



COLEÇÃO
HESPÉRIDES
LITERATURA

37

CÃES E IMAGINÁRIO

Literatura Cinema Banda Desenhada

Cristina Álvares
Ana Lúcia Curado
Isabel Cristina Mateus
Sérgio Guimarães de Sousa

ORGANIZAÇÃO

hmnus



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

CÃES E IMAGINÁRIO

Literatura Cinema Banda Desenhada

CÃES E IMAGINÁRIO

Literatura Cinema Banda Desenhada

ORGANIZAÇÃO DE

Cristina Álvares

Ana Lúcia Curado

Isabel Cristina Pinto Mateus

Sérgio Guimarães de Sousa



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

CÃES E IMAGINÁRIO

LITERATURA CINEMA BANDA DESENHADA

Organização: Cristina Álvares | Ana Lúcia Curado
Isabel Cristina Pinto Mateus | Sérgio Guimarães de Sousa

Comissão Científica:

André Corrêa de Sá [U. de Santa Barbara, Califórnia]

Carlos F. C. Carreto [U. Nova de Lisboa]

Carlos Mendes de Sousa [U. Minho]

Isabel Cristina Pinto Mateus [U. Minho]

Jaime Becerra Costa [U. Minho]

João Paulo Braga [U. Católica Portuguesa]

Nuno Simões Rodrigues [U. Lisboa]

Direcção gráfica e capa: António Pedro

Edição do Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2019

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 926 375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde – V.N. Famalicão

1.ª edição: Setembro de 2019

Depósito legal: 461149/19

ISBN 978-989-755-422-3

ÍNDICE

- 7 **Introdução: o(s) lugar(es) do cão**
Cristina Álvares / Ana Lúcia Curado
Isabel Cristina Pinto Mateus / Sérgio Guimarães de Sousa
- 15 **Eu a polir o poema, danado o cão – Cães de deus e de homens na poesia de Armando Silva Carvalho**
Paula Morão
- 33 **O simbolismo do cão em *Drácula* de Bram Stoker. Um estudo mito-crítico**
Alberto Filipe Araújo
- 49 **A linguagem do homem para o cão, a linguagem do cão para o homem: aspetos simbólicos da presença do cão em *Adeus à linguagem***
Alberto Filipe Araújo / Rogério de Almeida / Sabrina da Paixão Bresio
- 65 **Rafeiros, podengos e mastins em Teixeira de Queirós**
Ana Lúcia Curado / Patrícia Gomes Leal
- 83 **Itinerâncias simbólicas no “Campo Geral” roseano**
Ana Paula Pinto
- 101 **O meu cão sempre como primeiro**
Anita de Melo
- 119 **Ser ou não ser cão: “O cão” de Teolinda Gersão**
Conceição Pereira
- 129 **Cães na publicidade. Humanos, (não) humanos ou *otherness*?**
Helena Pires

- 141 **O cão em Bestiários e Vidas de Santos: metáfora e imaginário**
Isabel Barros Dias
- 159 ***Speculum humanum*: figurações de cães no romance português contemporâneo**
José Cândido Martins
- 183 ***Cadela com eles: humanimalidades em Vidas secas de Graciliano Ramos***
Márcia Seabra Neves
- 197 **O cão nos diálogos portugueses e no imaginário**
Margarida Santos Alpalhão
- 215 **“Da realidade não prefiro a humana”**
Maria José Dias
- 225 **Entre a afeição e o heroísmo: duas cadelas humanizadas e imortalizadas por Marcial**
Maria José Ferreira Lopes
- 239 **Interseções, projeções e confluências humano-animal: uma leitura do romance *Myra*, de Maria Velho da Costa**
Micaela Ramón
- 253 **Cão-espelho: uma pedagogia (canina) do humano em *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera**
Paulo Alexandre Pereira
- 271 **Ladram, não mordem, conhecem o dono: figurações do cão na literatura portuguesa para a infância**
Sara Reis da Silva / José António Gomes
- 281 **“*Jeux Interdits*”. Sobre “O enterro de um cão”, de Teixeira de Queiroz (Bento Moreno)**
Sérgio Guimarães de Sousa

INTRODUÇÃO: O(S) LUGAR(ES) DO CÃO

DESDE OS PRIMÓRDIOS DA CRIAÇÃO ESTÉTICA, cuja cena primitiva se localiza em grutas pré-históricas, o imaginário humano incorporou, nas suas diversas modalidades e sob pontos de vista múltiplos, a condição animal. Ao longo dos séculos, nele tem merecido presença constante e lugar de destaque a figura do cão, cujos laços afetivos com o humano são testemunhados por achados arqueológicos pré-históricos, desde o dia em que os primeiros lobos ou chacais se aproximaram dos homens caçadores-coletores.

A relação do cão com o invisível e com a morte, aliada aos seus dons divinatórios e ao papel de intermediário ou tradutor entre dois mundos, fazem dele uma figura simbólica complexa e ambivalente. Representações cinocéfalas podem ser encontradas em diversas culturas e tempos: de Anúbis, deus egípcio dos mortos e condutor de almas, corpo de homem e cabeça de cão (ou chacal) a certas representações de São Cristóvão na Igreja Ortodoxa. Culturas como a celta ou em certas tribos da Oceânia, atribuem-lhe um significado diurno, associando o cão à valentia guerreira, à potência sexual e à conquista do fogo. Outras, como a greco-latina, cultivam uma certa ambiguidade entre um significado noturno, associando o cão à morte, ao oculto ou ao mundo interior, e um significado diurno, associando-o à amizade e à fidelidade: Cérbero, o monstruoso cão de três cabeças vigilante do

7

.....
INTRODUÇÃO:
O(S) LUGAR(ES) DO CÃO
.....

Cristina Álvares
Ana Lúcia Curado
Isabel Cristina Pinto Mateus
Sérgio Guimarães de Sousa

reino dos infernos e os cães que devoram Actéon, transformado em veado como castigo de ter surpreendido Ártemis nua no banho, são exemplos que viriam a ter uma grande fortuna na história da representação literária e artística ocidental, assim como Argos, o velho cão de Ulisses, dando sinais de reconhecer o antigo dono e companheiro no seu regresso a Ítaca.

Ao largo da História é perfeitamente possível rastrear a evolução do pensamento humano e das mentalidades tendo como ponto de observação o modo como o cão surge figurado não apenas nos mitos, nas lendas, nas fábulas, nas églogas, nos lais, nos contos, nos romances, na banda desenhada, nos desenhos animados, no cinema, e em muitas mais categorias de discursos, nomeadamente filosóficos, teológicos, científicos.

É assim que a relação entre seres humanos e cães tem um passado literário muito rico no mundo da cultura clássica. Os Gregos, em especial, observaram a força dos laços de companheirismo que unem cães aos seus donos. Não lhes passaram despercebidas qualidades como a destreza física e a habilidade motora. A constância da fidelidade canina foi também muito louvada. O imaginário sublimou estes sinais de estima atribuindo aos cães o papel ominoso de guardiões do mundo dos mortos. Há referências ao cão do Hades, sem se mencionar o nome do monstro canídeo Cérbero, desde os poemas homéricos (*Íliada* 8.368, *Odisseia* 11.623). Se esta é a perspetiva que os povos antigos tinham a respeito dos cães, será interessante ver o que alguns intelectuais pensavam destes companheiros da vida quotidiana. Xenofonte, por exemplo, dedica-lhes um lugar central no tratado *Cinegético*, onde enumera as qualidades que distinguem os canídeos na caça, reflete sobre o treino que é necessário para se obter o desenvolvimento total do potencial do cão, e pondera sobre as raças que mais se distinguem nessa arte antiga. O arrojado Aristófanes, em *Vespas* (836-841), no âmbito da crítica que dirige às instituições democráticas, que banalizaram e desprestigiaram a atividade política e judicial, submete um cão, Labes, a uma acusação por roubar um pedaço de queijo siciliano. O papel de acusador é desempenhado também por um cão. Está na ideia do cómico a convicção de que a prática da justiça passou a ser tão trivial na época que se poderia estender à raça canídea. Este apontamento releva a generalização das práticas humanas aos animais que mais

proximamente se encontram dos homens. Mais tarde, Columela, no seu *Da Agricultura*, irá observar que os agricultores confiam os seus haveres aos cães (7.12.1-3).^[1]

Como é claro, muito haveria a dizer sobre a presença do cão na vida quotidiana, nas letras e no imaginário greco-latino.^[2] Símbolo perfeito

¹ Há, como se vê, toda uma biblioteca de referências a explorar e a usufruir. No campo circunscrito dos afetos que ligam humanos a canídeos, há muitas histórias que atravessaram os séculos. Plutarco (*Temístocles*, 10) conta um episódio comovente que terá ocorrido por 480 a.C., quando o exército de Xerxes avançou sobre Atenas e os seus habitantes se viram obrigados a procurar refúgio na ilha de Salamina. Nesse êxodo, o cão de Xantipo, pai de Péricles, fez-se ao mar, nadando até Salamina ao lado da trirreme que o dono comandava. Quando aí chegou, o cão não resistiu ao cansaço extremo. Xantipo, tocado por esta prova de fidelidade, erigiu um túmulo em sua memória. Este episódio é confirmado por Eliano (*A Natureza dos Animais*, 12.35) que aproveita para relembrar que também Aristóteles e Filócoro escreveram sobre este cão. Este tipo de homenagem fúnebre de cães não era raro no mundo grego, já que também o poeta Simónides (*Epigrammata Graeca*, 69 Page) alude ao poder da cadela tessália Licas junto das feras, mesmo quando já só existiam ossos esbranquiçados na sepultura do animal.

Ainda Plutarco (*Alcibiades*, 9) relata que o famoso político e general Alcibiades tinha adquirido um cão extraordinário, em tamanho e beleza, pelo qual tinha despendido uma soma avultada (70 minas) e que, para perturbar a opinião pública, que lhe dirigia duras críticas pelo seu comportamento irreverente, mandou-lhe cortar a cauda. Alcibiades justificou este ato como uma forma de desviar a atenção sobre ele, fazendo com que os outros se ocupassem do seu cão e não do dono dele. Noutra biografia de Plutarco (*Alexandre*, 61.1), alude-se ao incómodo sentimental que Alexandre sentiu aquando da morte do seu cão favorito, Peritas, de tal modo que, em sinal de reconhecimento, fundou uma cidade com esse nome.

