. Como señala María Pía López en *Hacia la vida intensa* (2009), una de ellas –tal vez la fundamental– es su resistencia a la conceptualización. La esencia de la vida sería negada si se quisiera y pudiese dar de ella una definición conceptual. “Sólo le es dado, como vida consciente, llegar a ser consciente de sí misma en su movilidad, sin que esté por medio el estrato de la conceptualización, que coincide con el dominio de las formas” (p.47). Se establece así una tensión entre la vida y su formalización: no es posible percibir la vida si no es a través de las formas, y las formas, por su parte, no tienen otro origen que la vida.

La literatura, producto de un conjunto de formas nacidas del movimiento creador de la vida, es a su vez una construcción que resiste el movimiento, que se manifiesta como fijación; pero hay, al mismo tiempo, algo en ella –la retoricidad del lenguaje, dirá Paul de Man– que reproduce la inestabilidad de todo proceso vital, algo que está siempre en trance de nacer y morir. Por eso la crítica se debate necesariamente entre dos fuerzas contradictorias: la de producir puntos de anclaje para la fijación cultural –de ello depende nada más ni nada menos que la existencia de una tradición– y la de permitir que se produzcan cambios, que los

lenguajes y los códigos se transformen, se renueven. De la lucha entre esos dos impulsos antagonicos nace lo que llamamos creación cultural. “El triunfo de la vida es lo que hace la historia de la cultura (de la literatura), la sustitución de unas formas por otras, su transformación” (LÓPEZ, 2009, p.47-48). Las imágenes a las que el vitalismo recurre para figurar esos procesos tan difíciles de aprehender se reiteran: el río, la metamorfosis, la figura del nómada; figuras también recurrentes en la literatura de raigambre posthumanista: aquella que procura dar cuenta del latido animal en los personajes y en las voces narradoras humanas, aquella que entiende el nomadismo como el único modo posible de habitar el mundo y de ejercitar el pensamiento.

Pero ¿qué significa aquí ejercitar el pensamiento? Fundamentalmente, no renunciar a la tarea de pensar el pensar mismo, es decir, resistir el encorsetamiento conceptual, que obstaculiza “la percepción de la unidad vital y la condición misma de la vida” (LÓPEZ, 2009, p.68). Hacer de la sospecha un principio metodológico. La desvalorización –tan cara al linaje nietzscheano– del mundo de las categorías, los sistemas, las teorías, tiene como objetivo central registrar alguna huella de esa realidad cambiante y huidiza. Frente a los críticos y filósofos cultores de las formas, las filosofías de la vida, en consonancia y sana asociación –veremos a qué refiere esto enseguida– buscan un roce o una apropiación de ciertas capacidades expresivas: construyen un conjunto de estrategias para dar cuenta de aquello que el concepto indefectiblemente traicionaría. Estrategias que apuntan, para retomar lo planteado al inicio de estas páginas, al diálogo transdisciplinar y al contagio teórico. Una sana asociación significaría, así, que las posthumanidades apuntan a integrar todos aquellos saberes para los que la cuestión animal más que un conjunto de contenidos formalizados es una perspectiva de lectura que trastoca el orden –taxonómico, jerárquico– instituido por la hegemonía del humanismo. Perspectiva no antropocéntrica, no logocéntrica, impulsora de una nueva lectura de lo viviente que da, a su vez, nueva vida a las lecturas.

“La vida de la crítica” refiere, así, a dos movimientos simultáneos e interdependientes. Por un lado, nombra los cambios producidos al interior de los estudios literarios, su voluntad de crear y recrear categorías para aprehender las formas en que la literatura aborda la desvinculación del lenguaje de toda realidad sustancial, presente, trascendente; en definitiva, de toda realidad “humana”. Y, por otro, alude a una revitalización de los discursos de la crítica que, superado el duelo por la obra de arte tal como fue concebida en la Europa renacentista– efecto inevitable del ocaso de la estética como disciplina– tendrá la posibilidad de buscar un nuevo sentido a la actividad artística, ligándolo a su propia incertidumbre como

viviente; es decir, retornando a aquella relación interesada, pre-estética, que veía en el arte una voluntad de potencia, una promesa de felicidad cifrada en un “ilimitado acrecentamiento y potenciación de los valores vitales” (AGAMBEN, 2005a, p.11).³⁰ Una crítica que revive al proponerse repensar la vida. O, en palabras de Giorgi; Rodríguez (2007), al procurar estudiar e inventar “los modos en que nuestras subjetividades, nuestras ‘formas de vida’ expresan, sin reducirla, esa pura potencia, esa “pura inmanencia” de *una* vida” (p.16). Los modos en que el animal autobiográfico deja su huella no a pesar sino gracias a la resistencia del lenguaje, a su aspecto material, rítmico, ambiguo, imaginario. No es extraño, entonces, que esa búsqueda transforme por completo nuestras ideas acerca de lo que la literatura es y de lo que la literatura puede en relación con la vida.

Finalmente, queda pendiente, entre tantas otras, la tarea de analizar cómo hará la crítica literaria para abordar su objeto, la *literatura de animales*, sin sustancializar las diversas emergencias de lo viviente; ¿cómo evitará comulgar con la idea –tan seductora, por cierto– de que la literatura animal o animalizada produce imágenes en las que la vida es intensificada y, por tanto, permite la realización de una experiencia más satisfactoria –sea cual fuere el contenido que se asigne a este adjetivo– del mundo? Dicho de otro modo: ¿cómo evitará ponerse al amparo de una nueva estética? Las versiones moralizantes de los problemas abordados se presentan siempre como un horizonte de inteligibilidad que amenaza con empobrecer, con aplanar las lecturas. La crítica al humanismo debería, por el contrario, ofrecernos vías alternativas para aproximarnos al pensamiento literario a través de nociones capaces de aliarse con formas de vida menos restrictas y con lenguas más abiertas (LÓPEZ, 2009, p.10). Lo cual no significa, por supuesto, rechazar de plano el problema de la verdad; la clave estaría en entenderla como “la disposición del pensamiento a expandir, y no limitar, sus capacidades creativas”. Léase aquí el fundamento ético de la elección del posthumanismo como perspectiva crítica y como condición de posibilidad de una crítica indisciplinada.

³⁰ “Al transformar en procedimiento poético el principio del retraso del hombre frente a la verdad, y al renunciar a las garantías de lo verdadero por amor a la transmisibilidad, el arte, una vez más, consigue hacer de la incapacidad del hombre de salir de su estado histórico, permanentemente suspendido en el intermundo entre viejo y nuevo, pasado y futuro, el espacio mismo donde puede encontrar la medida original de su propia estancia en el presente, y reencontrar cada vez más el sentido de su acción.

Según el principio que afirma que tan sólo en la casa en llamas es posible ver por primera vez el problema arquitectónico fundamental, así el arte, una vez que ha llegado al punto extremo de su destino, permite que pueda verse su proyecto original” (AGAMBEN, 2005a, p.185).

Referencias

- AAVV. “La recepción del pensamiento de Nietzsche en la Argentina” (Dossieres I, II, III, IV, V y VI). *Instantes y azares*. 2001-2010, 1-8.
- AGAMBEN, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera, 2005a.
- BAKER, Steve. *Artist/Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- BARTHES, Roland. *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI, 1983.
- BREU, Christopher. *Insistence of the Material. Literature in the Age of Biopolitics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- BROGLIO, Ron. *Surface Encounters. Thinking With Animals and Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- CATELLI, Nora. “Retórica y jergas en la crítica contemporánea”. In *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada 452°F*. 2015, nº 12.
- CRAGNOLINI, Mónica (comp). *Extrañas comunidades. La impronta nietzscheana en el debate contemporáneo*. Buenos Aires: La Cebra, 2008.
- _____. “Animales kafkianos: el murmullo de lo anónimo”. *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*. Buenos Aires: La Cebra, 2010, p. 99-120.
- _____. “Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 2014, Año 1, vol. 2. 1-20.
- DALMARONI, Miguel. “Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría. Algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana”. In *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada 452°F*. 2015, nº 12.
- DE MAN, Paul. “La resistencia a la teoría”. *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta, 2008.
- GALIAZO, Evelyn. “Patatas arriba. Lenguaje, animalidad y animalización en los cuentos de Kafka”. *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*. Buenos Aires: La Cebra, 2010.
- GIORDANO, Alberto. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- _____. *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011^a.
- _____. *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011b.
- GIORGI, Gabriel; RODRÍGUEZ, Fermín (comp.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós, 2007.

LÓPEZ, María Pía. *Hacia la vida intensa*. Buenos Aires: Eudeba, 2009.

MCHUGH, Susan. *Animal Stories. Narrating across Species Lines*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *La gaya ciencia*. Madrid: Akal, 2001.

NORRIS, Margot. *Beasts of Modern Imagination. Darwin, Nietzsche, Ernst & Lawrence*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1985.

UGARTE PÉREZ, Javier (comp.). “‘Una biopolítica menor’. Entrevista con Giorgio Agamben. *La administración de la vida: estudios biopolíticos*. Barcelona: Anthropos, 2005.

WOLFE, Cary. *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.



Kiko

O (en)canto dos rouxinóis: da «menina» de Bernardim à «menina» de Garrett

La Salette Loureiro

— *O quarto que vos reservei...*
 — *Obrigado. Ouvi o rouxinol lá no parque.*
 — *O quarto que vos reservei... é o meu...*
 — *A vossa hospitalidade é encantadora. Naquela acácia canta o rouxinol. Aproximemo-nos da janela. Levantou-se, ofereceu-lhe o braço de ferro e recostou-se ao balcão. O canto dos rouxinóis forneceu-lhe matéria para uma série de citações poéticas e mitológicas.*
Mas Priscila interrompeu-o: — Em resumo, é o amor que faz cantar o rouxinol. E nós...

(Ítalo Calvino. *O Cavaleiro Inexistente*, p. 133)

A novela sentimental *Menina e Moça*³¹, também chamada de *Saudades*, do autor português do século XVI, Bernardim Ribeiro, goza de uma notável fortuna literária, desde a época das primeiras edições e manuscritos até à actualidade (a primeira edição, de Ferrara, data de 1554). Este facto é comprovado de diversas formas, a começar por sistematizações já elaboradas. António José Saraiva e Óscar Lopes (1978) fizeram uma resenha das várias edições e manuscritos, da inclusão em antologias e dos vários estudos feitos até 1978, para além do seu próprio estudo. Izabel Margato (1988) sistematizou e comentou o estudo das várias edições e manuscritos, as «biografias» de Bernardim Ribeiro, as influências e inter-relações, a linguagem e estilo, o discurso crítico, biografista e não biografista. Mais recentemente, José Vitorino de Pina Martins (2002), no seu longo «Estudo Introdutório» da *História de Menina e Moça*, para além da sua proposta de interpretação, faz uma análise intensiva das várias edições, da inclusão em antologias e manuais escolares e dos vários estudos académicos sobre esta obra, onde mostra a vitalidade de que ela goza ao longo dos séculos.

A fortuna literária verifica-se também nas referências, citações ou alusões que lhe são feitas em outras obras de outros autores, como é o caso de Almeida Garrett no século XIX e Nuno Bragança no século XX, que coloca uma personagem feminina a fazer uma citação anónima de *Menina e Moça*, no romance *A Noite e o Riso*.

Também muito interessante é a recepção a nível da cultura popular, que lhe presta tributo em letras de canções como «Lisboa, Menina e Moça»³² e o fado de Coimbra

³¹ Uma edição de *Menina e Moça* está disponível em: <<http://bdalentejo.net/BDAObra/BDADigital/Obra.aspx?id=286>>. Acesso em: 30-3-2015.

³² Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=zOI81d0BMpU>>. Acesso em: 17-3-2015.

«Coimbra, Menina e Moça»³³. O título e o *incipit* da obra são ainda hoje frequentemente repetidos, mesmo por cidadãos comuns que lhes desconhecem a origem.

Esta obra, com influências clássicas, italianas e ibéricas, é considerada por alguns autores e especialmente por Pina Martins (2002), como «uma novela sentimental, com *spunti* cavaleirescos e lírico-bucólicos» (p. 233), destacando-se que «a tónica fundamental é a afectiva, a da *captatio amoris*, a sentimental» (Ibid.). No entendimento deste autor, «o amor – que tudo vence excepto a morte – sobreleva todos os outros elementos confluentes, e por isso só pode ser entendida e classificada como novela sentimental» (Id., p. 27). Isabel Margato (1988) considera como traço maior deste texto «a *identidade dos contrários*. Nele coabitam pacificamente a narrativa e a poesia, o cavaleiresco e o sentimental, mesclados de pastoril. O velho e o novo coexistem em sua linguagem, sem que qualquer ‘rancor’ os separe ou afecte sua interdependência» (p. 79). Do ponto de vista temático, para Saraiva e Lopes (1978), «a *Menina e Moça* tende a exprimir uma filosofia segundo a qual o que confere à vida humana o seu mais alto valor é o empenhamento amoroso» (p. 254). Também I. Margato (1988) corrobora esta opinião ao considerar que a partir das histórias de *Menina e Moça*, «elabora-se uma conceituação do amor como o mais forte dos sentimentos [...] capaz de poder tudo ou tudo mudar no desmedido de sua dominação sobre a vontade do homem» (p. 87). Nessa visão, «O interromper (pela morte ou outro afastamento) equivale, nessas histórias, ao interromper da vida, já que a razão primeira ou o móvel de todas as coisas deixa de existir. E o viver depois da separação é um estar no mundo sem a própria alma, que acompanha o amado na separação» (Id., p. 88), como exemplifica o caso da Menina.

Hélder Macedo (1972), na senda de outros estudiosos, faz uma interpretação ocultista e esotérica da novela, analisando-a a partir da Cabala e do *Zohar*, uma interpretação que tem gerado alguma controvérsia. Este autor, partindo do modelo ideológico da Cabala, encontra no livro três níveis complementares de significado: o romanesco, o místico e o político (p. 28).

Para Pina Martins (2002), pode-se classificar *A História de Menina e Moça*, apesar das influências estrangeiras «que na sua escrita se reflectem, entre todos os textos clássicos portugueses, como o mais autenticamente nosso na história das nossas letras. Um texto por

³³ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4IxxVqOPh80>>. Acesso em 17-3-2015.

excelência clássico. E, ao mesmo tempo, o mais genuinamente português de todos os textos de ficção da nossa literatura» (p. 235).

Com autoria e narração atribuídas textualmente a mulheres, o que aponta para a provável influência das Cantigas de Amigo portuguesas, mas também para o Boccaccio do *Decameron* e de *Fiammetta*, como refere Deyermond (1985) e Pina Martins confirma (2002), *Menina e Moça* conta histórias de amor e morte, de ausência e de saudade, marcadas por um fatalismo inelutável e perspectivadas de um ponto de vista feminino, ou melhor, a partir do que «Bernardim Ribeiro acreditou ser o mundo interior das mulheres, o que pensavam, sentiam e como participavam no campo das relações amorosas» (MARGATO, 1988, p. 87). Para Pina Martins (2002), «O feminismo da escrita é um reflexo da sensibilidade de Bernardim Ribeiro, da sua delicadeza e da sua abertura ao valor espiritual da mulher» (p. 26).

Esta visão feminina atribui às mulheres uma superior capacidade de amar e de sofrer por amor, representada e defendida pela Menina, que considera que «sempre nos homens houve desamor» (RIBEIRO, 1975, p. 26), e corroborada pela Dona, que afirma que «não há tristeza nos homens. Só as mulheres são tristes» (Id., p. 41). No entanto, nas histórias contadas pela Dona, «o homem é que vai assumir essa sofrida capacidade de amar», verificando-se que os protagonistas masculinos «funcionam como duplos da Menina e Moça», pois «Lamentor, Binmarder, Avalor é que vão desempenhar o papel atribuído a ela no início da narrativa: o de viver/morrer na ausência do amor» (MARGATO, 1988, p. 89). Neste sentido, no contexto da novela, os heróis masculinos representam uma exceção ao comportamento habitual do género masculino. Este último está em linha com o pensamento de Lipovetsky (2000) quando este afirma que, «ao longo da história, os homens e as mulheres não atribuíram ao amor o mesmo lugar, não lhe conferiram nem a mesma importância nem o mesmo significado» (p. 17). Poder-se-á dizer que a diferença de género que se depreende de *Menina e Moça* coincide com a análise deste mesmo autor, quando ele diz: «Apesar de o ideal amoroso se apresentar como ‘igual e partilhado’, é a assimetria dos investimentos, dos sonhos e das aspirações dos dois géneros que, desde há séculos, estrutura a realidade social e vivida do fenómeno» (Ibid.), uma opinião que o autor reforça com a posição de Nietzsche, para quem o amor da mulher «é renúncia, fim incondicional, ‘dádiva total de corpo e alma’» (Ibid.).

Feito este enquadramento, importa centrar-nos no tema específico deste texto. Trata-se, sem dúvida, de um dos mais impressionantes momentos do livro, e talvez um dos mais marcantes e comoventes da História da Literatura Portuguesa, o episódio do canto do

rouxinol, seguido da sua morte e queda num ribeiro, presenciado e relatado duas vezes na novela.

Este episódio aponta para uma longa tradição na cultura ocidental, associando-se aos mitos gregos de Aédon e de Filomela (Filomena, em algumas versões), ambas transformadas em rouxinol, na sequência de amores, vinganças e mortes sangrentas e horripilantes. O primeiro é evocado por Penélope na *Odisseia* (XIX, vv. 510-534), (Aédon matou, por engano, o seu filho Itylos e os deuses transformaram-na em rouxinol para chorá-lo), está presente também em *Agaménon*, de Ésquilo (vv. 1140-1145), e, já em Roma, no *Agaménon*, de Séneca (vv. 671-672), que imita o primeiro (CHEVALIER, 2006, p. 55).

Quanto ao segundo mito, ele relata uma história sangrenta, de amor, violência e morte, na Grécia antiga, cujos protagonistas são o rei da Trácia, Tereu, a sua esposa Procne e a irmã desta, Filomela, todos eles metamorfoseados em pássaros, respectivamente, poupa, andorinha e rouxinol. Em algumas versões do mito, é Procne que é transformada em rouxinol e Filomela em andorinha. Na Antiguidade grega, este mito está presente na tragédia *Electra*³⁴ (vv. 145-152), de Sófocles (Id., p. 56), e na Roma antiga, nas peças *Hércules Furioso* (vv. 146-151), e *Tiestes*, de Séneca, vv. 272-278 (Id., p. 62-63, 65).

Na poesia romana, este mito tem uma grande representação, destacando-se as *Metamorfoses* (livro VI, cap. 6), de Ovídio³⁵ (Id., p. 56), mas devendo mencionar-se também os casos de Virgílio, *Geórgicas* (livro IV, vv. 511_515), (Ibid.); Horácio, *Odes* (livro IV, 12, vv. 5-8) (Id., p. 57), Catulo (poema 65, vv. 9-14). Neste último caso, o poeta latino canta a dor causada pela morte do irmão e nesse poema Filomela «est bien l'oiseau du deuil et son chant se fait élégie» (Ibid.). Segundo J.-F. Chevalier (1982), neste poema de Catulo,

On retrouve le topos parvenu jusqu'à nous: les roulades du rossignol sont certes un chant d'amour, mais cet amour, loin de toute sensualité, est célébration de l'être cher qu'on a perdu. Par cette déclaration d'amour éternel, le poète fuit la société pour chercher une solitude propice à la composition poétique (Id., p. 58).

É ainda na Roma antiga que encontramos um texto que, segundo Chevalier (1982), e não só, influenciou inúmeros poetas, que tentavam rivalizar com o virtuosismo do canto do

³⁴ A presença dos mitos de Aédon e Filomela na tragédia grega e na *Odisseia* é estudada por Nicole Loraux em *Les Mères en Deuil*, Paris: Editions du Seuil, 1990, no capítulo «Le deuil du rossignol», p. 87-100.

³⁵ Segundo Mário Martins, os versos de Ovídio passaram ao português medievo na *General Estória*, de Alfonso El Sabio, tomo 1 da parte 2, Madrid, 1957, p. 246-263. O mesmo mito foi explicado e interpretado por um frade e também por Johannes de Garlandia em *Integumenta Ovidii*, Milão, 1933, p.59 (1975, p 20-21).

pássaro. Trata-se da descrição da beleza dos trinados do rouxinol feita por Plínio, o Velho³⁶, na sua *História Natural* (X, 43), (2006, p. 59). Mário Martins afirma que muitos naturalistas medievais foram influenciados pelo texto de Plínio e divulgaram as características do rouxinol e a sua morte, transcrevendo até algumas passagens do original (1975, p. 29-30). Este estudioso transcreve o texto de Plínio da seguinte forma:

Por várias razões nos espanta o rouxinol, escreve Plínio, a começar pela voz tão ampla em corpo tão pequenino. E que ciência perfeita da arte musical, ora com largas modulações e novos requiebrs de voz, ora com movimentos musicais de menor extensão e quase truncados! Às vezes, como que fala para si mesmo, baixinho. A seguir, alteia o cante, todo ele vibra e atinge todos os tons. Ora de soprano, ora de tenor, ora de barítono ou baixo, o rouxinol canta como quer. Naquela boquinha parece haver tubos de órgão para todos os sons. E são artistas! Cada rouxinol aprende ariazinhas diferentes, cada qual tem o seu repertório. Tamanho ardor põem os rouxinóis nos desafios, a cantar entre si, que muitas vezes um deles acaba vencido pela morte, perdendo antes o alento do que o canto. (1975, p.21)

Nos textos líricos da Idade Média, o canto do rouxinol assume já novas funções, embora em França se mantenha a representação do mito original, como documenta Danielle Quéruel³⁷ (2006). Tanto Chevalier (2006) quanto Danielle Quéruel (2006) consideram que a lírica medieval foi buscar à Antiguidade os trinados do rouxinol para cantar o amor (CHEVALIER, 2006, p. 59). Relativamente à presença e à função deste pássaro nos textos medievais, aquela autora é taxativa:

Lorsque dans les œuvres médiévales, poèmes courtois, lais narratifs ou romans, surgit la figure du rossignol et que son chant se fait entendre, c'est toujours pour dire les vicissitudes de l'amour. L'oiseau réputé pour la beauté et la pureté de sa voix, à la fois forte et fragile, émet un chant qui exprime tantôt les moments de bonheur ou d'extase, tantôt la douleur et le désespoir des amants. (QUERUEL, 2006, p. 73)

Paralelamente, segundo Chevalier, desde o final da Antiguidade, o mito de Filomela sofre novas variações, ao ser cantado pelos poetas cristãos, que, imitando os poetas líricos, cantaram o rouxinol para celebrar Deus, uma espiritualização deste pássaro e do seu canto que conheceu uma longa posteridade. Entre estes poetas, encontra-se Jean Peckam, arcebispo de Cantuária do séc. XIII, sobre o qual Chevalier diz que: «Il propose une lecture mystique de la vie de cet oiseau» (2006, p. 71).

³⁶ Plínio viveu entre os anos 23 e 79 d.C.

³⁷ Esta autora analisa a narrativa de Chrétien de Troyes, que segue de perto a história original, mas acrescentando-lhe o canto do rouxinol (Quéruel: 80-81), efeito provável das escolas e dos manuais de retórica e de poética. O *Roman de la Rose* e a poesia de Marie de France são outros casos analisados.

Também Mário Martins (1975) dá o exemplo de alguns poetas cristãos que trataram o tema e desenvolve em particular o caso de Jean Peckam e do poema sintetizado por Chevalier (2006), intitulado «Philomena», acrescentando que «ele, o rouxinol, significa a alma que morre de amor, ao contemplar a paixão de Cristo» (MARTINS, 1975, p. 24):

Diz-nos Frei João Pecham que o rouxinol, ao sentir aproximar-se a morte, pousa numa árvore, muito de madrugada, e entoa vários trinos. Com doces melodias, assim espera pela aurora. Mal, porém, rompe o dia, à hora de prima (pelas seis da manhã), mais alto sobe a sua voz, sem parar nem descansar. À hora de terça (quer dizer, às nove da manhã), quase não sabe dominar o prazer que sente no coração, ao cantar. Vão-se quebrar as cordas da garganta. Contudo, a voz ganha ainda em força. Quanto mais canta, maior é o seu entusiasmo. E quando, pelo meio-dia, o sol queima, rompem-se-lhe então as entranhas de tanto cantar e exclama, à sua maneira: oci! ocí! Morrer, morrer! Deste modo, a pouco e pouco vai-se calando o rouxinol, vencido pelo esforço. Quebradas as cordas vocais, só o bico ainda palpita, do rouxinol exangue. Chega a hora de noa (às três da tarde) e fenece de por fim, ao romperem-se as veias do corpo todo. (MARTINS, 1975, p.26)

Mário Martins (1975) acrescenta que este poema foi traduzido e divulgado em várias línguas, entre as quais o português, no séc. XVI, aparentemente com versões de 1561 e 1566 (1975, p. 27), portanto, posteriores às edições de *Menina e Moça*, não havendo, por isso, possibilidade de estas versões terem influenciado Bernardim Ribeiro na sua novela. Não obstante, para este estudioso, não é de excluir a hipótese de Bernardim conhecer este poema em latim, dada a sua vasta cultura e a divulgação de que este texto gozava na época (p. 29).

Há a acrescentar que, no início do Renascimento, Boccaccio retoma este mito em *La Généalogie des dieux païens*, Livres IX, (CHEVALIER, 2006, p. 65-66). Na poesia, Petrarca mostra-se herdeiro desta tradição poética nos sonetos 310 e 311 do seu *Cancioneiro* (Id., p. 59-60). Sobre o segundo destes poemas, diz Chevalier (2006): «Les ‘roulades du rossignol’ sont un avertissement rappelant un topos antique: rien de ce qui est terrestre n’est durable» (Id., p. 59). Em Portugal, Camões evoca este mito, na estância 63 do canto IX de *Os Lusíadas*, bastante depois da publicação de *Menina e Moça*.

Pelo apanhado que acabámos de fazer, verifica-se que o famoso episódio do rouxinol de *Menina e Moça* se integra numa linhagem literária que vem já de muito longe, da própria Antiguidade Clássica, embora sofrendo múltiplas mutações e variações dos seus significados e funções ao longo dos tempos.

Bernardim, na sua novela, parece dar seguimento à tradição medieval, conferindo ao episódio o valor simbólico que é atribuído a esta ave no *Dictionnaire des Symboles*: «Cet oiseau, dont tous les poètes font le chantre de l’amour, montre de façon saisissante, dans tous

les sentiments qu'ils suscite, l'intime lien de l'amour et de la mort.» (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 826).

Na novela, a Menina, que assiste e narra o episódio, encontra-se numa espécie de desterro voluntário, afastada do mundo devido à infelicidade amorosa, num «ermo», «tão longe de toda a gente e de mim ainda mais longe, donde não vejo senão serras que se não mudam, de um cabo, nunca e, do outro, águas do mar, que nunca estão quedas» (RIBEIRO, 1975, p. 24). É nesta situação desesperançada e solitária, afastada do «amigo verdadeiro», levado «para longes terras e estranhas» (Ibid.), que decide escrever um livro sobre os «casos mudáveis» (Id., p. 26), para ser lido pelos «tristes» e entre eles as mulheres, pois «não os houve mais depois que nas mulheres houve piedade», «Porque sempre nos homens houve desamor» (Ibid.).

Está assim criado o contexto em que a história do rouxinol vem, poeticamente, dar corpo e expressão ao sofrimento de amor que a Menina está a viver e antecipar o sofrimento de amor das histórias que naquele mesmo lugar foram vividas e onde serão contadas em nível hipodiegético³⁸, pela «Dona do tempo antigo», que surge na novela imediatamente após o desaparecimento do rouxinol.

Contrariando os augúrios de uma manhã que «se erguia formosa» (Id., p. 30), numa natureza de «arvoredos grandes e verdes ervas e deleitosas sombras» (Id., p. 31), com o sol que tomava posse dos outeiros, o voo das «doces aves» (Id., p. 30), a música das flautas dos pastores, em suma, um verdadeiro *locus amoenus* clássico, o caso do rouxinol vem instalar o sentimento do trágico (do amor) e do absurdo da morte, dando, assim, «o tom e o símbolo» à obra, na opinião de Mário Martins (1975, p. 20).

Entretanto, apesar do carácter eufórico do quadro natural apresentado, um elemento introduz o contraste e aproxima esta natureza do estado de espírito da Menina: «assim aquele penedo estava ali anojando aquela água que queria ir seu caminho, como as minhas desventuras noutro tempo sóiam fazer a tudo o que mais queria, que agora já não quero nada» (RIBEIRO, 1975, p. 32).

Simultaneamente, o episódio do rouxinol vem ilustrar e confirmar o tema da mudança, já instalado pela Menina e que irá atravessar todo o livro, ao mesmo tempo em que o canto estabelece um paralelo com o sofrimento amoroso da narradora, tornando-se a sua expressão e metáfora. A Menina assiste ao acontecimento sentada «sob espessa sombra de um verde

³⁸ Sobre esta terminologia, cf. REIS; LOPES, 1994, p. 292 e sgts.

freixo», a árvore que se estabelece como centro do espaço onde as narradoras e as personagens das várias histórias contadas vêm parar normalmente fugindo de qualquer coisa.

A narradora de nível extradiegético, a Menina, conta assim o episódio:

Não tardou muito que, estando eu assim cuidando, por sobre um verde ramo que por cima da água se estendia, se veio apousentar um rouxinol, e começou a cantar tão docemente que de todo me levou após si o meu sentido de ouvir.

E ele, cada vez, crescia mais em seus queixumes. Cada hora parecia que, como cansado, queria acabar... Se não quando tornava, como que começava então.

A triste da avezinha, que, estando-se assim queixando, não sei como, se caiu morta sobre a água! E, caindo por entre as ramas, muitas folhas caíram também com ela.

E pareceu aquilo sinal de pesar: àquele arvoredo, seu caso tão desastrado!

Levava-a após si a água, e as folhas após ela. Quisera-a eu ir tomar, mas por a corrente que ali fazia grande, e por o mato que dali para baixo acerca do rio logo estava, prestesmente se me alongou da vista. Mas o coração me doeu tanto, então, em ver tão asinha morto quem, antes, tão pouco havia, que vira estar cantando, que não pude ter as lágrimas.

Certo que, por cousa do mundo, depois que perdi outra cousa, não me pareceu a mim que chorasse assim de vontade. Mas, em parte, este meu cuidado não foi em vão porque, ainda por a desventura daquela avezinha fossem causadas minhas lágrimas, lá ao sair delas foram juntas outras muitas lembranças tristes. (RIBEIRO, 1975, p. 32-33)

Na narração do episódio, é de salientar a reacção da natureza, que se comporta como se tivesse e exprimisse os seus sentimentos, estando, portanto, personificada. Por outro lado, é também de realçar o facto de a Menina aproveitar para mencionar que juntou às lágrimas choradas pela morte do pássaro outras causadas pelo seu caso pessoal, do qual o leitor muito pouco sabe.

A chegada da «Dona do tempo antigo» leva ao reconto do episódio do rouxinol, insistindo na constatação dos «conflitos» que também as cousas da natureza causam entre si e acrescentando um dado novo, a resposta de outro rouxinol aos queixumes do primeiro:

Agora dantes, estava eu aqui só, olhando para aquele penedo, «mostrando-lhe então como estava ali anojando aquela água que queria ir seu caminho». Ante os meus olhos, sobre aquele ramo que a cobre, se veio pôr um rouxinol docemente cantando. De quando em quando parecia que lhe respondia outro lá de muito longe. Estando ele assim no maior canto, caiu morto sobre aquela água, que o levou tão asinha que o não pude eu ir tomar. Tamanha mágoa me cresceu disto, que me acordei de outras minhas, de que também grandes desastres causa foram, e levaram-me donde me eu também não podia já tornar...

A estas palavras se me arrasaram os olhos de água e fui com as mãos a eles.

...E isto, senhora, fazia eu quando vós aparecestes, e o faço as mais das vezes, porque sempre eu choro, ou estou para chorar. (RIBEIRO, 1975, p. 37)

Mário Martins (1975) associa este caso à descrição de Plínio, mas acrescenta-lhe uma simbologia, considerando o «pobre passarito como figura duma dor pessoal e duma tragédia pungente» (p. 21). Em nosso entender, estes significados alargam-se às situações vividas pelas personagens das histórias que irão ser contadas naquele mesmo lugar, antecipando-lhes o tom, tendo ainda o episódio a função de prefigurar as mortes prematuras que ocorrem nessas mesmas histórias, mortes por e de amor, quer físicas quer psicológicas, que interrompem de forma súbita e violenta um estado de felicidade amorosa.