² Se o registo literário do cão foi muito rico, o mesmo poderá ser dito da representação através de outros meios. Veja-se, a este propósito, o dinheiro. Uma das mais surpreendentes imagens de cães em moedas da Antiguidade surge num pouco usual óbolo de prata datado do século IV a.C., de Feras, na Tessália. O reverso apresenta a cabeça de um cão de guarda de rebanhos, que se pode identificar muito provavelmente como pertencendo à raça dos molossos.

Em painéis de mosaicos romanos presentes por toda a Tunísia, existem vários espécimes que apresentam cães em caçadas à lebre e à raposa. A perseguição a estas presas é feita por galgos que têm o seu nome grafado ao lado das figuras, nomeadamente Ederatus e Mustela (Painel de Oudna, Museu do Bardo, 1893). O mesmo acontece em representações de montarias ao javali (Painel de Cartago, Museu do Bardo, 1924). Se a representação das capacidades dos cães na caça pode parecer normal, o registo dos nomes dos animais revela a estima dos seus donos e indicia que estes acreditavam que os seus animais possuíam individualidade muito acentuada. O cuidado colocado na representação dos cães chegava ao extremo de se pôr em evidência, no próprio mosaico, a cor preta de um galgo (Painel de Sousse, Museu de Sousse, sem datação). Este registo artístico não é excepcional. Recorde-se

destas vidas que se cruzaram e complementaram, a arqueologia resgatou das cinzas um cão petrificado pela lava do Vesúvio, quando em 79 d.C. a erupção do vulcão surpreendeu os habitantes de Pompeios. O cão, que já usava uma coleira ao pescoço, parece tão afetado quanto as pessoas da cidade. O destino de pedra que aproximou cães e seres humanos numa tragédia comum fixou para sempre vidas que aconteceram lado a lado. Não poderia ser de outra forma.

Já em plena Idade Média, a figura do cão readquire novas tonalidades mítico-simbólicas. Assim, se o cão é para a mentalidade medievista uma figura associada à fome e à magia, ao mal e ao demoníaco, se ele é o animal proscrito da Jerusalém prometida, e, de algum modo, representação do desconhecido e do estranho ou estrangeiro, Husdent, o vivaz cão de caça de Tristão, é também um dos elos de amor indestrutível que une Tristão e Isolda. No Renascimento, o cão (de caça) torna-se um atributo da nobreza, com honras de entrada na heráldica e lugar de destaque na pintura e na retratística, enquanto no Naturalismo, por via do crescente interesse pela patologia social e pelo evolucionismo, o cão adquire foros de personagem: a perspectiva canina, do outro que o cão é, permite denunciar os vícios, a ganância e a corrupção de uma sociedade cada vez mais dominada pelo dinheiro, como o tornam visível o cachorro Quincas Borba, de Machado de Assis, ou contos como “A dama do Cachorrinho”, de Antón Tchekov. Denúncia que, de resto, a consciência moral burguesa procurará neutralizar pela via do romance policial, como acontece em *O Cão dos Baskervilles* de Arthur Conan Doyle.

que os beletristas procediam do mesmo modo. Em Ovídio (*Metamorfoses* 3.206-252), os trinta e sete cães de Actéon dispõem de nomes adequados à sua perícia, reflexo claro da ideia de que as habilidades caníneas se espelham diretamente no nome por que são apelidados. O já mencionado Columela (*Da Agricultura*, 7.12.13) refere-se também à importância dos nomes curtos, tendencialmente de duas sílabas, já que permitem maior rapidez e comodidade no chamamento (cf. e.g. Xenofonte, *Cinegético* 7.5; Apiano, *Cinegético* 1.444). Há muitos sinais do cuidado que os cães mereciam no mundo clássico. A doença mais emblemática dos cães não passou despercebida, já que poderia passar aos seres humanos. Columela, mais uma vez, refere que a forma de proteger um cão da raiva era cortar-lhe a cauda quarenta dias após o seu nascimento (*Da Agricultura* 7.12.12). Não concordando com esta abordagem causadora de dor e sofrimento, Plínio, seguindo a lição aristotélica, acreditava que a doença poderia ser curada com o uso da raiz do cinorrodo (*História Natural*, 8.63, cf. Aristóteles, *História dos Animais*, 8.22).

No que diz respeito à contemporaneidade, o interesse pelo animal e, em especial, pelo cão, deve-se ao facto de ele permitir uma significativa descentralização antropológica, questionando o lugar do humano na tradicional hierarquia das espécies, a descentralização por intermédio da qual o homem se assume como mais um ser entre outros no ecossistema existencial e o cão o seu “*companion species*”, na expressão de Donna Haraway, convocando ao mesmo tempo o cruzamento inovador de áreas disciplinares que vão da filosofia, dos estudos literários e artes visuais à antropologia e biologia, da genética à etologia e zopoética, da engenharia à cibernética. Nas várias manifestações estético-culturais a que vamos assistindo, o cão adquire cada vez mais contornos humanos, ganhando crescente protagonismo ao mesmo tempo que o homem é redefinido como animal humano. Enquanto figuração da alteridade, o cão permitirá abordar, sob um ponto de vista diferente ou radicalmente novo, questões como a discriminação social e racismo, emigração, velhice e morte, pós-colonialidade, género, ambiente e ecologia, património cultural e histórico, alterações climáticas, interação homem-máquina e pós-humanidade.

Desde Laika, a primeira cadela a orbitar o planeta terra, a Lassie, a primeira a entrar numa série de televisão, ambas nos anos 50 do século XX, são muitas as representações canídeas nos domínios da criação literária, da realização cinematográfica e da narrativa gráfica. Lembremos o cocker spaniel *Flush* (1933), de Virginia Woolf, e a sua visão de Londres; Mr Bones, o cão rafeiro de *Timbuktu*, de Paul Auster (1999); Rambo, o pitbull de *Myra*, de Maria Velho da Costa; os inúmeros cães de Saramago e José Cardoso Pires; ou o *Cão Branco*, de Romain Gary, adaptado ao cinema por Samuel Fuller (1982); Milou, companheiro fiel de Tintin; Ideiafix, o cão de Astérix e Obélix; Rantanplan, “o cão mais estúpido do universo”; ou ainda, do outro lado do Atlântico, Goofy Goof, companheiro de Mickey, e Snoopy, cão filósofo, com o seu inseparável amigo Charlie Brown. Este friso de representações canídeas tem alimentado o imaginário coletivo de várias gerações, friso esse que se mantém em desenvolvimento. O cachorro de Charlie Chaplin em *Uma Vida de Cão*, os *101 Dálmatas* da Disney e a sua versão cinematográfica, assim como Hachiko (*Amigo para sempre*, 2009) ou Bailey (*Juntos para Sempre ou as quatro Vidas de um Cão*, 2017), de Lasse Hallström, *Max: o Cão Herói* (2015), de Boaz Yakin, ou Spots, o cão do

jovem japonês Atari Kobayashi, (*Ilha dos Cães*, 2018), de Wes Anderson, ou o documentário *Heart of a Dog* (2015), de Laurie Anderson, e muitos mais que poderiam ser mencionados, são apenas alguns dos exemplos filmicos mais recentes. A este conjunto, poderíamos ainda acrescentar a presença do cão no domínio dos videogames ou das séries televisivas.

Na senda de um número considerável de ensaios filosóficos, sociológicos e antropológicos produzidos recentemente,³ o volume que agora se publica, e que reúne investigadores de várias universidades, representando Portugal, Brasil e África do Sul, aborda, numa ótica tanto interdisciplinar como interartística, não apenas as diversas figurações do cão no imaginário ao longo dos tempos, como, a partir da alteridade canina e do descentramento que ela representa, tenta repensar a relação homem-animal no quadro de uma nova condição ontológica do humano. Tanto mais que, como se admite, tudo o que se reporta ao mundo animal não deixa, nesta nossa época de notória mutação socio-civilizacional, de presumir exigências e implicações ético-políticas (veja-se, a título de exemplo, o recente manifesto animalista de Corinne Péluchon). Sobretudo no tocante aos cães, dado estes, por excelência, corporificarem aquela condição limiar que é a do bordo humano-animal. Iniciada com o artigo de Paula Morão, que extrai do fundo cultural da poesia de Armando Silva Carvalho um quadro de referência marcado pela melancolia (o cão de Dürer) e pela humildade (o domini-cano), esta coletânea de trabalhos procede a uma revisitação da tradição antropocêntrica, focando processos vários de esbatimento das fronteiras entre «reinos». Alguns recorrem à teoria do imaginário e à mitocrítica para reinterpretar obras ora literárias – bestiários e vidas de santos medievais (Isabel Barros Dias), diálogos do século XVIII (Margarida Alpalhão) – ora filmicas: a figuração do Vampiro como cão em Bram Stoker, o entrecruzamento dos olhares humano e canino em *Adieu au langage* de Godard (Alberto Filipe Araújo, Rogério de Almeida, Sabrina Bresio). Reencontramos a tônica posta no olhar no artigo de Anita de Melo que aborda o filme documentário na perspetiva da ética do afeto, teorizada por Martha Nussbaum e por Jane Stadler. A função metafórica do cão como imagem especular ou alter-ego do humano,

³ Entre outros: Véronique Servais, ed., *La science (humaine) des chiens*, Paris, Le bord de l'eau, 2017; Xavière Gauthier, *Hurler avec les chiens*, Paris, Éditions de Paris, 2017; Mark Alizart, *Chiens*, Paris, PUF, 2018; Nicolas Tellop, *Snoopy Theory*, Paris, Le Murmure, 2018.

seja no sentido de uma humanização do cão, nomeadamente pela sua capacidade de amar, seja no de uma desumanização do homem (levar uma vida de cão), é explorada em Teolinda Gersão (Conceição Pereira), em João Guimarães Rosa (Ana Paula Pinto), em Maria Velho da Costa (Micaela Ramón, Maria José Dias), em Marcial (Maria José Lopes). O seu papel na formação (*Bildung*) do sujeito humano é analisado por Paulo Pereira numa narrativa de Daniel Galera, bem como por Sara Reis da Silva e José António Gomes na literatura infantil e, ainda, por Ana Paula Pinto em *Campo Geral*. Ana Lúcia Curado, Patrícia Gomes Leal e Sérgio Guimarães de Sousa debruçam-se sobre narrativas de Teixeira de Queirós, protagonizadas por personagens caninas, focando deslocamentos das identidades humana e animal no mundo rural do século XIX. A reinvenção ou redefinição do humano que está a emergir da destabilização do *statu quo* ontológico e dos paradigmas antropológicos que fundam a cultura e, consequentemente, de uma perceção mais fluida do humano e do não humano, é discutida no artigo de Márcia Neves sobre *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, no que Helena Pires dedica à publicidade televisiva, no de Cândido Martins sobre seis romances portugueses contemporâneos, e no de Maria José Dias sobre *Myra*.

Duas palavras ainda. Uma para, naturalmente, agradecer ao Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho o facto de ter assegurado as condições necessárias para a publicação deste livro. O qual – e esta é a segunda palavra – decorre das atividades de um grupo de pesquisa, o LIHAM (Limiar Humano/Animal/Máquina), especialmente vocacionado para investigar e refletir sobre questões como esta da relação homem-animal.

EU A POLIR O POEMA, DANADO CÃO – CÃES DE DEUS E DE HOMENS NA POESIA DE ARMANDO SILVA CARVALHO

Paula Morão*

paula.morao@letras.ulisboa.pt

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

Em muitos passos da obra de Armando Silva Carvalho (1938 – 2017) surge um bestiário variegado, com destaque para os canídeos. Este artigo estuda a presença e os sentidos desse motivo transversal aos livros de poesia deste autor, nomeadamente *Canis dei*, de 1995.

ARMANDO SILVA CARVALHO (1938 – 2017) PUBLICOU ABUNDANTE OBRA EM PROSA E EM VERSO ENTRE 1965 E 2015, destacando-se dezasseis títulos de poesia, e ainda três volumes de reunião da obra lírica (em 1976, 1998 e 2007).^[1] Destes, interessa agora salientar o título *O que foi passado a limpo – Obra poética* (2007),^[2] por nele se ler a consciência poemática transversal a toda a obra, frequentes vezes tematizando o *labor limae* aprendido com os antigos, mas também com referências modernas e contemporâneas, como adiante se irá vendo. Este trabalho poético constante faz bem de Silva Carvalho um contemporâneo dos poetas da sua geração, desde os de *Poesia 61* a Herberto Helder ou Ruy Belo, ou Alexandre O’Neill, muitos deles expressamente referenciados em citações, gestos de homenagem ou diálogo intertextual. Um veio temático, no entanto, singulariza entre os seus coetâneos a obra do autor de *Lírica consumível* (1965) – a constituição de um bestiário variegado, no

15

.....
EU A POLIR O POEMA,
DANADO CÃO
– CÃES DE DEUS E DE
HOMENS NA POESIA DE
ARMANDO SILVA CARVALHO
.....

Paula Morão

* A autora não usa o chamado Acordo Ortográfico.

¹ Consulte-se a bibliografia no final deste ensaio.

² Todas as citações de poemas incluídos em *O que foi passado a limpo – Obra poética – 1965 – 2005*, de 2007, seguem essa edição. Em caso de dúvidas (de pontuação ou de eventuais gralhas), fez-se o confronto com as primeiras edições. Quanto a citações de livros publicados depois desta recolha, as páginas são as da respectiva edição, também referenciada.

qual sobressaem as aves (como já tratei noutra lugar³) e os canídeos, de que nesta ocasião me ocupo.

Logo no primeiro livro se encontram elementos que o comprovam; vejamos um poema de *Lírica consumível* (2007, pp. 43-44), grafado de modo a salientar o sentido duplo:

cão
Lírica
cão

Parte da lírica
afago-a com as unhas
camadas submissas
focinho
do poema.

Mesmo as mãos
farejam o discurso
enquanto firo um toiro
num alfabeto loiro
num velho mecanismo.

(Um lápis diz para mim:
enxota a solidão)

Parte da lírica
agora é como um cão.

Trata-se de acompanhar a composição *in fieri*, descrevendo acções daquele que escreve comandado por um “lápiz” personificado, autónomo, e usando a tradição vinda de um “velho mecanismo”. Já neste texto de 1965 se vê aquela indistinção, que toda a obra desenvolve, entre o eu do “discurso” e a “lírica”, representada como “cão”, animal cujo

³ Paula Morão, “Armando Silva Carvalho - A galinha grega e outras aves de versos”, texto apresentado ao Congresso *A literatura portuguesa e os clássicos*, Centro de Estudos Clássicos /Faculdade de Letras de Lisboa, Dezembro de 2017 (no prelo).

“focinho” “unhas” e “mãos” afagam, sendo elas mesmas órgãos do bicho que fareja (v.7). Essa imagem especular, pela qual o eu e o poema são, em palimpsesto, a imagem de um “cão”, problematiza a face dupla da “lírica” – “lírica/cão”, como em movimento, e “lírica/cão”, emblema e epíteto. Desde o livro de 1965, portanto, se plasma esse duplo motivo, traçando o nó cego entre aquele que escreve e o fruto lírico que produz. Conhecendo a sequência do processo, adiante-se desde já que o cão assim posto em cena terá múltiplos atributos, entre o trivial e o erudito, todos reunidos na cena melancólica como vasto quadro de referência, de que o exemplo mais conhecido é a gravura de Dürer *Melencolia I* (1514).^[4] Deixe-se também já apontada a inscrição de um particular canídeo, emblema de São Domingos, como a propósito de *Canis dei* (1995) adiante veremos.

Insista-se neste caminho de face duplicada, olhando agora para o poema “O peso das fronteiras” (do livro epónimo, 1976; 2007, pp. 159-160):

Aqui me tens. E o texto.
Partículas. Partes sensíveis, pequenas
vísceras onde se ocultam vermes;
uma poeira doce;
depois uma ferida.

(...)
Aliás, repara, quando os textos explodem
e se notam no ar as mil paciências
sobre a paciência;
quando a solidão se escama
como um peixe dúbio,
tudo se torna leve, final, tenso, coeso,
e tu podes ouvir, uivando,
um cão banhado em lágrimas.

⁴ Sobre esta e outras gravuras de Dürer glosando a temática em causa, vejam-se, entre outros: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl (1989) e Jean Clair (2005).

Esse sou eu. Um cão dentro do túnel.
Já de patas desfeitas. Mais frio. Ao frio.
Roubando, entre os antigos, ossos
Roendo, entre os modernos, mitos.

(...)

“Aqui me tens” – *ecce homo*, eis o homem, apresentado por Pilatos aos Judeus,^[5] eis o poeta diante de deus, na sua humilde mas sublime face, a mais simples, a mais próxima da meditação melancólica sobre a condição do homem, que “o texto” simboliza. Nos termos da estrofe inicial, formam-no “partículas”, como em Pessanha, elementos microscópicos a que servem de complemento “pequenas/ vísceras onde se ocultam vermes”, como é apanágio das representações da melancolia, pondo em espelho a frágil condição do humano e do texto que o configura. Há ainda outros traços do “texto”: lê-se por um lado o homem, moldado como “poeira doce”, de acordo com o prescrito no *Eclesiastes*; por outro lado, fixa-se o dolorista “cão banhado em lágrimas” ou “uivando”, com a “ferida” alastrando até às “patas desfeitas”, no adverso “frio” do mundo. A importância disso é que “Esse sou eu. Um cão dentro do túnel”, gemendo e chorando no vale de lágrimas da existência. Encontraremos noutros poemas a glosa deste Cérbero, guardião do Hades: no poema 17 de *Armas brancas* (1977), por exemplo, procuram-se as “vastas construções/ alexandrinas”, polindo o poema, que, virado sobre si mesmo, medita com “a mão na cabeça”, tendo consigo “o cão da noite”, o “cão da morte [que] saliva baba grega”.^[6] Este poeta-cão conhece os emblemas do melancólico, está ciente das suas raízes ancestrais; e sabe que desenha com “as palavras as horas percíveis”, glosando o tempo passageiro e a mortalidade. Eu, o texto – emblemas de um exame de consciência,

⁵ Para todas as referências ou citações de textos bíblicos uso a seguinte edição: *A Bíblia de Jerusalém* (1989).

⁶ “O teu perfil aqui é sombra repentina./ Precisais de sossego; das vastas construções/ alexandrinas. De pausas e pausas/onde a palavra tropece, leve a mão à cabeça,/e reflecta antes de começar de novo/a longa caminhada./(...)/ Sentado sobre a pedra negra do trabalho/o cão da noite aguarda que apareças./O cão da morte saliva baba grega/e nos seios duma lua histórica/uma poeta aponta-te os seus deuses./Aponta com as palavras as horas percíveis.”, *Armas brancas*, 1977 (2007, pp. 183-4).

de um ascetismo propiciado pela “solidão”, pela agreste natureza que propicia o encontro com a mais dura e mais limpa face do humano. Eu, o texto – humílimo cão de deus; lá voltaremos.

Está a poesia de Armando Silva Carvalho bem acompanhada: um dos que lhe servem de exemplo é Camões, presente em toda a obra, e citado directamente como modelar figura do poeta em textos diversos. Tomemos dois casos em que esse motivo se cruza com o que agora nos interessa considerar o poeta como canídeo; veja-se primeiro o último poema do livro *Eu era de areia* (1977; *idem*, pp. 208-209).^[7]

Somos o bafo de dois cães
olhas o espelho
e eu transpiro a ciência
de Camões a masturbar
as mágoas.

Mais um verso atravessaste tu
gato barbieri ao longe
ali nada perdido
nos labirintos com o Minotauro.
(...)
Os cães aquecem
(recomeçar de novo?)
Sobre a baba das rendas
resplandeces.

Eu e tu estão ligados pela condição canina do poeta, respirando ambos sobre a superfície espelhada que os conforma e lhes expressa o ser duplo de monstro infeliz, como o Minotauro da segunda estrofe. O eu apresenta-se como seguidor de Camões e da sua “ciência” de versos, apta para o comprazimento nas “mágoas” e para o “recomeçar”, destino que o instinto prescreve ao infeliz monstro do labirinto ou aos “cães”, cuja “baba” será, aqui e em vários outros textos, uma secreção animal a simbolizar a palavra; lembre-se no poema antes citado já víramos o “cão da morte [que] saliva baba grega”).

⁷ O título *Eu era de areia* vem da epígrafe de Eugénio de Andrade: “Eu era dessa areia a luz precária” (2007, p. 205).

O hipertexto camoniano pode assumir a forma de homenagem à literatura, motivo recorrente de muitos poemas. É o caso, em *Os ovos d'oiro* (1969), de uma secção intitulada “Nomes” glosando António Nobre, Cesário, João Cabral, Jorge de Sena (para nos limitarmos apenas aos que são referidos em título); *Sentimento dum acidental* (1981) parte de Cesário, mas lembra-se de Garrett (secção “Folhas traídas”), de Pessanha e de Antero, da *Eneida* e de Ulisses, entre outros; em *Sol a sol* (2005) diversos poemas glosam Fiama.^[8] Merece atenção que não posso dar-lhe neste ensejo a presença tutelar de Pessoa, e especialmente de Alberto Caeiro. Mas voltemos a Camões, deixado para trás neste excursão, para considerar agora um poema de *Técnicas de engate* (1979; 2007, p. 225):

Montes de trabalho

Vós realmente montes de trabalho
e Almada
vejo-os nas pontes folhas
na árvore cheia
do método árvore e mais cartesiano
vos chamo
que a caravana passa e os cães lambem as
as feridas.
(...)
Perguntem pela canção, irmãos montes e montes
que porque morro afinal tão vivo.