O episódio funciona, assim, como uma espécie de «mise en abyme», que espelha a história da Menina, que não chega a ser contada, e todas as outras histórias que a Dona do Tempo Antigo irá contar, depois de também ela as ter ouvido ao seu pai. Concordamos, pois, com a interpretação de Hélder Macedo (1977), segundo a qual as histórias contadas pela Dona «São todas, funcionalmente, a mesma» (p. 109). Por outro lado, essas histórias «são, por seu turno, glosas paralelas do esquema estrutural representado no episódio da morte do rouxinol, o qual já é também uma glosa amplificadora da «mudança» natural representada na separação das águas de um ribeiro por uma rocha que lhes tolhia o curso» (Ibid.). Em suma,

Ambas as ocorrências, que representam separação do que só unificado adquire identidade, pré-ecoam as súbitas interrupções de Lamentor com Belisa, Bimarder com Aónia, de Avalor com Arima e, afinal, da própria relação com o amigo que foi levado «para longes terras e estranhas» onde ela só sabe que «vivo ou morto o possui a terra sem prazer nenhum». (Id., p.110)

Também I. Margato (1988) considera que «As próprias histórias que a Dona conta à Menina e Moça, são histórias alheias, mas que funcionam como o reflexo das histórias ou angústias da Menina e Moça» (p. 81), cumprindo, aliás, o que a própria Menina já tinha antecipado, ao dizer «fui levada em parte onde me foram diante dos meus olhos apresentadas, em cousas alheias, todas as minhas angústias» (RIBEIRO, 1975, p. 25). Especificando melhor, «Estas histórias, que falam de coisas diferentes, mas que se reflectem umas nas outras, são modalidades da história da *Menina e Moça*. Trata-se, pois, de reduplicações de uma vida insatisfeita, que é só *saudade*, *cuidado* e *morte*, decorrente da separação do par amoroso» (MARGATO, 1988, p. 85).

Por outro lado, para esta estudiosa, esse efeito de reflexo estende-se também às personagens e suas funções:

Não há a particularização do sujeito em relação ao objecto, pois todas as histórias giram em torno de uma só significação (a do sofrimento pelo amor irrealizado) e os personagens, que «vivem» as mesmas histórias da *Menina e Moça*, são, de um certo modo, a sua imagem. Assim, também os personagens e as histórias não são claramente definidos ou particularizados, uma vez que têm a natureza de reflexo. (Id., p. 82)

Por estas razões, o episódio do rouxinol contribui para estabelecer «a complexa unidade estrutural do livro» (MACEDO, 1977, p. 113), ao constituir-se como história-modelo, a partir da qual todas as outras se constroem.

Toda a acção e as personagens do livro são impelidas por um fatalismo que as domina e que se estende também àquele espaço («tornai toda a culpa à terra» (RIBEIRO, 1975, p. 84), como se vê no caso do penedo que impede a água de progredir naturalmente no seu curso.

No século XIX, Almeida Garrett mostra a sua admiração por Bernardim Ribeiro e presta-lhe homenagem na sua peça *Um Auto de Gil Vicente*, de 1838, em cuja introdução afirma que aquele «Foi poeta não só quando escrevia, mas pensou, viveu, amou – e amar nele foi viver – amou como poeta» (GARRETT, 1991, p. 37). Conjuntamente com Gil Vicente, Bernardim é uma das personagens principais da peça e o seu livro *Menina e Moça, Saudades*, «um livro de enigmas e alegorias que não entendia talvez nem quem o escreveu» (Ibid.), é referido pelo autor também na introdução como a fonte de inspiração «Para a parte íntima dele» (Ibid.). Na peça de Garrett, este livro é introduzido pelas personagens Pêro Sábio, no Acto Primeiro, cena III (Id., p. 43, 47), Dom Manuel, no Acto Primeiro, cena VI (Id., p. 59) e Dona Beatriz, no Acto Terceiro, cenas V e VI. Esta última, amada de Bernardim na peça de Garrett, na hora da sua partida para a Itália para casar com outro, vê numa das histórias de *Menina e Moça* (Aónia e Binmarder), o reflexo da sua relação amorosa com o autor, «nossos tristes amores contados por um modo que os não entenderá ninguém» (Id., p. 105). Mas o mais interessante é que esta personagem comenta o título atribuído ao livro, *Saudades*, considerando que delas irão morrer, e imagina as reacções emotivas que a história haveria de causar nos leitores, vaticinando «quantos não chorarão sobre nossas desgraças!». No final da cena, lê de forma emocionada o episódio do rouxinol (Ibid.). Garrett alinha, assim, numa interpretação biografista de *Menina e Moça*.

No contexto do nosso estudo, não podemos deixar de relacionar o episódio da morte do rouxinol com a metáfora usada pela personagem Bernardim, no momento da despedida de Beatriz. Trata-se de uma metáfora muito próxima em termos de conteúdo, mas mais directa na expressão do seu significado simbólico: «A rola, que perdeu o companheiro, deixa-se morrer de míngua sobre o ramo lascado da árvore em que lho mataram...» (Id., p. 118). Esta imagem remete para o poema «Comme la tourterelle», do poeta francês do século XVI Pierre Ronsard, musicada pelo compositor Philippe de Monte, no mesmo século, que Bernardim não poderia ter conhecido, mas que provavelmente Garrett conhece. Dizem os versos de Ronsard «Comme la tourterelle languit jusque à la mort / Ayant perdu sa belle compagnie et consort:/ Ainsi ne veult confort mon coeur plein de tristesse / S'il n'arrive au doux port ou l'attend sa maitresse», uma situação que se adapta às histórias de *Menina e Moça*, mas especialmente à peça de Garrett, que este aproveita para de algum modo pôr a personagem masculina a responder à personagem feminina, num paralelismo entre a morte do rouxinol e a morte da rola. Em ambas, aponta-se para a morte por e de amor. Para a personagem de Garrett, a separação da amada corresponde a uma morte, psicológica e não só, pois, antes de se lançar à água, Bernardim exclama: «Estas águas, em que já baloiça o navio em que te levam – Beatriz! ... estas águas que me roubam tudo...» (Ibid.).

Em *Viagens na Minha Terra*³⁹, romance publicado em folhetins entre 1845 e 1846 na *Revista Universal Lisbonense* e, em livro, em 1846, Garrett volta de novo a Bernardim e ao seu rouxinol. Fazendo uma contextualização deste assunto em *Viagens na Minha Terra*, verificamos que o narrador, depois de anunciar o Vale de Santarém como um «dos mais lindos e deliciosos sítios da Terra [...], pátria dos rouxinóis e das madressilvas, cinta de faias belas e de loureiros viçosos» (GARRETT, 1972, p. 46), no capítulo X, depara com a natureza edénica no mesmo lugar, «um destes lugares privilegiados pela natureza, sítios amenos e deleitosos em que as plantas, o ar, a situação, tudo está numa harmonia suavíssima e perfeita» (Id., p. 47), um lugar onde fisicamente se destaca «um maciço de verdura do mais belo viço e variedade. A faia, o freixo, o álamo entrelaçam os ramos amigos; a madressilva, a mosqueta penduram de um a outro suas grinaldas e festões; a congossa, os fetos, a malva-rosa do valado vestem e alcatifam o chão» (Ibid.), e onde «há uma como simetria de cores, de sons, de disposição em tudo quanto se vê e se sente» (Ibid.). Mas o que mais estimula a imaginação do narrador é «a janela meio aberta de uma habitação antiga, mas não delapidada» (Ibid.), que

³⁹ Uma edição de *Viagens na Minha Terra* está disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes.html>>. Acesso em: 30-3-2015.

logo lhe sugere um romance e lhe suscita a vontade de «ouvir cantar os rouxinóis!...» (Ibid.), um desejo que se realiza, pois:

Estava eu nestas meditações, começou um rouxinol a mais linda e desgarrada cantiga que há muito tempo me lembra de ouvir.

Era ao pé da dita janela!

E respondeu-lhe logo outro do lado oposto; e travou-se entre ambos um desafio tão regular, em estrofes alternadas tão bem medidas, tão acentuadas e perfeitas, que eu fiquei todo dentro do meu romance, esqueci-me de tudo mais.

Lembrou-me o rouxinol de Bernardim Ribeiro, o que se deixou cair na água de cansado.

O arvoredado, a janela, os rouxinóis... (Id., p. 47-48)

Como se vê, a associação ao rouxinol de Bernardim não deixa dúvidas, está explícita no texto. Aliás, referindo-se a Joanhinha, Jacinto do Prado Coelho (1961) considera que «De tão idealizada, transforma-se num símbolo, como o rouxinol de cantar terno e magoado que transmigrou das páginas de Bernardim para a seguir nos passeios do vale» (p. 146). Também Hélder Macedo (1979) considera *Menina e Moça* como o «referente literário em função do qual Garrett situa o seu conto» (p. 20), acrescentando que, entre outros aspectos, esta obra é «sucessivamente conotada pela descrição da paisagem, do canto dos rouxinóis, dos olhos verdes de Joanhinha (iguais aos de Aónia, anagrama do seu nome) e até pelo facto de o próprio conto ser apresentado como uma história que o narrador ouviu a um seu companheiro» (Ibid.).

No seguimento da apresentação da novela que acima interrompemos, o narrador é informado de que a janela que o encantou:

— «É a janela dos rouxinóis.»

— «Que lá estão a cantar.»

— «Estão, esses lá estão ainda como há dez anos... os mesmos ou outros, mas a *menina dos rouxinóis* foi-se e não voltou.» (GARRETT, 1972, p. 48)

Assim, a história da «menina dos rouxinóis, menina com olhos verdes!» (Ibid.) é introduzida sob o signo do rouxinol de Bernardim, que desde logo lhe contamina o sentido, constituindo-se como indício (cf. REIS; LOPES, p. 202-3), antecipando o sofrimento causado por amores infelizes e a possível morte de um ou mais protagonistas.

Como as histórias de *Menina e Moça*, também esta é contada ao narrador extradiegético, que por sua vez a reconta ao leitor, avisando-o desde logo de que se trata do «mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda foi contado ou cantado»

(GARRETT, 1972, p. 52) e cujo início ele situa no ano de 1832 (Ibid.), em plena guerra civil portuguesa entre liberais e absolutistas, D. Pedro e D. Miguel. Trata-se da «interessante história da menina dos rouxinóis, da menina dos olhos verdes, da nossa boa Joanhinha» (Id., p. 130», e de Carlos, seu primo, da avó de ambos e de um frade franciscano, uma história cheia de mistérios, enigmas e amores proibidos, onde o fatalismo ocupa um lugar importante, como, aliás, acontece na novela de Bernardim.

Dado o tema que aqui abordamos, é sobretudo Joanhinha que nos interessa realçar, nomeadamente na sua relação com a natureza e na sua relação com Carlos. Desta personagem feminina, como acima se vê, há dois aspectos que a celebrizam na História da Literatura Portuguesa, que permanecem na memória colectiva e que merecem uma atenção interpretativa especial: os seus olhos verdes e a companhia dos rouxinóis. Menina dos olhos verdes ou Menina dos Rouxinóis são as designações mais frequentemente usadas dentro (cf. GARRETT, 1972, p. 130, 152, 187) e fora do livro para referir esta história, que algumas vezes já se autonomizou do romance de que faz parte.

No capítulo XII é feito o seu retrato, onde o narrador destaca precisamente o contraste que os olhos estabelecem com o seu rosto: «Os olhos porém – singular capricho da natureza, que no meio de toda esta harmonia quis lançar uma nota de admirável discordância!» (Id., p. 58). Esta discordância não é negligenciável, já que o narrador se empenha em realçar a harmonia e a simetria desta figura feminina, como se pode ver no seguinte excerto:

Naquele rosto, naquele corpo de dezesseis anos, havia, por dom natural e por uma admirável simetria de proporções, toda a elegância nobre, todo o desembaraço modesto, toda a flexibilidade graciosa que a arte, o uso e a conversação da corte e da mais escolhida companhia vêm a dar a algumas raras e privilegiadas criaturas no mundo.

Mas nesta foi a natureza que fez tudo, ou quase tudo, e a educação nada ou quase nada. (Id., p. 56)

Resulta, assim, que este elemento físico, que merece ao narrador um desenvolvimento considerável, deverá ser oportunamente interpretado, como à frente se verá.

A outra característica que a lança para a História da Literatura é o facto de ter como companhia habitual dois rouxinóis, ora um ora outro. O maior destaque dado a este facto ocorre no capítulo XIX, onde se apresenta a situação de guerra vivida no vale com a presença dos dois exércitos opostos e onde se mostra como Joanhinha circula livremente nos dois lados, pois «uns e outros respeitavam e adoravam a menina dos rouxinóis. Entre uns e outros por tácita convenção parecia estipulado que aquela suave e angélica figura pudesse andar

livremente no meio das armas inimigas, como a pomba doméstica e válida a que nenhum caçador se lembra de mirar» (Id., p. 94).

Aliás, foram os próprios soldados que «lhe puseram o nome da ‘menina dos rouxinóis’, pelo qual era conhecida em ambos os campos: significante e poético apelido com que a saudavam os soldados de ambas as bandeiras!» (Ibid.), designação que decorre da sua habitual presença «naquela antiga e elegante janela renascença de que primeiro nos namorámos» (Ibid.), onde «muda e queda horas esquecidas, escutava ela o vago cantar dos seus rouxinóis, talvez absorta em mais vagos pensamentos ainda...» (Ibid.), «com o nascer e o pôr do Sol» (Ibid.).

É nesse contexto que «Um dia, já quase posto o Sol, a tarde quente e serena – ou fosse que adormeceu ou que suas meditações a distraíram –, o certo é que os rouxinóis gorjeavam há muito nos loureiros da janela, e Joanhina não voltava» (Id., p. 95). Uma distração e uma demora que dará origem ao comovente reencontro dos dois primos. Carlos, soldado constitucional, regressa ao lugar de origem para ser surpreendido pela presença de Joanhina num espaço inesperado, o cenário de guerra, mas integrada de forma perfeita na natureza, com ela formando um todo quase indiferenciável:

Sobre uma espécie de banco rústico de verdura, tapeçado de gramas e de macela brava, Joanhina, meio recostada, meio deitada, dormia profundamente.

A luz baça do crepúsculo, coada ainda pelos ramos das árvores, iluminava tibiamente as expressivas feições da donzela; e as formas graciosas de seu corpo se desenhavam mole e voluptuosamente no fundo vaporoso e vago das exalações da terra, com uma incerteza e indecisão de contornos que redobrava o encanto do quadro, e permitia à imaginação exaltada percorrer toda a escala de harmonia das graças femininas. (Id., p. 96)

E Joanhina não estava só, tinha a acompanhá-la «o seu mavioso companheiro», «um dos queridos rouxinóis do vale que ali ficara de vela e companhia à sua protectora, à menina do seu nome», fazendo com que «Do mais espesso da ramagem, que fazia sobrecéu àquele leito de verdura, saía uma torrente de melodias, que vagas e ondulantes como a selva com o vento, fortes, bravas, e admiráveis de irregularidade e invenção, como as bárbaras endechas de um poeta selvagem das montanhas...» (Ibid.). (A referência ao poema de Camões não pode ser ignorada).

O quadro é comovente, mas o que nos interessa realçar nesta cena são os significados que o narrador atribui ao canto do rouxinol depois da interrupção causada pela chegada de Carlos e dos outros soldados, quando o pássaro já «tinha tornado ao seu canto, e não o

suspendeu outra vez agora, antes redobrou de trilos e gorjeios, e do mais alto de sua voz agudíssima veio descaindo depois em uns suspiros tão magoados, tão sentidos, que não disseras senão que preludiava à mais terna e maviosa cena de amor que esse vale tivesse visto.» (Id., p. 97).

Fica evidente, parece-nos, a associação do rouxinol ao amor e à sua integração na linha bernardiniana, «preludiando» uma história de amor com contornos já previsíveis.

É, pois, altura de explorar os sentidos produzidos pelos elementos que acima destacámos, os olhos verdes de Joanhina e a companhia dos rouxinóis.

Começando pelo último, como acabámos de ver, é o próprio narrador que associa a sua presença e o seu canto ao amor e a Bernardim. Não temos aqui, é certo, a morte do pássaro, mas ela é referida logo no início pelo narrador, mesmo antes de saber da existência de uma história. A nosso ver, a sua ocorrência não é necessária para que os significados que ela produz no texto de Bernardim se actualizem na leitura da novela de Garrett, decorrendo subtilmente das referências feitas. Nesse sentido, parece-nos legítimo associar ao rouxinol e ao seu canto o indício de uma história de amores impossíveis e trágicos, como se vem a confirmar com a loucura e morte de Joanhina e a desistência de Carlos de todos os seus ideais, pessoais e políticos. Uma história, portanto, bem na linha de *Menina e Moça*, que vem confirmar o significado da forma verbal «preludiava», presente na frase que acima transcrevemos.

Conjuntamente com os olhos verdes, a presença do rouxinol, companheiro de Joanhina, concorre ainda para a produção de outros valores simbólicos, que o romance viabiliza: a oposição entre o homem natural e o homem social, cuja teorização é desenvolvida no capítulo XXIV e, decorre, obviamente, da doutrina de Rousseau, segundo a qual o homem naturalmente é bom e é a sociedade que o degrada. Na formulação de Garrett no capítulo indicado, esta doutrina é apresentada como segue:

Formou Deus o homem, e o pôs num paraíso de delícias; tornou a formá-lo a sociedade, e o pôs num inferno de tolices. O homem – não o homem que Deus fez, mas o homem que a sociedade tem contrafeito, apertando e forçando em seus moldes de ferro aquela pasta de limo que no paraíso terreal se afeiçoara à imagem da divindade – o homem, assim aleijado como nós o conhecemos, é o animal mais absurdo, o mais disparatado e incongruente que habita na Terra. (Id., p.110)

O Vale de Santarém, descrito no capítulo X, onde Carlos e Joanhina nasceram e de onde o primeiro se afastou, para além da beleza física que acima já referimos, é apresentado

como o lugar do homem natural, «o Éden que o primeiro homem habitou com a sua inocência e com a virgindade do seu coração» (Id., p. 47), o lugar onde «a paz, a saúde, o sossego do espírito e o repouso do coração devem viver ali, reinar ali um reinado de amor e benevolência. As paixões más, os pensamentos mesquinhos, os pesares e as vilezas da vida não podem senão fugir para longe» (Ibid.).

Ao afastar-se deste lugar, Carlos perdeu a sua inocência original e expôs-se à acção modificadora da sociedade que, relativamente ao homem natural, «armada de suas barras de ferro, vem sobre ele, e o prende, e o esmaga, e o contorce de novo, e o aperta no ecúleo doloroso de suas formas» (Id., p. 111).

Ao permanecer naquele lugar, Joanhina mantém a sua pureza intacta, facto que é realçado na caracterização que é feita pelo narrador que, frequentemente, insiste no carácter natural das suas qualidades, por oposição ao efeito da sociedade que sai claramente desvalorizado, como se vê na frase iniciada por uma adversativa: «Mas nesta foi a natureza que fez tudo, ou quase tudo, e a educação nada ou quase nada» (Id., p. 56). A identificação da personagem com o homem natural é reforçada no capítulo XX, onde, como já vimos, aparece completamente integrada num quadro natural, formando um todo com a natureza vegetal. Também nesse momento o narrador aproveita para acentuar o contraste natural/social, sobrelevando mais uma vez o trabalho da natureza, que envolve Joanhina: «Era um ideal do demi-jour da coquette parisiense: sem arte nem estudo, lho preparara a natureza em seu boudoir de folhagem perfumado da brisa recendente dos prados» (Id., p. 96).

A identificação da personagem como o homem natural atinge, porém, o seu expoente máximo na cor dos seus olhos, que, como o narrador não se esquece de avisar, tem um valor simbólico. Depois de muito dissertar sobre esta e outras cores de olhos no capítulo XII, a eles volta no cap. XIV, para acrescentar e prevenir: «Disseras que naqueles olhos verdes e naquele rosto mal corado estava o tipo e o símbolo das vacilações do século» (Id., p. 65). Mas será Carlos, no capítulo XXIII, quem irá novamente dissertar, agora poeticamente, sobre as cores dos olhos, para tentar entender os olhos de Joanhina (Id., p. 107-8). Homem social como é, Carlos não atingirá essa compreensão: «Os olhos de Joanhina são um livro imenso, escrito em caracteres móveis, cujas combinações infinitas excedem a minha compreensão./ «Que querem dizer os teus olhos, Joanhina?». No entanto, nos seus devaneios poéticos deixa-nos vários argumentos que apontam para a identificação desses olhos com a Natureza e com o homem natural. Vejamos:

«Olhos verdes!...

«Joaninha tem os olhos verdes...

«Não se reflecte neles a pura luz do céu, como nos olhos azuis.

«Nem o fogo – e o fumo das paixões, como nos pretos.

«Mas o viço do prado, a frescura e animação do bosque, a flutuação e a transparência do mar...

«Tudo está naqueles olhos verdes. [...]

«No verde está a origem e o primeiro tipo de toda a beleza.

«As outras cores são parte dela; no verde está o todo, a unidade da formosura criada.

«Os olhos do primeiro homem deviam de ser verdes. (Id., p.108)

Concordamos, assim, com Ângela Varela (1999), quando esta diz: «Logo, a demonstração do significado dos «olhos verdes» serve justamente para fazer ressaltar o «verde» como fundamento genesíaco da Natureza («No verde está a origem e o primeiro tipo de toda a beleza.», é uma das frases-chave)» (p. 277). Esta estudiosa releva também o facto de Joaninha se identificar «com a Terra-mãe (ou pátria primordial)» (Id., p. 265). Igualmente Jacinto do Prado Coelho (1961), como já vimos, refere o carácter simbólico da personagem, dizendo que «Joaninha, motivo de altura, personifica a fragilidade, a pureza, o espírito de sacrifício, o encanto feminino. Faz um todo com a paisagem doce e amena. [...] Tem algo de angélico: a sua alma revela-se nos olhos, de cujo verde transparente e diáfano saem raios de inefável ternura» (p. 146).

Em suma, ao não compreender os olhos de Joaninha, Carlos confirma-se como símbolo do homem social, aquele que se afastou da natureza e foi moldado pela sociedade, tal como lhe aconteceu ao afastar-se do Vale. Não obstante, a personagem, aliás, de cariz autobiográfico, merece uma convicta defesa e elogio da parte do narrador, que considera:

Poucos filhos do Adão social tinham tantas reminiscências da outra pátria mais antiga, e tendiam tanto a aproximar-se do primitivo tipo que saíra das mãos do Eterno, forcejavam tanto por sacudir de si o pesado aperto das constrictões sociais, e regenerar-se na santa liberdade da natureza, como era o nosso Carlos [...].

Carlos estava quase como os mais homens... ainda era bom e verdadeiro no primeiro impulso de sua natureza excepcional; mas a reflexão descia-o à vulgaridade da fraqueza, da hipocrisia, da mentira comum.

Dos melhores era, mas era homem. (GARRETT, 1972, p. 111)

Mas toda a boa vontade do narrador é insuficiente para anular os efeitos produzidos pela máquina social sobre a personagem. Carlos flutua, oscila, entre o comportamento do homem natural e do homem social, mas é este último que se impõe e o leva de vencida: «Os

seus pensamentos, as suas considerações [...], todas participavam daquela flutuação inquieta e doentia de seu ser de homem social, em que o túbio reflexo do homem natural apenas relampejava por acaso». (Ibid.).

É assim que, no final do romance, na Carta a Joanhina, Carlos faz a confissão que o confirma como homem social: «Eu detesto a mentira, voluntariamente nunca o fiz, e todavia tenho levado a vida a menti.» (Id., p. 193), a que mais tarde acrescenta: «Oh! eu sou um monstro, um aleijão moral de veras, ou não sei o que sou» (Id., p. 201). E é essa condição que o leva igualmente a abandonar todos os seus ideais pessoais e políticos, flutuando de mulher em mulher e transformando-se no oposto do ideal político que defendeu. Amou várias mulheres e não se decidiu por nenhuma, lutou pelo liberalismo espiritualista e transformou-se em barão materialista, fazendo, aliás, o mesmo percurso que esta corrente política, como se demonstra no romance.

Já Joanhina, a representante do homem natural, perante a frustração e desilusão do seu ideal amoroso, «enlouqueceu e morreu» (Id., p. 211), como o rouxinol de Bernardim e outras personagens de *Menina e Moça*. Mas, ao contrário, da novela quinhentista, os rouxinóis de Garrett mantiveram-se na casa de Joanhina, a assinalar a sua história, os seus amores infelizes e a sua indissolúvel ligação à Natureza.

No confronto com Carlos, Joanhina entra ainda em outra dicotomia trabalhada ao longo da obra, o espiritualismo e o materialismo, os dois princípios que presidem ao progresso, segundo o narrador. Caracterizada desde o início como «o ideal de espiritualidade» (Id., p. 55), a personagem feminina mantém-se sempre fiel a esse princípio. Já Carlos, inicialmente espiritualista, degrada-se ao longo da história, transformando-se no seu oposto, um barão materialista.

Em conclusão, Bernardim, seguindo uma longa tradição cultural, criou um episódio memorável, pleno de originalidade, que comunga de um valor simbólico já instituído desde a Idade Média, mas inserido num contexto novo e conferindo-lhe uma função estrutural inovadora. Símbolo do amor infeliz e reflexo de várias histórias que testemunham a mudança que tudo atinge e se concretiza sempre no sentido negativo, o canto e a morte do rouxinol de Bernardim encantaram gerações de leitores e através destes chegaram mesmo àqueles que o não leram.

Almeida Garrett, um dos seus leitores, fez desse episódio e dessa novela matéria para a sua peça *Um Auto de Gil Vicente*, mas foi mais longe em *Viagens na Minha Terra*, ao criar

uma história de amor enquadrada pela presença e pelo canto dos rouxinóis e respectivo valor simbólico. Acrescentou-lhe algo mais, os problemas políticos da sua época e a filosofia de Rousseau, que simbolizou através do par Carlos-Joaninha. Dotou esta última de características excepcionais, atribuiu-lhe uns simbólicos olhos verdes e integrou-a numa Natureza impoluta e esplendorosa, oferecendo-lhe a companhia e o canto dos rouxinóis. Diz Hélder Macedo (1977) que «Filomela, o rouxinol, é um símbolo arquetipal da metamorfose ou regeneração da alma através do amor» (p. 110), mas Joaninha, no seu papel de «homem natural» não precisaria dessa regeneração, já que ela é a própria pureza, e o seu amor por Carlos irá provar isso mesmo.

Dos dois casos, o canto dos rouxinóis resulta em encanto dos leitores, que atravessou e continuará a atravessar gerações, graças ao milagre da imortalidade da arte.

Referências

CALVINO, I. *O Cavaleiro Inexistente*. Lisboa: Teorema, 1998.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Rober Laffont, 1982.

_____. La Méthamorphose de Philomèle dans la Poésie Latine et Neo-latine. In: Gely, V.; Haquette, J.-L.; Tomiche, A. (Dir). *Philomèle: Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*. Clermont-Ferrant: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006. p. 53-72.

COELHO, J. P. *Problemática da História Literária*. Lisboa: Ática, 1961.

DEYERMOND, A. The female narrator in sentimental fiction: Menina e moça and Clareo y Florisea». *Portuguese Studies*, London, p. 47-57, 1985.

GARRETT, J. B. S. L. A. *Um Auto de Gil Vicente*. Mem Martins: Publ. Europa-América, 1991.

_____. *Viagens na Minha Terra*. Mem Martins: Publ. Europa-América, 1972.

GELY, V.; HAQUETTE, J.-L.; TOMICHE, A. (Dir). *Philomèle: Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*. Clermont-Ferrant: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

LIPOVETSKY, G. *A Terceira Mulher*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

LORAUX, N. *Les Mères en Deuil*. Paris: Editions du Seuil, 1990.

MACEDO, H. A «Menina e Moça» e o problema do seu significado. *Colóquio Letras*, n. 8, p. 21-31, Jul. 1972.

_____. *Do Significado Oculto da Menina e Moça*. Lisboa: Moraes, 1977.

_____. As «Viagens na Minha Terra» e a Menina dos Rouxinóis. *Colóquio Letras*, n.º 51, p. 15-24, Set. 1979.

MARGATO, I. *As Saudades da «Menina e Moça»*. Lisboa: Imp. Nac.- Casa da Moeda, 1988.

MARNOTO, Rita. *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*. Coimbra: Universidade, 1997.

MARTINS, J. V. P. Estudo Introdutório. In: RIBEIRO, B. *História de Menina e Moça*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. p. 17-376.

MARTINS, M. Os antecedentes literários do rouxinol de Bernardim Ribeiro. *Colóquio Letras*, n.º 27, p. 20-31, Set. 1975.

PORTUGAL, F. F. O episódio do Rouxinol na Menina e Moça: Uma interpretação emblemática. *Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, s. 2, v. 6 (1), p. 21-32, 1991.

QUÉRUEL, D. Silence et mort du rossignol. In: Gely, V.; Haquette, J.-L.; Tomiche, A. (Dir). *Philomèle: Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*. Clermont-Ferrant: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006. p. 73-88.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1994.

RIBEIRO, B. *Menina e Moça*. Mem Martins: Publ. Europa-América, 1975.

SARAIVA, A. J. ; LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1978.

VARELA, A. O registo lírico nas «Viagens»: do retrato de Joaninha ao poema «Olhos Verdes». *Colóquio Letras*, n. 153/154, p. 265-278, Jul. 1999.



Laura e Evelyn

A inconstância do corpo

Leomir Silva de Carvalho (UFPA/ CAPES)

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (UFPA)

Introdução

Entre os anos de 1938 e 1942, João Guimarães Rosa residiu em Hamburgo na condição de cônsul-adjunto da Embaixada Brasileira na Alemanha. Uma das atividades realizadas em seu tempo livre, fora da Embaixada, era visitar o zoológico local. O Zoológico de Hamburgo foi criado em 1907, por Carl Hagenbeck, e tinha como objetivo representar o lugar de origem de cada espécie num apelo teatral para atrair o público.

Entretanto, o sentimento de triunfo do neocolonialismo europeu marcou suas diretrizes. O outro era compreendido como estranho, selvagem, animalesco, e exposto à massa com o fim de entreter, delimitando nitidamente a distância entre quem observa e o que é observado. A ensaísta Eneida Maria de Souza, no artigo “O escritor vai ao zoológico” afirma que:

A presença do Outro como estranho e inferior não se limitava à diferença entre humanos e animais, mas entre civilizados e bárbaros, entre europeus e africanos, com a proliferação de feiras internacionais, de circos ambulantes, de zoológicos humanos, nos quais eram expostos bichos e pessoas monstruosas (SOUZA, 2011, p. 247).

Souza ainda considera a admiração que o zoo provocou no autor brasileiro, que registrou suas visitas em diário e em cadernetas, não só com palavras, mas também com ilustrações, que compunham o novo cenário e que o ajudariam a elaborar suas histórias. Segundo Souza, esta era uma técnica utilizada por Guimarães Rosa ao anotar e ilustrar suas cadernetas: “a fim de exercitar a sonoridade e a estranheza dos vocábulos e de se valer da arte do desvio, por meio do esquecimento voluntário de saberes consolidados” (SOUZA, 2011, p. 247).

A estada do escritor brasileiro em Hamburgo, com destaque às suas visitas ao zoológico da cidade, contribuiu para enquadrar o observado sob uma perspectiva outra e pensar a possibilidade de executar uma inversão radical. Na obra de Guimarães Rosa, o animal, seja ele o boi, o burro ou a onça, ganha centralidade e, algumas vezes, protagonismo, num olhar que se volta a um lugar específico, o sertão, e elabora artisticamente a matéria vertente da própria região. Essa inversão alcança seu ponto alto no conto “Meu tio o

Iauaretê”, publicado pela primeira vez em 1961, nas páginas da revista *Senhor*, e recolhido na coletânea póstuma *Estas estórias*, em 1969.

A estória é narrada por um ex-matador de onças que certa noite recebe um misterioso visitante e com ele trava um diálogo repleto de fios soltos, linguagem obscura e ameaças ocultas. A única voz que se faz ouvir no decorrer do conto é a do onceiro, sendo que as respostas e reações do interlocutor se deixam apenas entrever na fala do narrador. Entre relatos de caça e ataques de onças o protagonista não só conta sua estória como também realiza um movimento que o religa a sua origem, “Onça é meu parente” (ROSA, 1969, p. 128), por meio da narrativa e por meio da transformação do próprio corpo em animal.

Haroldo de Campos analisa a forma desse texto em “A linguagem do Iauaretê”, publicado pela primeira vez no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* em 1962 e reunido posteriormente no livro *Metalinguagem e outras metas* (2006). Campos destaca a pluralidade de recursos empregados pelo escritor na produção do conto, dentre eles o uso de pausas, onomatopeias, grande quantidade de tupinismos e um africanismo que, uma vez articulados, conferem opacidade à fala do onceiro, o que impede a compreensão total e imediata do que está sendo contado.