Este poema exemplifica uma das vertentes da obra de Armando Silva Carvalho que mais é costume referir – no título, servindo-se de uma expressão trivial, que comparece também na transformação do aforismo popular (“a caravana passa e os cães lambem/as feridas”), vê-se a linguagem chã de pendor satírico, no esboço de uma cena quotidiana. No entanto, o trabalho poético tece uma sofisticada filigrana: primeiro, porque ele faz parte da secção “Mecânica das éclogas” deste *Técnicas de engate*, título que aponta para uma derrisão atrás da qual se esconde a elaborada concepção

⁸ Veja-se, por exemplo, “Homenagem às literaturas” (*Sol a sol*, 2005; 2007, pp. 549-50).

de poética^{9]} a que o prefácio de 1979 dá corpo; segundo, porque sob a imagem de aparência banal dos “cães [que] lambem as feridas” estão os montes camonianos, a fechar o poema. Com efeito, os versos finais glosam duplamente a “Canção IX” (“Junto de um seco, fero e estéril monte”) (Camões, 1995-2005, pp. 220-223): convocada pelo motivo bucólico do monte que servem de cenário à “vida breve” e aos “tristes dias” (“Aqui estive eu co estes pensamentos/ gastando o tempo e a vida;”), a “canção” serve de interlocutor ao sujeito que, abandonado e só, nela busca refrigério. Saliente-se neste fecho do poema a citação do final da canção camoniana:

Assi vivo; e se alguém te perguntasse,
Canção, como não mouro,
podes-lhe responder que porque mouro.

No poema de Silva Carvalho, a homenagem a Camões faz-se mantendo o paradoxal intervalo entre vida e morte, acrescentando-lhe o motivo da paisagem-espelho para um eu solitário, que chama para o poema os “montes de trabalho”, operários à imagem das “bestas de carga” e dos “mestres carpinteiros” que saltam “de viga em viga” de Cesário (cf. Verde, 1992: 141). *La boucle est bouclée*: o trivial volve-se épico pela mediação de um poeta que conhece a tradição e lhe faz jus.

Na cadeia dos textos, vem a propósito salientar a presença muito viva do autor de “O sentimento dum ocidental”, genial poema de um dos maiores do século XIX português, parodiado no título de 1991 *Sentimento dum acidental*. Neste livro, Armando Silva Carvalho dá largas ao fértil cruzamento entre Cesário e Eliot, situando claramente o horizonte de referências modernas que o informam: a tematização da poesia cruza motivos da terra devastada de Eliot^{10]} com a noite tenebrosa e outros *topoi* da literatura clássica, surgindo o cão da melancolia de mistura com as aves canoras que se expressam em “latim”. É o que lemos em “A grande

⁹ Mostra-o o prefácio autoral da *editio princeps*, de 1979: “(...) o que aqui se faz é engatar, ligar, unir (desengatar, desligar, desunir) uma produção textual que se recusa a ser considerada (ocultada) como efeito, obra, duplicação ou substituição de um discurso prévio (...)”. A recolha de 2007 não inclui este texto, que por isso se cita pelo original.

¹⁰ Flagrante, por exemplo, em versos de “Isso” (2007, p. 280): “Quando o outro dizia/ Abril o mais cruel dos meses/ estaria a somar londrinhas primaveras/ ou a olhar do salão/ simplesmente/ as litografias?”. T.S. Eliot, *The Waste Land*, 1922.

ilusão”, de *Sentimento dum acidente* (1991), poema não por acaso situado na secção “*Quiet fire*” (alusão ao álbum de 1971 da cantora americana Roberta Flack, a quem estes poemas são dedicados; 2007, pp. 277 e 282):

A grande ilusão

Estas visões de guerra.
Tanta ilusão desfeita contra
o coração.
Os seres têm esta sede
oblíqua
de sangue incandescente.
Como um clarão lunar
a minha voz quer soerguer as folhas
que a natureza espalha
em tenebrosos nós.
Mas toda a palavra explode em pesadelo.
Andar ou navegar
em terra de ninguém?
É bom latir o cão.
Latim canoro de gaiolas secretas.
A guerra está aí. Que paz respiras?
Honra os destroços. Cobre-te com eles.

A guerra pode aqui localizar-se pela referência cinematográfica do título de Jean Renoir,^[11] mas, mais do que isso, é uma meditação melancólica sobre o estado de sítio exterior que se verte interior e se dissemina por referências literárias – o Garrett de *Folhas caídas*^[12] junta-se ao Walt Whitman de *Leaves of grass* e ao T.S. Eliot de *Waste land*. E lá temos o motivo do cão, associado claramente à própria questão da poética, ressoando na clássica e complexa teia de ecos que urdem a poesia, trabalhando sobre as assonâncias: “É bom latir o cão./ Latim

¹¹ Jean Renoir, *La grande illusion*, 1937; com Jean Gabin, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim e outros.

¹² A secção de abertura deste livro intitula-se, justamente, “Folhas traídas” (2007, pp. 257-261), aludindo a *Folhas caídas*, de Almeida Garrett (1853).

canoro de gaiolas secretas.” O canto ergue-se sobre “destroços” e conduzem aquele que canta ao interior da terra, lugar de sossego depois da batalha, depois da derrota (como em Camilo Pessanha, 1995, pp. 132 e 133-135). Em “A grande ilusão”, pois, desdobram-se em “*Quiet fire*”, fogo brando, fios essenciais que sustentam a poética do mesmo passo que garantem a angustiosa fala de quem diz um mundo no emaranhado das “folhas” que quer “soerguer” antes que se transformem em húmus.

Vão crescendo assim motivos ligados tanto à melancolia como a um fundo de referências do universo teológico, predominantemente de matriz cristã mas tintado de outras origens. O livro *Alexandre bissexto*, de 1983, aproveita na perfeição esses universos, inventando uma personagem de papa, em simultâneo caricaturado e protagonista de discurso. Por exemplo, na secção “Pinhais: chãos de bibliotecas” (2007, pp. 302-307), o papa comparece no primeiro poema como autoridade veiculando os gestos de deus, mas ao mesmo tempo, como os grandes senhores de outrora, ocupa-se em caçadas acompanhado pelos seus cães:

Peço aos elementos que me tragam
os dias trágicos da infância,
o vento nos pinheiros, as insufladas nuvens
que deixavam no céu um gesto de loucura
que sabia bem apontar com o dedo mínimo.
Ergo a mão direita e abençoo o estilo baço
que a natureza traduz da voz de Deus.
Cada quadro rural é um mistério
quase litográfico.
Posso pensar nos animais de luxo
como outros trazem nos seus livros
uma versão romântica, fim de século.
Um cão de caça surge com a baba esbranquiçada
da moral submissa.
Deus teve os seus pastores no mês de Junho
mas os furões chiavam no Outono
e as matilhas humanas corriam no Inverno
para ir ao meu encontro.
Pinhais e bibliotecas. Punhais de chuva
ou livros? (...)

O objecto da caça, no entanto, não é o dos papas-príncipes do Renascimento, mas sim o traçar de uma alegoria da memória construída pelo “pensar”: a “mão direita” representa a autoridade delegada de deus, mas o que com ela se abençoa “é um mistério/quase litográfico”, “um estilo baço” como o astro da melancolia ou o cão que faz parte dos seus emblemas. Assim, este poema de abertura de “Pinhais: chãos de bibliotecas” mostra bem as camadas fósseis da matéria vegetal que se acumula, invisível, no terreno palmilhado pelo caçador de memórias, acolitado pelo cão, seu émulo, seu duplo; os “pinhais” contêm, afinal, “os dias trágicos da infância” que o cenário alegórico se esforça por trazer à tona.

Ainda no mesmo livro, mas agora na secção “Dizia o outro: a questão do destino”, o poema “Os negócios mortais” (*idem*, p. 322) confirma o par formado pelo sujeito e o seu cão, glosando motivos similares:

Palavras papel e boca.
 Horas esquecidas a esperar a sombra
 como um cão entre flores, velho, lazarento.
 Nesta aldeia do mundo, os príncipes
 entram nas lojas de ourives
 e discutem o mausoléu grandiloquente.
 Como são curiosos, os negócios da morte.
 (...)
 Até destas formigas me despeço:
 elas saem da boca que me deste
 e desaparecem pelos buracos finos das palavras.
 Não existe ternura já para os animais
 que desesperam na sombra.
 Sou um homem a mais. E assim são os outros.

Uma vez ainda, a elegia inscreve-se na tradição melancólica: “a sombra” antecipa “os negócios mortais” entre o trivial, decadente “cão” (convocando o eco, porventura inesperado, de um romance de Baptista Bastos, *Cão velho entre flores*, 1974), e o “mausoléu” que os príncipes da Renascença italiana começavam a construir muito jovens (como os faraós egípcios). A morte tem, assim, a dupla face de um fim inevitável, e de uma monumentalização, forma única de vencer os sinais de um fim

próximo. Além disso, as “formigas”, de sentido semelhante aos vermes que se lêem noutros textos, completam as imagens do ciclo que o barroco tanto tratou: o mundo que se move no húmus subterrâneo alimenta-se dos corpos apodrecidos. O poema trata da condição humana, e procede como livro de contas, balanço de vida e despedida: o verso final, usando o verbo de identidade (“Sou”, “são”), resume bem a condição do sujeito, que é a dos humanos todos, afinal. Esta secção de *Alexandre bissexto* mostra clara consciência de que a literatura cada vez mais se afirma na tradição sapiencial, pensando “a questão do destino” e os “negócios mortais”. Mesmo que o faça por um dos princípios nodais da sobrevivência, o riso, como se lê no fragmento 4 de “A psicocrata” (*idem*, pp. 342-343), poema que faz parte da secção sintomaticamente intitulada “Aparelho e modo fácil para ajudar confissões”:^[13]

A psicocrata

1.

A elegante dama de miolos dourados
veio hoje conversar a minha casa.
(...)

4.

E disse muito mais, a dama crocodila.
Mas eu não respondi.
Snuff – o meu cãozinho abstracto
foi quem lhe respondeu ao dar-lhe uma dentada
num bico do seu seio. E então ela ganiu.