Este ensaio toma como referência, na reflexão sobre aspectos mais específicos da linguagem do conto, *O léxico de Guimarães Rosa* (2001), de Nilce Sant’Ana Martins, e o glossário de Valquíria Wey, tradutora mexicana do conto de Guimarães Rosa, que incluiu em seu trabalho uma pesquisa aprofundada sobre o léxico de “Meu tio o Iauaretê” elucidando o uso dos tupinismos.

Deste modo, busca-se pensar os limites entre homem e animal, considerando a narrativa literária “Meu tio o Iauaretê” de Guimarães Rosa. Limite que se dá a perceber pela tensão e conflito com a diferença, que ao enfatizar o “Eu – longe”, chama a atenção para o “Eu – rede” que se instala como interstício no diálogo entre os dois. Nesse percurso far-se-á necessário recorrer às reflexões de Barthes, que em seu texto *Aula* (2006) explica a relevância da literatura observando o artifício da “trapaça”, entendido como o recurso que tem como intento a procura por um lugar fora das estruturas de organização e perpetuidade do poder. Nesse caso, a metamorfose torna-se uma maneira de escavar o lugar da alteridade e de inseri-lo no discurso. Jens Andermann, no texto “Tesis sobre la metamorfosis” (2012) procura aproximar-se de histórias de metamorfose na narrativa latino-americana. Ao refletir sobre “Meu tio o Iauaretê” se questiona sobre a possibilidade de a passagem do humano ao animal incorporar uma voz não dominante.

No conto de Guimarães Rosa, essa voz periférica se coloca também em sua descendência indígena e revela um pensamento próprio. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, no capítulo “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”, que consta no livro *A inconstância da alma selvagem* (2002), se detém sobre cronistas que visitaram o Brasil no século XVI e sobre pesquisas de outros antropólogos a respeito dos costumes das primeiras populações nativas que mantiveram contato com os europeus. Nesse estudo, Viveiros de Castro constata o valor da alteridade para a cultura ameríndia. A metáfora do mármore e da murta enfatizada pelo pesquisador contribui na compreensão do pensamento selvagem que se dá pela absorção da diferença e que, como a murta, é capaz de adequar-se a formas diversas.

Em “Meu tio o Iauaretê”, acontece um movimento para a diferença que se dá de modo preponderante pela fala do protagonista. A metamorfose, portanto, não ocorre somente no corpo em seu sentido estrito, mas também na palavra enquanto apresentação de um corpo e de um narrar que se realiza estranho e ameaçador. O efetivo risco de morte que perpassa a conversa do visitante e de seu anfitrião se confunde com a prerrogativa mais iminente para o interlocutor de deixar-se enredar por um discurso outro e aceitar o risco de perder-se em sua obscuridade. A fala do onceiro, então, se constitui como linguagem capaz de trapacear as injunções presentes no discurso.

1. O risco da trapaça

O texto publicado em *Aula* (2006) advém da palestra proferida em 1977 por Roland Barthes no Colégio de França em sua aula inaugural na cadeira de Semiologia literária. Neste texto, o pesquisador francês trata a linguagem como sinônimo de poder e reflete sobre a possibilidade de desafiá-lo. Destaca-se que Barthes utiliza suas reflexões para questionar primeiramente o ensino e propor uma maneira capaz de romper com um saber baseado em conceitos fechados e pouco receptivo a novas abordagens.

Barthes traz à tona o poder desfazendo a ideia comum que separa os que o têm dos que não o têm. Em verdade, segundo o pensador francês, os limites do poder não são tão nítidos, visto que é capaz de manifestar-se de duas formas: ao mesmo tempo em que ele pode convergir numa unidade, como o poder conferido ao Estado, ele também pode ser dispersivo espalhando-se por instituições, partidos, religiões, enfim, por todo mecanismo que seja impositivo ou coercitivo.

Como manifestação dispersiva, o poder se torna mais perigoso devido ao risco de

ocultar-se até mesmo nos lugares de contestação. Para Barthes: “chamo de discurso de poder todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe” (BARTHES, 2006, p. 11). Desse modo, os discursos de poder são lugares que geram a lei e delimitam o que está fora dela, o que insere na ordem da culpa a voz daquele que, por algum motivo, se afasta de suas imposições.

Ao identificar poder e discurso, o pensador francês aproxima seus mecanismos ao da linguagem à qual estamos vinculados e que só nos permite dizer o que se encontra dentro de seus limites. Portanto, para Barthes a linguagem é fascista: “pois ela não é impedir de dizer, mas obrigar a dizer” (BARTHES, 2006, p. 11). Quando obriga a dizer à sua maneira, submete à sua estrutura, impedindo o sujeito de dizer o que não é mediado pelo seu sistema, e até mesmo de reconhecer no uso cotidiano da linguagem seus mecanismos de opressão.

Então, se o poder está em “tudo” e “em toda a parte” como fugir à sua lógica? Talvez a pergunta mais apropriada seja se há uma fuga possível. De acordo com Barthes, há apenas duas saídas, o misticismo ou a literatura, sendo que esta última é a única capaz de alcançar o homem comum. Assim, o pensador francês observa na literatura o artifício da trapaça, que permite a abertura de um espaço, ainda que vacilante, no grosso tecido da linguagem:

Mas nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo quanto a mim: *literatura* (BARTHES, 2006, p. 11).

Para Barthes, na própria definição de literatura está a trapaça, que se apresenta como um contradiscurso, capaz de permitir um deslocamento, uma busca por outro lugar fora da sujeição à língua e ao poder. No entanto, se realiza como esquiva, um combate que se dá pelo contínuo intento, ainda que logrado, de desviar-se das imposições da Lei, do lugar fechado determinado pela linguagem. Sob este aspecto se realiza a fala do onceiro em “Meu tio o Iauaretê”, em que a experiência não é simplesmente narrada, mas é posta em cena, exigindo um contato direto com a sua opacidade e desnudando na linguagem seu potencial desviante e ameaçador.

2. O corpo desviante

Ao aceitar receber o visitante em sua casa, o onceiro, como um bom anfitrião, é solícito e preocupado com o bem estar de seu breve hóspede: “Hã, pode trazer tudo pra dentro. Erê! Mecê desarreia cavalo, eu ajudo. Mecê peia cavalo, eu ajudo...” (ROSA, 1969, p.

126). Sabe-se, contudo, que as boas maneiras do onceiro escondem uma face bestial que, no decorrer da narrativa, só se pode entrever e que não se mostra inteiramente. Mesmo quando a transformação acontece, não há como se ter uma descrição clara de como ela se dá e de qual sua aparência final, na metamorfose do onceiro, portanto, sobrevém o clímax da indeterminação na narrativa, de um tornar-se outro que não se completa.

Jens Andermann, em seu ensaio “Tesis sobre la metamorfosis”, problematiza a metamorfose em textos da literatura latino-americana. O pesquisador observa que, na composição dos Estados da região, os valores políticos e humanistas foram prestigiados, enquanto que os discursos que se desviavam deste lugar eram concebidos como rugidos ou uivos, ou seja, “desprovisto de antemano de razón porque su procedencia habría pasado a radicar en el hocico de una bestia y no en una boca humana” (ANDERMANN, 2012, p. 156).

A metamorfose se apresenta como possibilidade de um outro não dominante assumir seu discurso levantando com ele um potencial de resistência tanto social e histórico quanto entre espécies, compreendendo os limites entre a animalidade e o humano. O conto de Guimarães Rosa é posto por Andermann como momento exemplar em que o discurso se rompe em sua clareza para fazer ouvir os sons da animalidade: “El relato que va más lejos en explorar ese límite violento de una voz que quiere hacerse cuerpo en el texto y, así, empujarlo a éste más allá del discurso de la especie, es sin duda ‘Meu tio o Iauaretê’” (ANDERMANN, 2012, p. 156)

Logo que o interlocutor entra na habitação para passar a noite, começa o monólogo dialógico do onceiro. As reações do interlocutor são sugeridas pela fala do narrador. A cordialidade entre ambos mascara o início da conversa em que, ao mesmo tempo que o protagonista cede sua casa ao visitante, este lhe oferece fumo e aguardente, oferta muito apreciada pelo narrador, servindo de instrumento para deflagrar o ininterrupto diálogo.

No conto, as palavras em português são entremeadas por palavras em tupi e vocalizações que, como Andermann coloca, travam a leitura. Este fato borra a compreensão tanto do leitor quanto de seu efetivo interlocutor. Por meio de expressões ocultas o “Eu – em toda parte” do narrador se deixa entrever em seu discurso dispersivo. Como no momento em que, após descrever os principais tipos de onça que povoam as imediações, a ser: a pintada, a pinima e a suaçurana, anuncia sua descendência animal e reforça: “Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes, ai, ai, ai... Tou rindo de mecê não. Tou munhamunhando sozinho pra mim, anhum” (ROSA, 1969, p 128). Em um primeiro momento não é dado a saber o que se esconde por trás do riso do narrador, quando afirma pertencer ao clã das onças, somente com

o desfecho se pode concluir que o onceiro não estava apenas embriagado ou louco pelo isolamento prolongado, mas escondia na ironia o prenúncio de um ataque.

A palavra “munhamunhando”, que oferece maior opacidade ao excerto, permite uma percepção mais abrangente das intenções do matador de onças. Martins registra o verbete “munhamunhar” como não dicionarizado e sugere o sentido provável: “Pensar, falar consigo mesmo” (MARTINS, 2001, p. 343). Wey aprofunda o registro de Martins constatando a presença do tupi e, a partir desta informação, propõe uma nova tradução para a palavra: “De ‘mu’, aliado, amigo, pariente, raza, nación e ‘ñeenga’, hablar. La vocal ‘e’ se cambia por una ‘a’ nasal. *Hablo mi lengua*” (WEY, 2007, p. 229).

O protagonista trapaceia seu interlocutor, utilizando a noção de Barthes, ao ironicamente afirmar, logo no princípio da narrativa, seu parentesco animal e com as onças comungar de uma mesma língua afiançando um vínculo ainda mais íntimo com elas. Essa fala própria se evidencia também ao observar-se que da raiz *jaguar* são geradas diversas palavras que se dispersam no texto como: jaguaretama, jaguanhenhém, e jaguaretê. Esta última palavra é utilizada pelo narrador quando conta que as onças o reconheciam como parte da espécie e que usava deste artifício para aproximar-se delas e matá-las: “Eh, onça é meu tio, o jaguaretê, tôdas. Fugiam de mim não, então eu matava... Depois, só na hora é que ficavam sabendo, com muita raiva...” (ROSA, 1969, p. 137). Somente Martins registra a palavra “jaguaretê” ao lado da variação “iauretê” com a seguinte acepção: “Onça, jaguar. Do tupi yaware’te, ‘onça verdadeira’” (MARTINS, 2001, p. 411).

“Jaguaretama” aparece em um dos momentos que o onceiro demonstra arrependimento por haver matado seus iguais e afirma que agora nas terras adjacentes as onças que restaram podem dominar sem risco: “Eh, isto aqui, agora eu não mato mais: é jaguaretama, terra de onças, por demais... Eu conheço, dei delas tôdas. Pode vir nenhuma pra cá mais não – as que moram por aqui não deixam, senão acabam com a caça que há” (ROSA, 1969, p. 140). Martins e Wey coincidem com a acepção de “terra de onças”, sendo que a tradutora mexicana assinala a procedência tupi da palavra: “Tupi. De ‘jaguarete’, *jaguar verdadero*, y ‘ama’, lugar, donde. *Tierra de jaguares*” (WEY, 2007, p. 227).

E “jaguanhenhém” surge relacionada ao modo de comunicação das feras entre si: “Mecê já viu onça com as oncinhas? Viu não? Mãe lambe, lambe, fala com êles, jaguanhenhém, alisa, toma conta” (ROSA, 1969, p. 140). A palavra se liga também à comunicação das feras com o narrador, como no encontro entre ele e a onça Maria-Maria: “Falei baixinho: – ‘Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria...’ Eh, ela rosneou e

gostou, tornou a se esfregar em mim, mão-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém...” (ROSA, 1969, p. 140). Martins e Wey reconhecem a origem tupi da palavra e registram como provável sentido “falar de onças” (MARTINS, 2001, p. 411; WEY, 2007, p. 227). As pesquisadoras também registram variações, como jaguanhenhém, jaguarainhém, jaguaranhi-nhenhém, para esse mesmo sentido.

Assim, verifica-se que a raiz *jaguar* ramifica-se na língua do narrador realizando-se como um lugar verdadeiro em que a natureza cambiante pode ser deflagrada a qualquer momento. Nesse contexto, a instabilidade torna-se atributo relevante já que da raiz brotam as derivações que agregam outros sentidos à base que se torna menos fixa e mais receptiva aos diversos nomes que dela podem irromper. Dessa maneira, a língua do iauaretê manifesta-se como um híbrido entre o tupi, a língua do colonizador, e os uivos e rugidos verificados por Andermann em seu ensaio.

3. A inconstância da murta

Desde o primeiro contato com o visitante o narrador revela a instabilidade do lugar onde reside. Sua casa, na verdade não é sua, pertence a Nhô Nhuão Guede que lhe cedeu o espaço enquanto estivesse incumbido de matar as onças da região: “Hã-hã. Isto não é casa... É. Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu – tôda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo. É. Aqui eu durmo” (ROSA, 1969, p. 126). Sua casa configura-se como uma habitação no sentido geral do termo, um lugar onde estar por certo tempo, mas que logo estará ligado ao seu percurso nômade para fora do humano.

Assim também é o lugar da origem em que o onceiro se coloca no decorrer do conto. Em seu discurso, inserem-se vocalizações que de início parecem meros traços de quem esteve por um longo período isolado ou indícios da insanidade que o narrador estaria sofrendo por constantemente atravessar situações limite no exercício de sua função como matador de onças. Contudo, esses traços se revelam decisivos no decorrer da transformação que se opera no corpo do personagem.

Ao lado disso, constata-se que o animal não é a única estranheza que se faz presente na linguagem do narrador. A sua descendência indígena, patente na ocorrência de tupinismos ao longo de toda a narrativa, demonstra outro traço de alteridade em seu discurso. É possível considerar o elemento indígena como uma matriz capaz de promover a permeabilidade necessária para que o personagem possa realizar sua trajetória em direção ao outro radical que

se manifesta na metamorfose para o animal. O antropólogo Viveiros de Castro em entrevista a Luísa Belaunde afirma sobre o conto de Guimarães Rosa que:

Devir-animal este, de um índio, que é antes, e também, o devir-índio de um mestiço, sua retransfiguração étnica por via de uma metamorfose, uma *alteração* que promove, ao mesmo tempo a desalienação metafísica e a abolição física do personagem (CASTRO, 2008, p. 128).

O eu mestiço, marcado pela alteridade, se desloca para o eu animal, mas sem olvidar que o processo de retransfiguração inclui anteriormente um devir-índio que empreende a mudança que é tanto metafísica quanto corporal. No livro *A inconstância da alma selvagem* (2002), o antropólogo brasileiro se debruça sobre cronistas do século XVI, que escreveram relatos de viagem sobre o Brasil daquele período, missivas escritas por padres catequizadores e antropólogos que também estudaram essas cronistas. As fontes têm em comum o interesse ou a inquietação pela cultura ameríndia e, em específico, pelos rituais antropofágicos.

Nesse livro, Viveiros de Castro coloca a metáfora do mármore e da murta utilizada pelo padre Antônio Vieira, no “Sermão do Espírito Santo”, a respeito da dificuldade enfrentada na catequização dos nativos:

Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificultosamente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidos, uma vez que receberam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil –, que recebem tudo o que lhes ensinam, com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. É necessário que assista sempre a estas estátuas o mestre delas (VIEIRA, 1995, p. 134).

O mármore é posto como um material difícil de moldar, mas que uma vez assumida uma forma é capaz de preservá-la por um longo período, enquanto que a murta é moldada com facilidade, mas rapidamente toma outra configuração, obrigando o jardineiro a manter-se atento e em constante trabalho.

O antropólogo brasileiro toma a murta como perspectiva apropriada para compreender a cultura e o pensamento dos povos ameríndios principalmente os situados no início da campanha jesuítica no Brasil. Ao analisar a metáfora de Vieira sobre o gentio, Viveiros de Castro constata que: “Não que fosse feito de matéria refratária e intratável; ao contrário, ávido

de novas formas, mostrava-se, entretanto, incapaz de se deixar impressionar indelevelmente por elas” (CASTRO, 2002, p. 184). Mesmo que se impressionassem com a palavra trazida pelos jesuítas, não se desvinculavam de antigos costumes indígenas como a vingança e os rituais antropofágicos:

Gente receptiva a qualquer figura mas impossível de configurar, os índios eram – para usarmos um símile menos europeu que a estátua da murta – como a mata que os agasalhava, sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura (CASTRO, 2002, p. 184).

A mobilidade selvagem observada na difícil conversão indígena fundamentava-se em bases ontológicas e sociais. Os tupi-guarani não acreditavam numa separação estanque entre homens e deuses, para os antigos ameríndios essa era uma diferença permeável. Por conseguinte, estavam distantes de uma noção teológica de hierarquia ou do desejo de apagar divergências em favor de uma única ideia de transcendência. Nesse contexto, outro princípio, que não o da identidade, se torna relevante: “Afinidade relacional, portanto, não identidade substancial, era o valor a ser afirmado” (CASTRO, 2002, p. 206).

Esse valor levantado por Viveiros de Castro está presente na relação das tribos entre si e delas com os europeus e com a natureza. O antropólogo descreve o que denomina de “sistema de vingança guerreira” (CASTRO, 2002, p. 262) que vigorou em algumas tribos Tupinambá. Para além dos rituais sangrentos que envolvia, o sistema constituía-se como uma prática coletiva. Pressupunha o reconhecimento de um rival, a sua provável captura e o ritual antropofágico que, apesar de reunir todos os membros de uma tribo vitoriosa, implicava em distribuição de papéis simbólicos.

O guerreiro que havia capturado o inimigo, por exemplo, não poderia comer da carne do rival. Ele tomava uma posição central no festim antropofágico que, para ele significava um rito de passagem. Viveiros de Castro afirma que: “Sem ter morto um cativo e passado por sua primeira mudança de nome, um rapaz não estava apto a se casar e ter filhos” (CASTRO, 2002, p. 228). O guerreiro, então, era o responsável por matar o capturado em meio ao festim, o que demarcava seu lugar entre os membros do grupo e era fator necessário para a mudança de nome: “Tais nomes, memória dos feitos de bravura, signos e valores essenciais da honra tupinambá, eram parte de uma panóplia que incluía escarificações, batoques faciais, direito a discursar em público e acumulação de esposas” (CASTRO, 2002, p. 229). Assim, os nomes indicavam valor e conferiam honra ao jovem em idade de iniciação para a fase adulta.

A afinidade relacional mostra-se permeável também na relação com os animais, em específico, com as onças, seres que demonstram pujança física e ferocidade. Estas características são desejáveis ao guerreiro como registra Hans Staden em seu diário. O cronista alemão foi capturado pelos Tupinambá e obrigado a permanecer em seu poder sob a constante ameaça de ser devorado. Em uma passagem de *Duas viagens ao Brasil* (2009) Staden relata seu diálogo com o chefe da tribo, Cunhambebe:

Nesse entretanto, Cunhambebe tinha diante de si um grande cesto cheio de carne humana. Comia de uma perna, segurou-a frente à minha boca e perguntou se eu também queria comer. Respondi: “Um animal irracional não come um outro igual a si, e um homem deveria comer um outro homem?”. Então ele mordeu e disse: “Jauára Ichê. Sou uma onça. É gostoso.” E afastei-me (STADEN, 2009, p. 110).

O diálogo mostra que a relação com o animal era concebida como indício de coragem e demonstrava radicalmente o desejo de tornar-se outro para permitir uma efetiva integração a seus atributos. Viveiros de Castro enfatiza a presença de uma estrutura de pensamento fundamentada na relevância da alteridade:

Tratava-se em suma de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância. Para esse tipo de cosmologia, os outros são uma solução, antes de serem – como os invasores europeus – um problema. A murta tem razões que o mármore desconhece (CASTRO, 2002, p. 220).

Por conseguinte, o colonizador, segundo o pensamento selvagem, foi visto em sua possibilidade de estabelecer um novo nexos. Os padres jesuítas como Anchieta e Viera observavam que os ouvidos “selvagens” eram receptivos à palavra divina, não encontrando oposição ou empecilho evidente. Todavia, era com grande surpresa que os missionários percebiam que a pregação parecia não ser forte o bastante, visto que os índios terminavam por retornar a antigos costumes, como a prática guerreira e os rituais antropofágicos.

Viveiros de Castro conclui que a troca era o valor mais importante a ser ressaltado nos povos encontrados pelos primeiros colonizadores: “Guerra mortal aos inimigos e hospitalidade entusiástica aos europeus, vingança canibal e voracidade ideológica exprimiam a mesma propensão e o mesmo desejo: absorver o outro e, nesse processo, alterar-se” (CASTRO, 2002, p. 207). A troca aponta para uma sociedade em constante devir que encontra na ligação com o outro a relação necessária para constituir o próprio mundo.

5. O estranho corpo

“Meu tio o Iauaretê” se constrói com o outro como imperativo em sua escritura, visto que é a chegada do visitante que desencadeia a profusão da fala do narrador. O conto revela no eu mestiço do matador de onças a convergência de vozes distantes que compõem sua linguagem e que aos poucos se desvelam na narrativa. Essas vozes reúnem-se e ocultam uma presença ainda mais afastada e significativa, a descendência animal, que o atrai de maneira indelével.

Dentre as presenças que acompanham o onceiro, a menos valorada por ele é a do pai:

Meu pai era bugre índio não, meu pai era homem branco, branco feito mecê, meu pai Chico Pedro, mimbauamanhanaçara, vaqueiro desses, homem muito bruto. Morreu no Tungo-Tungo, nos Gerais de Goiás, fazenda da Cachoeira Brava. Mataram. Sei dele não. Pai de todo o mundo. Homem burro (ROSA, 1969, p. 140).

A palavra que mais oferece opacidade ao excerto é “mimbauamanhanaçara”, utilizada para descrever a profissão do pai como vaqueiro. Martins e Wey ratificam a explicação dada pelo próprio onceiro e acrescentam a informação a respeito da origem tupi da palavra (MARTINS, 2001, p. 333; WEY, 2007, p. 228). O pai, homem branco, é descrito também como bruto e burro, uma presença da qual o narrador guarda pouca estima, mas que uma vez inscrita no texto como elemento predominante, a língua portuguesa como o idioma do colonizador, é o que permite que o discurso do narrador seja compreensível tanto ao interlocutor imediato, quanto para os leitores do conto que desconhecem os demais elementos que compõem sua linguagem.

A contestação ao pai é um dos indícios de que o matador de onças se distancia da identidade ocidentalizante, o que se faz perceber em seu gradual desapego às práticas civilizadas como vestir roupas, guardar o retrato do companheiro de habitação, morto pelas onças, realizar atividades remuneradas e estabelecer contato com outros homens: “Aquele Nhô Nhuão Guede, pai da moça gorda, pior homem que tem: me botou aqui. Falou: ‘Mata as onças todas!’ Me deixou aqui sozinho, eu nhum, sozinho de não poder falar sem escutar” (ROSA, 1969, p. 149).

A distância do pai entremeia-se à proximidade com a mãe que lhe fornece a porosidade necessária para perceber a natureza e sua ligação com ela: “Cê tá com febre? Camarada decerto traz remédio... Hum-hum. Nhor não. Bebo chá do mato. Raiz de planta. Sei achar, minha mãe me ensinou, eu mesmo conheço. Nunca tou doente” (ROSA, 1969, p. 127).

A mãe é o seu vínculo de criação que evidencia a procedência indígena: “Mãe minha me disse. Mãe minha bugra, boa, boa pra mim, mesmo que onça com os filhotes delas, jaguaraím” (ROSA, 1969, p. 148). Ela também é quem aponta para a sua peculiar ascendência familiar, ainda que afastada na memória: “Eh, parente meu é a onça, jaguaretê, meu povo. Mãe minha dizia, mãe minha sabia, uê, uê... Jaguaretê meu tio, tio meu. ã-hã” (ROSA, 1969, p. 148).

A ligação com a mãe permite ao narrador descentrar-se, liberando seu caráter selvagem de proximidade com a natureza, conexão com os membros da comunidade indígena materna e lembrança de seus laços com a ancestralidade animal. Essa presença não ocidental, que quebra a hegemonia da voz paterna, também confere ao narrador um novo valor, o da afinidade relacional levantada por Viveiros de Castro. O antropólogo, ao explicar os fundamentos da religião indígena, se refere a esse valor: “Tratava-se, em suma, de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância” (CASTRO, 2002, p. 220).

O narrador dá início a ritos que prenunciam sua metamorfose e que são revelados em seu relato. Percebe-se que o matador sente-se estranhamente atraído por sua caça. Esse fascínio estende-se ao sabor do animal que não é apenas capturado, mas também devorado. Constata-se que a devoração assume um caráter cerimonialístico:

Carne dela eu comi. Boa, mais gostosa, mais macia. Cozinhei com jembê de carurú bravo. Muito sal, pimenta forte. Da pinima eu comia só o coração delas, mixiri, comi sapecado, moqueado, de todo o jeito. E esfregava meu corpo todo na banha. Pra eu nunca não ter medo! (ROSA, 1969, p. 131).

Com o fim de religar-se aos atributos da onça, semelhante ao desejo revelado pelo guerreiro Cunhambebe ao cronista alemão Hans Staden, o narrador devora seu “parente” comendo e banhando-se com o sangue do animal. Acrescente-se a isso a função mínima do ritual, posta em relevo por Viveiros de Castro, que se refere: “à indispensabilidade na produção de pessoas masculinas completas, matadores renomados e renominados” (CASTRO, 2002, p. 220). Conseqüentemente, a relação com o outro, dentro do “sistema de vingança”, permite que o guerreiro firme seu lugar na tribo e alcance respeito.

Em “Meu tio o Iauaretê”, o narrador indica ter encontrado seu lugar na alteridade animal por expor sua indiferença em relação às práticas civilizadas, como mencionado anteriormente, e por demonstrar uma gradual afinidade com sua antiga caça. Esta afinidade

manifesta-se na afeição entre o narrador e a onça Maria-Maria, em que se verifica no matador o interesse em protegê-la e sentimentos como o ciúme: “Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria?! Ela tem macho não. Xô! Pá! Atimbora! Se algum macho vier eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o que for!” (ROSA, 1969, p. 139).

Essa desidentificação do onceiro alcança seu ponto culminante quando o narrador, já nas páginas finais do conto, revela que entregou outros homens para serem devorados pelas onças. O primeiro foi o geralista Seu Riopôro, que empurra de um barranco: “Matei, eu matei? A’ pois, matei não. Ele inda tava vivo, quando caiu lá em baixo, quando onça Porreteira começou a comer... Bom, bonito! Eh, *p’s*, eh porá! Erê! Come esse, meu tio...” (ROSA, 1969, p. 155). Esse gesto manifesta que seu laço com as onças se tornou mais firme no processo de transformação da sua identidade humana para a alteridade animal.

Observa-se, entretanto, que a metamorfose não é claramente descrita. A escolha do foco narrativo contribui para essa indefinição, já que a parcialidade do narrador permite que só alguns fatos venham à tona e encadeados de maneira não linear. A transformação, portanto se dá no conto como um processo perceptível, sobretudo, na linguagem. Assim, a língua tupi como a língua materna, em seu sentido mais imediato, serve como base para o obscurecimento e a ativação da memória coletiva de sua descendência.

Considerações finais

Constata-se que “Meu tio o Iauaretê” apresenta uma voz não dominante que ao assumir protagonismo na estória manifesta em seu discurso uma fala plural que o desloca para fora de um lugar compreensível para seu interlocutor. Esse deslocamento na fala do narrador configura a trapaça, descrita por Barthes como um artifício próprio da literatura capaz de ameaçar estabilidade do poder.

Esse lugar inconstante e ambíguo é tecido na narrativa que apresenta a fala do onceiro como um corpo mestiço, composto pela palavra do colonizador, recebida de seu pai, a palavra do colonizado, recebida de sua mãe, e os sons estranhos da animalidade que determinam a metamorfose do narrador. O onceiro toma a frente de seu discurso, o que ratifica a tese de Andermann, compondo um corpo fugidio que logra tanto seu visitante, tangencialmente presente na narrativa, quanto o leitor. Por conseguinte, o engajamento necessário a um evento de interlocução se transforma em um campo de confronto que, pela metamorfose final, converte o encontro num embate letal.

A fluidez entre homem e animal é favorecida pela presença indígena na fala do narrador. Esta presença põe em relevo o valor da alteridade relacional destacado por Viveiros de Castro, que determina que outra linguagem se manifeste na voz do onceiro, permeável ao chamado proveniente da memória recuperada ao longo da narrativa. De matador de onças, o narrador passa a matador de homens como parte de um processo de expiação da culpa pela morte de seus “parentes”, momento em que o “Eu – longe” se transforma em “Eu – rede” e a metamorfose se manifesta como vínculo último e determinante com a animalidade.

Referências

- ANDERMANN, Jens. Tesis sobre la metamorfosis. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 21, n. 3, p. 155-164, set.-dez. 2012.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CASTRO, Eduardo B. Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: CosacNaify, 2002.
- _____. “O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos”. In: *Encontros: entrevistas organizadas por Renato Sztutman*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- _____. Mi tío el jagareté. *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, n. 5 (nueva série), p. 178-233, feb. 2007. [Trad. Valquiria Wey]
- _____. Meu tio Iauaretê. *Senhor*. Rio de Janeiro, v.3, n. 25, p. 66-77, mar. 1961.
- SOUZA, Eneida Maria de. O escritor vai ao zoológico. In: MACIEL, Maria Ester (org.). *Pensar/ escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 245-253.
- STADEN, Hans. *Dois viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Trad. Angel Bojadsen. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- VIEIRA, Antônio. *Sermões: problemas sociais e políticos do Brasil*. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.



Lenin

A figuração do rouxinol na poesia de Maria Browne

Lina Arao (UFRJ)

Henrique Marques Samyn (UERJ)

*Se em noites de primavera,
Em horas de soledade,
O rouxinol se ouve aqui,
Não canta com liberdade.*

(“O jardim de S. Lázaro”, de Maria Browne)

1. O rouxinol: percursos mitopoéticos

“Nenhum outro pássaro canoro tem atraído tantos mitos quanto o rouxinol”, registra Edward J. Mawby Buxton (1985, p. 476; tradução nossa) no verbete de um dicionário ornitológico, sustentando ainda que a poesia sobre pássaros como o tordo-músico, o melro e a cotovia está mais relacionada à observação pessoal, o que encerra uma evidente implicação: por algum motivo, o rouxinol teria, ao longo dos tempos, se consolidado como o pássaro mítico por excelência, o que estaria imediatamente relacionado à sua presença na arte e na literatura. Embora a imprudência intrínseca a generalizações obste qualquer afirmação em torno de uma universalidade no que tange à significação mitopoética do rouxinol, sua presença se faz notar em incontáveis tradições literárias, nos mais variados âmbitos geográficos, algo sem dúvida favorecido por sua ampla distribuição geográfica: o rouxinol comum (*Luscinia megarhynchos*), nativo e amplamente presente no centro e no sul da Europa e no centro da Ásia, pode ser encontrado ainda nas Ilhas Britânicas e, durante o verão, na França, na Itália e na Espanha, migrando para o norte e para o centro da África durante o inverno europeu⁴⁰. Em Portugal, o pássaro é bastante comum em Trás-os-Montes, na Beira interior, na região de Lisboa e no vale do Tejo, no litoral alentejano e em regiões do Algarve, sendo mais escasso no Litoral centro e na região de Entre Douro e Minho⁴¹.

À ampla distribuição do rouxinol se somam, como fatores indiscutivelmente relevantes para a importância que adquiriu em tantas tradições culturais e literárias, sua

⁴⁰ Se o *Luscinia megarhynchos* prefere climas mais quentes, o *Luscinia luscinia*, seu parente próximo, habita o leste europeu e o oeste da Ásia. É importante ainda esclarecer que, no Brasil, o nome rouxinol foi adotado para designar espécies nativas como o corruíão ou sofrê (*Icterus croconotus croconotus*), o inhapim ou soldado (*Icterus cayanensis*, *chrysocephalus* ou *pyrrhopterus*), a corruíra, garrincha ou cambaxirra (*Troglodytes musculus clarus*), o framato ou garrinchão-de-bico-grande (*Thryothorus longirostris*) e o baieta, papa-arroz ou polícia-inglesa-do-norte (também chamado de rouxinol-do-campo: *Leistes militaris*). Todos esses nomes estão registrados na base de dados Avibase [<http://avibase.bsc-eoc.org>].

⁴¹ Informações colhidas nos dados para observação disponíveis em: Rouxinol-comum / *Luscinia megarhynchos*. In: *Aves de Portugal*. Disponível em: <<http://www.avesdeportugal.info/lusmeg.html>>. Acesso 5 fev. 2015.

capacidade de convívio com os seres humanos e seus atributos de pássaro canoro cuja capacidade de memorização facilita o desenvolvimento de um repertório extremamente amplo, estando ainda apto a cantar de maneira particularmente versátil. Estudos científicos vêm demonstrando como as características individuais, em longo prazo, do canto dos rouxinóis reflete a estocagem de informação durante o período de juventude (cf. KIPPER et alii, 2004) e como o modo de funcionamento das memórias dos rouxinóis facilita a aquisição de repertórios amplos (cf. HULTSCH; TODT, 1989). Provavelmente o reconhecimento empírico dessas qualidades ensejou nos seres humanos das mais diversas regiões um fascínio que, ao longo dos séculos, concretizou-se em um vasto conjunto de manifestações culturais. Como o que aqui nos interessa é investigar a presença do rouxinol na obra de Maria Browne, será mais importante resgatar historicamente a figuração do pássaro nas literaturas do oeste europeu; não obstante, a fim de ilustrar sua relevância também em outros contextos, apresentaremos em primeiro lugar algumas breves considerações sobre representações de rouxinóis em tradições literárias diversas⁴².

No que tange à literatura persa, observa Riccardo Zipoli (2009. p. 180) que o rouxinol ocupa o centro de um temário amoroso recorrente, ocasionalmente com conotações místicas. Por ser percebido como apaixonado pela rosa, esses dois elementos se associaram – algo favorecido pelo fato de que, na língua persa, os termos para ‘rouxinol’, ‘*bolbol*’, e ‘rosa’, ‘*gol*’, rimam entre si: o rouxinol se tornou um símbolo do amante sincero e devotado, com seu canto representando o lamento daquele que sofre por amor, visto que a rosa jamais corresponde a ele, chegando mesmo a zombar de sua afeição. Desse amor frustrado derivou um conjunto de imagens explorado por poetas persas: o cantar matutino do rouxinol é comparado a um desconsolado apelo amoroso; o murchar da rosa simboliza a efemeridade do objeto amoroso e sua indiferença ao rouxinol; a brisa que acaricia a flor causa inveja ao pássaro, já que traz o perfume da amada. Se o simbolismo do ‘*bolbol*’ persa não se distancia muito daquele presente na tradição euro-ocidental, o mesmo não ocorre com o ‘*bulbul*’, ou ‘*andalīb*’, presente nas casidas (*qasā'id*), tradicionais composições árabicas de origem pré-islâmica, nas quais elementos como a melancolia e a tristeza estão mais associadas à pomba; o rouxinol, por sua vez, não apenas está associado à felicidade, como não é percebido como um

⁴² É importante precaver-se contra possíveis equívocos decorrentes de traduções pouco rigorosas; embora um dos mais antigos poemas coreanos, preservado em chinês clássico, seja frequentemente traduzido como “Canção dos rouxinóis” (*Hwangjo Ka*, 향조가), na verdade não se trata do *Luscinia megarhynchos*, mas do *Oriolus oriolus*, ave conhecida em Portugal como “Papa-figos”, cujo canto aflautado é muito apreciado – de onde a tradução mais correta, e bastante utilizada, “Canção dos pássaros amarelos”.

pássaro particularmente noturno, conquanto permaneça vinculado ao amor (KADHIM, 2004, p. 107-108).

No que tange ao contexto europeu, é fundamental resgatar a narrativa mitológica em torno de Filomela⁴³, parte das lendas associadas à origem da casa real de Atenas. O rei Pandión de Atenas tinha duas filhas: Procne, casada com o rei Tereu da Trácia, filho de Ares; e Filomela, mais jovem. Com saudades da família, Procne pede a Tereu que lhe permita encontrar a irmã; ele concede, afirmando que irá a Atenas buscar Filomela. Contudo, durante a viagem, Tereu diz ter recebido notícias da morte de Procne; alegando ter autorização do rei de Atenas para desposar Filomela, violenta-a. O rei da Trácia aprisiona Filomela e corta a sua língua, mas ela consegue avisar à irmã sobre o ocorrido tecendo uma mensagem em uma tela – em algumas versões, é Procne quem o faz, tendo sido aprisionada; de qualquer modo, as irmãs conseguem unir-se e decidem vingar-se de Tereu. O instrumento para a vingança é o filho de Tereu e Procne, Ítis: morto e desmembrado, ele é cozido pelas irmãs e oferecido ao pai. Quando descobre o que ocorreu, Tereu fica paralisado, o que permite a Procne e Filomela fugirem; ele as persegue e, quando está prestes a matá-las, os deuses intervêm, transformando Filomela em um rouxinol e Procne em uma andorinha – o que também é invertido em certas versões –, ao passo que Tereu é transformado em uma poupa.

Se, em certos casos, não dispomos de elementos que nos permitam compreender em que medida o mito pode ter sido aproveitado – de Safo, por exemplo, apenas sobreviveu um fragmento que menciona o pássaro como “núncio da primavera” e “acorde do amor” (FONTES, 2003, p. 417) –, a figuração do rouxinol, tributária da lenda de Filomela, em autores como Sófocles (cf. SUKSI, 2001) – autor de uma tragédia, *Tereu*, da qual só restaram fragmentos⁴⁴ – e Aristófanes⁴⁵ explicita como o mito operou para associar a tristeza ao canto do pássaro. Um ponto relevante a se observar é a associação, nesse âmbito, do canto do rouxinol à fêmea: aos olhos contemporâneos, parece haver nisso uma incorreção, visto atualmente sabermos que os rouxinóis que cantam são machos que procuram parceiras para acasalamento ou disputam territórios. Contudo, vale notar que, caso não se percebesse a diferença entre a plumagem de machos e fêmeas, era perfeitamente natural admitir que rouxinóis fêmeas também cantassem (LUTWACK, 1994, p. 10); de fato, Aristóteles sustenta

⁴³ Síntese baseada em SALISBURY, 2001, p. 275-276.

⁴⁴ Para tradução e análise: BARBOSA, 2008.

⁴⁵ Em *Os pássaros*, sátira política baseada no Tereus de Sófocles, Procne – que, na versão seguida pelo tragediógrafo, é quem se transforma no rouxinol –, “bela, sexualmente atraente e triste, canta sobre a fragilidade e a transitoriedade da vida humana” (cf. WILLIAMS, 1997, p. 28; tradução nossa).

que tanto machos quanto fêmeas cantam, e muitos autores da Antiguidade identificavam a fêmea como canora (ARNOTT, 2007, p. 1-2). Mesmo hoje muitos ornitólogos admitem que apenas um olhar especializado pode perceber as referidas diferenças na plumagem dos pássaros.

Respeitando a abordagem sintética exigida pelos limites determinados para este artigo, apenas mencionaremos a importância do rouxinol em séculos posteriores evocando sua presença no conjunto de textos em inglês médio que encerra debates entre pássaros – por exemplo, no célebre poema anônimo “A coruja e o rouxinol” [*The Owl and the Nightingale*], em que se preserva a associação do rouxinol com o amor⁴⁶; e o mais tardio “O cuco e o rouxinol” [*The Cuckoo and the Nightingale*], de John Clanvowe, em que esse pássaro surge como defensor do amor verdadeiro e recompensador, opondo-se à visão cruel e cínica do cuco (Cf. SPEARING, 1976, p. 176 ss) – ou na obra de Cyrano de Bergerac – que, em *Les États et Empires du Soleil*, emancipa o rouxinol de suas origens mitológicas sem apartá-lo de suas celebradas qualidades musicais e da proximidade com o amor⁴⁷. Será necessário, contudo, apresentar mais detidamente o sentido atribuído ao pássaro no imaginário romântico, no qual se inscreve a autora da obra que analisaremos neste artigo.

A ruptura proposta pela estética romântica despoja o rouxinol dos atributos estabelecidos pela tradição clássica, associando-o à própria experiência poética. Em Lamartine, sustenta Aurélie Loiseleur (2006, p. 177), o pássaro é mais que um tema ou que uma imagem, estando associado à própria reinvenção do lirismo; para além disso, haverá no âmbito romântico quem o caracterize como “não apenas um poeta em seu próprio direito, mas [como] mestre de uma arte superior que poderia inspirar o poeta humano” (DOGGETT, 1974, p. 550; tradução nossa) – como James Thomson ou Robert Burns, por exemplo. O rouxinol então se torna uma figuração da espontaneidade criativa: não se trata de alegorizar a poesia, mas de estabelecer a representação de uma voz natural que incite à criação poética. Trata-se de algo particularmente explícito na crítica de Coleridge à tendência de antropomorfização da natureza: a identificação do poeta com o pássaro é lida como “um astucioso meio de auto-empoderamento” (HEYMANS, 2012, p. 30; tradução nossa). Por outro lado, deve-se a Keats

⁴⁶ É impossível resgatar aqui a colossal discussão, aliás largamente inconclusiva, em torno de *The Owl and the Nightingale*; vale registrar, no entanto, que, embora uma visão bastante influente veja no rouxinol a voz do poeta secular amoroso que argumenta contra a visão didática e moralizante (ATKINS, 1922), um autor como Neil Cartlidge (1997), atento à complexidade e às inconsistências argumentativas do texto, argumentou que, embora o texto resista à identificação alegórica, aproveita as características naturais e tradicionais dos pássaros.

⁴⁷ Cf. uma síntese na introdução de Vénique Gély e Anne Tomiche a: GÉLY; HAQUETTE; TOMICHE, 2006. p. 14-16.

a construção de uma forma de representação radicalmente inovadora: na muito discutida *Ode to a Nightingale*, a clivagem entre o canto do rouxinol – único indício de sua presença no poema – e a criação poética humana ressalta a insuficiência da última perante a plenitude de uma manifestação espontânea e inalcançável, o que enseja um desejo de aniquilação, como forma de superação da mortalidade, que viabilize a identificação do sujeito poético com a perenidade simbolizada pelo canto do pássaro; o rouxinol é, assim, a figuração de um poeta da natureza, que opera como projeção ou ideal para o sujeito lírico (cf. VENDLER, 1983; SHEATS, 2001; MILLER, 2011).

Em sentido lato, portanto – e, com o necessário risco de simplificação, desprezando discussões em torno de produções mais específicas –, justifica-se a suposição de que, no imaginário romântico, o rouxinol opere como figuração de um lirismo espontaneamente produzido pela natureza, evocado pelo poeta humano como um ideal ou como um elemento propiciador de inspiração. A partir desses subsídios, vejamos de que forma o rouxinol surge na obra poética de Maria Browne.

2. “É tarde”, de Maria Browne

Maria da Felicidade do Couto Browne nasceu na cidade do Porto em 1797, foi casada com um rico e influente comerciante de vinhos, Manuel de Clamouse Browne, e publicou até seu falecimento, em 1861, poucos livros de poemas, que se constituíram de três edições nas quais se adicionavam poemas inéditos aos já divulgados anteriormente. A primeira delas recebeu o título de *Coruja Trovadora* (segundo Gonçalves Castelão, um pseudônimo utilizado para assinar poesias editadas em jornais literários portuenses) e, de acordo com Jacinto do Prado Coelho (1965, p.39-40), não indicava data e local de impressão, mas provavelmente foi publicada na década de 1840. A segunda, assinada pela poetisa com outro pseudônimo – *Soror Dolores* –, acrescentou vinte e nove poemas com a indicação manuscrita do ano de 1849. A terceira, por fim, recebeu o título de *Virações da Madrugada*, trouxe o ano de impressão de 1854, mas não o nome da autora, e adicionou mais trinta e cinco poesias.

Poucos foram os livros de Maria Browne que nos restaram, mas grande foi sua importância também devido à participação no cenário intelectual portuense através de outra atividade: os salões e encontros culturais que a poetisa oferecia em sua residência. Conforme Ana Maria Costa Lopes (2005, p. 156), a biblioteca da família Browne era uma das mais completas de sua época, e célebres escritores, como Camilo Castelo Branco, afluíam a esses eventos para discutir acerca das novidades literárias do país e do exterior, mostrar seus

trabalhos e exibir seus talentos criando versos improvisadamente.

Maria Browne, assim, participou diretamente do contexto cultural e literário da cidade do Porto sobretudo na década de 1840, ainda que a sociedade portuguesa se mostrasse avessa às produções literárias de autoria feminina: o fato de que seus livros foram oferecidos a amigos sob a condição de que não fossem emprestados (Cf. LOPES, 2005, p.156) e de que vários de seus exemplares foram destruídos por Manoel Browne, seu filho, após a morte da autora (Cf. COELHO, 1965, p.40), ressalta o preconceito contra mulheres escritoras, uma vez que os papéis sociais femininos exigiam a contenção e o recolhimento em um âmbito privado. A expressão pública da subjetividade feminina contrariava os paradigmas construídos pela sociedade patriarcal para as mulheres, de modo que elas precisavam enfrentar diferentes obstáculos para escrever – tanto a rejeição e a condenação dos outros quanto, muitas vezes, a própria falta de confiança e o sentimento de impotência diante dos empecilhos, o que levava à expressão poética dessas experiências particulares a partir de imagens de esterilidade, destruição, desalento e resignação, entre outras.

Como a socialização feminina é distintamente conduzida, sua produção literária pode revelar percepções diferentes dos acontecimentos e, mais importante do que isso, outras perspectivas e apropriações de imagens e metáforas literárias comuns a cada período, conformando-se, então, uma vertente literária de autoria feminina elaborada em face (e em confrontação) à tradição literária hegemônica, que é predominantemente masculina. Assim, a figura do rouxinol, explorada na poesia romântica, surge na poética de Maria Browne, na qual pode ser analisada também a partir de questões concernentes à condição feminina, como se pode verificar pela leitura do poema “É tarde”, de *Virações da madrugada*:

Rouxinol, cantor d'amores,
Que tarde vens gorjear!...
Não vês que o pranto da aurora
Já veio a manhã secar?

Já da tua espécie o bando
Findou hinos d'alvorada;
Já levou sustento ao ninho
A terna mãe desvelada.

Já o ardente Meio-dia
Ao colono fez buscar,
À sombra do arvoredado,
Abrigo p'ra descansar.

Já o sol, quase entre as vagas,
Saudou triste a Portugal
Com pavilhão cor de sangue,
E tarja de funeral.

Já da ermida o campanário
 Ave-Maria soou:
 Já o rafeiro ao curral
 Farto o armento levou.

Já foram lindas estrelas
 Puros cristais namorar,
 Palpitantes de ternura
 Os seus retratos lhe dar.

Rouxinol, cantor d'amores.
 Que vens tu aqui fazer?
 Negra noite já vai alta,
 É forçoso adormecer. (BROWNE, 1854, p.99-100)

O rouxinol do poema de Browne reúne as propriedades de “cantor d'amores” e, aproximando-se à tradição romântica, de elemento portador da inspiração e da vontade poética, uma vez que seu canto parece trazer os sons poéticos longínquos ao eu lírico. No entanto, ao contrário do que se poderia esperar, o lirismo oferecido não parece bem-vindo – “Que vens tu aqui fazer?”: o pássaro aparece tarde demais e, por isso, não encontra um lugar adequado para permanecer. Na primeira estrofe, os fenômenos da natureza são representados por imagens que sugerem uma forte carga emocional que indica pesar; assim, porventura se enfatiza uma experiência negativa, advertindo ao rouxinol que seu canto já não serve mais ao eu lírico para expressar esse sentimento, de modo que, em razão de seu “atraso”, não pôde mais nem mitigá-lo e nem ressignificá-lo poeticamente. A ideia de um pranto seco não implica a superação da vivência negativa, mas talvez seu esgotamento: lágrimas que secam pelo excesso e pelo cansaço. Pode-se analisar o sofrimento tanto como algo inespecífico, generalizado, quanto como em relação com algum sentimento amoroso, se tomarmos a atribuição dada à ave em seu sentido literal e não apenas em seu significado relativo à tradição literária sobre a imagem do rouxinol. Em qualquer um dos casos, contudo, a estruturação sociopolítica e cultural portuguesa oitocentista coloca as mulheres em uma condição de subalternidade, na qual o modelo feminino aceito e consolidado é o da vigilância sobre seus corpos e mentes: os sentimentos amorosos restritos à aprovação moral, familiar, religiosa, o casamento como prova do recato e da limitação aos deveres domésticos, maternos e conjugais, os estudos e a escritura eram ainda tarefas complexas devido aos poucos (se não inexistentes) incentivos à educação feminina e a condenação das “sabichonas” que ousavam revelar seus pensamentos acerca de assuntos que não os da ordem do privado.

Os sentimentos negativos expressos pelo eu lírico podem, assim, estar relacionados com uma ampla conjuntura de interdição para as mulheres, podendo derivar disso a ideia do

“atraso” do rouxinol: quando ele chega, muito já se passou, e o contexto consolidou-se em uma rede de empecilhos e poderes impostos – como literariamente construir um novo paradigma, visto que o existente e preponderante era contrário à percepção que a subjetividade feminina tinha de si mesma? Na segunda estrofe, há a referência ao “bando” da ave canora, que pode representar, talvez, outras poetisas (se levarmos em conta que o rouxinol simboliza a mulher escritora) que passaram e calaram, silenciando suas vozes após um breve iniciar – o “hino d’alvorada” salienta o caráter incipiente da atividade poética, que é prontamente rompida pelo considerado dever feminino de “levar sustento ao ninho” –, abdicando de suas vontades e individualidades a fim de cuidar bem de suas proles, de suas famílias. A naturalização desse papel, considerado o “destino biológico” de todas as mulheres⁴⁸, está destacada pelos adjetivos referentes à figura da mãe: terna e desvelada. Se as poetisas calaram e logo deram espaço às mães atenciosas, o que se elucida é o papel pelo qual elas tiveram que optar, isto é, a sujeição ao modelo feminino exigido socialmente. É interessante, todavia, a escolha do adjetivo “desveladas”, uma vez que, além de servir à estrutura formal e rítmica, apresenta uma ambivalência de sentidos: tanto se refere ao cuidado terno “apropriado” para a imagem da mãe perfeita, quanto à ideia de “tirar o véu”, de mostrar os segredos ocultos. Assim, o eu lírico pode jogar com os dois lados em conflito ao expor a submissão das mulheres escritoras à função da maternidade e expressar, ainda que tenuemente, o que se esconde por detrás dessa obediência, mostrando que suas subjetividades não se limitam ao que se naturalizou e se impôs sobre elas.

A sequência de imagens que sugerem o passar de um dia, iniciada na segunda estrofe (o amanhecer, a alvorada), continua na terceira ao referir-se ao “meio-dia”: se anteriormente a figura da mãe remetia à condição feminina, nestes versos, surge uma imagem que remete à condição masculina – o colono que trabalha no espaço exterior. Os “lugares próprios” dos gêneros – público/privado – ficam marcados através da contraposição entre as duas estrofes, visto que, na segunda, o movimento tem como consequência o retorno, o recolhimento, enquanto que, na terceira, embora a ação de “descansar” carregue um sentido de inércia, implica atividade anterior (uma vez que se trata já do “meio-dia”), o trabalho em um ambiente não-doméstico, em que os elementos exteriores são enfatizados – o sol quente, o arvoredo, que se converte em “abrigo”, diferentemente do “ninho” materno, que remete ao “abrigo” da

⁴⁸ O livro de Élisabeth Badinter, *L'Amour en plus: Histoire de l'amour maternel XVIIe-XXe siècle*, discorre sobre as relações familiares e o papel das mães nesse núcleo social desde o século XVII e explica como se construiu, por volta do fim do século XVIII, a ideia de que toda mulher normal desenvolveria a necessidade de ter filhos e de amá-los, tornando-se a grande responsável por sua criação, educação e bem-estar, tendo assim que dedicar tempo integral nessa tarefa.

casa.

O momento seguinte refere-se ao ocaso: anteriormente, agentes específicos (os rouxinóis, a mãe desvelada, o colono) comandavam as ações. Já na quarta estrofe, no entanto, a imagem amplifica-se, remetendo a uma “despedida” de toda a natureza – como se tudo seguisse o rumo inevitável, a ordem natural das coisas, da qual não há como escapar, desde o pequeno ser humano até a natureza de uma maneira geral. A cena descritiva, porém, está impregnada de emoções melancólicas, visto que o pôr-do-sol, simbolizando o processo de término e de morte, pressupõe a tristeza – que, por sua vez, conecta-se com a negatividade da primeira estrofe: “pranto da aurora”. Note-se que o pesar não se associa apenas ao fim simbólico, mas também está presente no início. Ao metaforizar a passagem e as mudanças naturais e físicas ocorridas durante o dia por meio desse campo semântico de sofrimento e morte – “pranto”, “triste”, “funeral” –, a poetisa confere a todo o poema, por conseguinte, esse mesmo sentimento. Levando em conta que a poesia se constitui da descrição das sequências do dia perdidas pelo rouxinol, pode-se, porventura, relacionar a imagem do encerramento crepuscular com uma espécie de luto, um lamentar pelo tempo que passou e pelos acontecimentos sucedidos sem que o rouxinol os tivesse presenciado: talvez a falta de incentivo ou até mesmo a proibição ao acesso à educação, aos livros, aos conhecimentos de forma geral fizesse com que as mulheres escritoras se sentissem sempre “atrasadas” com relação aos homens – o ato de escrever igualmente mostrava esses conflitos, já que dificilmente a crítica (e o cânone) consegue ler as obras de autoria feminina com os “mesmos olhos” e os mesmos critérios com que analisa as de autoria masculina. Basta pensarmos nos manuais de historiografia literária contemporâneos para percebermos a eventual presença do nome de alguma escritora: quando não foram esquecidas ao longo do tempo (algumas tiveram grande êxito ou muito público leitor em seu período e, posteriormente, foram apagadas pelo silêncio da crítica e dos estudos acadêmicos), tiveram sua literatura considerada “menor” diante do padrão literário, que é predominantemente masculino e cujas experiências e percepções são impostas como universais, relegando as perspectivas femininas ao espaço da alteridade, “fora de lugar”, “fora do centro”.

A quinta estrofe segue com imagens que fazem referência ao anoitecer. O soar da Ave-Maria pode remeter ao âmbito dos costumes, da tradição, também imutável, como é a passagem do tempo da natureza. Neste caso, ressalta-se o peso da Igreja Católica no que tange à consolidação e imposição das regras sobre o comportamento feminino, completando a esfera de poderes que contribuíram para construir o modelo ideal do feminino: a religião era um dos

principais componentes da deficiente educação orientada para as mulheres, juntamente com o ensino das tarefas domésticas (corte e costura, culinária), conduzindo-as para as funções a serem desempenhadas dentro do espaço privado da casa. Na quarta estrofe, a menção a Portugal pode, por outro lado, remeter ao poder social e estatal dentro desse mesmo esquema de reprodução e naturalização da condição feminina de sujeição, uma vez que as leis portuguesas não davam autonomia e cidadania (não tinham direito ao voto, por exemplo) às mulheres, sempre dependentes da autorização masculina – pai ou marido – para exercer atividades públicas (escrever ou trabalhar fora de casa). Já na continuidade da quinta estrofe, o rafeiro (cão) que leva o gado (armento) revela um agente que promove o recolhimento de um conjunto de seres, o que também pode ser lido como imagem de uma “autoridade” que tem o poder de impor uma ordem, remetendo novamente à ordem patriarcal e à submissão feminina. A ideia do retorno a um espaço delimitado, a contenção, portanto, ressurgiu na descrição do gado voltando ao curral: a volta ao ninho da “mãe desvelada” envolve o mesmo curso de ações. Nesta estrofe, contudo, acrescenta-se a figura do “rafeiro”, que pode remeter também à força e à agressividade, suscitando a ideia de que o confinamento não é voluntário, o que, por sua vez, igualmente corrobora a imagem do luto conotada pela quarta estrofe com as metáforas que relacionam as cores avermelhadas do céu de fim de tarde com a tristeza fúnebre da morte do dia.

A sexta estrofe dedica-se à parte da noite. Há uma leitura antropocêntrica das “estrelas”, que parecem assemelhar-se a mocinhas enamoradas, inocentes e ternas. Nesse sentido, entram em jogo os atributos requeridos pelo ideal feminino – a ternura, a beleza – e que acabam por torná-las objetos de admiração superficial dos outros. A objetificação da mulher surge em outros poemas de Maria Browne constantes em *Virações da madrugada*, como em “A jarra de flores”, no qual há uma identificação entre a flor e a mulher, cercadas pelo ouro e pela jarra, em um ambiente artificial que não é verdadeiramente o local em que desejariam estar e onde encontrariam os elementos indispensáveis à sobrevivência: em análogas funções a um vaso de flores dentro de uma casa, sua função é a de brevemente enfeitar de beleza fugaz o ambiente, ainda que à custa da morte mais célere da flor fora da terra⁴⁹. Em “É tarde”, as estrelas brilham aos olhos humanos apenas pela noite, o que, de certa forma, demonstra a intermitência da atenção recebida pelas mulheres no que concerne ainda a âmbitos específicos, como o que aparentemente se refere aos flertes e namoros: o ato de dar

⁴⁹ O poema “A jarra de flores” foi analisado em um artigo de Lina Arao, intitulado “Jardim de imagens: as flores na poética de Maria Browne”, que ainda se encontra no prelo.

retratos pode vincular-se ao cerimonial de relacionamentos amorosos encaminhados a fim de culminar no matrimônio e, conseqüentemente, à submissão consentida, já que elas eram pressionadas pela sociedade patriarcal a casar e constituir família, exercendo, assim, as principais funções da “natureza” feminina – serem boas mães e boas esposas.

A última estrofe inicia-se com a repetição do primeiro verso do poema – novamente a admoestação ao rouxinol – fechando, ainda no tempo noturno, um ciclo que parece começar e terminar da mesma forma. O pássaro, que já havia chegado tarde, ao alvorecer, na primeira estrofe, sofre um rechaço ainda maior na última estância – “que vens tu aqui fazer?” –, revelando que ele, de fato, não possui lugar em que permanecer, que não há tempo para desenvolver seu canto ou que sempre está em lugar e tempo equivocados. As estrelas que abrilhantavam a noite na estrofe anterior desaparecem, restando apenas a escuridão: enquanto elas se preocupavam em parecer belas, em submeter-se ao comportamento esperado socialmente delas, poderiam mostrar seu brilho; entretanto, se há qualquer intento de fugir a esses padrões, sua luz se extingue. O sentido de obscurecimento simbolizado pela “negra noite”, contraposta à noite estrelada, e pelo conselho dado pelo eu lírico ao rouxinol – “é forçoso adormecer” – destacam o silenciamento ao qual eram submetidas as mulheres que almejavam escrever. O rouxinol, figuração da poetisa e da sua inspiração poética, é retomado e obrigado a calar-se, como na segunda estrofe: permanece a mesma tradição e a mesma ordem de valores divididos de acordo com os gêneros, embora o tempo tenha corrido em seu curso.

O virtuosismo que caracteriza o canto do rouxinol, por sua vez, encontra tradução no modo como Maria Browne constrói métrica e ritmicamente o seu poema: em 28 versos, é possível encontrar 10 tipos de arranjos rítmicos diversos, compostos por 7 pés métricos formados por combinações de entre duas e quatro sílabas. Por outro lado, a distribuição desses elementos ao longo da composição revela um cuidadoso manejo dos recursos literários, o que evidencia a perícia da poetisa.

A combinação de um anapesto e dois iambos presente no primeiro verso do poema se revela como estrutura rítmica dominante. É notável que, nas duas primeiras estrofes, esse arranjo predomine, ao lado daquele formado pela inversão na ordem dos pés métricos – ou seja, versos formados por dois iambos seguidos de um anapesto –, o que favorece um andamento regular, mas não monótono. A parte inicial do poema também é marcada pela presença do rouxinol e pela possível identificação da ave canora com os intentos de “canto” das mulheres, que imediatamente se deparam com seus papéis sociais delimitados pelo

gênero. Talvez essa condição que não se modifica, como exposto anteriormente, conduza a esse movimento rítmico mais regular, revelando que esse estado está consolidado e os enfrentamentos são difíceis e precisam ser feitos estrategicamente.

A regularidade inicial, entretanto, é rompida no penúltimo verso da terceira estância, composto por um espondeu, um anapesto e um iambo; esse verso assinala o momento em que o poema se abre a uma diversidade de variações rítmicas, que se sucedem até a penúltima estrofe. Tal variedade pode estar relacionada com os vários elementos conformadores da estruturação social que fundam as divisões de trabalho entre os gêneros e constroem a imagem ideal da mulher – o Estado (Portugal) e a Igreja Católica –, marcados pela violência (física e simbólica) utilizada a fim de manter esse sistema. A brusca alternância rítmica é determinada pela multiplicação de anapestos e a introdução de coriambos e peões quartos, que concorrem para dilatar o ritmo, sendo subitamente interrompidos por iampos, troqueus e anfímacros; todavia, isso é feito de modo calculado, a fim de sustentar um equilíbrio interno ao poema – como evidencia, na quinta e sexta estrofes, a alternância de versos que podem ser lidos como compostos por troqueu e iambo seguidos por anapesto e coriambo seguido por anapesto.

O terceiro verso da penúltima estrofe, de andamento anômalo no poema – peão quarto antecedido por anapesto –, opera para acelerar o andamento, após a diversidade de ritmos apresentada nas estâncias mediais; não obstante, o verso subsequente, já iniciado por dois iampos e arrematado por um anapesto, refreia o ritmo da composição. De outro lado, ele também prepara o desfecho do poema, utilizando o procedimento já empregado nas duas estrofes iniciais, uma vez que a estância final é composta apenas por versos formados por um anapesto seguido de dois iampos. Perceba-se, finalmente, que assim a composição não se limita a resgatar, em seu desfecho, o andamento predominante no poema; para além disso, nesse segmento derradeiro a poetisa deliberadamente utiliza o andamento monótono que evitara nas estrofes iniciais – o que se coaduna com as ideias de desalento e abandono sugeridas no fim do poema.

3. Algumas considerações finais

A figura do rouxinol surge em alguns outros poemas de *Virações da madrugada* com a conotação de inspiração poética ou de um ideal que pode estar relacionado com a poesia ou

com outro tipo de arte, como a música⁵⁰, podendo identificar-se também com a poetisa de uma forma mais generalizada, como o “bando” a que se refere Browne nos versos analisados anteriormente. A presença da ave implica, portanto, a importância da poesia que busca encontrar um espaço para pousar e permanecer, mas nem sempre o encontra ou não pode desenvolver-se com liberdade. No poema “O jardim de S. Lázaro”, todos os elementos naturais – nem a água corre sem travas, nem a brisa passa, o rouxinol, quando se ouve, não canta livremente – mostram-se tolhidos pela força limitadora das muralhas do jardim. As imagens de encarceramento são muito fortes, perdurando por toda a poesia, instaurando um contexto aflitivo de interdição, visto que se não há lugar para o desabrochar e a passagem da natureza, não existe possibilidade para que as ideias e a inspiração poética surjam e se expandam independentemente.

Assim como o rouxinol não havia encontrado espaço e tempo de ação em “É tarde”, em “O jardim de S. Lázaro”, simbolizando novamente a figura da poetisa (e a sua inspiração poética), ele não tem liberdade para cantar – “Se em noites de primavera, / Em horas de soledade, / O rouxinol se ouve aqui, / Não canta com liberdade” (BROWNE, 1854, p.12). Maria Browne tangencia a tradição romântica ao tematizar poeticamente a figura do rouxinol em seu aspecto de manifestação artística ideal, de cujos valores o “artista humano” busca aproximar-se. No entanto, a abordagem a essa simbologia da poesia romântica difere sob a perspectiva da poetisa portuense, já que sua escritura discute questões relacionadas com a condição da mulher no período em que ela viveu. Se a socialização, as relações com o público leitor e com a crítica distinguiam-se tão evidentemente daquelas empreendidas pelos escritores homens, sua poética não poderia traduzir a figuração do rouxinol da mesma maneira. O eu lírico não logra apreciar incondicionalmente a beleza do canto do pássaro (como em “Ode to a nightingale”, de Keats, por exemplo), uma vez que ele também nunca pode espalhar sua melodia irrestritamente: ou está fora de lugar, atrasado, ou não tem liberdade em um espaço restrito. Diferentemente do rouxinol da tradição romântica, cantor e inspirador da mais pura e inatingível demonstração de perfeição artística da natureza, o de Maria Browne parece ser a pequena ave presa numa gaiola que, embora não tenha perdido de

⁵⁰ No poema “À senhora Marietta Gresti”, Maria Browne coteja o canto do rouxinol com a bela e cristalina voz da soprano indicada no título do poema, mostrando como esta consegue comover ainda mais a sua plateia com sua ternura e melodia pura. Em se tratando de uma poesia de tom encomiástico, o ideal de beleza inspirado pelo canto natural do pássaro é superado pela cantora. Pode-se ainda ressaltar que os atributos de superioridade relacionados pelo eu lírico à soprano referem-se a adjetivos empregados no modelo social patriarcal para caracterizar as mulheres: a “ternura” e a “pureza” – “O rouxinol entre as flores, / Gorjeando seus amores, / Não tem voz mais argentina, / Nem respira mais ternura, / Nem melodia mais pura, / Do que tu, Gresti divina.” (BROWNE, 1854, p.103).

todo o belo e inspirador canto, consegue apenas gorjear a tristeza de suas circunstâncias.