“Snuff – o meu cãozinho abstracto” responde à “dama crocodila”, uma senhora distante e gélida descendente de Baudelaire e dos nossos Cesário Verde e Gomes Leal.

Neste veio da tradição inscreve-se um livro relevantíssimo para o nosso propósito – *Canis dei*, de 1995. Há uma primeira leitura deste título, aquela que permite identificar o cão de deus com os dominicanos,

¹³ A secção “Aparelho e modo fácil para ajudar confissões” glosa tratados de que serve de exemplo o seguinte: Estêvão de Castro, S.J.. *Breve aparelho, modo fácil para ajudar a morrer hum cristão (...)*, Évora, Oficina da Universidade, 1672 [ebook, consulta 25 Maio 2018].

Ordem fundada no século XIII por Domingos de Gusmão, futuro São Domingos; recordem-se muito brevemente alguns elementos que importam à leitura: estes monges são pregadores, combatem por Deus pela palavra, como fiéis cães. A designação da Ordem espelha a leitura literal dos *canis dei* ou *domini canis*, mas ganha espessura se conhecermos a lenda do próprio nome de Domingos de Gusmão: sua mãe teve um sonho no qual dá luz um cão preto e branco que leva na boca uma tocha acesa, com a qual incendiará o mundo; vai por isso dar ao filho o nome de *domini canis*. Esta biografia alegórica está consagrada em abundante iconografia da figura do santo ou na literatura, nomeadamente no *Paradiso* de Dante (XII, 53-73^[14]).

Atentemos no texto de *Canis dei*, e num dos poemas do início do livro (2007, p. 368):

Pela corda frágil
das palavras
as mãos impacientes destes versos
descem
com um cuidado de dominicano
ao entrar na missa.
O domingo da vida veio ao meu encontro.
E eu deito-me nas pedras,
obediente
ao fogo.
Um cão. Um cão de deus.
E que não larga
nunca
as calças de Caeiro.

¹⁴ “E, come fu creata, fu repleta/ Sí la sua mente di viva virtute,/ Che nella madre lei feci profeta.” Na edição utilizada (*e-book*, consulta 25 de Maio 2018), lê-se uma longa nota explicativa do comentador Luigi Benassuti. Refiro-me à seguinte edição: *La Divina Commedia di Dante Alighieri* col commento católico del sacerdote Luigi Benassuti, Verona, 1868. Entre as fontes escritas, considere-se *História de S. Domingos*, de Frei Luís de Sousa, 1623 (continuada depois por outros autores). Para a iconografia, veja-se por exemplo o fresco de Andrea da Firenze na Capela dos Espanhóis, Santa Maria Novella, Firenze, 1361.

Eu sou “Um cão. O cão de deus”, emblema dos dominicanos, como ele “obediente”, como ele trazendo na boca a tocha de fogo; mas de um cão sábio e sereno se trata, conhecedor da matriz bucólica a que pertence Alberto Caiero, para quem natureza e poesia são um rosto de duas faces inseparáveis, como as de Jano na mitologia. Deste modo se sobrepõem tradições, se elaboram os modos dúcteis de uma poética. Neste livro, os poemas estruturam-se como fragmentos que pedem leitura sequencial, complexificando-se a cada texto; logo a seguir ao que se comentou outro poema (*idem*, p. 369) corrobora esta leitura:

Reconheço o centro e contemplo
os ruídos
que deus anda a colher
pelas margens distraídas.
Também a natureza recolhe os naufragos
dos mitos.
Deixo a memória à entrada e ouço
o cão.
Quer discutir comigo a minha
morte.

Veja-se a simbólica do “centro”, ligada à vida como uma viagem em torno do cíclico refazer dos “mitos” e conduzindo “à entrada” no reino dos mortos, com um despojamento dos bens terrenos e da “memória” mundanal, conforme prescrevem os textos sagrados e se reitera na *Divina Commedia*. Nesse portal o sujeito defronta-se com o cão Cérbero, guardião dos Infernos, ao qual há que prestar contas. Aqui, diante de deus, essa “palavra mínima” (*idem*, p. 370), o eu pode alijar a carga dos textos, “prisão de vozes/estridentes/que saltitam/entre as folhas caídas, /traídas^[15]” - eis chegado o Juízo Final, diante de deus, com os poemas saltitando como cachorros fiéis, *domini canis*:

¹⁵ Já atrás se notou que “Folhas traídas” é título de uma secção de *Sentimento dum acidental*, 1981 (2007, pp. 257 ss).

Deus
palavra mínima que dá
para tanta
coisa
há-de chegar aqui ao lugar parado
da imaginação.
Enquanto o espero
afasto-me do poema detido
desta prisão de vozes
estridentes
que saltitam entre as folhas caídas,
traídas,
da literatura.

Os nomes de deus variam ao longo dos poemas, e em certos passos ele nem sequer responde ao clamor daquele que o chama, avatar de Jó e de outros que em vão lhe pediram auxílio e se sentiram abandonados; nessas ocasiões o eu carrega o peso do universo, corporiza a condição do humano, paredes meias com um cão ferido de chagas que ninguém vem consolar:^[16]

Mas deus não aparece ao colóquio
cantante
dos mínimos seres volúveis
pousados
no meu dorso.
(...)

Assim se vai chegando ao palimpsesto identitário – eu, cão, cão de deus; os textos são outras tantas miniaturas, imagens de Épinal representando a própria poesia e aquele que escreve, ciente da sua condição mortal – o canto combate o disperso o fragmentário, situa-se

¹⁶ O motivo do clamor ocorre, além do livro de Jó, em vários outros passos do Antigo Testamento; nas narrativas evangélicas da Paixão, também Jesus clama em vão ao Pai. Ocorre ainda lembrar o episódio de Lázaro, o pobre, coberto de feridas: “E até os cães vinham lambe-lhe as úlceras” (Lucas, 16, 19-21).

no centro e na almejada permanência do essencial, contra o tempo predador (*idem*, p. 374); o “cão” materializa a escrita, consola, eleva o “pequeno ser” daquele que escreve:

A terra é absorvida pelos poros
da alma.
Sou um pequeno ser a colher
o seu tempo,
limitado a cantar partículas
de chão, ridículas
de merda.
Um cão disperso, levando
na distância,^[17] apeteçido açúcar
dum povo já sem dentes.

Este processo de *humilitas* permite-nos regressar aos dominicanos e ao camoniano “bicho da terra tam pequeno” (Camões, *Os Lusíadas*, I, 106), concordando com a figuração do humano posto diante de si e do término do seu percurso vital; como se lê ainda em outro poema, o sujeito-cão desenha o arco entre a infância e a morte, entre a errância no vale de lágrimas e a poesia como erro, contra o qual se resiste pela própria poesia, persistindo sempre, mesmo consciente da sua inexorável condição de pó e de terra (2007, p. 377):

Cansado dos avós da rua dos museus
errei áureas metáforas
com o pó
Agora cheio de deus
sou o seu cão mais térreo
o cão que se perdeu
numa loucura
oca.

Nessa hiperconsciência cabe a glosa do motivo modernista – melhor dizendo, do motivo intemporal da poesia como lugar do repouso para

17 Constando das edições de 2007 e *princeps* (1995), mantém-se esta vírgula.

o pastor de um “rebanho de veros”, como quer a ancestral tradição bucólica actualizada por Alberto Caeiro. Porque, diz o texto, “O que eu busco é um lar.”, um lugar de permanência onde o fogo nunca se apaga, “um lar” feito matéria inscrita no “livro/ dos mortos” (*idem*, p. 391):

Ninguém é filho do poema universal.
Nem pai
do seu rebanho de versos.
O que eu busco é um lar.
Um lar mais natural nas palavras
da terra
com os lábios invisíveis sobre o livro
dos mortos.

Os mortos assim se fazem paradoxalmente vivos e sem tempo: é esse o poder da palavra, das listas para sempre conservadas no “livro” - nomenclatura, linhagem, cadeia em que cada nome é porque existe em relação. O ‘poema universal’ reúne num só livro e num só nome os descendentes desse não-lugar, não-tempo, talvez um “lar”, uma sede do *eu* que se exprime por si mesmo mas cujo rosto se faz de um “rebanho de versos” de que é pastor amoroso.

A poesia de Armando Silva Carvalho situa-se no limiar do que se refaz, d’ “o que foi passado a limpo”, título da obra reunida em 2007 – quer dizer, do que não termina, como o antiquíssimo rolo de um livro dos mortos em que se juntam Sá de Miranda, Cesário, Garrett, Pessanha, Alberto Caeiro, ressoando num “lar”- livro de chama viva que cada leitor mantém. O poeta, esse, entrega a quem lê a imagem vibrante do texto que não vem trazer a paz mas a guerra, pois lhe cabe o lugar do “danado cão”, liberto da “porta mais estreita”. Como se lê no epílogo-testamento que encerra *Canis dei* (*idem*, p. 397):

Limpo o poema do seu estado
de sítio
dou-lhe a porta mais estreita
e vejo-o partir
sem mim danado cão.

O ofício do poeta é o mais humilde: retira-se de cena depois do *labor limae*; os poemas voam e brilham, danados cães, disparando certeiro sobre quem os ler. Aceitemos o jogo: Armando Silva Carvalho é um autor que, afinal, não morreu e está aqui bem perto, mesmo diante de nós, até ao livro final, de 2015 (*A sombra do mar*, pp. 46-47):

Águas sobreviventes

Nem cães, nem a lua, nem o eco dum outro,
enquanto na descida
os passos vão sendo cada vez mais ajuizados
e o juízo é o medo e o medo uma curta ciência
que cada vez mais se inclina.

(...)

Nem lua nem cães, nem mesmo o sol que sempre se adianta
a cada palavra apetecida em fruta,
nada caminha assim, tão devagar no juízo,
pela grande inclinação que é a vida.

(...)

Abençoados os cães de deus, “os literatos poetas (...)/ Pobres coisas do mundo/com sua ferramenta antiquada/A limar a vida” (*Sol a sol*, 2005; 2007, p. 545) para nosso bem.

REFERÊNCIAS

1.

- CARVALHO, Armando Silva (2007). *O que foi passado a limpo – Obra poética – 1965 – 2005*, prefácio de José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CARVALHO, Armando Silva (2012). *De amore*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CARVALHO, Armando Silva (2015). *A sombra do mar*. Lisboa: Assírio & Alvim.

2.

A Bíblia de Jerusalém (1989). São Paulo: Edições Paulinas.

CLAIR, Jean (dir.) (2005). *Mélancolie – Génie et folie en Occident* (catálogo). Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux.

CAMÕES, Luís Vaz de (2016). *Os Lusíadas*, edição diplomática, tomando por base o exemplar da edição *princeps* (1572), estabelecimento de texto de Rita Marnoto. Coimbra: Almedina/Colégio das Artes.

CAMÕES, Luís Vaz de (1995-2005). *Rimas*, texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra: Almedina.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFKY, Erwin, SAXL, Fritz (1989). *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*. Paris: Gallimard [1.ª ed. inglesa, 1964].

PESSANHA, Camilo (1995). *Clepsydra – Poemas de Camilo Pessanha*, edição crítica, estabelecimento de texto, introdução, crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio d'Água.

VERDE, Cesário (1992). *Obra Completa*, 6.ª edição, com estudo e organização de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte.

O SIMBOLISMO DO CÃO EM *DRÁCULA* DE BRAM STOKER. UM ESTUDO MITO-CRÍTICO

Alberto Filipe Araújo*

afaraujo@ie.uminho.pt

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO DA UNIVERSIDADE DO MINHO, PORTUGAL

O presente estudo procura ilustrar o símbolo do cão em *Drácula*, de Bram Stoker, e através dele ilustrar o mito do vampiro na figura do próprio Conde Drácula. Organiza-se em três partes: a primeira debruça-se sobre o simbolismo do cão na linha tradicional da simbólica, enquanto reservaremos a nossa segunda parte para uma leitura mito-crítica na obra *Drácula* de Bram Stoker. As suas partes organizam-se em torno da seguinte ideia-chave: como proceder para captar os elementos mais redundantes que constituem o símbolo do cão e a partir deles como se chega, por intermédio de uma *mito-crítica*, ao mito do Vampiro. Na conclusão, procurar-se-á elencar não só as ideias principais da nossa interpretação como também questionar-se brevemente sobre a relação do imaginário com o símbolo do cão e com o mito do vampiro.

Mas, e o mais estranho de tudo, no instante em que a costa foi tocada, um cão imenso surgiu no convés, como se atirado pela colisão, e, correndo para a frente, saltou da proa para a areia.

(Bram Stoker. *Drácula*, 2014, p. 86.)

Introdução

ESCREVER HOJE SOBRE *DRÁCULA* (MARIGNY, 1999; Pozzuoli, 2005),^[1] o célebre vampiro criado por Bram Stoker (publicado em 1897), é um convite à revisitação do mito do vampiro. Revisitação não para o

* Alberto Filipe Araújo é Professor Catedrático do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal) e membro do Centro de Investigação em Educação (CIEd) do Instituto de Educação da Universidade do Minho. “Este trabalho é financiado pelo CIEd - Centro de Investigação em Educação, projetos UID/CED/1661/2013 e UID/CED/1661/2016, Instituto de Educação, Universidade do Minho, através de fundos nacionais da FCT/MCTES-PT”.

¹ Bram Stoker não inventou o nome de Drácula (cf. Florescu, McNally, 1973 e 2007).

desmitologizar, à semelhança de vários autores nos anos 1970,^[2] mas, pelo contrário, para melhor compreender aquilo que ele contém, ao nível dos seus *símbolos*, dos seus *mitemas* e *mitologemas*. No presente estudo, o nosso objeto de análise é o símbolo do cão, nas suas diferentes ocorrências e variáveis, ainda que metafóricas, e ver de que modo o mesmo se abre à “verdade do mito”^[3] do vampiro. Drácula, como vampiro, é um caso particular. Servir-nos-á de base e de ilustração para o estudarmos do ponto de vista da *mito-crítica* (Gilbert Durand) que se pretende um método da crítica como a síntese construtiva entre as diversas críticas literárias e artísticas antigas e novas que até aqui se afrontavam esterilmente (1979, p. 308).^[4] Auxiliado por ela, o “miticiano” procurará o vampirismo e as suas características mais determinantes^[5] através do símbolo do cão.

Neste contexto, estruturamos o nosso trabalho em três partes osmóticas entre si: a primeira debruça-se sobre o simbolismo do cão na linha tradicional da simbólica, enquanto reservaremos a nossa segunda parte para uma leitura mito-crítica na obra *Drácula* de Bram Stoker. As suas partes organizam-se em torno da seguinte ideia-chave: como proceder para captar os elementos mais redundantes que constituem o símbolo do cão e a partir deles como se chega, por intermédio de uma *mito-crítica*, ao mito do Vampiro. Finalmente, a conclusão procurará apresentar não só as ideias principais da nossa interpretação como, também, questionar-se, ainda que de modo breve, sobre a relação do imaginário com o símbolo do cão e com o mito do vampiro.

² A este respeito, partilhamos a ideia de um dos maiores especialistas do vampirismo e do Drácula, Jean Marigny, 2013, p. 1457 e seguintes.

³ Trata-se de um título célebre da obra de Kurt Hübner intitulada *Die Wahrheit des Mythos*. Freiburg/München: Verlag Karl Alber, 2011.

⁴ Para um desenvolvimento da noção de *mito-crítica*, vejam-se os seguintes trabalhos: Brunel, 1992; Carvalho, 1998, pp. 77-182; Durand, 1977, pp. 4-19, 1979, pp. 307-322, 1996, pp. 181-202, 1996^a, pp. 307-322, 2004, pp. 79-116; Gutiérrez, 2012, 2012^a, pp. 175-189; Vierne, 1981, pp. 79-85, 1993, pp. 45-56.

⁵ Sobre as suas características, consulte-se, entre outros trabalhos que se encontram nas referências bibliográficas finais, Jean Marigny. Vampires. In *Dictionnaire Littéraire de la Nuit*, 2013, pp. 1457-1468 e J. Gordon Melton. *The Vampire Book*, 1999, pp. 108-112.

A simbologia do cão

O cão é um símbolo^[6] reconhecidamente complexo dado estar ligado à trilogia dos elementos terra, água e lua e, por conseguinte, o seu significado oculto e fêmeal, vegetativo, emblema de fidelidade em geral (conjugal, com os donos, mesmo depois da sua morte) e da confiança, protetor e guia de pessoas e mesmo de animais (rebanhos de ovelhas). Símbolo materno e de ressurreição. Pelos seus atributos é considerado como o guardião da porta do Além e, por conseguinte, possui dele conhecimento. Não é por acaso que na mitologia grega, Cérbero era um monstruoso cão de três cabeças que guardava a entrada do mundo inferior, o reino subterrâneo dos mortos (Hades: deus do mundo inferior e dos mortos na tradição mitológica grega), deixando as almas entrarem, mas jamais saírem, e despedaçando os mortais que por lá se aventurassem. Por norma os cães negros são vistos como aliados demoníacos das feiticeiras e dos mágicos (Ronecker, 1994, pp. 284-288; Chevalier & Gheerbrant, 1994, pp. 152-154; Biedermann, 1996, pp. 134-136; Cirlot, 2000, pp. 364-365). Nesta direção, ressalte-se a relação que o cão mantém com o inferno: ele é sua visita e é guardião do mesmo, ou “empresta o seu rosto aos senhores dos infernos” (Chevalier & Gheerbrant, 1994, p. 153). O cão tem uma relação com as divindades ctônicas, subterrâneas, noturnas, como Hécate, uma divindade da mitologia grega ligada ao mundo das sombras que “podia tomar a forma quer de égua, quer de cão (Pierre Grimal fala de cadela, 1992, p. 193); enfeitiçava as encruzilhadas seguida por uma matilha infernal” (*idem*, p. 15).

Todavia, na sua simbologia, aquilo que mais nos interessa ressaltar é que o cão se encontra ligado aos impérios invisíveis regidos pelas divindades ctônicas ou selénicas. Por isso mesmo, não é difícil admitir que uma das funções míticas, porque universalmente atestada, mais importantes do cão seja a de psicopompo (qualidade originária de Hermes): “guia do homem na noite da morte, depois de ter sido seu companheiro no dia da vida. De Anúbis a Cérbero, passando por Thoto, Hécate e Hermes, ele emprestou o seu rosto a todos os

⁶ Sobre o seu simbolismo, leia-se, por exemplo, Barbara Hannah. *Le Symbolisme des Animaux*, 2012, pp. 83-124.

grandes guias de almas” (*idem*, p. 152). Aponta-se aqui a qualidade de guia do cão para o mundo do além (o dos mortos) e neste mundo dos vivos. Deste modo, o cão é um guia dos mortos e é familiar das forças invisíveis da noite e da própria morte: “Serve também de intercessor entre este mundo e o outro, de intérprete quando os vivos interrogam os mortos e as divindades subterrâneas do país dos mortos” (*ibidem*). Barbara Hannah, sobre o cão, escreve que ele é um *trickster*, ou seja, um animal que prega partidas, que engana devido à sua astúcia, que trai, que muda de forma, que é malandro e não confiável, trapaceiro, que prega partidas, etc. (2012, pp. 103-108). Os dons da inteligência e da clarividência também lhe são apontados, assim como tem o papel de mensageiro intercessor, tal como é conhecedor da vida terrena e humana. É também apontado como um herói civilizador devido à sua inteligência e faculdade de aprendizagem, senhor e conquistador do fogo, assim como o seu simbolismo mantém um significado sexual e libidinoso. Daí a sua ligação lunar (as manchas que muitas vezes a lua tem assemelham-se às do cão). O cão possui também virtudes medicinais (atributos de Asclépio, o Esculápio dos Latinos, herói e deus da medicina).

Seguidamente avançamos com a nossa leitura mito-crítica de *Drácula*, com o objetivo de detetarmos o símbolo do cão e, por conseguinte, acercarmo-nos de Drácula, enquanto vampiro e, consequentemente, do seu mito.

A leitura mito-crítica na obra *Drácula* de Bram Stoker

Não é aqui nossa intenção tratar diacronicamente as várias lições de um dado mito presente na obra *Drácula*, mas tão-somente, e por analogia, inventariar do ponto de vista diacrónico as sequências frásicas onde o substantivo cão aparece. Em seguida, por intermédio de uma leitura sincrónica, pretende-se oferecer uma convergência de tipo simbólico em que o sentido mítico, assim se espera, esteja próximo: sentido mítico que indicaria que Drácula, enquanto mito do vampiro, não estaria longe.