Referências

- ARNOTT, W. Geoffrey. Aēdōn. In: _____. *Birds in the Ancient World from A to Z*. Oxon: Routledge, 2007. p. 1-2.
- ATKINS, John William H. Introduction. In: *The Owl and the Nightingale*. Ed., trad., intr. e notas de J. W. H. Atkins. Cambridge: Cambridge University Press, 1922.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Os bordados de Filomela, ou a voz da lançadeira, τῆς κερκίδος φωνή. *Letras Clássicas*, n. 12. São Paulo: USP, 2008. p. 51-81.
- BROWNE, Maria. *Virações da madrugada*. [S. l. : s. n.], 1854.
- BUXTON, Edward John Mawby. Poetry, birds in. In: CAMPBELL, Bruce; LACK, Elizabeth (eds.). *A Dictionary of Birds*. Carlton: T & A D Poyser, 1985. p. 475-478.
- CARTLIDGE, Neil. *Medieval Marriage: Literary Approaches, 1100-1300*. Cambridge: D. S. Brewer, 1997.
- DOGGETT, Frank. Romanticism's Singing Bird. *Studies in English Literature, 1500-1900*. v. 14, n. 4. Nineteenth Century. Outono de 1974. p. 547-561.
- FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- GÉLY, Véronique; HAQUETTE, Jean-Louis; TOMICHE, Anne (dir.). *Philomèle: Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.
- HEYMANS, Peter. *Animality in British Romanticism: The Aesthetics of Species*. Nova Iorque: Routledge, 2012.
- HULTSCH, Henrike; TODT, Dietmar. Memorization and reproduction of songs in nightingales (*Luscinia megarhynchos*): evidence for package formation. *A Journal of Comparative Physiology*. v. 165, n. 2, 1989. p. 197-203.
- KADHIM, Hussein N. *The Poetics of Anti-colonialism in the Arabic Qaṣīdah*. Leiden: Brill, 2004.
- KIPPER, Silke et alii. Long-term persistence of song performance rules in nightingales (*Luscinia megarhynchos*): a longitudinal field study on repertoire size and composition. *Behaviour*. v. 141, n. 3, 2004. p. 371-390.
- LOISELEUR, Aurélie. Une voix “qui peut-être s’ignore”: le rossignol, son rôle dans l’hymne lamartinien. In: GÉLY, Véronique; HAQUETTE, Jean-Louis; TOMICHE, Anne (dir.). *Philomèle: Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006. p. 177-192.
- LOPES, Ana Maria Costa. *Imagens da mulher na imprensa feminina de oitocentos*. Lisboa:

Quimera, 2005.

LUTWACK, Leonard. *Birds in Literature*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.

MILLER, Christopher R. Pastures New and Old: The Romantic Afterlife of Pastoral Elegy. In: MAHONEY, Charles (ed.). *A Companion to Romantic Poetry*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. p. 123-139.

Philomela. In: SALISBURY, Joyce E. *Encyclopedia of Women in the Ancient World*. Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2001. p. 275-276.

Rouxinol-comum / *Luscinia megarhynchos*. In: *Aves de Portugal*. Disponível em: <http://www.avesdeportugal.info/lusmeg.html>. Acesso 5 fev. 2015.

SHEATS, Paul D. Keats and the Ode. In: WOLFSON, Susan J. (ed.) *The Cambridge Companion to Keats*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 86-101.

SPEARING, Anthony C. *Medieval Dream-poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

SUKSI, Aara. The Poet at Colonus: Nightingales in Sophocles. *Mnemosyne*. 4^a série, v. 54, fasc. 6. Dez. 2001. p. 646-658.

WILLIAMS, Jeni. *Interpreting Nightingales: Gender, Class and Histories*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1997.

VENDLER, Helen. Wild Warblings from the Aeolian Lyre: The *Ode to a Nightingale*. In: _____. *The Odes of John Keats*. Massachusetts: Harvard University Press, 1983. p. 71-110.

ZIPOLI, Riccardo. *Bolbol* 'nightingale'. In: DE BRUIJN, J. T. P. *General Introduction to Persian Literature. A History of Persian Literature*, v. I. Nova Iorque: I. B. Tauris, 2009. p. 180.



Lisa

Nas *trampas* de um narrador coioite fuentesiano, (des)caminhos para imaginários⁵¹

Luciano Prado da Silva (UFRJ)

O coioite habita terras americanas desde tempos pré-cortesianos. Afirmar tal coisa talvez por um lado surpreendesse um suposto interlocutor desavisado, não fosse, de fato, verdadeira. Com efeito, a oração que abre este artigo encontra respaldo na origem aceita para o espanholismo *coyote* (em português, coioite), palavra oriunda do nauatle *coyotl* (do substantivo singular de caso absoluto *'kɔ.jɔtl*). O anterior nomadismo migratório dos nahuas, com suposta origem no hoje sudoeste estadunidense, passando pelo noroeste mexicano até se estabelecerem no México central, desde onde exerceriam forte influência sobre outras civilizações de seu tempo, dá conta da presença do animal ao qual se refere o termo *coyotl* por vastos territórios americanos, especialmente os do Norte.

O coioite é um espécime canídeo cujo habitat se estende do Canadá até áreas que variam da Costa Rica ao Panamá. A diversidade do clima e da vegetação dos locais onde é encontrada esta espécie de tamanho menor ao de um lobo aponta para uma forte característica de adaptabilidade ao terreno sobre o qual habite ou se imiscua (tal é o caso de quando se esgueira pelas cidades em busca de alimentos que vão desde restos de lixo revirado a pequenos animais domésticos). Pode reunir-se em matilhas, mas seus hábitos costumam ser em geral solitários. Outro dado relevante tem a ver com sua designação científica de *canis latrans*, ou seja, cão ladrador. Ocorre que os uivos e latidos emitidos pelo coioite (mais frequentes entre o fim da tarde e durante a noite) costumam ser enganosos, pois, dada a relação entre som e distância, pode parecer que o animal está em determinado lugar quando, na verdade, está em outro.

Na relação que estabeleço entre as características do animal não humano descrito até aqui e a narratividade posta em prática no *corpus* do presente artigo, é interessante notar como muitos dos aspectos dessa espécie canídea se veem emprestados, por aproximação, à gama semântica do significante quando este se refere a certo coioite hominídeo: o atravessador de fronteiras; ou, melhor seria, um atravessador de humanos nas fronteiras que separam centro-americanos⁵² e mexicanos do chamado *american dream*, a ser de fato conhecido apenas do

⁵¹ Extraio este trabalho de parte de minha tese de doutorado “A relação literariedade, imagem e imaginários em ...y no se lo tragó la tierra, de Tomás Rivera, e *La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes” (UFRJ, 2015).

⁵² Mesmo no México, mas, principalmente, na fronteira mexicana com a Guatemala, os coioites são também chamados de *polleros*. Curiosamente, *pollero* pode, além de servir de sinônimo para o termo nauatle, significar

lado estadunidense da extensa fronteira “compartilhada” com o México. A respeito do homem coioite, são bastante esclarecedoras as palavras do jornalista mexicano Alejandro Suverza Téllez (2010, p. 1 – grifo do autor), o qual escreve que

La definición académica describe que un coyote es un tipo de lobo pequeño, que sigiloso pesca a una oveja y se la traga. La palabra “coyotear” esconde a un pillo que hace de intermediario en cualquier negocio que pueda sacar ventaja. Pero la palabra coyote en México es sinónimo de abuso, de criminalidad, de un tipo que se aprovecha de migrantes que tienen la ilusión de llegar a Estados Unidos.

Perceba-se que mesmo a remissão inicial de Téllez ao animal pode ser trazida, via metáfora (e a metáfora é um dos tópicos de compreensão para o presente trabalho), à figura inescrupulosa do coioite homem, na maior parte das vezes um falso cão pastor de ovelhas, as quais, em realidade, só quer tragar e enganar. Ainda acerca da aproximação entre a semântica dada ao canídeo e ao exemplar humano do termo, é interessante a informação fornecida pelo antropólogo mexicano Gonzalo Camacho Díaz, estudioso, entre outros assuntos, de culturas musicais do México. No artigo “El baile del Señor del Monte”, o autor conta que, em suas pesquisas, ao ser conduzido ao seio cultural de diferentes etnias, frequentemente percebia sua presença como perturbadora “por ser un extraño, un forastero (...) o un simple *coyotl* (DÍAZ, 2011, p. 130 – grifo do autor)”. E ao verbete por ele grifado adere em nota o adendo de que “Se trata de un término *náhuatl* cuyo significado literal es coyote y se emplea para denominar al mestizo, por poseer las mismas características depredadoras de este mamífero” (DÍAZ, 2011, p. 130 – grifo do autor).

Já a mesma alusão ao mestiço, àquele que vem de fora, um estranho à pureza da etnia, aparece também no volume três, dedicado ao teatro, da interessante reunião de textos *Words of true peoples/Palabras de los seres verdaderos: Anthology of contemporary mexican indigenous-language writers* (2004). Nela, em nota alusiva a um dos textos trabalhados, os editores chamam atenção para a voz nauatle utilizada pelo dramaturgo Idefonso Maya no verbete *maseual* correspondente a índio, indígena ou camponês, com o sentido primordial de “gente comum”, “gente do povo” ou “gente rústica”. Um meio termo para este primeiro conceito seria outra voz nauatle em *tlacatl*, que no geral designa a todo tipo de pessoa, não necessariamente “rústica” ou “comum”. É, pois, a partir desse termo que, em contrapartida ao conceito incluído no uso de *maseual*, o autor estudado lança mão de outro conceito, segundo

tanto “persona que tiene por oficio criar y vender pollos”, como “lugar en que se crían pollos”, frangos (Fonte: Diccionario de la Real Academia en Línea).

os editores, desta feita incluído na utilização do termo *coyotlacatl*, donde se extrai a composição “la persona (*tlacatl*) ladino (*coyotl*)”, “gente de razão” (MONTEMAYOR e FRISCHMANN, 2004, p. 247 – grifo dos editores).

Será justamente esse aspecto ladino voltado para uma das acepções cabíveis ao termo coiote, esse viés de astúcia e sagacidade que permitirá a percepção da narratividade adotada em *La frontera de cristal*, romance também de atravessamento de fronteiras. Perceba-se que, agregada a essa mesma linha de raciocínio do astuto e do sagaz, está não somente sua capacidade de raciocínio, mas, quem sabe, principalmente, sua lábia, a capacidade de envolver, de enganar pela fala. Será assim, dessa forma, que a quem buscar posicionamentos plenamente evidentes o narrador utilizado por Carlos Fuentes muitas vezes parecerá estar em determinado lugar do discurso quando, na verdade relativa das verdades, estará em outro.

La frontera de cristal, de Carlos Fuentes, é um romance narrado em nove contos. Nessa obra, o autor se volta ao tema da profunda ligação entre México e Estados Unidos, já evidente em obras como *Gringo Viejo*, por exemplo. Entretanto, a meu ver, a atração mais profunda de *La frontera de cristal* vai ao encontro de um propósito desde há muito praticado por uma elite letrada de grande valor no México: a análise, de objetivo definidor, do sujeito mexicano; ou, pelo menos, de sua psique formadora. Assim, apesar de narrativa ficcional, esse romance de Fuentes encontra, na leitura que nos propõe a fazer, estreita correspondência com o gênero ensaio em pensadores mexicanos tais quais Samuel Ramos, em *El perfil del hombre y la cultura en México*, 1934, e Octavio Paz, em *El laberinto de la soledad*, 1950. Estes autores, pelas vias deixadas abertas pelo gênero ensaio, podem ser considerados espécie de predecessores da linha de pensamento desenvolvida na ficção de *La frontera*⁵³.

Contudo, a ligação ainda mais clara de *La frontera de cristal* se dá de modo bastante estreito para com *El espejo enterrado* (1992), aclamado livro de ensaios do próprio Carlos Fuentes. Nele, o autor perfaz o mesmo caminho inquiridor dos antecessores supracitados. Estabelece, entretanto, sua tese teórica com o que chama de três hispanidades: o prolongamento da hispanidade ibérica, alastrada na América colonial espanhola até certa hispanidade contemporânea que eclode tanto do épico, e não menos violento avanço do estadunidense rumo ao atual oeste, quanto da política expansionista (e porque não dizer

⁵³ Para aprofundamento da aproximação suscitada, remeto o leitor à minha dissertação de mestrado *¿Quién soy yo? A fragmentação do sujeito mexicano em La frontera de cristal* (UFF, 2010) (UFF, 2010), onde demonstro de modo mais específico a correlação de posicionamentos ideológicos entre o pensamento ensaístico de Fuentes e as posições adotadas e defendidas por Samuel Ramos e Octavio Paz. Aqui, interessa-me mais a influência direta e explícita dos ensaios do próprio Fuentes em *El espejo enterrado* sobre a ficção de *La frontera de cristal*, ação determinante para a narratividade coiote empregada no romance em epígrafe.

intervencionista) de um Estados Unidos já estabelecido como potência mundial voltada para uma América terceiro-mundista de frágeis bases políticas. Às resultantes desse terceiro movimento de eclosão de hispanidades, Fuentes (Cf. 1992, p. 441) chama de hispanidade norte-americana, uma terceira hispanidade, o revés cromossômico da imigração mexicana, sul (em menor escala) e centro-americana que cobra dos Estados Unidos da América do Norte seu *status* propagandeado de potência e de terra das oportunidades.

Entendo que a partir dessa relação de dependência da ficção de *La frontera* para com amostras específicas do gênero ensaio, Fuentes acaba por criar caminhos viáveis para a leitura de seu romance desde um ponto de vista de conexão da obra com a criação sugestiva de imagens e a conseqüente perpetuação de imaginários. É nessa tangente que ganha importância a análise do peculiar na narratividade adotada para contar as histórias que compõem e costuram o enredo de seu romance. E é sob este viés que se revela a correlação entre certos exemplares animais ditos irracionais e sua incidência e representação na ficção literária ora em epígrafe.

A própria representação do coioote em *La frontera* é duvidosa. De um modo mais específico, este bem pode ser Rolando Rozas, personagem com trâmites de um lado e do outro da fronteira, amante de outra personagem, Marina *Malintzin de las maquilas* – dela e de muitas outras, conforme vai apontando a narrativa. Rolando conquista várias de suas amantes fingindo ser um homem de negócios, entrando em bancos, bares e restaurantes, simulando falar todo o tempo em um celular que na verdade não tem baterias. Talvez seja este o personagem figurado na edição brasileira de 1995, da editora Rocco, estampada pela foto de um homem em cujas costas desnudas se vê tatuada a imagem da Virgem de Guadalupe, padroeira mexicana. Reside a dúvida, entretanto, na idiotice dos atos com o falso celular por parte de Rolando e a aparente dureza maior que transmite a imagem da capa citada.

A certeza mesma da descrição narrativa do coioote vem surgir em verdade já no último conto da obra, com a inserção do personagem Gonzalo Romero, este, sim, um coioote que acaba morto por radicais *skin heads* estadunidenses em uma das incursões de atravessamento ilegal na fronteira. Mas, é também ali, nesse mesmo último capítulo, quando o narrador conta a espera do patrulheiro fronteiro estadunidense Mario Islas por indocumentados que buscassem atravessar a fronteira, onde se lê algo do modo de agir dos coiootes:

[L]a noche se llenaba de algo que él conocía de sobra, los trinos y silbidos de los pájaros inexistentes, que era la manera como los coyotes, los pasadores de ilegales, se comunicaban entre sí y se delataban aunque a veces todo era un engaño y los pasadores silbaban como un cazador usa un pato de madera,

para engañar mientras el paso se efectuaba en otro lado, lejos de allí, sin silbido alguno (FUENTES, [1995] 2007, p. 255-6).

Está, pois, nesse mesmo ato e efeito de engano, de aparentar estar “aqui”, quando se está “ali” um dos logros de mimetização coiole efetivados pela narrativa de *La frontera*. E o fato de que, mais do que em um personagem específico, tal mimetização se veja, por exemplo, em uma descrição de comportamento, como no trecho supracitado, sugere que para além da presença de um narrador coiole está a existência de toda uma “narratividade-mimese” de engano, digna de desconfiança. Tal modo de narrar sugere, por conseguinte, a existência, a “presença” de um narrador culto, com conhecimento amplo o bastante da língua e suas variantes, de linguagens e de expressividade, ao ponto de burlá-las todas, inclusive pela capa do popular, visando seduzir e conquistar o leitor, “conduzindo-o”, assim, pelos (des)caminhos da fronteira que ficcionaliza.

Ao tratar dessa forma a fronteira sobre a qual desfila seu fictício, *La frontera de cristal* se apresenta como um exemplo de uso do que nessa obra podemos chamar de “narratividade coiole”. Sobre ela age e interfere um narrador que, qual o atravessador de humanos, fingindo deixar de ser um *coyote*, simula ser quase um cicerone, responsável por conduzir seu leitor “turista” ao lado do “sonho americano” da fronteira. Ajudam e interferem, portanto, sobre a mente desse leitor *viajero* os descaminhos pelo desconhecido que o narrador quer tornar, quer fazer parecer ser, sem que em verdade seja, familiar. Interessa, então, de que maneira esse narrador e sua narratividade coiole transmitem as imagens que almejam agir pelo convencimento de que ao real empírico se coadunam, quando na verdade não passam de elevação a imaginários.

Nessa obra ficcional, Fuentes trafega, com extrema facilidade, da erudição, de um registro tido como mais comum à dita alta cultura, para o registro popular da e na linguagem literária que elege para desenvolver (em) seu romance. Dessa forma, o autor demonstra amplo conhecimento e domínio dos códigos linguísticos de que lança mão e faz uso em sua mostra literária acerca da fronteira México-Estados Unidos e das conturbadas relações de alteridade que desse entorno sobressaem. Tamanho domínio de ações discursivas, de explícitas relações para com sua própria ensaística, Carlos Fuentes parece emprestar a seu narrador. Observemos, assim, de início, o conto-capítulo de abertura do romance.

Em uma de suas últimas aparições em público, em conferência realizada na Academia Brasileira de Letras (2012), Fuentes dedicou boa parte de sua fala a observações sobre a obra do grande escritor brasileiro Machado de Assis. Um recorte especial sobre Machado voltado

para um de seus livros mais aclamados, o romance *Dom Casmurro* (1899), revela-nos a relação, como em espécie de homenagem, entre o nome de uma de suas mais célebres personagens, Capitu, a Capitolina dos “olhos de ressaca” (ASSIS, 1899, cap. XXXII) e todo o esmero machadiano para com a concepção de seus capítulos, dos capítulos de suas obras. Ocorre em *La frontera de cristal* algo semelhante com a descrição da personagem Michelina Laborde e Ycasa, logo no primeiro conto da narrativa.

A primeira descrição proposta para a personagem surge após a afirmação de uma guia de que nada há para o visitante na desértica cidade nortenha de Campazas, observação esta a qual

[A]rrancó una pequeña sonrisa a Michelina Laborde, quebrando fugazmente la simetría perfecta de su belleza facial – su “mascarita mexicana”, le dijo un admirador francés –, esos huesos perfectos de las beldades de México a las que el tiempo parece no afectar. Rostros perfectos para la muerte, añadió el galán, y eso ya no le gustó a Michelina (FUENTES, [1995] 2007, p. 9 – grifo do autor).

A destacar nessa primeira aparição descritiva de Michelina a aceitação franca do narrador de que usa suas próprias palavras até o poético trecho “a simetria perfeita de sua beleza” para, logo em seguida, sem qualquer vacilação, a partir da introdução do “disse-lhe um admirador francês”, dar, ou fingir dar vez, à suposta reprodução da voz do galanteador estrangeiro, como quem dissesse estar apenas repetindo a “voz”, as palavras dum outro.

No entanto, um pouco mais adiante, o narrador deixa uma das marcas a perpassar todo o seu modo de narrar este romance em contos: a repetição de termos nas partes descritivas. Tal artifício literário aparece, pois, como uma marca estilística por meio da qual há a proposição de melhor fixação das personagens na imaginação (e ainda não no imaginário) do leitor. Assim, tem-se que, como o seu próprio nome sugere, e como o narrador faz também questão de enfatizar através da repetição, Michelina... “Era una mujer joven de gustos sofisticados porque así la educaron, así la heredaron, así la refinaron. Perteneía a una ‘vieja familia’, pero cien años antes, su educación no habría sido demasiado diferente” (FUENTES, [1995] 2007, p. 9 – grifo do autor). Pouco mais à frente, o mesmo narrador reforça para o leitor a imagem de Michelina, acrescentando à descrição anterior o feito de que ela “era una mujer que llenaba el espacio, dondequiera que estuviera. Coincidía con sus lugares, los hacía más bellos. Un coro de chiflidos machos la recibía en los lugares públicos” (FUENTES, [1995] 2007, p. 11).

Porém, as nuances poéticas desse descrever Michelina se tornam ainda mais agudas se observamos este fragmento, o qual aguça ainda mais a visão sobre a personagem:

Michelina Laborde e Ycasa: la capitalina. Ustedes la conocen de tanto aparecer en las páginas a colores de los periódicos. Un rostro clásico de criolla, piel blanca pero con sombra mediterránea, oliva y azúcar refinada, simetrías perfectas de los ojos largos, negros, protegidos por párpados de nube y una ligerísima borrasca de las ojeras; simetría de la nariz recta, inmóvil, y vibrante sólo en las aletas inquietas e inquietantes, como si un vampiro tratase de escapar de la noche encerrada dentro de ese cuerpo luminoso. (FUENTES, [1995] 2007, p. 13-4)

E o narrador prossegue no desenho da imagem poeticamente metaforizada de Michelina:

También los pómulos, en apariencia frágiles como una cáscara de codorniz detrás de la piel, hacia la calavera perfecta. Y por último, la lengua cabellera negra de Michelina, flotante, lustrosa, olorosa a jabón más que a laca, era, fatalmente, el anuncio estremecedor de sus demás pilosidades ocultas. Todo lo dividía, cada vez, la barba partida, la honda comilla del mentón, la separación de la piel... (FUENTES, [1995] 2007, p. 13-4).

Aqui é enfim que Michelina Laborde se nos é revelada como a capitalina, epíteto emprestado também ao título do capítulo que a estampa, “La capitalina”, o conto primeiro do romance. Essa personagem é membro de uma tradicional família da Cidade do México, capital do país. Desse modo, como a Capitolina de Machado tem seu nome remetido ao esmero capitular de seu autor, a Capitalina de Fuentes (e a atenção descritiva dedicada aos olhos, ao olhar da personagem demonstra ser outra interessante associação entre ambas) faz clara e óbvia remissão ao local de onde vem, uma capital. Contudo, obliquamente faz remissão também ao capital enquanto sinônimo de obtenção de poder, enquanto sinônimo de posses e dinheiro. Sucede que sua família já não tem o mesmo prestígio e tampouco o mesmo poder do passado. É dessa maneira que, em uma hábil relativização narrativa entre a capital e as cidades mexicanas do norte incrustadas em meio a uma vasta região de deserto, Michelina termina por ser prometida em casamento ao filho do rico, vivido, ex-deputado federal e, no presente do enredo, um rico e influente empresário, *don* Leonardo Barroso, o *don* Leonardo do fim da citação, o mais bem sucedido, mesmo que por vias de ética duvidosas, membro da família através da qual gira boa parte do enredo da trama fronteira orquestrada por Fuentes.

O mais interessante, porém, é que, após a citação sobre a qual versa o parágrafo anterior, logo em seguida a toda essa extensa e até certo ponto requintada descrição, onde o apuro no uso dos adjetivos se confunde com a mesma habilidade já demonstrada

anteriormente, o mesmo narrador, que se mostrou hábil com os artifícios de contar, surpreende (num caso próprio de literariedade) ao interpor, imediatamente abaixo das reticências com que encerra o trecho acima citado, a informação de que “Todo esto lo pensó don Leonardo cuando la vio ya crecida y se dijo en seguida: – La quiero para mi hijo” (FUENTES, [1995] 2007, p. 14). Ou seja, uma vez mais o narrador se utiliza do artifício de dizer-se mero reprodutor do discurso alheio, embora os pensamentos, as palavras que ele diz pertencerem a outrem, de outras vozes narrativas por ele convocadas (ou que ele finge convocar); tais palavras, tal cuidado, apuro e desenvoltura no uso das escolhas lexicais, que se faz desfilar, se confundam com a mesma qualidade demonstrada nas frases assumidamente dele, narrador, usadas em descrições, ou em passagens das descrições anteriores.

Entra-se assim em uma terceira linha de correspondências, na qual coincidem o narrador (incluindo-se aqui as vozes supostamente por ele recuperadas) e o autor, na mesma fluência poética, de sedutora prosa poética que deixa transparecer a grande fluência verbal do próprio Carlos Fuentes enquanto autor. Não se trata aqui da mera e comum, por vezes até aceitável e compreensível (outras nem tanto, porque ingênuas), dificuldade de dissociação leitora e investigativa entre autor e narrador. Não. Na verdade, o “x” dessa observação está no verbo usado linhas acima: “transparecer”. A obra em destaque está longe de aproximar-se (minimamente que seja) de uma autoficção ou autobiografia. Mas, analisado o percurso literário do autor e as linhas desde as quais buscou dar vez a suas reflexões intelectuais, a narratividade adotada em seu *La frontera de cristal* permite, sim, aproximar o narrador que ele utiliza como fruto de uma espécie de “autobibliografia”, ou talvez melhor ficasse dizer, como fruto de um exercício de “autobibliografia”, uma consulta, revisão e devido tratamento literário da bibliografia (em especial a ensaística) que o próprio autor compôs durante anos, através de suas publicações.

Desse modo, ao recorrer a essa autobibliografia, ao dar vazão a este exercício, Fuentes deixa transparecer em seu narrador seu próprio verbo autoral. Nela, na figura de seu narrador, deixa que se manifeste (e “manifestar-se” é também sinônimo para “transparecer”) sua fluência sedutora, seu dom, sua sensibilidade pessoal para a palavra, para o trato da e com a palavra, a língua, as línguas, suas variáveis, suas vertentes, seus diferentes registros e variantes, através dos quais, dada sua capacidade de absorção e transformação de sua vasta genealogia literária e investigativa, passeiam com técnica, habilidade e domínio de normas e burlas ele e seu narrador. E é justamente tal sagacidade, tamanha astúcia que permitem aproximar (sem que teoria seja) a técnica narrativa posta em prática em sua ficção sobre a

fronteira mexicano-estadunidense a uma narratividade coiole, porquanto nela se faça lembrar e se veja mimetizada uma das ações principais do coiole hominídeo: a busca do convencimento, pelo fingimento, de que nele se pode ter *toda confianza*⁵⁴ para atravessar a(s) fronteira(s) até o sonho do eldorado na União Americana.

Serve ainda para atestar e ratificar os argumentos ora apresentados a voz enunciativa adotada por Fuentes na condução de ambas as versões do seu *El espejo enterrado*. Na série homônima feita para a televisão sobressai uma enunciativa de ordem mais narrativa, um caráter mais narrativo em que ganha importância, além, é claro, do valor das informações e conclusões prestadas e passadas ao telespectador, toda uma “performática” fuentesiana de gesticulações, de falar também com as mãos e com expressões faciais para *atrapar*, seduzir, convencer e manter esse espectador junto a si. Enquanto isso, a versão para a série, publicada em livro, recebe contornos mais argumentativos próprios do e para o ensaio escrito. Buscar, pois, na lembrança e/ou na consulta, este Fuentes narrador de seus argumentos em *El espejo enterrado* é revê-lo transparecido, transluzido, manifestado no narrador que elege para a ficção de seu *La frontera de cristal*.

Não é fortuito, portanto, que conste da sinopse de uma das primeiras edições da obra a seguinte abertura:

En *La frontera de cristal*, Carlos Fuentes es el mismo narrador de sus mejores libros: agresivo, vital, poderoso. Encuentra todos los ángulos posibles en una historia, con una variante insospechada: la comicidad, que ahora lleva al lector a la carcajada franca con algunas de sus páginas más memorables, no por ágiles menos penetrantes y agudas (Alfaguarra, 1996).

Eis assim uma das chaves dessa exposição acerca da narrativa fuentesiana: Fuentes como narrador de seus livros. Quer dizer, implica diretamente muitas vezes em suas narrativas ficcionais toda a carga de conhecimento adquirido (em suas leituras, em suas vivências), pensado, trabalhado, discutido, argumentado e difundido por suas obras de caráter mais próximo do teórico-reflexivo. Por conseguinte, implica diretamente sobre determinados narradores seus muito da linguagem adotada pelo próprio Fuentes em gêneros aos quais normalmente se atribui uma pretensa maior objetividade (ainda que, nesse aspecto, o ensaio seja um gênero por assim dizer mais “livre”, no que diz respeito ao tratamento de suas fontes e à objetividade no produto-texto empregada; sendo, nesse sentido, menos fechado que um artigo acadêmico, por exemplo).

⁵⁴ Expressão de uso bastante comum na zona fronteira entre El Paso e Ciudad Juárez.

Voltando o olhar para *La frontera de cristal*, vale ressaltar que a comicidade desse Fuentes narrador, tocada na citação acima, já se vê de certa forma anunciada na primeira descrição dedicada à personagem Michelina Laborde. Um retorno a essa citação e se pode observar que, para o elogio a Michelina (“esos huesos perfectos de las bellas de México a las que el tiempo parece no afectar”), com a sequência imediata em “Rostros perfectos para la muerte, añadió el galán”; enfim, para o elogio contido em ambas as sentenças, o mesmo narrador que atribui tais palavras a um galanteador francês logo tece um complemento digno do que se convencionou chamar como típico de um humor inglês, comicidade repousada em leve ironia. Assim, para “Rostros perfectos para la muerte, añadió el galán”, esse narrador que lembra o próprio Fuentes sentencia “y eso ya no le gustó a Michelina”. Esse humor fuentesiano ganhará contornos mais ácidos e críticos em outros momentos da trama, podendo mesmo conduzir o leitor ao riso aberto. Riso solto causado de igual maneira por um Fuentes de humor mordaz e provocativo em muitas de suas conferências⁵⁵, em breves apartes conclusivos que de fato levam seus espectadores à risada franca.

Convém, porém, aproximar-se um pouco mais da apresentação a uma das primeiras edições do romance aqui em destaque, citada há pouco por mim. Dela extraio agora outros predicados dedicados à observação de Fuentes como narrador de alguns de seus livros: “agressivo, vital, poderoso”. Predicados também na adjetivação de suas páginas como “penetrantes e agudas”. Ao tocar na possibilidade de leitura de Fuentes a partir da visão que toca em sua ficção como fruto algumas vezes de uma espécie de exercígio de autobiografia, de consulta ou remissão involuntária talvez (porque questionável) ou mesmo inconsciente (e aqui, através das possibilidades abertas pela psicanálise, questionável é a intencionalidade do ato) a sua própria bibliografia, à bibliografia que ele próprio produz; quer dizer, ao tocar nesse ponto, tenho comparado objetos que fazem uso de linguagens distintas, ou, quando muito, objetos cuja linguagem se apresenta em modalidades distintas. Tal seria o caso do livro e do vídeo, onde a palavra se apresenta respectivamente, e diferentemente, em suas modalidades escrita e oral, mais formalizada em uma e algo menos formal na outra, onde gestos, expressões e provocações ganham vez, voz e retorno quase imediato de impressões, de resposta.

No tocante, entretanto, a esse narrar mais forte, agressivo, agudo e penetrante, certa passagem dedicada de novo à personagem Michelina Laborde e Ycasa em *La frontera de*

⁵⁵ Remeto o leitor para o vídeo de sua conferência na Cátedra Alfonso Reyes, realizada em Monterrey, México, no ano de 2001, cujo link consta das referências bibliográficas deste artigo.

crystal vai diretamente ao encontro de outra interessante abordagem levada a cabo na versão escrita de *El espejo enterrado*; sendo, por isso, tais passagens, dignas de ocuparem lugar como fechamento desse primeiro momento de aproximação que proponho entre Fuentes escritor e seu narrador coiole em *La frontera*.