A presença do cão em *Drácula*: uma leitura diacrónica

Mediante uma leitura diacrónica procurámos inventariar, ao longo da obra, as ocorrências do substantivo cão (singular/plural). Registaremos essas ocorrências através do fio diacrónico da narrativa, indicando as respetivas páginas onde elas aparecem. Aliás, a obra em análise facilita-nos a tarefa de registo, porquanto ela se encontra escrita em forma de Diário. Este Diário foi inicialmente redigido pela mão de Jonathan Harker a 3 de maio, e sem indicação do ano, tendo sido terminado no dia 6 de novembro (também sem indicação de ano), por Mina Harker. As ocorrências registadas têm o seu início no dia 5 de maio (sem indicação de ano), no Diário de Jonathan Harker, e terminam no dia 3 de outubro (sem indicação de ano), no Diário do Dr. Seward. Neste contexto, poderemos compreender melhor as ocorrências elencadas, em número de onze, as quais ritmam a diacronia narrativa e onde foram encontradas algumas disparidades. Nunca é demais sublinhar que o conjunto, abaixo apresentado, elenca as respetivas ocorrências do substantivo cão por ordem cronológica. Nelas o símbolo cão aparece sempre sob a sua forma patente ou manifesta (denotação), e também na sua forma latente (conotação), ainda que procuremos privilegiar a primeira forma. Temos, assim, que admitir que na sua forma patente o símbolo do cão facilita a nossa interpretação, no quadro de uma *mito-crítica*, que se pretende, do ponto de vista heurístico, produtiva. Por outras palavras, citaremos as ocorrências que se afigurem significativamente mais redundantes e pertinentes do ponto de vista simbólico. Na nossa leitura sincrónica, com base na leitura diacrónica, estabeleceremos conexões com o simbolismo do cão e com as características do Conde Drácula na sua condição de vampiro.

Veremos, em primeiro lugar, a seleção do substantivo cão, principalmente na sua forma patente ou manifesta, ainda que haja referências latentes, nas ocorrências recenseadas:

1ª ocorrência - 5 de maio (Diário de Jonathan Harker): (Stoker, 2014, p. 15);

2ª ocorrência - 17 de junho (Diário de Jonathan Harker): (*idem*, p. 51);

3ª ocorrência - 3 de agosto (Diário de Mina Murray): (*idem*, pp. 86-87 e 94);

4ª ocorrência - 8 de agosto (Diário de Mina Murray): (*idem*, pp. 95-96);

- 5ª ocorrência - 17 de setembro (Diário de Lucy Westrenra): (*idem*, pp. 150-151 e 154-155);
- 6ª ocorrência - 22 de setembro (Diário do Dr. Seward): (*idem*, p. 190);
- 7ª ocorrência - 29 de setembro, de manhã (Diário do Dr. Seward): (*idem*, pp. 227-228);
- 8ª ocorrência - 30 de setembro (Diário de Mina Harker): (*idem*, pp. 256 e 259)^[7];
- 9ª ocorrência - 1 de outubro, 5 da manhã (Diário de Jonathan Harker): (*idem*, pp. 273-274),^[8]
- 10ª ocorrência - 3 de outubro (Diário do Dr. Seward): (*idem*, p. 303);
- 11ª ocorrência - 30 de outubro (Diário de Mina Harker - noite): (*idem*, pp. 382-383, 387).

Tendo em conta a leitura diacrónica realizada em torno das onze ocorrências, atrás descritas, estamos agora em condições de passar à elaboração de uma leitura sincrónica que procurará, de acordo com a sua vocação, estabelecer relações da simbólica do cão com o vampiro Drácula.

A presença do cão na obra *Drácula*: leitura sincrónica

Enquanto na leitura diacrónica se procurou recensear as ocorrências patentes e latentes, ainda que com menor expressão, ligadas ao substantivo do cão, na leitura sincrónica procura-se, à luz das ressonâncias, homologias, semelhanças semânticas com o significante (simbolizante), recensear a sua parte menos visível, mais indireta, menos indizível que, por sua vez, reenvia para o significado (simbolizado) com as implicações simbólicas e hermenêuticas daí decorrentes. O critério de eleição é que apresente ressonâncias, homologias, semelhanças semânticas com o simbolizado (significado). Porém, tratando-se aqui de um exercício mito-crítico restrito, a nossa tarefa hermenêutica terá como objetivo

⁷ Constatamos aqui um engano de Bram Stoker, pois aquilo que saiu da escuna Deméter não foi um lobo, mas um imenso cão (2014, p. 86) e nenhum cão foi esventrado.

⁸ Tratava-se de Carfax (situada em Purfleet), propriedade do Conde Drácula onde o grupo se encontrava, e não da casa do Dr. Seward.

principal estabelecer, num primeiro momento, conexões com o simbolismo do cão, por nós tratado na segunda parte do presente estudo, nos seus traços gerais e/ou particulares, para de seguida estabelecermos as ligações com a figura do Drácula, enquanto vampiro.

Na base das onze ocorrências, elencadas ao longo da nossa leitura diacrónica, que pensamos relevantes na nossa tarefa hermenêutica,⁹ estamos em condições de, a partir da simbólica do cão, especialmente tendo em conta uma das suas características – a do “uivo”, induzir os traços gerais do vampirismo por sua vez personificados na figura de Drácula. Assim, do atrás exposto, e comparando com aquilo que foi dito ao longo da nossa segunda parte sobre o simbolismo do cão, constata-se que o substantivo cão reenvia, enquanto significante (simbolizante), para uma parte menos visível, menos concreta, que reveste a forma de significado(s) (simbolizado) e, como tal, abre-se a um universo múltiplo de significações simbolicamente pregnantes. Deste modo, podemos salientar que os atributos próprios do símbolo do cão encontram-se ao longo das ocorrências da nossa leitura diacrónica. Eis alguns exemplos significativos, resultantes da seleção que antes foi apresentada:

- a) Ferocidade: é uma qualidade genética do cão que, graças a ela, não só assusta, como se defende a si e ao seu dono. É pela sua ferocidade que o cão é também protetor. A sua ferocidade exprime fúria, expressão selvagem, muito refletida no seu olhar e coragem;
- b) Uivo: é uma forma de comunicação que o cão, assim como o lobo (seu ancestral direto), usa para transmitir avisos (iminência de perigo humano ou natural) quer com outros cães, quer com humanos. Simboliza também sentimentos instintivos negativos (nomeadamente ansiedade, tristeza, aflição, solidão, abandono, terror, impotência, medo, lugubridade). Pelo uivo o cão exprime os seus dons de inteligência, de sensibilidade e de clarividência. Possui uma clara ligação com o simbolismo lunar (o caso da Lua cheia),¹⁰ com a noturnidade,

⁹ Esclarecemos que algumas das citações que se seguem foram adaptadas pelo autor do presente estudo.

¹⁰ Sobre o fenómeno da Lua cheia estar associado à licantropia e ao vampirismo, lembra-se que Drácula atacou Lucy, pela primeira vez, no cemitério de Whitby: “Estava lua cheia (...) mas pareceu-me [Mina] ter visto algo negro em pé atrás do banco onde a figura branca refulgia, e debruçado sobre ela. Não pude distinguir se era um homem ou um animal”

- soturnidade, invisibilidade e com o simbolismo temporal das trevas. O uivo exprime também uma faceta sombria e maléfica do cão e o seu parentesco com o diabo não é de descartar;
- c) Imenso e grande: é assim que o cão saído da escuna Deméter em Whitby é designado. A analogia com um grande lobo impõe-se naturalmente na mente do leitor, porquanto o jardineiro do Jardim Zoológico diz ter visto um grande cão cinzento (tratava-se certamente do lobo Bersicker fugido da sua jaula) a sair das sebes do jardim;
 - d) Escuridão: o cão imenso e grande desaparece na escuridão: não é um mero acaso, visto que o cão, veja-se Cérbero, possui uma forte ligação com o mundo inferior, dos mortos, do Além, com as trevas noturnas e com as forças invisíveis. A sua ligação com o oculto impõe-se;
 - e) Fidelidade: o cão é fiel ao seu dono na vida e na morte, é o seu guia no dia-a-dia e seu protetor;
 - f) Vadio e faminto: aspetos negativos e sombrios do cão que podem despoletar, por sua vez, ferocidade ou o seu contrário – terror, medo, pavor;
 - g) Clarividência, inteligência, psicopompo e ligação a invisível, a inferno (ctónico): atributos patentes no cão que acompanhou o seu dono ao funeral do capitão da escuna Deméter, assim como pareciam caracterizar o comportamento dos cães *terriers* do Lorde Goldalming: rosnaram, uivavam lugubrememente;
 - h) Trickster: aspetos negativos do cão: astucioso, malicioso, habilidoso, dissimulador, imprevisível, sensível à mudança de forma.

Ao longo dessas ocorrências, importa realçar que, do ponto de vista morfológico, “uivo”, quer na sua forma substantiva, quer verbal, apresentou-se como redundante e, como tal, deve igualmente ser retido na nossa análise reflexiva sincrónica a par das duas ocorrências atrás mencionadas. Começemos, por razões de economia, por interpretar o sentido que o “uivo”, com manifestas ligações ao simbolismo do cão, como vimos, poderá assumir na sua ligação com o mito do vampiro (Lecouteux, 1999).^[11] Em primeiro lugar, o “uivo” é comum aos lobos e

(2014, p. 99) e “Todos juntos, os lobos começaram a uivar, como se a Lua tivesse algum efeito peculiar sobre eles” (2014, p. 19).

¹¹ Para um maior desenvolvimento do vampiro como mito, remetemos o leitor para a nossa bibliografia final onde poderá encontrar uma secção sobre o tema.

aos cães (daí a sua relação simbiótica), o que nos permite dizer, entre outros aspetos, que todo o cão é uma subespécie do lobo. E nós sabemos bem como a presença do lobo,^[12] e do seu uivar, é uma constante ao longo da obra *Drácula*, desde o seu início até ao final. Como seria já um outro estudo referir aqui todas as ocorrências em que o “uivo” do lobo aparece, contentar-nos-emos em dar, tão-somente, alguns exemplos, ainda que se pretendam bem representativos, pela sua ligação com o Conde Drácula, retirados do plano diacrónico. Através desses exemplos, fica-se já com uma ideia da importância significativa do “uivo” na obra: lembrando que o Conde Drácula refere-se aos lobos como os “filhos da noite” e ao seu “uivar” como “Que música fazem!”^[13] (Stoker, 2014, pp. 25, 19, 52, 56, 156).