O Barroco foi um estilo artístico próprio da Europa, adjunto à Contrarreforma católica. Enquanto o excessivo puritanismo proposto pela Reforma protestante parecia encontrar na música, especialmente em Bach, uma espécie de compensação sensual, a rigidez da Contrarreforma parece encontrar no Barroco e sua expressão na arquitetura e nas artes sua concessão à sensualidade (Cf. FUENTES, [1992] 2010, p. 239). O estilo barroco se caracteriza pelo exagero e suntuoso no uso propositadamente excessivo de elementos ornamentais. Segundo o próprio Carlos Fuentes, a arte do barroco representou “la excepción expansiva y dinámica a un sistema religioso y político que quería verse a sí mismo unificado, inmóvil y eterno” (FUENTES, [1992] 2010, p. 239). Na América colonial, esse estilo ganha o aporte de marca de registro e expressividade dos vencidos. Através dele artistas negros, mulatos, pardos e indígenas inserem suas mostras de pertencimento, dando expressão a sua voz e suas origens, talhados, mezclados à ordem política e religiosa do colonizador, sincretizando sua dor e o sentimento de perda, sua submissão e o sofrimento, buscando um novo sentido de orientação, sua dúvida no presente em que pensar sobre o futuro. O corpo e o movimento aqui ganham vez e, mais até mesmo do que em Europa, entre a rigidez e a resistência ao mesmo sistema que lhe permite existir, o sensual se debate, dilacerando corpo, mente e alma de seus agentes, mergulhados em culpa, essa bandeira repressora própria dos dogmas que consigo trouxe o catolicismo da Contrarreforma.

O barroco está presente no Fuentes de *La frontera de cristal* de modo bastante particular no primeiro capítulo do romance, o conto “La capitalina”, sobre o qual venho debruçando as principais atenções desse meu texto. Ali, em “La capitalina”, uma primeira referência a esse estilo é feita com relação a uma correspondência de comportamento. É quando igualmente começam aproximações a um grande nome da literatura barroca mexicana:

Michelina volvió a pensar en la moda de ayer, en la crinolina que disimulaba el cuerpo y el velo que escondía el rostro (...) Las luces antiguas eran bajas. La vela y el velo... había demasiadas monjas en su familia y pocas cosas exaltaban la imaginación de Michelina más que la vocación del encierro voluntario y, una vez dentro, amparada, la liberación de los poderes de la imaginación; a quién querer, a quién desear, a quién rezarle, de qué cosas confesarse... A los doce años, quería encerrarse en algún viejo convento

colonial, rezar mucho, azotarse, darse baños de agua fría y rezar más (FUENTES, [1995] 2007, p. 15).

Um dos ensaios que compõem a edição escrita de *El espejo enterrado*, publicado a primeira vez em 1992, portanto, anterior ao *La frontera* é intitulado de “El barroco del Nuevo Mundo”. Ali, muito desse comportamento de gozo e de culpa que o narrador nos diz “desejado”, sonhado por Michelina está também descrito nas linhas ensaísticas dedicadas por Fuentes a este estilo. E, mais ainda, tal linha de comportamento desejado pela capitalina do romance acompanha o que o próprio Fuentes nos conta em “Mi alma está dividida”, segmento incluído no ensaio acima citado, sobre parte da história de Sor Juana Inés de la Cruz, aquela que para o autor foi “el más grande poeta de la América colonial” (FUENTES, [1992] 2010, p. 251). Para rememorar parte da influência já mencionada de outros dois grandes intelectuais mexicanos no pensamento fuentesiano, uma ida à obra *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, de Octavio Paz (1982) serve para dar conta da ação de ensaio sobre ensaio incidindo, eclodindo na figura “oculta” do narrador de Fuentes, ou do narrador Fuentes, em *La frontera de cristal*.

Esta ambientação barroca, ou neobarroca, não se restringe, contudo, ao universo da imaginação e do pensamento de Michelina levantados pelo narrador do romance. A oposição entre a vida reclusa do rapaz com quem termina por ver-se obrigada a casar e a educação viajada e capitalina da moça vai opor, ainda, todo um jogo entre sombra e luz, algo que também remete a artifícios usados na arte barroca. No entanto, tal ambientação vai além: ela segue também nas linhas arquitetônicas da poderosa mansão de *don* Leonardo Barroso, para onde viaja a capitalina a fim de que conhecesse e desposasse o excêntrico filho do empresário, Marianito Barroso. Ali, além do exagero das formas na descrição das mansões do lugar – um verdadeiro “conjunto de mansiones amuralladas, mitad fortalezas, mitad mausoleos” (FUENTES, [1995] 2007, p. 15-6) – chamam a atenção o descrever esse mesmo conjunto de construções portentosas a partir do encerramento, de um abrir e fechar de grades que mais lembra o claustro de um convento. Uma vez mais, observe-se a repetição como artifício narrativo para a formação de uma ideia sobre o local, para a fixação da imagem que ultrapassa seu sentido (no) presente: “Ni una teja, ni un adobe, sólo mármol, cemento, piedra, yeso y más rejas, rejas detrás de las rejas, dentro de las rejas, hacia las rejas, un laberinto enrejado” (FUENTES, [1995] 2007, p. 16).

Porém, as correspondências entre o ensaio de Fuentes (e as consequentes leituras e releituras que traz dos clássicos de sua genealogia literária) e a voz de seu narrador coite se

tornam ainda mais evidentes se avançamos um pouco mais em um drama que dilacera a capitalina de seu romance, sua Sor Michelina. Ocorre que a capitalina, ao ser prometida, se vê dividida entre a obrigação de unir-se ao filho que será seu marido e a imediata paixão pelo pai, que será seu amante. É quando, dilacerada, dividida, então, a alma dessa jovem, ela adormece vestida de noiva, com uma roupa antiga que atravessou gerações na família, e tem um sonho de ambientação barroca similar à do real objetivo contado por Fuentes no capítulo “El barroco del Nuevo Mundo” do seu *El espejo enterrado*, no apartado “Mi alma está dividida” (Cf. FUENTES, [1992] 2010, p. 251-2-3), acerca de Sor Juana. Em *La frontera*, é mesmo com tal ambientação que se assemelha o sonho de Michelina, que

Se soñó en un convento, paseándose entre patios y arcadas, capillas y corredores, mientras las demás monjas, acorraladas, se asomaban como animales entre las rejillas de sus celdas, le gritaban obscenidades porque se iba a casar, porque prefería el amor de un hombre a los esponsales con Cristo, la injuriaban por faltar a su voto, por salirse de su orden, de su clase. (FUENTES, [1995] 2007, p. 26-7)

Mas, o sonho da capitalina avança, estando justamente nesse avanço o encontro maior entre um Fuentes ensaísta e seu narrador provocador, criador de *trampas* pelas quais quer, como um coioote, atrair, enredar e convencer o leitor de que é confiável em *La frontera de cristal*. Assim, tornando ao avanço do sonho da moça na Cidade do México:

Entonces Michelina trataba de huir de su sueño, cuyo espacio era idéntico al del convento, pero todas las monjas, congregadas frente al altar, le impedían el paso; las criadas negras les arrancaban los hábitos a las hermanas, las desnudaban hasta las cinturas y las monjas pedían a gritos los azotes para suprimir el diablo de la carne y darle el ejemplo a sor Michelina; otras menstruaban impudicamente sobre las losas y luego lamían su propia sangre y hacían cruces con ella sobre la piedra helada; otras más se acostaban al lado de los Cristos yacentes, llagados, heridos, espinados (FUENTES, [1995] 2007, p. 27).

Ressalto aqui que a sinonímia forçada, repetida na narração impressa ao romance, é e não é um exercício de estilo. Há a marca de estilo de Fuentes, uma marca autoral que talvez não devesse existir nesse exercício de contar. Mas tal artifício literário não é mero estilo, pois tem sua intencionalidade, reitero, na busca de fixação de imagens que o autor entende como importantes de serem passadas, transmitidas à mente do imaginante, do leitor. Para tanto, reforça esse intento o uso das imagens fortes, provocadoras, na ordem mesma do abjeto. Eis aí o emprego literário de estranhamento, de tirar o leitor de seu lugar comum, num provocativo emprego de literariedades – estando outra delas nesse autor coioote que simula estar num lugar, quando está em outro, trazendo para o presente ambientações de um passado cujo

conhecimento perpassa pela erudição talvez não dele, narrador; mas, antes, com efeito, de seu autor, seu criador, aquele que foi buscar, nas portas autorais deixadas abertas pelo ensaio, parte das situações que exprime, das palavras, frases, sentenças que usa e traslada para sua ficção posterior. Penso corroborem meus argumentos a evidência de semelhança da citação anterior para com as linhas a seguir, do apartado “La ciudad barroca”, ainda do capítulo dedicado ao barroco no Novo Mundo em *El espejo enterrado* (1992):

En una época dominada por la triple tensión del sexo prohibido, el ideal de esposar a Cristo y el ideal de la maternidad virginal, muchas monjas mexicanas, horrorizadas ante sus propios cuerpos, se vendaron los ojos, comunicando así su deseo de ser ciegas y sordas; lamieron el piso de sus celdas hasta formar una cruz con saliva; fueron azotadas por sus propias criadas y se embarraron con la sangre de sus propias menstruaciones. (FUENTES, [1992] 2010, p. 262)

Há, pois, que se destacar, desde um aproveitamento da situação trazida à baila no ensaio até mesmo o encontro de palavras e frases descritas também em ambas as citações do romance que aqui antecederam a citação ensaística. Haveria por fim então que se indagar o destino do tema maior incutido no título do romance: onde estará a fronteira em todo esse exercício de remissão barroca, de translação do ensaio ao romance? A verdade é que a fronteira faz-se, sim, presente nesse primeiro capítulo da obra. Apresentada já no início pelo epíteto metafórico que dá título ao conjunto romanesco de contos, ela é cruzada primeiro por Marianito e Michelina e, depois, mais ao fim do conto, após o casamento entre ambos, pela jovem e o pai do rapaz, sempre com a ideia chave da metáfora de cristal que empresta sua carga semântica de espelhismo e fragilidade para o significante “fronteira”.

No que toca ao sonho final de Michelina é interessante notar que ele se passa com a jovem estando ainda na Cidade do México (centro) às vésperas do casamento que termina por acontecer em Campazas (norte). Sucede ainda que em determinado momento o sonho da capitalina vai unir-se ao do jovem solitário do deserto, estratégia representativa uma vez mais da oposição e, inclusive, miscelânea entre luz e sombra, apontando distâncias denotativas da existência de fronteiras culturais dentro do próprio território mexicano. Decorrem daí equações a revelar o levantamento, em imaginário, de uma dicotomia fronteira (ainda no âmbito cultural) entre o centro e o norte mexicanos, entre cidade e deserto. A ironia questionadora no enredo está no fato de que, a tradição do centro (Michelina) vai buscar no desértico norte o poder e a riqueza que já lhe faltam a ele, centro, no casamento da jovem capitalina com o soturno e solitário Marianito, que não suporta as luzes da noite do lado estadunidense dessa terceira fronteira do enredo. Luzes com as quais essa dama da noite se vê

afeita, principalmente no trânsito livre que lhe permitirá desfrutar seu amante, o empresário nortenho de sucesso, o *self made man* mexicano Leonardo Barroso, pai de seu esposo.

De volta à questão do narrador, a narratividade coiote adotada por Carlos Fuentes em seu *La frontera de cristal* traz de empréstimo, como demonstrei, nuances poéticas e mais duras, presentes também na prosa ensaística do autor. Assim, com vistas a reforçar a evidência das aproximações ora destacadas, trago outro fragmento em que um tom mais duro, mais agudo de narrar em *La frontera*, encontra-se com situações descritas em *El espejo enterrado*.

Em seu *El espejo enterrado*, das páginas que dedica ao tema que chama de terceira hispanidade, seu destaque dado à marca de hispanidade dos e nos Estados Unidos, chama a atenção o questionamento levantado por Fuentes a partir da informação que presta ao contar um acontecimento de caráter linguístico e de choque de culturas bastante emblemático e significativo. Essa passagem é trazida ao leitor da seguinte maneira:

¿Puede un chicano ser artista en Los Ángeles, por ejemplo, si no mantiene la memoria de Martín Ramírez, nacido en 1885, quien fue un trabajador ferrocarrilero inmigrante que llegó de México, y, en un hecho de inmensa fuerza simbólica, perdió el habla y fue por ello condenado a vivir tres décadas en un manicomio de California hasta su muerte en 1960? Pero Martín no estaba loco. Simplemente, no podía hablar. De manera que en la cárcel se convirtió en un artista y durante treinta años pintó su propio silencio. (FUENTES, [1992] 2010, p. 447)

Esse silêncio pintado: parece ser tamanha de fato sua força simbólica a agir sobre as instâncias do próprio Carlos Fuentes, que tal aspecto de não ditos é por ele retomado, merecendo desta feita uma representação ficcional também com um caráter, com uma força bastante simbólica, em *La frontera de cristal*. De volta a esse romance, a narratividade coiote imprimida por Fuentes, ao mesmo passo que vai e vem levando consigo o leitor para os dois lados da fronteira ao longo do desenrolar da trama, no último capítulo da obra, atrai, fazendo da representação da fronteira mexicano-estadunidense uma espécie de protagonista e ímã que, em tom de chamamento, “convoca” leitor e personagens para mais próximo de suas linhas divisórias. É assim que um texto-rio (Cf. PEREIRA, 1997, p. 105), um texto em *cursivas* se entremete nas “sub-histórias” que fragmentam em outras nove partes o último conto (chamado “Río Grande, río Bravo”), no todo do enredo, ao invocar de novo personagens que perpassaram a trama aqui e ali, parecendo, simulando estarem isolados em suas aparições anteriores.

Esse texto-rio vai, assim, a episódios da história do México, atendo-se, principalmente, a momentos da definição de seu território, onde se aproxima novamente, ele, texto-rio artifício literário outro de uma narratividade coioote, dos ensaios de Fuentes em *El espejo enterrado*. Mas, como informei, retorna também a personagens chave para o imagético da trama, tal sendo o caso de Marina, do quinto conto-capítulo “Malintzin de las maquilas”. Essa personagem é clara remissão à figura histórica (e muitas vezes deturpada) da indígena Malinche, também chamada Malintzin, que teria sido ofertada como escrava ao “conquistador” Hernán Cortés. Fruto de uma visão intelectual questionável que a coloca entre traidora indígena e criadora de fato do povo mexicano⁵⁶, doña Marina, como passaram a chamá-la os espanhóis da “Conquista”, era, segundo o próprio Fuentes ([1992] 2010, p. 133), “‘mi lengua’, pues Cortés la hizo su intérprete y amante”.

Fato é que esse papel de intérprete destacado por Carlos Fuentes em *El espejo enterrado* termina por incidir diretamente na personagem Marina de *las maquilas*, quem, na ficção de *La frontera de cristal*, vê-se encarregada por Dinorah⁵⁷, trazida pelo texto-rio, de cruzar a ponte fronteira que separa Ciudad Juárez, Chihuahua, de El Paso, Texas, conduzindo

[u]na anciana muy pequeña (...) ilegible bajo el palimpsesto de las arrugas infinitas que cruzan su cara como el mapa de un país para siempre perdido, se la encargó la Dinorah, lleva a mi abuelita del otro lado del puente, Marina, entrégasela en el otro lado a mi tío Ricardo, él no quiere entrar otra vez a México, ya no sabe hablar español, le da pena, le da miedo también, que luego no lo dejen entrar de regreso, lleva a mi abuelita al otro lado del río grande, río bravo, para que mi tío se la lleve de vuelta a Chicago, ella sólo vino a consolarme por la muerte del niño, ella sola no se sabe valer, y no sólo porque tiene casi cien años, sino porque lleva tanto tiempo viviendo como mexicana en Chicago que desde hace tiempo se le olvidó el español pero nunca aprendió el inglés, de modo que no puede comunicarse con nadie (FUENTES, 2007, p. 278 – grifo do texto em itálico).

E, ato contínuo, com direito à remissão ao coioote canídeo, completa a abordagem fuentesiana sobre a questão de trauma nos não ditos, agora tripartida na projeção ficcional do caso relatado de Martín Ramírez (em *El espejo enterrado*) para as figuras do tio e da avó da personagem Dinorah, o adendo de que essa avozinha não tinha mais como comunicar-se com ninguém,

⁵⁶ Ao ter com Cortés o filho que teria sido o primeiro nascido do choque entre o europeu que submete à força de suas armas e o índio que ainda não as conhecia.

⁵⁷ Amiga de Marina e mãe solteira que havia perdido um filho enforcado na própria corda em que a mãe lhe deixava preso para ir trabalhar nas montadoras do lado juarense (México) da fronteira com El Paso (EUA).

[s]alvo con el tiempo, salvo con la noche, salvo con el olvido, salvo con los perros ixcuintles y las guacamayas, salvo con las papayas que toca en el mercado y los coyotes que la visitan cada amanecer, salvo con los sueños que no puede platicarle a nadie, salvo con la inmensa reserva de lo no dicho hoy para que pueda decirse mañana (Ibid. – grifo do texto em itálico).

Rememorando a afirmação do texto de apresentação de uma das primeiras edições do romance ora estudado, a qual diz que “em *La Frontera de cristal* Carlos Fuentes é o mesmo narrador de seus melhores livros” (tradução minha), as comparações feitas até aqui visaram demonstrar a constatação de que, ao fim e ao cabo, Fuentes termina por projetar no narrador de sua ficção sobre a fronteira mexicano-estadunidense traços compositivos de seu próprio discurso, principalmente os que nele se sobressaem (os quais procurei destacar no desenvolvimento deste artigo) enquanto ensaísta, orador e palestrante⁵⁸. O ensaio é um gênero literário mais marcadamente autoral, ou seja, mais aberto a marcas de autoria, sendo por isso menos impessoal que outros gêneros de escrita científica e de maior rigor acadêmico. Tal impessoalidade dele, Fuentes, no ensaio, vê-se manifestada, deixa-se transparecer na figura do narrador que elege para contar a ficção de *La frontera de cristal*.

Assim, pode-se dizer que Fuentes não é o narrador de *La frontera* por conhecimento **de** causa. Ele é o narrador por conhecimento **da** causa (do tema que ficcionaliza e, ato contínuo, da causa chicana), ancorado na e respaldado pela abordagem da temática de seu romance já em uma mostra de ensaios anterior; precursora, portanto, do trato ficcional de sua posterior reunião de contos acerca das relações de alteridade que fervilham do e no entorno fronteiriço fraturado, compartilhado, e ainda “disputado” pelos Estados Unidos Mexicanos e pelos Estados Unidos da América.

Com respeito à narratividade coiole, enfoque da argumentação levantada aqui por mim, não pretendo com o uso do termo que ele dê conta ou mesmo venha a ser considerado como um conceito ou mesmo uma teoria que abranja mostras literárias que toquem no mesmo tema levantado por Fuentes em sua ficção. Salvo o caso de leituras vindouras que porventura identifiquem a mesma possibilidade de interpretação em outras obras com temática semelhante, a narratividade coiole se apresenta aqui como uma associação bastante cabível para as interposições verificadas de um Fuentes ensaísta a um “Fuentes narrador” e, por

⁵⁸ Sua produção intelectual não se limita a esses gêneros, avançando ainda sobre o teatro, a composição de roteiros para o cinema e de artigos acadêmicos e para jornais e revistas de expressiva notoriedade; além da concessão de inúmeras entrevistas, em muitas das quais deixou transparecer a mesma sedutora fluência verbal, a mesma habilidade para com o uso das palavras e desfile de seus argumentos que demonstra no material escolhido como recorte comparativo para a composição do presente tópico.

consequente, para as posições falsamente veladas, assumidas por esse mesmo narrador em *La frontera de cristal*. A esse respeito, o artigo “El baile del Señor del Monte” traz-nos de volta o que contou o antropólogo mexicano Gonzalo Camacho Díaz, quem nas andanças de suas investigações era frequentemente tido como um estranho, um forasteiro, sendo, por essa razão, visto como um coioote, um simples *coyotl* (Cf. DÍAZ, 2011, p. 130 – grifo do autor, tradução minha).

Incidindo, pois, diretamente na figura do narrador do seu *La frontera*, Fuentes passa a ser também a própria representação desse estranho, desse forasteiro, no melhor sentido existente desde a definição sartriana para o intelectual (Cf. SARTRE, 1972, p. 9), um intrometido que se imiscui a tratar de assuntos que a princípio não lhe dizem respeito. Assim é que Fuentes, dispondo de meios, dispositivos e artifícios literários que toda sua bagagem intelectual lhe permite usar, insere seu narrador coioote à categoria do narrador não confiável, nada confiável. Parece ilustrar bem tal situação, a irônica passagem que seu narrador atribui a um pensamento da personagem Dionisio “Baco” Rangel, um chef de cozinha mexicano de muito sucesso nos Estados Unidos, no conto “El despojo”, terceiro capítulo de *La frontera*. A Dionisio o narrador atribui a seguinte “reflexão”:

Había millones de trabajadores mexicanos en los Estados Unidos y treinta millones de personas, en los Estados Unidos, hablaban español. ¿Cuántos mexicanos, en cambio, hablaban correctamente el inglés? Dionisio sólo conocía a dos, Jorge Castañeda y Carlos Fuentes, y por eso estos dos sujetos le parecían sospechosos. (FUENTES, [1995] 2007, p. 65)

Com esse fragmento, o qual um Fuentes, aqui, nada confiável carrega de ironia, contemplo vieses pelos quais se estreita a narratividade coioote a respeito da qual me propus falar como caminhos, ou descaminhos, que o narrador procura criar, utilizando-se deles rumo a dar vez à apresentação de imaginários. Este aspecto, porém, só se torna mais compreensível através do reconhecimento de outra estratégia literária que o autor de *La frontera* empresta a seu narrador: a composição entre os tropos metáfora e metonímia e o substantivo imaginários. E, dentre as imagens que compõem tais “painéis” de pré-conceitos, uma nos aproxima a outra representação de um animal não humano. Vejamos.

De volta ao “La capitalina”, dois momentos desse primeiro capítulo nos acercam ao uso da metonímia adotado pela narrativa. Nas últimas linhas do conto, enquanto descreve o encontro amoroso da recém-casada capitalina com o seu sogro na suíte de um motel do lado estadunidense da fronteira, o narrador procura levar o leitor a imaginar o corpo da personagem pela contemplação que se atribui ao olhar de *don* Leonardo. Assim, é-nos

descrito que naquela suíte de luxo havia “Muchos espejos donde admirar a Michelina, un baño de mármoles color de rosa donde (...) enjabonarla, acariciarla, ruborizarla – tenía las nalgas más grandes de lo que parecía, las piernas más flacas, la condición del tordo” (FUENTES, [1995] 2007, p. 32). Nesse fragmento da descrição, embora o leitor possa até, de modo bastante aceitável, desconhecer que o tordo é uma ave da família dos melros, com “pernas” finas e calda extensa, a remissão metafórica ao corpo de Michelina parece fazer parte de uma ação que se restringe ao campo da imaginação leitora, da imagem em ação que forma e desenha o leitor em sua mente auxiliado pela descrição literária.

Contudo, a imagem sugerida pelo trecho ficaria restrita apenas à faculdade da imaginação acaso tivesse ocorrido pela primeira vez, como mero recurso de apoio imaginativo à descrição. Sucede, porém, que nesse caso Michelina serve na verdade de modelo para uma imagem hiperonímica aqui recuperada, inserida desde o segundo parágrafo do conto. Ali, ao tocar no apego da avó de Michelina às tradições do passado, o narrador coioote criado por Fuentes traz o pensamento da anciã relativo também às dissimulações próprias do vestuário feminino, quando de sua juventude. Em favor, por exemplo, dos saiões antigos, doña Zarina Ycasa de Laborde, aponta que com eles “Era más fácil disimular los defectos físicos que la moda moderna revelaba” (FUENTES, [1995] 2007, p. 9). É então que, dando vez à continuidade de fala da velha senhora, a narratividade coioote de *La frontera* dá vez, por conseguinte, a que se entre com uma expressão imagética de maior proximidade a imaginários: “Unos blue jeans acentúan las nalgas gruesas o las piernas flacas. “Nuestras mujeres tienen la condición del tordo”, le oyó todavía decir a su abuelo (qepd): “Pata flaca, culo gordo” (FUENTES, [1995] 2007, p. 9 – aspas do texto).

A relação ora ressaltada dá conta de que Michelina é usada na narrativa como parte, como modelo hiponímico correspondente a um todo maior hiperonímico, uma imagem pré-fixada que apenas supõe esse todo ao qual pertence; mas, é justo em tal suposição que a aparência da imagem ganha ares de profundidade, pelas vias, limitadas ou não, de recepção do imaginante. A prefixação de imagem estabelecida pode, assim, dar margem à criação ou absorção de um pré-conceito, imagem com falsa, porém, nem sempre notória, aparência de totalidade, aparência de que emite, de que contém em si, na sentença que encerra a visão de um todo.

Essa relação utilizada pela narrativa em “La capitalina”, de Michelina como modelo hiponímico para uma ideia de teor hiperonímico, é operada, antecipada mesmo antes do fragmento sobre o qual discorro no momento. Já no primeiro parágrafo da obra, ao referir-se à

simetria perfeita do rosto de Michelina, o narrador traz outra voz para completar o “elogio”, a qual diz que esse rosto perfeito da capitalina seria algo como “su ‘mascarita mexicana’, le dijo un admirador francés, esos huesos perfectos de las bellas de México a las que el tiempo parece no afectar” (FUENTES, [1995] 2007, p. 9 – grifo do autor). Aqui, no entanto, a relação hiponímica de Michelina como parte alusiva de um todo constituído, suposto, sugerido em “todas las bellas de México”, talvez se abrandasse pela atribuição de condução à imagem a um personagem estrangeiro, o admirador francês; havendo-se que forçosamente pensar, contudo, se o leitor de certa forma já não é mais conduzido a um imaginário, ou à aproximação a um imaginário de beleza, do que propriamente a imaginar e compor sua própria imagem, fixando-se apenas em Michelina.

Mas, a dúvida a meu ver se dissipa se retornamos à metáfora da condição do tordo. Ali veremos que ela pouco produziria de efeito chamativo no final do conto caso não se correlacionasse (antecipada que foi) à totalidade metonímica iniciada no segundo parágrafo do capítulo. Apenas pela correlação propiciada de modo proposital pela operação estilística de remissão de uma passagem ulterior a uma anterior é que se pode chegar à conclusão de tomada da personagem Michelina (“tenía las nalgas más grandes de lo que parecía, las piernas más flacas”, p. 32) como modelo hiponímico para a condição hiperonímica do tordo, operada em “**Nuestras mujeres** tienen la condición del tordo”, p. 9 – grifo meu em negrito). Assim, o que poderia restringir-se ao campo da imaginação leitora em Michelina, eleva-se à possibilidade de imaginário em “Nuestras mujeres”, sentença metonímica hiperonímica na qual o pronome possessivo adjetivo “nossas” responde pela aparência totalizadora, cuja responsabilidade depende também das instâncias de absorção e apreensão do leitor/receptor, do imaginário de beleza sobre o qual termina por inserir-se. Tal imaginário pode trazer em si um pré-conceito de beleza fatal, excludente talvez de outros rostos, de outras tantas faces da multi-etnia mexicana.

Por intermédio do recorte proposto, busquei trazer à baila, enfim, a observação de que, em *La frontera de cristal*, a “presença” do animal não humano se dá primeiro por incidência, na incidência alusiva de características e modo de ação do canídeo coioote por sobre as ações do narrador criado por Carlos Fuentes para contar seu romance. E, segundo, por representação metafórica na condição do tordo, voltada a compor com imaginários sobre o corpo da mulher mexicana, “fetichizando-o”, por assim dizer.

Referências

DÍAZ, Gonzalo Camacho. “El baile del Señor del Monte. A propósito de la danza de Montezumas”. In: MANZANO, M. Pilar Barrios e GIL, Marta Serrano (coord.). *Danzas rituales en los países iberoamericanos. Muestras del patrimonio compartido: entre la tradición y la historia. Estudios e informes*. Fondo Social Europeo: Extremadura, 2011, p. 127-49.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. México, D.F.: Santillana (Alfaguarra), 2010.

_____. *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*. México, D.F.: Alfaguarra, 2007.

MONTEMAYOR, Carlos e FRISCHMANN, Donald (eds.). *Words of true peoples/Palabras de los seres verdaderos: Anthology of contemporary mexican indigenous-language writers Vol. 1 Prose*. Texas: The University of Texas Press, 2004.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 2ª ed. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

_____. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. [s. l.]: Seix Barral, 1982.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. “Ficção e identidade em Carlos Fuentes: La frontera de cristal”. *Ipotesi*. vol. I, nº 1, jul/dez. Juiz de Fora: EdUFJF, 1997, p. 101-9.

RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. 4ª ed. México: UNAM, 1963.

SARTRE, Jean-Paul. *Plaidoyer pour l-intellectuel*. Paris: Gallimard, 1972.



Lua, Paula e Hélio

Corpus-Animalmente: a crueza desumana em Picasso, João Cabral e Graciliano Ramos

Marcella de Paula Carvalho (UERJ)

Lindka Mariana de Souza Santos (UNIRIO/UnB)

Renata da Cruz Paula (UERJ)

1-A seis patas? Introdução de uma metodologia

*Vaca profana, põe teus cornos
Pra fora e acima da manada
Vaca profana, põe teus cornos
Pra fora e acima da mana...*

Ê, ê, ê, ê...

Vaca de divinas tetas

*Teu bom só para o oco, minha falta
E o resto inunde as almas dos caretas (...)*

Mas eu também sei ser careta

De perto, ninguém é normal

Às vezes, segue em linha reta

A vida, que é “meu bem, meu mal”.

(Vaca profana, Caetano Veloso)

Pensar um trabalho a três cabeças ou a seis mãos e patas nos vem como um exercício de experimentação, de pensamento que se aproxima da experiência de Deleuze e Guattari (1995) em *Como criar para si um corpo sem órgãos*, que dá título a um de seus capítulos-platô; da então necessidade de *criar para si um corpo sem órgãos*, não no sentido de se viver sem órgãos, aliás, uma experiência aniquiladora; mas, pensar o corpo fora de sua organização, ainda na ideia de *por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre?* (Deleuze; Guattari, 1997). De experimentar com o pensamento. Não falamos em uma experiência pessoal, individual, de modo a fixar identidades e subjetividades, tampouco sugerimos um “pensar pela cabeça do outro”. Não se trata de pensar por alteridade, mas por *Hecceidade*.⁵⁹ Escrevêssemos sozinhas e ainda assim seríamos já pequenas

⁵⁹ Deleuze e Guattari, de maneira especialmente spinozana, irão pensar *uma* vida (não sendo *a* vida) de modo não pessoal, no sentido de que *um modo de pensar* implica *uma vida*. Ou, modos de pensar, enquanto “potência imanente que determina a diferença qualitativa dos modos de existência bom/mau” (DELEUZE, 2002, p. 31) e, não mais na lei moral > bem/mal<.

“[...] Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais... [...] Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de hecceidade. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a

multidões. Devires. O *devoir* surge justamente neste ponto de *indiscernibilidade*, em suas *zonas de vizinhança*, ali mesmo onde não nos sabemos sozinhos ou multidão. Numa maneira de pensar a escritura enquanto próprio devir. Dessa então simbiose de mundos, que é cada um de nós – *uma coisa se aproxima de outra, se confunde com ela e assim, por essa aproximação, explica-se*⁶⁰ – experimentaremos uma escritura que se aproxima dos *modelos vegetais*, justapostos, que forçam e são forçados a criar uma comunicação. Uma comunicação que nasce de encontros, curto-circuito e contaminação. “Não é mais o mundo dos discursos e de suas comunicações verticais exprimindo uma hierarquia de regras e posições, mas o mundo dos encontros anárquicos, dos acasos violentos, com suas aberrantes comunicações transversais” (DELEUZE, 2011, p. 166).

É sempre uma questão de experiência. Jamais interpretar. A interpretação remete a um significado já existente, enquanto a experimentação remete ao novo que pode surgir. Estar preso ao passado, ao sabido, à legitimação do que já se sabe é mortificar a própria existência, é tirar-lhe seu vigor, sua juventude, sua meninice, seu devir-criança que expressa a alegria de viver, de dançar, de brincar, de imaginar e criar. (SALES, 2014, p.99)

Ainda na ordem das *aberrantes comunicações transversais*, entendida nas *zonas de vizinhança* entre conceitos filosóficos e literários, pensaremos o *devoir* (1997) e mesmo a *desumanização da arte* (ORTEGA Y GASSET, 1999) ou até uma possível “estética animal” a partir de poemas de João Cabral de Melo Neto (2008), de obras de Pablo Picasso (1942/45) e do narrador-personagem P. Honório de Graciliano Ramos (2005), em *S. Bernardo*.

Em *O ovo de galinha* de João Cabral (2008), um poema que exemplifica características dos outros a serem analisados, nos aproximaremos de um *devoir* que nos permitirá experimentar a visão de modo a operar uma *desterritorialização*, num ‘olhar com as mãos’. *Por que não?* “É que é preciso anular os órgãos, fechá-los de alguma forma, para que seus elementos liberados possam entrar em novas relações de onde decorrem o devir-animal e a circulação de afectos no seio do agenciamento maquínico” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 46); num agenciamento entre o ato-olhar gestáltico que nos conduz à imagem, quase que por reconhecimento > *num bloco, o ovo*< e a experimentação deste “olhar com as mãos” que já compreenderia uma visão internalista da coisa ovo. Neste >*há algo suspeito*< caberiam,

individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e de ser afetado [...]” DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4, São Paulo: 34, 1997, p. 47.

⁶⁰ *AS CON-FUSÕES*, Milan Kundera em *A arte do romance* (2009, p.62)

portanto, *blocos de devir*. O ovo é o *uno* que devém não o *duo*, mas já o *múltiplo*. Devires e geometrias.

Em nossa experiência de “olhar com as mãos”, consideramos “mãos”, no plural, por admitirmos dois gestos-planos – “toda mão que o acaricia” e “Que se encontra também noutras/que entretanto mão não fabrica” –. *Plano de consistência e plano de imanência*. Tais gestos-planos revelam o indiscernível, lá onde não sabemos ao certo suas geometrias, “é um plano cujas dimensões não param de crescer com aquilo que se passa (*toda mão que o acaricia*), sem nada perder de sua planitude. É, portanto, um plano de proliferação, de povoamento, de contágio”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.55). Da ordem das coisas “que ameaçam mais com disparar / do que com a coisa que disparam.”. O objeto-ovo é sempre concluído de seus próprios efeitos. *Plano de imanência* do ovo. “É sempre inferido. *Mesmo que o digamos imanente*, ele só o é por ausência, analogicamente (metaforicamente, metonimicamente, etc.)” [*grifos dos autores*] (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.54).

Cabe-nos salientar que, ao trabalharmos o conceito de *devir-animal* em *S. Bernardo*, estaremos propondo não uma leitura pelo viés da psicanálise, cuja abordagem ainda resguarda uma relação com o animal de uma maneira muito semelhante às fábulas revestidas de moral, tratando o animal enquanto falta. Consideremos que haja uma progressão na narrativa a sugerir uma espécie de degradação de P. Honório, se comparamos as descrições do narrador que se apresenta, inicialmente, como “homem”... E, depois, “monstro”; porém, buscaremos pensar, ainda com Deleuze e Guattari (1997), em uma “involução” que não é regressão, nem progressão, pois não é pensada sob o parâmetro de uma evolução, de ir sempre em frente ou por seriação. É também possibilidade, multiplicidade, experimentação...

Dessa maneira, nos é possível *experimentar* um *devir-animal* (1997) em *S. Bernardo*, mesmo em relação ao homem, “pois não se trata de um decalque, de uma transposição, mas de um encontro de potências, de variação de intensidades, de simbioses de mundos” (SALES, 2014, p.98). Lembremos a narrativa iniciada por Paulo Honório que nos faz traçar uma linearidade construída a partir de dois polos de força, o P. Honório dos primeiros capítulos, sobretudo no capítulo III e o “outro”, já nos capítulos finais da narrativa, do XIX ao XXXVI. Tais polos podem sugerir uma relação moral entre o bem e o mal, que só funciona a partir de um julgamento.

Menos que um julgamento moral acerca do fazendeiro, interessa-nos, aqui, pensar como o devir se impõe ao corpo e à escritura. Temos em P. Honório, no decorrer da narrativa, uma *desterritorialização* do corpo cujas mãos necessitam funcionar em devir, como patas

correndo e devorando a escritura. Coloca-se em jogo não o bem e o mal, mas o bom e o mau. “Por tanto, só é bom ou mau na perspectiva relacional, ou seja, do ponto de vista de quem é afetado; pois do ponto de vista da natureza, é tudo devir, criação, transformação. Assume-se assim a perspectiva das relações, do jogo de forças, do jogo da verdade” (SALES, 2014, p. 223).

Deleuze insistirá na pergunta spinoziana *O que pode um corpo?* que é um convite a pensar o corpo a partir de suas potências, potência de *afectar* e ser *afetado*. A pensar não mais por relações de poder, mas de potência, de modo que uma vida só possa ser ‘julgada’ em função de tais potências; numa espécie de “Ética do corpo”. Uma Ética que *desarticula o sistema do julgamento*. O bom como aquilo que é resultado (afetos) de um encontro (afecto) alegre, criativo, como possibilidade de liberdade. O mau quando é triste, destrutivo, nocivo e cria relação de escravidão. Não se tratando, porém, de uma simples substituição de valores, mas *para dar fim ao juízo*. “Bem e mal são categorias do juízo, do julgamento. Bom e mau são avaliações de uma experimentação. Não há uma comida do mal, mas uma comida cuja experimentação não foi muito boa” (SALES, 2014, p.223).

O que nos permite pensar a “transformação de P. Honório” pela ordem do devir. O encontro (em seus afectos e des-afectos) com Madalena parece potencializar não uma degradação, mas uma experiência da ordem do devir em P. Honório. Não como pensa a psicanálise, afastaremos uma leitura a partir da falta, do ciúme enquanto ressentimento, enquanto perda de potência. Madalena surge como o acaso de um encontro, o qual P. Honório parece não estar preparado, no entanto, Madalena não é tida por nós como um encontro puramente desastroso ou destrutível, é antes *o que força* (DELEUZE, 2000) o proprietário de *S. Bernardo* a experimentar uma potência criativa, que dá na escritura da narrativa, do romance.

Não se trata de apropriar-se desse *devir*, que experimentaremos na leitura da narrativa de Graciliano e também nos poemas de João Cabral, como nas obras de Picasso, para caçá-lo ou aprisioná-lo reduzindo-o a relações de correspondência totêmica ou simbólica. Nesse sentido, convém-nos então distinguir, ainda à maneira de Deleuze e Guattari, três espécies de animais, que seriam:

os animais individuados, familiares familiares, sentimentais, os animais edipianos, de historinha, ‘meu’ gato, ‘meu’ cachorro”; estes nos convidam a regredir, arrastam-nos para uma contemplação narcísica, e a psicanálise só compreende esses animais para melhor descobrir, por trás deles, a imagem de um papai, de uma mamãe, de um irmãozinho (quando a psicanálise fala dos animais, os animais aprendem a rir): *todos aqueles que amam os gatos,*

os cachorros, são idiotas. E depois haveria uma segunda espécie, os animais com características ou atributo, os animais de gênero, de classificação ou de estado, tais como os grandes mitos divinos os tratam, para deles extrair séries ou estruturas, arquétipos ou modelos (...) Enfim, haveria animais mais demoníacos, de matilhas e afectos, e que fazem multiplicidade, devir, conto...Ou então, mais uma vez, não são todos os animais que podem ser tratados das três maneiras? Haverá sempre a possibilidade de um animal qualquer, piolho, leopardo ou elefantes, ser tratado como um animal familiar, meu bichinho. E, no outro extremo, também todo animal pode ser tratado ao modo da matilha e da proliferação, que convém a nós, feiticeiros. Até o gato, até o cachorro... E que o pastor, ou o domado, o diabo, tenha o seu animal preferido na matilha, certamente não é da mesma maneira que há pouco. Sim, todo animal é ou pode ser uma matilha (...). Cardumes, bandos, manadas, populações não são formas sociais inferiores, são afectos e potências, involuções, que tomam todo animal num devir não menos potente que o do homem com o animal. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 21-2)

2-Dando nomes aos bois: conceitos de referência

*Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e desenvolvido sua verdadeira liberdade.
Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como nos delírios dos bailes populares
e esse avesso será
seu verdadeiro lugar.*

*Para acabar com o julgamento de Deus
(ARTAUD in SALES, 2014, p. 93)*

Nesta seção, profanaremos uma trindade conceitual em Deleuze e Guattari (1996/97): *Corpo sem órgãos – Experimentação – Devir.*

*Os órgãos de Deus definem um império.*⁶¹ O território de Deus. Zourabichvili (2004, p. 15), em seu vocabulário acerca dos conceitos que constituem/constroem a obra deleuziana, nos ajuda a pensar o *Corpo sem Órgãos* enquanto uma oposição “menos aos órgãos do que ao organismo (funcionamento organizado dos órgãos em que cada um está em seu lugar, destinado a um papel que o identifica)”. Império do organismo, dos “órgãos de Deus”. É, sempre nesse sentido que um devir opera, experimenta uma fuga e uma desterritorialização.

Afirmar um devir revolucionário presente neste trabalho, entendido na composição dos modos de subjetivação aqui experimentados é também aspirar a uma experiência mais livre e mais alegre. Como na epígrafe acima, *acabar com o julgamento de Deus*; é neste sentido que a experiência de *criar para si um corpo sem órgãos (CsO)* é revolucionária, pois constitui uma *desterritorialização*, que não é simples descontextualização ou estar fora de

⁶¹ Márcio Sales acerca do CsO deleuziano em Artaud, no livro-tese *Caosmofagia: a arte dos encontros*

contexto, mas criação de mundos possíveis, outros – “de todo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo – e ele espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 9). De modo que a experiência de criação de um *CsO* (1996) seria a incorporação do *devoir* (1997), mas uma incorporação incorpórea.

O *devoir* não aceita uma identidade ou subjetivação, a prisão de um corpo. Por isso falaremos aqui em *experimentação e modos de subjetivação*, não a partir de um *devoir* platônico alimentado pelas relações de equilíbrio essencial às coisas *>de sua aproximação recíproca<*, como nos apontou Sócrates. Não experimentaremos um *devoir* dialético, mas um *devoir* que é já afirmação de uma *multiplicidade*. “O *devoir* é, pois, o tempo da criança; tempo de mudança, de multiplicidade, de criação do diferente – uma força mobilizadora que joga mergulhada na inocência” (SALES, 2014, p.87). E temos por inocência, à maneira nietzschiana, *um sagrado dizer ‘sim’*. Uma alegria.

Quando Deleuze e Guattari (1997) mencionam “um *devoir* (que) não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação”, aproximamo-nos em experimentar, mais adiante, como a poética cabralina é atravessada por *devires* animais, cavalo-cabra. Como em *Estudos para uma bailadora andaluza* (MELO NETO, 2008, p. 23-31), esse bloco de *devoir-taconear* não tem por conteúdo um *devoir-animal* sem que o animal ao mesmo tempo se torne sonoridade ou alguma outra coisa.

A poesia toma por conteúdo um *devoir-animal*; mas o cavalo adquire aí, como expressão, as marcadas batidas como os tamancos da *bailadora andaluza*, havendo necessariamente, desterritorialização. Por isso, não falaremos em simples correlações, o cavalo “entra num *devoir* tanto quanto aquilo que entra num *devoir* com ele” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 106). Ambos estão em via de tornar-se outra coisa, o *devoir* real, o movimento puro: a dança. Não pretendemos, contudo, caminhar na direção de militar por uma “estética das qualidades, como se a qualidade pura (a cor, o som, etc.) contivesse o segredo de um *devoir* sem medida” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 108) como nos alertam os autores. Um *devoir* não é uma qualidade pura, é antes um agenciamento que a torna não reconhecível, mas blocos de *devoir*, pois:

as qualidades puras parecem-nos ainda sistemas pontuais: são reminiscências, sejam lembranças flutuantes ou transcendentais, sejam germes de fantasmas. Uma concepção funcionalista, ao contrário, só considera em uma qualidade a função que ela preenche em um agenciamento preciso, ou na passagem de um agenciamento ao outro. É a qualidade que deve ser considerada no *devoir* que ela se apodera, e não o *devoir* em

qualidades intrínsecas que teriam o valor de arquétipos ou lembranças filogenéticas. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 108)

Os devires-animais não são sonhos nem fantasias. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna "realmente" animal, como tampouco o animal se torna "realmente" outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem que esse outro seja real. É este ponto que será necessário explicar: como um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro. É o princípio de uma realidade própria ao devir (a ideia bergsoniana de uma coexistência de "durações" muito diferentes, superiores ou inferiores à "nossa", e todas comunicantes). (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 18)

A imitação do animal tem relações com o riso, ela é risível. Nunca seremos por imitação algo além do risível. Mesmo a criatura que se quer Criador, por imitação, é ela risível. O devir é sério, é ele criação. “Mas essa criação não é uma originalidade; antes, é um amontoado de linhas que se efetuam das formas mais variadas. A partir da mistura dos corpos, um conjunto de séries se abre para a produção do sentido” (SALES, 2014, p. 148). O devir não concebe um Deus da criação, não há um padrão para criar. Criar é experimentar mundos possíveis. “Que o devir funcione sempre a dois, que aquilo em que nos tornamos entra num devir tanto quanto aquele que se torna, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 107). Sobretudo por isso, afastamos uma possível interpretação de relação dialética. Não é dialética, não há equilíbrio.

Há devires-animais na escritura, que não consistem em imitar o animal, a "bancar" o animal, como a música de Mozart também não imita os pássaros, embora esteja penetrada por um devir-pássaro. O capitão Achab tem um devir-baleia que não é de imitação. Lawrence e o devir-tartaruga, em seus admiráveis poemas. Há devires-animais na escritura, que não consistem em falar de seu cachorro ou de seu gato. É, antes, um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código onde cada um se desterritorializa. Ao escrever sempre se dá escritura a quem não tem, mas estes dão à escritura um devir sem o qual ela não existiria, sem o qual ela seria pura redundância a serviço das potências estabelecidas. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 57)

O *devir* deleuziano é revolucionário na medida em que não mais afirma a ordem dialética do mundo. Se Platão aponta para cima (Ideias) e Aristóteles, para baixo (Matéria), Deleuze, dispara, (*para além do bem e do mal?*) permitindo-nos experimentar *o meio*, *o entre*. É neste sentido que referenciamos tais “conceitos”, por apontarem-nos possíveis encontros,

curto-circuitos *entre* Literatura e Filosofia. Pensar por *zonas de vizinhança*, repetimos. *Núpcias entre os dois reinos*. Jamais casamento.

Constantemente, empregaremos, aqui, a expressão-conceito *experimental* de modo equivalente ao pensar. Tal conceito nos aproxima da tese de um *empirismo transcendental* que permeia o pensamento deleuziano. Para Deleuze “não há maneira de pensar que não seja igualmente maneira de realizar uma experiência” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 7). É neste sentido que justificamos nossa escolha conceitual, se assim poderíamos chamar tal maneira de pensar, de experimentar o pensamento por parte dos autores referenciados. Não partimos, portanto, de críticos de literatura, tampouco os desconsideraremos de todo em nossa experimentação, em nosso pensar o objeto artístico-literário, entendemos que, por vezes, uma aproximação pacífica com a crítica – do(s) crítico(s) de literatura, o *escrevente* barthesiano – nos vem como uma maneira didática e apaziguadora de se pensar não só a Literatura, mas a própria linguagem. De se pensar o *escritor* ainda como aquele que se vale da linguagem enquanto instrumento, de se pensar o escritor fora da linguagem, e não como “aquele para quem a linguagem constitui um problema”. Toda essa “crítica” é ela perigosa, quando consolidada e não problematizada. O mesmo Roland Barthes se considera um “escritor fracassado”, mas não o entendamos como aquele que ‘fracassa’ na relação mundo-palavra, uma vez que a própria palavra é crise, ela mesma “não dá conta”, é problemática. Daí a necessidade de experimentar, de aventurar-se no pensamento. Possibilidades.

Trata-se de um empirismo no sentido de um conhecimento que só pode vir da experiência. Não o conhecimento que funda a experiência ou serve de parâmetro para ela, mas de um conhecimento que é ele mesmo experimentação (SALES, 2014, p. 23).

Voltando ao *Ovo de galinha* (MELO NETO, 2008, p.151-153), sendo um exemplo do estilo de João Cabral, este será destrinchado em outros poemas. Buscamos relacioná-lo, assim como a estética cubista, com a crítica “La desumanización del arte” de Ortega y Gasset (1996). Segundo o ensaísta, a nova arte deixa “de pintar las cosas [y] se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos” (ORTEGA Y GASSET, 1996, p.79). Ao longo de seu ensaio, explica que é necessária uma acomodação, um novo modo de visão diverso do existente na arte romântico-realista-naturalista. Como na interação com o ovo, fecha-se o sentido da visão, criando um agenciamento para pensar-se com o cérebro, anulando o órgão olho. Dessa maneira, tanto em Cabral como em Picasso teremos a *desumanização*, que é a abstração, a seleção, o recorte (NUNES, 1999, p.51) de determinados traços da realidade em seu aspecto

imagético, com características que a mente capta, mas não necessariamente presentes na realidade referencial.

No poema *Ovo de Galinha*, temos um objeto como temática inusitada para uma obra de arte, se o compararmos com o padrão do século anterior, em que a poesia deveria ser sublime, transcendente (ORTEGA Y GASSET, 1996, p.88). O processo de desumanização da arte gerou um verdadeiro asco de temas “humanos, demasiado humanos” (ORTEGA Y GASSET, 1996, p.85) presentes nas formas românticas para causar patetismo: “en vez de gozar del objeto artístico, el sujeto goza de si mismo” (ORTEGA Y GASSET, 1996, p.69). Evitando essa postura “burguesa”, autocentrada, em que o homem contempla a si mesmo, há uma *desterritorialização* na arte moderna, que o permitirá fazer experimentações com devires não humanos. Assim, objetivaria um gozo estético mais autêntico, distinto da fruição oitocentista, em que o caráter humano das obras levava à produção de paixões similares ao que se sente vivendo a realidade (ORTEGA Y GASSET, 1996, p.52). Essa arte estaria empobrecendo o horizonte do homem. Seria necessária uma visão artística capaz de redimensionar seu cotidiano, levando a uma nova combinação de forças.

Ortega y Gasset (1996, p.61), com sua sensibilidade, descreve que “entre las realidades que integran el mundo se hallan nuestras ideas”. Tal sentença aborda uma compreensão elástica de realidade, não apenas contendo aquilo que está diante dos nossos olhos, reconhecendo novos devires possíveis de serem plasmados pela imaginação. Os artistas modernos, como Cabral, Picasso e Graciliano Ramos assumiram esse exercício de concretizar as ideias, os esquemas mentais, com sua subjetividade, objetivando-os.

3- Animalmente: a crueza da forma desumana

A necessidade de novas experimentações vem antes de tudo do tédio, da fadiga ante uma estética – oitocentista – já desgastada. Esta que se quer superar, sendo negada, gera a arte desumana já referida. Como ela se processa? Há uma hierarquia de assuntos mais e menos bem-vindos. Os menos são obviamente temáticas concernentes ao homem, aos seus sentimentos; os mais benquistos seriam os assuntos não vivos, minerais. No meio termo, também bem recebidos, são os temas relativos a animais. No entanto, é possível olhar para um animal de forma humanizada, apelativa, patética. O interessante é usar essa temática não humana como “un proceso activo de desumanizar” (ORTEGA Y GASSET, 1996, p.64). É preciso conduzir uma estética cuja dinâmica seja de *desumanização*. Tanto Cabral como

Picasso e Graciliano possuem uma forma crua, árida, geométrica, como expressam as estrofes a seguir de *A palo seco*, de Cabral:

A palo seco cantam
a bigorna e o martelo
o ferro sobre a pedra
o ferro contra o ferro

a palo seco canta
aquele outro ferreiro:
o pássaro araponga
que inventa o próprio ferro.

A palo seco existem
Situações e objetos
Graciliano Ramos,
Desenho de arquiteto

(...)

Eis uns poucos exemplos
de ser *a palo seco*,
dos quais se tirar
higiene ou conselho:

Não o de aceitar o seco
por resignadamente
mas de empregar o seco
porque é mais contundente. (NETO, 2008, p.71)

A palo seco é uma forma de canto do flamenco, também chamada *martinete* (DRAE, 2015), no qual a voz se expõe sozinha, sem violão, ou ao som de uma bigorna e um martelo, pois era um estilo de flamenco cantado por ferreiros. Para mostrar a potência deste estilo musical, Cabral o centra no som metálico estridente, em sua dureza. Também o seria o ruído do canto do pássaro araponga, conhecido como “ferreiro” exatamente por possuir um canto idêntico ao de um ferro em colisão com uma bigorna. Essa resistência mineral, animal, não humana era aquilo que Cabral perseguia e identificava na escrita de Graciliano Ramos e também na de Marianne Moore – poeta aliás admirada por ele – como pode-se observar na estrofe seguinte:

Marianne Moore, em vez de lápis,
Emprega quando escreve
Instrumento cortante:
Bisturi, simples canivete (NETO, 2008, p.143).

Esse *bisturi*, essa busca incessante pela precisão, leva o poeta pernambucano a destroçar a realidade, a cortar sua pele, deformá-la até chegar à metáfora mais eficiente, mais expressiva. No documentário *Recife/Sevilha João Cabral de Melo Neto* (2003), Cabral fala que acredita na definição do arquiteto Le Corbusier de poema: uma *máquina de comover*.

Portanto, via a poesia como uma engrenagem técnica capaz de impactar. Para Ortega y Gasset (1996, p. 65), é deformando a realidade que se rompe com seu aspecto humano. A ferramenta fundamental para tanto seria a metáfora: “La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas” (ORTEGA Y GASSET, 1996, p.73). A palavra “álgebra” já mostra a importância de o escritor desaparecer, não transmitir passivamente de si para o poema. A escrita “pura” precisa ser distanciada, pois só assim podemos enxergar com clareza (ORTEGA Y GASSET, 1996, p. 70). No início do documentário sobre o poeta, ele comenta que gostaria de ser cineasta, pois este trabalha com as imagens. Segundo José Castello no próprio filme, João Cabral, apesar de ser diplomata, não usava da geografia para se inspirar, mas sim da memória. É esse olhar para as estruturas mentais direcionando a criação de metáforas que definiria a escrita do poeta.

Sobre a objetividade na escrita, a recusa ao lirismo, é atitude estética moderna, *desumana*, bem expressada pela poeta Marianne Moore, no seguinte poema:

Poesia
Também não gosto.
Lendo-a, no entanto, com total desprezo, a gente acaba descobrindo
nela, afinal de contas, um lugar para o genuíno. (MOORE, 2015)

Um poema da escritora americana no qual o devir-animal navega fluido é *Os peixes*, cuja forma gráfica, o ritmo e o conteúdo se afinam com as potências do “ser peixe”. Como já abordado, Cabral estabelece seu “devir animal” através de jogos de imagens principalmente. A seguir, a primeira estrofe de *Os peixes*:

vade-
ando negro jade.
Das conchas azul-corvo um marisco
só ajeita os montes de cisco;
no que vai se abrindo e fechando (MOORE, 2015).

Sem tornar o *devir* uma qualidade, como mencionado anteriormente, vamos compreendê-lo no processo artístico como o desenvolvimento de uma estética, uma forma com suas repetições e transformações. Dessa maneira, podemos considerar tanto no poeta quanto no pintor em questão, respectivamente, um devir-cabra e um devir-touro, ambos partindo não apenas da temática animal, mas de um modo próprio de viver e criar.

3.1- João Cabral

Um homem austero, que se educava pela pedra, para aprender a frequentá-la, “Captar sua voz inenfática, impessoal” (MELO NETO, 2008, p. 207), desenvolveu-se por meio de sua

concisão na escrita. Essa característica é em apontada em Ortega y Gasset (1996, p.75) como marca da literatura *desumana*. Ela faria da metáfora não mais ornamento, mas a substância do que se expressa. A contundência de Cabral vem da escrita seca articulando poemas feitos a partir de temas muito prosaicos, como em *Poema(s) da cabra*. (MELO NETO, 2008, p.78-85). Esse foco inesperado, aparentemente simplório, nada enfático de seu fazer poético também é interpretado por Ortega y Gasset (1996, p.76) como traço da arte moderna: “hacer un arte donde parezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida” .

3.2- *Poema(s) da Cabra*

O início do poema começa com a descrição da aridez da paisagem mediterrânea, em que o solo é seco, pedregoso. No primeiro parágrafo, o eu lírico aponta que a terra converteu-se em pedra:

Nas margens do Mediterrâneo
 Não se vê um palmo de terra
 Que a terra tivesse esquecido
 De fazer converter em pedra (MELO NETO, 2008, p. 78).

Em paralelismo, a segunda estrofe repete a estrutura da primeira, mas onde havia “pedra” agora há “fera”.

Nas margens do Mediterrâneo
 Não se vê um palmo de pedra
 Que a pedra tivesse esquecido
 De ocupar com sua fera (MELO NETO, 2008, p. 78).

Essa gradação entre “terra”, “pedra” e “fera” chega, ao longo do poema, na equação “cabra é pedra” (MELO NETO, 2008, p. 79). A cabra seria, então, um dos animais mais *desumanizados*. “Quem já encontrou uma cabra que tivesse ritmos domésticos?” (MELO NETO, 2008, p. 81). Pergunta-se no poema, que é toda uma descrição impressionante das especificidades desse animal, características atribuídas também ao que é nordestino, ainda que haja cabra em outros lugares do mundo como as margens do Mediterrâneo. Cabral captou um devir-cabra muito aproximado dos seus valores, da sua poética compacta e da sua profunda identificação com o nordeste, mais especificamente Pernambuco, de onde veio.

não se vê um palmo de terra,
 por mais pedra ou fera que seja,
 que a cabra não tenha ocupado
 com sua planta fibrosa e negra. (MELO NETO, 2008, p. 78)

Pela estrofe anterior, podemos constatar o entendimento do ser cabra como o sobrevivente, aquele capaz de conviver com o mínimo necessário para manter-se. A cabra é o animal do ambiente extremo, inóspito. Como o poeta que alcança com sua linguagem novas zonas expressivas, novas camadas de cultura, também a cabra está apta a resistir e proliferar-se. Isso ocorre porque ela é “sem folhas, só talo”, tem “alma caroço”, “sem moelas, úmidos, lábios”, é “pão sem miolo, apenas *côdea*” (MELO NETO, 2008, p. 80). Por não ter nada excedente, consegue perdurar.

A cabra é arisca, rebelde, selvagem; “viva demais que é para ser/ animal dos de luxo ou pajem” (MELO NETO, 2008, p. 81). Ela não é passível de humanização. Por isso o homem sempre a vê como inimiga e na cultura cristã é associada com o diabo (MELO NETO, 2008, p. 82). Há partes do poema em que é comparada ao fazer poético: “A vida da cabra não deixa/ lazer para ser fina ou lírica” (MELO NETO, 2008, p. 83). Sua natureza econômica a obriga “a fazer de seu corpo couro” como uma armadura (MELO NETO, 2008, p. 83). O nordestino é, então, assemelhado a ela, pela convivência “fez-se de sua *mesma casta*”, e pela aparência miúda e forte “como esqueleto sob o corpo”, mais resistente se comparado com outras “ossaturas”, tem “aço de osso” (MELO NETO, 2008, p. 84).

3.3- *Palavra seda*

É interessante observar como o poema subverte o entendimento, já gasto, do senso comum, da palavra “seda”. Nele, há uma interlocução com uma pessoa, elogia-se sua capacidade de mudar o ambiente e as coisas que a cercam por meio de sua atmosfera; algo inefável que se tenta descrever:

Há algo de muscular,
De animal,carnal,pantera,
De felino, da substância
Felina,ou a sua maneira, (MELO NETO, 2008, p. 66).

Há aí um devir-animal (DELEUZE, 2012) a ser desvelado, ou recuperado, na palavra “seda”, já que é derivada de um animal, o bicho-da-seda. No terceiro verso da terceira estrofe, “e até este poema, seda” (MELO NETO, 2008, p. 65) o eu lírico compara o poema à seda. No entanto, a presença da pessoa admirada, que agencia o caráter animal, não é “sedante” – pois faz despertar –, nem tem a pele “luxuosa”, “falsa”, “acadêmica” (MELO NETO, 2008, p. 65); adjetivações típicas para a palavra “seda”, sendo a primeira dela derivada. Essa pessoa tem algo de “animalmente”. Tal advérbio de modo, usado no nosso título, expressa a forma como ela age, seu devir. Há algo de “cru”, “cruel”, de “cruenza” (MELO NETO, 2008, p. 66), de

nuclear, de enxuto, como o estilo de Cabral. A poesia que seria “seda”, lírica, também é revolvida, ganhando o aspecto cabralino, sua “cruza”.

3.4- Estudos para uma bailadora andaluza

Considerando sua paixão pela cultura andaluza e o fato de o poema ser uma espécie de crítica de dança, podemos assumir esta em diálogo própria estética cabralina. O taconear é comparado à linguagem telegráfica, “tão morse e desflorida” (MELO NETO, 2008, p. 26). A palavra “estudos” costuma ser usada por artistas para referir-se a uma série de experimentações em desenhos ou pinturas, mostrando que Cabral funciona como um pintor forjando imagens com suas palavras. A bailadora, quando dança, “com a imagem do fogo/inteira se identifica” (MELO NETO, 2008, p. 66). No entanto, o poema tem também uma cadência, um devir-cavalo, como a dança da andaluza é plasmada. Por exemplo, na primeira parte do poema, a repetição de sintagmas com a palavra “fogo” agiliza e marca o poema, como a batida com o salto que se alterna com a ponta do sapato, princípio da técnica do baile:

Todos os gestos do fogo
Que então possui dir-se-ia:
Gestos das folhas do fogo,
De seu cabelo, sua língua (MELO NETO, 2008, p. 23).

Com o mesmo modo de alternar, os versos pares oscilam com os ímpares, com o sintagma referido, e sem, respectivamente. As rimas alternadas também são importantes para criar esse caráter formal. Em uma comparação com os poemas anteriores de Cabral, embora este seja marcado por toda a sensualidade da mulher descrita, também refere-se ao “cru” como nos versos “carne de fogo, só nervos/ carne toda em carne viva”. Esse “animalmente” seria “o mesmo gosto de extremos,/ de sua natureza faminta” (MELO NETO, 2008, p. 23). A dureza vinda dos golpes metódicos do sapateado, da música entranhável e da interpretação séria e concentrada da bailadora dão intensidade à dança. A economia é de proteção, como a cabra é “só raiz e talo” (MELO NETO, 2008, p. 80), levando a bailadora a expor-se, a entregar-se à dança. Contudo, sabemos que a poética do escritor pernambucano é avessa à confissão. Construiu para si a ideia de poesia racional, não subjetiva, mas sua filha Inez Cabral, no filme *Recife/Sevilha João Cabral de Melo Neto* (2003), critica essa visão que possuía dele mesmo promovendo a publicação em 2007 pela Alfaguara (da Objetiva) da antologia *O artista inconfessável* para buscar desconstruir a postura, presente no título, pelo qual ficou conhecido. Essa questão será analisada depois com um poema ali inserido, *Dúvidas apócrifas de Marianne Moore*.

Na segunda parte do poema, por sua “energia retesa” (MELO NETO, 2008, p. 24), em referência aos rompantes da dança, a bailadora é identificada tanto com a égua quanto com a cavaleira. Ao mesmo tempo, possui a postura de domar a todo custo e a rebelar-se contra o controle. Estabelece-se, assim, um paradoxo em que a oposição homem/animal se funde em um só ser:

Então, como declarar
Se ela é égua ou cavaleira:
Há tal uma conformidade
Entre o que é animal e é ela (MELO NETO, 2008, p. 25).

3.5- *O ovo de galinha*

O eu lírico, enquanto o tateia, admira-se da forma do ovo, tão uno, tão bem acabado como o esculpido:

Cujas formas simples são obra
De mil inacabáveis lixas
Usadas por mãos escultoras
Escondidas na água, na brisa (MELO NETO, 2008, p. 152).

A poética de Cabral segue o mesmo ideal de um devir-ovo. Concisa, forjada com perfeccionismo, quer sempre chegar ao uno, mas é múltipla. Cabral, como antes explicitado, buscou estabelecer-se em sua parede “cajada” (MELO NETO, 2008, p. 153), frágil como a do ovo, mas não existe poema máquina, a parte humana do poema arrebenta quando nem pressentimos. O poema *Dúvidas apócrifas de Marianne Moore* exemplifica bem isso. Como referido antes, Moore era uma poeta de grande estima de Cabral. A palavra “apócrifas” significa que essas dúvidas não são previstas pelo cânone de sua obra, têm uma origem suspeita. Assim, o eu lírico do poema faz confissões, apesar de Marianne Moore, como o escritor nordestino, ambos relutarem contra esse modo de fazer poesia:

Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim? (MELO NETO, 2007, p. 9)

Todo esmero para obtenção das palavras mais justas foi muito prolífico para a obra de Cabral, é uma atitude extrema de persistência. No entanto, a objetividade, nem na ciência, muito menos na literatura é obtida por completo. Por isso, a própria busca pela desumanização exposta por Ortega y Gasset (1996) sempre será imperfeita:

A coisa de que se falar
até onde está pura ou impura?

Ou sempre se impõe, mesmo
impuramente, a quem dela quer falar? (MELO NETO, 2007, p. 9)

4-Touro profano: “el toro soy yo”

A obra de Picasso foi perpassada pela temática taurina. Ele era apaixonado pelo animal e por touradas, a ponto de adaptar a frase de Flaubert declarando “el toro soy yo” (AMORÓS, 2014). Essa identificação, que vivenciava como um devir-touro, foi configurada em obras como *Bull* (1945) e *Cabeça de Touro* (1942). O pintor espanhol compreendia que, por meio dos touros, expressaria o que havia de mais tradicional, mais atávico em seu país. (AMORÓS, 2014). No filme *Recife/Sevilha João Cabral de Melo Neto* (2003), alguns toureiros são entrevistados. Isso porque João Cabral, tendo sido fascinado pela Andaluzia, também se interessava pelas touradas, tendo feito poemas como *Alguns toureiros* (Jornal de Poesia, 2015). Um toureiro do documentário diz: “El toreo es un baile, no hay geometría buena sin toreo y el toreo sin geometría no existe”. Também neste poema de Cabral, em elogio ao toureiro Manolete, declara-se que ele trabalhava “com mão certa, pouca e extrema”. Essa perícia na contenção, na economia de gestos, tão significativa para a poética cabralina, também é para Picasso.

O cubismo, partindo de formas geométricas, é capaz de reduzir uma imagem a seus aspectos mais essenciais. Essa simplificação, inspirada pela escultura africana, é apontada por Gombrich (2001, p. 573): “Podemos imaginar que ele aprendeu com essas obras como é possível construir um rosto ou um objeto a partir de uns poucos elementos muito simples”. No entanto, essa simplicidade da pintura cubista nos permite ter contato “em vários de seus aspectos ao mesmo tempo” (GOMBRICH, 2001, p. 573). A fragmentação da perspectiva leva à vantagem da simultaneidade. Com vários planos sendo trabalhados ao mesmo tempo, passamos a ter mais informações do objeto pintado. Para Nunes (1999, p. 51), estamos diante de um processo de abstração: “Abstrair significa selecionar, reter determinados aspectos; eliminando-se outros”.

Tanto *Bull* (1945) quanto *Cabeça de Touro* (1942) prezam pela simplicidade, sendo a primeira justamente uma aula de abstração (ou desumanização). O touro passa por uma gradação, perdendo cada vez mais elementos, geometrizando-se até o extremo. *Cabeça de Touro* é feita apenas com um guidão e um assento de bicicleta, dois elementos já existentes. Há a formação, assim, de um *ready made* (Enciclopédia Itaú Cultural, 2015), uma obra de arte constituída por objetos já existentes e muitas vezes considerados como não estéticos ou

insignificantes para constar em uma obra de arte. Seguindo o mesmo raciocínio do *Poema(s) da Cabra* (MELO NETO, 2008, p.78), utiliza-se do mais inesperado, mais *desumanizado*, para produzir arte.

É importante, entretanto, fazer uma ressalva. É necessário deixar claro: pensar a arte de maneira desumanizada significa combater o aspecto humano autocentrado, narcisista. Isso implicaria em um exercício de alteridade com o animal, o vegetal, o mineral. Os artistas supracitados interessavam-se por touradas, imaginamos, devido ao momento em que viviam, quando a consciência sobre os maus-tratos e suas consequências para os animais ainda não era tão disseminada como hoje, quando uma política combativa e reivindicadora de justiça e de respeito aos animais ainda não estava em vigor.

Com a consciência contemporânea, compreendemos que embora seja vista ainda, por muitos, como uma “tradição” hispânica – pretensamente tida como jogo ou arte – a tourada é um “espetáculo” que, além de causar dor e sofrimento ao touro, também estimula e banaliza a violência humana. Em contraponto a essa concepção, compartilhamos a ideia de que o verdadeiro *dever animal*, bem como a verdadeira arte, é efervescência, produção, construção de modos alternos de vi(ver).

5-São Bernardo e a defesa de um território árido

Quando iniciamos a leitura de *São Bernardo*, logo no primeiro capítulo entramos em contato com um narrador que considera o método de divisão do trabalho uma possibilidade para a construção do livro.

Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Godim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa. (RAMOS, 2005, p. 7)

No entanto, tal mecanismo, um tanto curioso, embora tenha sido abandonado, revela a praticidade característica do narrador-personagem Paulo Honório, que rapidamente constrói sua imagem para o leitor ao longo dos dois primeiros capítulos, os quais nos apresentam um Paulo Honório pouco dado às letras – “as pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar o escritor. É tarde para mudar de profissão” (RAMOS, 2005, p. 13).

É de despertar a atenção o fato de Paulo Honório salientar a necessidade de tradução do seu livro em linguagem literária com a justificativa de que não pretende “banciar o escritor”. Isso nos conduz a refletir a respeito do que seria essa linguagem literária desconhecida por ele. E, nesse contexto, acrescentamos os estudos apresentados por Ortega y Gasset (2008) quando consideram que “(a) ocupação com o humano da obra é, em princípio, incompatível com a estrita fruição estética”. Nesse sentido, estaria Paulo Honório se dedicando à (pre)ocupação com o humano da obra?

Essa questão traz consigo muitas outras, pois, se considerarmos a linguagem literária como atributo de identificação da massa dos homens com o que se entende por arte, estaríamos afirmando que traduzir *São Bernardo* para linguagem literária seria uma tentativa de fazer com que os não artistas pudessem alcançar a compreensão da obra, que poderia ser considerada uma nova arte, uma vez que “a nova arte divide o público em duas classes de indivíduos: os que entendem e os que não a entendem; isto é, os artistas e os que não o são” (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 29-31).

Além disso, se pensarmos que a linguagem literária vincula-se ao fazer artístico, então a aclamada obra de Graciliano estaria distante do que podemos classificar como arte. Afinal, segundo Paulo Honório, não foi “traduzida” para linguagem literária ou seria ela – a obra – a própria tradução e representação do que Ortega Y Gasset (2008) classifica como essa nova arte, que cria novas experimentações, inovando, fugindo do tédio já mencionado. Por esse caminho, vamos direcionar nosso raciocínio, partindo do próprio perfil de Paulo Honório e atrelando-o à estética proposta por Graciliano.

Dessa forma, pensamos na intencionalidade de Graciliano ao utilizar um sujeito que faz questão de dizer que é iletrado, pois o próprio considera:

A respeito das letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa. E não vou, está claro, aos cinquenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade. (RAMOS, 2005, p. 12).

Nesse viés de raciocínio é que compreendemos e estabelecemos um vínculo entre as questões concernentes aos estudos de Ortega y Gasset (2008) em *A Desumanização da Arte* e a crueza e a objetividade propostas por Graciliano por meio da personagem responsável pela escrita do livro, pois “estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica

desumanização. E, vice-versa, não há outra maneira de desumanizar além de estilizar” (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 47).

Portanto, Paulo Honório, à sua maneira inculta, escreve *São Bernardo* estilizando-o, marcando-o pela oralidade e pela aspereza próprias de sua pessoa, o que entra em choque, por exemplo, com a tentativa de João Nogueira que “queria o romance em língua de Camões” (RAMOS, 2005, p. 8). Isso, além de refletir a crítica de Graciliano em relação à valorização da identidade nacional e de romper com o modelo literário lusitano, demonstra a experiência de uma arte diferenciada, cuja elaboração feita pelas mãos de um pouco entendedor, funciona como uma espécie de ridicularização da arte, como anuncia Ortega y Gasset (2008) “a nova arte ridiculariza a arte”.

E que não se façam, ao ouvir isso, demasiados espaventos se se quer permanecer discreto. Nunca a arte demonstra melhor o seu mágico dom como nesse escárnio de si mesma. Porque, ao fazer o gesto de aniquilar a si mesma, ela continua sendo arte e, por uma maravilhosa dialética, sua negação é sua conservação e triunfo. (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 77)

Por isso entendemos que, se Graciliano optasse por deixar a escrita de *São Bernardo* sob a responsabilidade de Madalena, esse livro cederia espaço à “ocupação com o humano da obra” (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 27), diferentemente da perspectiva de Paulo Honório porque “a percepção da realidade vivida e a percepção da forma artística são, em princípio, incompatíveis por requererem uma acomodação diferente em nosso aparelho receptor” (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 46).

5.1- O lobo Paulo Honório

Seu conhecido modo avesso à sensibilidade faz da personagem Paulo Honório o retrato de um proprietário de terras cujos olhos estão voltados exclusivamente para a posse de São Bernardo, uma vez que, para ele, o lucro é o ponto central de suas preocupações.

O meu fito na vida foi apossar-me das terras de S. Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular. (RAMOS, 2005, p.12)

Iniciamos nossas considerações e reflexões a respeito do perfil de Paulo Honório tendo em vista essa figura do proprietário fortemente marcada na personagem e as possíveis transformações (esse vir a ser) pelas quais passou a partir do momento em que inicia seu projeto de escrita, pois, o jogo de interesses, as relações custo/benefício, a visão reificada

sempre estiveram presentes em sua vida de relação. Visualizamos isso claramente, por exemplo, quando, a respeito da preta Margarida – aquela que o auxiliou em sua infância – Paulo Honório diz que “a velha Margarida mora aqui em S. Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu” (RAMOS, 2005, p. 16).

Seguindo por esse mesmo caminho, pautado nos interesses comerciais, surgem suas necessidades matrimoniais, que, como de costume, não surgiram por amor ou admiração, mas “o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo” (RAMOS, 2005, p. 67). Então, termina por conhecer Madalena e casa-se com a professorinha primária; mas, o que ele não esperava era perder as rédeas dessa mulher que, para ele, era seu objeto de posse.

A partir de então, podemos observar um aparente desconforto nesse homem que sempre tivera tudo sob seu controle, porque este casamento confirmou sua opinião inicial quando disse que “mulher é um bicho esquisito, difícil de governar” (RAMOS, 2005, p. 67).

No entanto, não é apenas Madalena que Paulo Honório percebe como bicho. Esse bicho-mulher era mais um no ciclo de criaturas que estavam no entorno de nosso protagonista. “Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como o Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos” (RAMOS, 2005, p. 217).

Esse processo de reificação (ou bichificação) que permeia as atitudes de Paulo Honório o conduz, então, à tragédia, diretamente associada ao assombroso “pio da coruja”. Porém, nosso objetivo não é buscar vítimas ou algozes, tampouco vestir Paulo Honório com a capa da maldade, mas analisá-lo à luz do que entendemos por “devir” segundo Deleuze e Guattari (2012):

Devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 67)

Sendo assim, de acordo com Deleuze e Guattari (2012), esse homem-lobo não deve ser compreendido de uma maneira pejorativa ou ruim, mas sim como o resultado, o encontro

de “zonas de vizinhança ou de co-presença de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona.” E, “a vizinhança é uma noção ao mesmo tempo topológica e quântica, que marca a pertença a uma mesma molécula, independentemente dos sujeitos considerados e das formas determinadas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 67-68).

A maldade, por assim dizer, não é um atributo de Paulo Honório. Como salienta Costa Lima (1969) “Paulo Honório não é propriamente mau, é tão só um excelente proprietário. Se ele se reifica é porque assim exige a sua condição”. E o próprio protagonista afirma: “Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins”. (RAMOS, 2005, p. 221). A partir disso, compreendemos que seu comportamento provém do fato de ser um proprietário de terras, provém da sua natureza, da mesma maneira que se “transforma” ou (revela?) como o lobo Paulo Honório, que dá título ao nosso capítulo.

Ainda nessa sequência, convém despertarmos para o que nos apontam Deleuze e Guattari (2012) quando consideram que “nenhuma forma se desenvolve, nenhum sujeito se forma, mas afectos deslocam-se, devires catapultam-se e fazem bloco”. Sendo assim, como pensar que existe uma transformação do sujeito Paulo Honório? Nesse raciocínio que percebemos a figura de Madalena como “afecto” de Paulo Honório, uma vez que:

o plano de consistência da Natureza é como uma imensa máquina abstrata, no entanto real e individual, cujas peças são os agenciamentos ou os indivíduos diversos que agrupam, cada um, uma infinidade de partículas sob uma infinidade de relações mais ou menos compostas.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 41)

Nesse encontro de potências, então, nessa construção de blocos propiciada pela presença de Madalena na vida de Paulo Honório, temos como resultante a figura desse homem-lobo, que se propõe a lançar patas na escrita de *São Bernardo* como tentativa de organizar a vida:

Paulo Honório sente uma necessidade nova – escrever – e dela surge uma nova construção: o livro onde conta a sua derrota. Por meio dele obtém uma visão ordenada das coisas e de si, pois no momento em que se conhece pela narrativa destrói-se enquanto homem de propriedade, mas constrói com o testemunho da sua dor a obra que redime. (CÂNDIDO, 1989, p. 30-31)

Nesse processo de construção de *São Bernardo* enquanto obra, Paulo Honório descobre-se a si mesmo, percebendo o homem que fora para Madalena, personagem que funciona como ponto central e desencadeador de “devires” na figura do proprietário, pois Madalena na condição de “afecto”, sendo este “a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu”, segundo Deleuze e Gattari (2012); desperta o “monstro” Paulo

Honório que, por sua vez, realiza devir justamente por suas características inerentes, pois “não devimos animal sem um fascínio pela matilha, pela multiplicidade. Fascínio do fora? Ou a multiplicidade que nos fascina já está em relação com uma multiplicidade que habita dentro de nós?” (DELEUZE; GATTARI, 2012, p. 21).

E foram justamente suas características que contribuíram para que Paulo Honório – um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, com um mundo que se curva à sua vontade (LAFETÁ, 1996, p. 194-5) experimentasse o devir. E quando “toma posse” de “Madalena, a mulher – humanitária, mãos-abertas –, não concebe a vida como relação de possuidor a coisa possuída” (CÂNDIDO, 1989, p. 26), o proprietário de terras perde as rédeas, pois “Paulo Honório é capaz de ternura e de admirar a mulher culta. Contudo, porque não consegue convertê-la em quantidade precisa, pronta a ser manuseada, troca a sua admiração pela desconfiança” (COSTA LIMA, 1969, p. 63).

Além do caráter humanitário de Madalena, sua aptidão pelas letras – era professora primária – não conversa (literalmente) com o bruto Paulo Honório:

O ciúme que cresce em Paulo Honório provém exatamente do choque entre a sua reificação e o projeto de humanidade que alguém que dormia ao seu lado tem a ousadia de sustentar. O ciúme de Paulo Honório concentra-se por isso nas palavras que não compreende da esposa, nas letras negras em cujo sentido não atina. (COSTA LIMA, 1969, p. 68)

Outro fator que contribui para o ciúme é a aparência de Paulo Honório que nos diz: “Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio” (RAMOS, 2005, p. 221).

Então, esse homem de nariz enorme, boca enorme e dedos enormes, em relação à Madalena, era tal qual o lobo para o cordeiro? Porque “Nunca um homem pôde dizer: ‘Eu sou um touro, um lobo...’; mas pôde sim dizer: ‘sou para a mulher aquilo que o touro é para uma vaca; sou para um outro homem aquilo que o lobo é para o cordeiro’” segundo Deleuze e Guattari (2012, p. 17). Se a resposta é afirmativa, então estaríamos considerando a figura de Madalena como uma possível experiência de um devir-cordeiro. Talvez, em alguns momentos, isso possa ter acontecido na narrativa de Graciliano, mas essa mulher também “conheceu a violência dessas sequências animais, que o arrancam da humanidade, mesmo que por um instante, e fazem-no esgaravatar seu pão como um roedor ou lhe dão os olhos amarelos de um felino.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 22)

Um exemplo da experimentação do devir (nada cordeiro) por Madalena é o momento do “contrato” de casamento, haja vista o fato de que ela é uma professora pobre e acredita ser muito conveniente firmar casamento com o rico proprietário.

O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Jó, entende? (RAMOS, 2005, p. 102)

Assim, como nos aponta Antônio Cândido (1989), “nessa luta não há vencedores”, há seres humanos-animais(?) que se chocam, se cruzam, se “proliferam como os contágios, as epidemias, os campos de batalha e as catástrofes” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 23), agenciando-se de tal maneira que possibilitam a experiência de devires-animais.

6-A-berrações finais

*nos mostra teu travejamento
que é possível abolir o lance,
o que é acaso, chance,
mais: que o fazer é engenho.*

(MELO NETO apud BARBOSA, 2002, p.277)

As autoras consideram que este livro, no qual nosso artigo se insere, é muito oportuno por introduzir uma temática ou um devir marginalizado. Formamo-nos em um instituto de Humanidades, o autocentramento não nos era nem ao menos percebido. Vivenciar um fazer estético pela perspectiva do devir-animal nos obrigou a movimentar, a pensar por outros órgãos, a “organizar o acaso dos encontros” (DELEUZE, 2002, p. 100) com engenho de modo a lançarmo-nos em chances de experimentar o múltiplo, na multiplicidade. *Preparação* (DELEUZE, 2002) e *engenho* (MELO NETO apud BARBOSA, 2002, p.277). Pesquisar a forma seca, enxuta, de Cabral, Picasso e Graciliano Ramos floresceu nossa compreensão de arte moderna e, conseqüente, contemporânea. A “cruza”, o “animalmente”, no entanto, ainda que perseguidos, sempre redundam no humano, *demasiado humano*. Não como cão e gato, ou fazendo um bicho de sete cabeças, esse pensar por dicotomia humano/desumano, homem/animal, deve ser contornado. Acreditamos ser possível experimentar pontos de vista outros e despertar nossa visão, antes acomodada, em direção a outros ângulos, a outras possibilidades, porque experimentar um *devir* é também humano e próprio de nossa natureza conflituosa. Por assim dizer, não mais experimentar *desterritorializações* e descentramentos tal como um peixe fora d’água, mas como mergulho na natureza humana e *desumana*, no rio heraclítico do devir, (ainda) dentro do que se convencionou chamar Terra, mundo.

7- Ovos, minhocas e caraminholas

*No entanto, o ovo, e apesar
Da pura forma concluída,
Não se situa no final:
Está no ponto de partida*

(MELO NETO, 2008, p. 152)

Referências

AMORÓS, Andrés. *Picasso: “el outro soy yo”*. Disponível em <<http://www.abc.es/cultura/20140105/abci-picasso-toro-minotauro-amoros-201401041936.html>>. Acesso em 31 de março de 2015.

BARBOSA, João Alexandre. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, Antônio. *Ficção e Confissão. Ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: 34, 1989.

COSTA LIMA, Luiz. *A Reificação de Paulo Honório. Por que literatura?* Petrópolis: Vozes, 1969.

DELEUZE, G. *Spinoza: filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Proust e os signos*; tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 2.ed. – Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2011.

_____. *Diferença e repetição*; Tradução brasileira de Luiz Orlandi e Roberto Machado (revista para Portugal por Manuel Dias). – Relógio D’ Água Editores, Novembro, 2000.

DELEUZE, G.; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v.2*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 1995.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v.4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, *Ready Made*. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>>. Acesso em 31 de março de 2015

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*; tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LAFETÁ, João Luiz. *O Mundo à Revelia*. In: RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. *O artista inconfessável*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

_____. *Alguns toureiros*. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/joao35.html>>. Acesso em 31 de março de 2015.

MOORE, Mariane. *Poesia*. Disponível em <<http://www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet044.htm>>. Acesso em 31 de março de 2015.

_____. *Os peixes*. Disponível em <<http://www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet044.htm>>. Acesso em 31 de março de 2015.

NUNES, Benedito. *A filosofia da arte*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1999.

PICASSO, Pablo. *Bull*. Disponível em <http://www.artyfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm>. Acesso em 31 de março de 2015.

_____. *Cabeça de touro*. Disponível em <<http://catalogo.artium.org/dossieres/1/pablo-picasso/obra/escultura>>. Acesso em 31 de março de 2015.

_____. *A desumanização da arte*; tradução de Ricardo Araújo; revisão técnica da tradução Vicente Cechelero. São Paulo: Cortez, 2008

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. IN: ---. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa – Calpe. p. 47-92, 1996.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2005

RAE, *Martinete*. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=sgZ7MaTQZDXX2udeR9qt>>. Acesso em 31 de março de 2015

RECIFE/SEVILHA: João Cabral de Melo Neto. Direção: Beбето Abrantes. Rio de Janeiro: Giros produções,2003.DVD. 35mm, COR, 52min, 1.426m, 24q.

SALES, Márcio. *Caosmofagia: a arte dos encontros*. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. São Paulo: Unicamp, 2004. (Versão eletrônica).



Ludovico Risoto Gordo

Biografia dos autores

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

Flávia Brocchetto Ramos é mestre e doutora em Letras pela PUCRS e cursou estágio de pós-doutoramento na Faculdade de Educação da UFMG. Atualmente atua como professora e pesquisadora na Universidade de Caxias do Sul, principalmente nos cursos de graduação em Letras e Pedagogia e, em nível de pós-graduação no mestrado em Educação e no Doutorado em Letras. Dedicar-se à investigação sobre o processo de leitura de obras selecionadas pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola. Suas publicações estão, predominantemente, relacionadas com esta temática. Atua como avaliadora do INEP e é membro da Comissão Técnica para o Programa Nacional Biblioteca na Escola 2015, do Ministério de Educação. E-mail: ramos.fb@gmail.com

Gisele de Carvalho é professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Fez mestrado em Língua Inglesa e doutorado em Estudos Linguísticos na Universidade Federal Fluminense. Autora de artigos e capítulos de livros, ultimamente tem-se dedicado a pesquisar o texto literário por meio da Linguística Sistêmico-Funcional. E-mail gisele.prof@gmail.com

Gisele Reinaldo da Silva é doutoranda bolsista CNPq em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2013). Mestra em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011-2013). Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2013-2014). Licenciada (2012-2013) e Bacharela (2005-2010) em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Licenciada e Bacharela (2005-2011) em Pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É membro do grupo de pesquisa Laboratório Interdisciplinar Latino-Americano/CNPq. E-mail giselere@gmail.com

Heloísa Helena Siqueira Correia é graduada em Filosofia (1992) e mestre em Letras (1997) pela UNESP; doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP (2006). Tem experiência docente em teoria e crítica literária, literatura brasileira, estética e filosofia. Pesquisa as relações entre literatura e filosofia, o fantástico literário, a perspectiva animal em narrativas e os processos de leitura literária. É professora da Universidade Federal de Rondônia - UNIR, lecionando no Curso Letras-Português e Mestrado em Estudos Literários. Membro do GT ANPOLL "Vertentes do Insólito Ficcional"; coordena o Grupo de Pesquisa em Estudos Literários da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). E-mail heloisahelenah2@hotmail.com

Henrique Marques Samyn é Professor Adjunto de Literatura Portuguesa na UERJ, atuando na graduação e na pós-graduação. Doutor em Literatura Comparada, tendo concluído Pós-Doutorado sobre a poética de Almeida Garrett. Sua pesquisa principal trata de produções literárias e artísticas do "longo século XIX", com ênfase nos estudos de gênero, a partir de uma perspectiva feminista; paralelamente, mantém uma investigação, a longo prazo, acerca de

modos de representação literários e pictóricos de sujeitos generificados, desde uma perspectiva diacrônica e transcultural. Autor de mais de 40 artigos e capítulos publicados em periódicos e livros acadêmicos. E-mail marquessamyn@gmail.com

Ivana Teixeira Figueiredo Gund é doutoranda em Estudos Literários pela FALE / UFMG; Mestre em Teoria da Literatura - UFJF; Especialista em Literatura pela UNEB; Especialista em Educação e Intervenção Comunitária - CENAPEM / Universidade de Havana - Cuba; Licenciatura em Letras, UNEB. Professora efetiva da Universidade do Estado da Bahia - UNEB, Campus X de Teixeira de Freitas (BA). Professora vinculada ao Grupo de Pesquisa: Literatura e Representações Urbanas - UEFS / PPGLDC /CNPq e ao Grupo de Estudos Interdisciplinares em Cultura, Educação e Linguagens - GEICEL, UNEB - Campus X. E-mail ivanatfgund@gmail.com

Lindka Mariana de Souza Santos é mestranda em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (PG/UnB), com bolsa CNPq e membro do grupo de pesquisa *Epistemologia do Romance* vinculado à mesma universidade; graduada em Pedagogia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio); sua relação com os animais é também uma relação com a Literatura, em especial, na leitura de romances como o de Hermann Hesse, *O lobo da Estepe* e o de Melville, *Moby Dick*, bem como na leitura das tirinhas *Macanudo*, o gato preto, Fellini, personagem do então *Macamundo* do desenhista argentino Ricardo Liniers, todos de sua estimação. E-mail lindkamariana@gmail.com

Julieta Yelin es doctora en Humanidades con mención en Literatura por la Universidad Nacional de Rosario. Su Tesis se titula: “Historias de animales: La fábula y el bestiario en la Literatura Latinoamericana de la segunda posguerra”. Es Licenciada en Letras y traductora del francés. E-mail julietayelin@conicet.gov.ar

La Salette da Costa Loureiro nasceu em Viseu, Portugal. Fez Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, na Universidade de Coimbra, e Curso de Mestrado em Literatura Comparada Portuguesa e Francesa, na Universidade Nova de Lisboa, onde iniciou Tese de Doutoramento sobre Nuno Bragança, que interrompeu e está agora a retomar. Publicou *A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*; *Em Todos os Sentidos* (co-autoria) e artigos em revistas e livros. Foi professora e, atualmente, dedica-se em exclusivo à investigação em Literatura Portuguesa. E-mail lsloureiro@sapo.pt

Luciano Prado da Silva é licenciado em Letras (Port/Esp) pela UERJ (2008). Mestre em Letras (Literaturas Hispânicas) pela UFF (2010). Doutor em Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas) pela UFRJ (2015). Contista, autor de *Aneurisma matou Berimbau* (Litteris, 2008) e *Ravel – contos delicados* (Oito e meio, 2011). Colaborador do Grupo de Investigação MIC (Modernidad, Identidad & Cultura), da Facultad de Filosofía y Letras da Universidad Autónoma de Chihuahua (UACh, México) e de sua publicação, a *Revista Ver-se*, onde recentemente publicou o artigo “Cartografias Río-El Paso-Ciudad Juárez”. E-mail lucianoprasil@globomail.com

Marcella de Paula Carvalho é graduada e licenciada em Letras Português-Espanhol pela UERJ. Foi bolsista dos projetos “Tradução cultural e heterogeneidade no discurso latino-americano contemporâneo: literatura e cinema” e “Memória, esquecimento e história: aproximações ao discurso iberoamericano contemporâneo”, ambos de Iniciação Científica e coordenados pela Profa. Rita de Cássia Miranda Diogo (UERJ). Atuou como monitora das disciplinas Literaturas Hispânicas I e II em 2014, atividade orientada pela Profa. Elda Firmo Braga (UERJ). Nunca teve a oportunidade de ter um convívio frequente com um animal, mas

acredita que o antropocentrismo empobrece o homem. Por isso, está buscando aproximar-se e refletir sobre os animais pela literatura. E-mail pcarvalhofdl@gmail.com

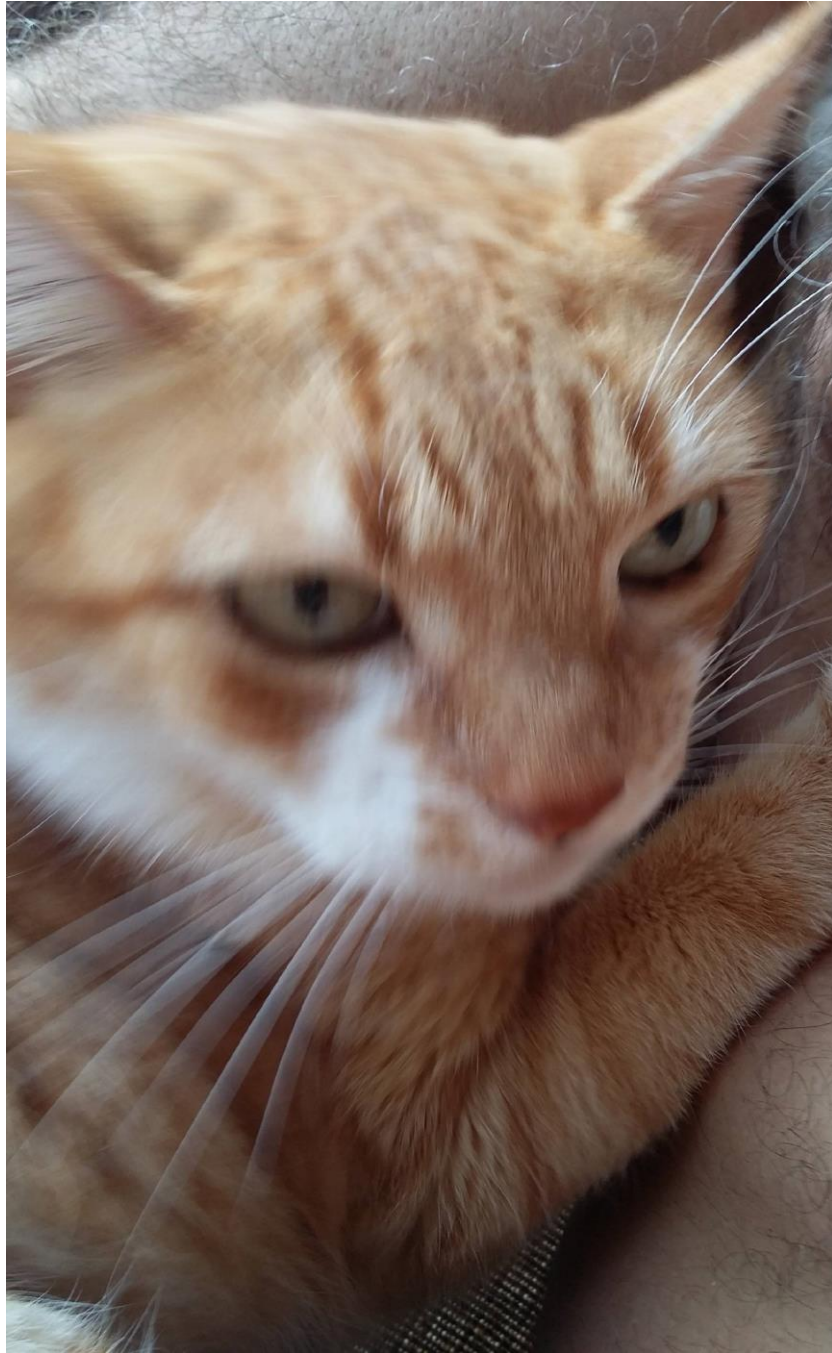
Lina Arao é Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ, foi professora substituta na mesma instituição. Suas pesquisas concentram-se na área da narrativa e poesia ibero-americanas, sobretudo de autoria feminina. Publicou artigos em periódicos acadêmicos brasileiros e colaborou nos livros *Manuel Scorza: homenajes y recuerdos*, publicado em Lima, *Auto, barcos, trenes y aviones: medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina*, publicado em Córdoba, e na obra *Violência simbólica e estratégias de dominação*, coordenada pela Profa. Dra. Helena Parente Cunha. E-mail lina_arao@hotmail.com

Leomir Silva de Carvalho ingressou, em 2006, na graduação em Letras – Língua Portuguesa da Universidade do Estado do Pará, onde participa no presente momento do Grupo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas. Recebeu o título de Tradutor Juramentado pela Junta Comercial do Estado do Pará (2012). É mestre pela Universidade Federal do Pará (2013), participando também do Grupo de Pesquisa EELLIP. Atualmente é doutorando pela Universidade Federal do Pará e bolsista CAPES. Atem-se aos estudos da obra de João Guimarães Rosa, à relação entre Literatura e Tradução e aos Estudos de Literatura da Amazônia. E-mail leomircarvalho@gmail.com

Renata da Cruz Paula é graduanda em Letras Português-Espanhol pela UERJ. Foi bolsista do projeto “Tradução cultural e heterogeneidade no discurso latino-americano contemporâneo: literatura e cinema” e atualmente participa do projeto “Memória, esquecimento e história: aproximações ao discurso iberoamericano contemporâneo”, ambos de Iniciação Científica e coordenado pela Profa. Rita de Cássia Miranda Diogo (UERJ). Atua como monitora das disciplinas Literaturas Hispânicas I e II desde março de 2014, atividade orientada pela Profa. Elda Firmo Braga (UERJ). E-mail renatac.paula@gmail.com

Silvio Augusto de Oliveira Holanda possui graduação em Letras (Português/Francês) pela Universidade Federal do Pará (1990), mestrado em Letras/Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1994), doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (2000) e pós-doutorado em Estudos Românicos pela Universidade de Lisboa (2007). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Guimarães Rosa, Literatura brasileira, literatura da Amazônia e recepção crítica. E-mail eellip@hotmail.com

Tania Shepherd é professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Fez seu doutoramento na Universidade de Birmingham, Reino Unido, sobre discurso narrativo. Publica sobre Linguística de Corpus e a linguagem da web. E-mail tania.shepherd@gmail.com



Mané