O “uivo” dos lobos é uma constante na obra *Drácula*, e pelos exemplos encontrados ao longo da obra, percebe-se sem dificuldade que ele prenuncia e anuncia a presença do Conde Drácula ainda que sabendo que, em *Drácula*, o uivar dos lobos acontece também em contextos muito variados, quer dizer, não anunciam necessariamente a presença do Conde. Assim, não deixa de ser pertinente estabelecer uma similitude entre o “uivo” do cão e o “uivo” do lobo. Enfim, o que há de comum entre eles? Aquilo que há de comum entre os dois “uivos” é que, sendo ambos uma forma de comunicação, apontam, ainda que a maioria das vezes de uma forma indireta, para a presença de Drácula na sua qualidade de vampiro. Quer o cão, quer o lobo através do seu “uivo”, que é a sua forma de comunicar um perigo mesmo que invisível, sobrenatural, revelam muitas vezes a sua impotência face aos perigos, visíveis ou invisíveis, por eles pressentidos, daí o seu medo e terror. Pelo “uivo” ambos dão mostras da sua clarividência e da sua ligação ao simbolismo lunar e às próprias trevas. Também não deve ser esquecido que ele é

¹² Para o simbolismo do lobo, veja-se as entradas nos *Dicionários de Símbolos* dos seguintes autores: Chevalier & Gheerbrant, 1994, pp. 414-415; Bierdermann, 1996, pp. 374-376; Cirlot, 2000, pp. 286-287. Leia-se, entre outros, Jean-Paul Ronecker. *Le symbolisme animal*, 1994, pp. 224-232.

¹³ Curiosamente na p. 56 de *Drácula* (2014) lê-se: “Era quase como se o som tivesse surgido com o erguer da sua mão, como a música de uma orquestra parece elevar-se sob a batuta do maestro”.

familiar do invisível e que tem uma faceta sombria e maléfica (aspetos comuns com o lobo).^[14]

Também não deixa de ser importante salientar que Bram Stoker coloca, tal como se pode ver na 3ª ocorrência da nossa leitura diacrónica, na boca do Professor Van Helsing a seguinte frase: “Pode transformar-se em lobo, como deduzimos pela chegada do barco a Whitby, quando esventrou o cão (...)” (*idem*, p. 259). Esta, na verdade, não corresponde com a descrição transcrita na 3ª ocorrência. Nela fala-se apenas de “um cão imenso” (*idem*, p. 86), e agora o Professor Van Helsing, quando se refere à transformação/metamorfose^[15] de Drácula, em vez de dizer cão, diz antes lobo (que não deve ser atribuído a um *lapsus linguae* do personagem, mas antes do narrador – Bram Stoker), e que enquanto lobo esventrou o cão quando, como bem o sabemos, nenhum cão foi esventrado (*idem*, pp. 86-87 e 94). Deste modo, Bram Stoker, por intermédio de Van Helsing, ao trocar cão por lobo está, involuntariamente, a associá-los aos dois no plano simbólico onde ambos estão religados por várias características comuns, nomeadamente pelo seu carácter ctónico, ou infernal, e feroz. Nomeadamente pela sua ferocidade, eles são devoradores, além de ambos serem psicopompos: “Falámos do sentido iniciático desta simbologia [a do lobo]. Acrescentemos que ela dá ao lobo como ao cão um papel de psicopompo” (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 415). Drácula tem o poder de transformar-se em cão, em lobo, em morcego, em névoa também (Stoker, 2014; Buican, 1993; Fierobe, 2005; Melton, 1999, p. 683). Em *Drácula* encontramos várias passagens, entre outras, onde se assiste às *metamorfozes*^[16] do Conde-vampiro sob as formas atrás referidas (Stoker, 2014, pp. 86, 99, 102, 155, 259, 311 e 383). A mudança de forma do Conde, a sua transformação em cão, em lobo que seja, é uma das características próprias do vampiro, como aliás o Professor Van Helsing o diz quando descreve o vampiro: “Pode crescer

¹⁴ Veja-se a 4ª ocorrência.

¹⁵ Sobre esta noção, veja-se a obra de Pierre Brunel intitulada *Le mythe de la métamorphose*, 1974.

¹⁶ No romance o termo *metamorfose* não ocorre, mas expressões como “mudar de forma” e “tomar qualquer das suas muitas formas” são frequentes no romance. Veja-se este exemplo: “como se tivesse saído da névoa, ou, melhor, como se a névoa se tivesse transformado nele, pois tinha desaparecido por completo, estava um homem alto, magro, vestido de preto” (Stoker, 2014, p. 311).

ou tornar-se pequeno. (...) Pode transformar-se em lobo (...), pode ser morcego” (*idem*, pp. 256 e 259), e como vimos, aquando do episódio da escuna Deméter, encalhada no porto de Whitby, também pode ser cão – um grande e imenso cão!

Tendo em conta o já afirmado, importa agora sublinhar que se o Conde Drácula tinha o poder de se transformar em cão, como se viu (*idem*, p. 86), significa também que herda, quase como acontece na sinédoque, automaticamente as características do seu simbolismo, tal como o descrevemos no início do nosso estudo. Recordemos, então, quais são esses atributos e substantivos que vimos sobre o símbolo do cão e que, como naturalmente se pode constatar, se encontram igualmente no Conde Drácula: o atributo da “ferocidade [que implica sempre força e dentes afiados ou pontiagudos e olhos duros e ferozes]^[17]”; o substantivo do “uivo”^[18]; os atributos “imenso e grande”;^[19] o atributo da “escuridão”;^[20] o substantivo da “fidelidade” (às suas vítimas) (*idem*, pp. 45, 312); os atributos “vadio e faminto” (*idem*, pp. 282, 305-306, 311-312, 320, 327, 329, 331-334); os atributos da clarividência, inteligência, psicopompo e, conseqüente, ligação ao invisível, ao inferno (ctónico) (*idem*, pp. 256, 275 e 348) e, por fim, o atributo de “trickster” (*idem*, pp. 2014: 256, 259, 260, 330, 331, 376 e 406). Considerando e aceitando a pertinência da nossa leitura mito-crítica até aqui efetuada, restamos, para concluir, fazer referência a um sinal distintivo que une o simbolismo do cão com a personagem vampiresca de Drácula – os dentes aguçados ou pontiagudos omnipresentes ao longo da obra (*idem*, pp. 16, 24, 28, 39, 44, 149, 165, 184, 215, 230, 232, 302, 311, 332 e 351): “Sinal distintivo incontornável para reconhecer um vampiro. Este último, na

¹⁷ Drácula é referido, ao longo do romance, com um monstro, que por definição é feroz, que era absolutamente necessário exterminar (Stoker, 2014, pp. 17, 21, 24, 256, 259, 302, 306, 332, 333 e 387).

¹⁸ A relação do “uivo” com Drácula, por um lado, é indireta, dado que advém a sua relação familiar e estreita, mesmo cúmplice, com os lobos como está bem patente ao longo do romance (Stoker, 2014, pp. 149-150); por outro lado, é direta, quando Drácula se metamorfoseia em lobo e nessa condição uiva (*idem*, pp. 155-156).

¹⁹ Ao longo de *Drácula*, o Conde é sempre descrito como um homem alto: “Eram [os cavalos] conduzidos por um homem alto (...) Lá dentro estava um idoso alto (...) Ao seu lado estava um homem alto e magro, vestido de preto (Stoker, 2014, pp. 16, 22, 305).

²⁰ “Adoro sombra e o escuro [Drácula a Jonathan Harker], (...) Consegue ver no escuro, que não é pequeno poder, num mundo meio escondido da luz]” (Stoker, 2014, pp. 30 e 259).

verdade, vê os seus caninos alongarem-se à medida que o mal vampírico se apodera dele” (Pozzuoli, 2005, p. 78).^[21] Este sinal, que uns chamariam de “mitema” num contexto mítico, e que, para nós, é um dos núcleos importantes do simbolismo do cão, não apareceu patentemente aquando da nossa leitura diacrónica. Porém, de modo latente, o sinal dos dentes aguçados, afiados ou pontiagudos parece, apesar de tudo, olhar-nos, chamar pela nossa atenção por detrás dos demais núcleos recenseados que constituem, no seu conjunto, o símbolo do cão por nós estudado na segunda parte. Os dentes aguçados ou pontiagudos, uma das características importantes num cão feroz, impõem-se como uma sinédoque ao longo de todo o romance na medida em que sendo uma parte do vampiro (Drácula – jovens mulheres vampiras – Lucy), não cessa, contudo, de reenviar para o todo da sua figura e mesmo de atribuir mesmo a esta o seu carácter emblemático e assustador: “O conde sorriu e quando os lábios recuaram sobre as gengivas, deixaram estranhamente à mostra os dentes compridos, pontiagudos e caninos. (...) e reparando no seu sorriso calmo [do Conde Drácula], com os caninos aguçados sob o lábio inferior vermelho” (Stoker, 2014, pp. 28, 39). Outras frases do romance estabelecem, ainda que de modo latente, uma similitude com o cão: “com a boca cheia de dentes brancos afiados [palavras do guarda do Jardim Zoológico relativas ao Conde]” (*idem*, p. 149); “A sua cara não era uma boa cara; era dura e cruel, sensual, e os seus grandes dentes brancos, (...) estavam afiados como os de um animal” (*idem*, p. 184); “e os afiados dentes brancos [os de Drácula] por trás dos lábios carnudos que pingavam sangue cerraram-se, como os de um animal selvagem” (*idem*, p. 306).

Face ao exposto, estamos persuadidos, na base das nossas leituras diacrónica e sincrónica, que os atributos do símbolo do cão reenviam para a figura vampiresca de Drácula. Assim sendo, o mito do vampiro tal como ele foi estudado por vários especialistas, nomeadamente Jean Marigny (2011) e Claude Lecouteux (1999), impõe-se heurísticamente,

²¹ Sobre o simbolismo dos dentes, que é um dos sinais emblemáticos e seguros, entre outros, para reconhecer um vampiro, leia-se o *Lexique du Vampire* de Drácula de Alain Pozzuoli, 2005, p.78. Os dentes são um sinal distintivo do mal vampiresco. Vemos isto no caso de Lucy em que os seus dentes estavam mais compridos e aguçados à medida que o seu mal vampiresco se estendia (o mal de vampiro fortemente aparentado com o mal demoníaco).

porquanto uma figura mítica se diz também através dos seus símbolos e, particularmente, pelos atributos que eles subsumem. Reservando para a conclusão algumas reflexões sobre a capacidade da mito-crítica de captar os traços míticos mediante os índices simbólicos, como foi o nosso caso com o símbolo do cão. Por outras palavras, aquilo que pretendemos, mediante a *mito-crítica*, é caçarmos a “presa mítica”, que fala Gilbert Durand, que no nosso estudo recebe o nome de Drácula: um vampiro dos tempos modernos com forte expressão na contemporaneidade tardia (Marigny, 1999, pp. 9-70).

Conclusão

Chegados ao final do nosso estudo, é o momento de recapitularmos as suas ideias principais, pela ordem da exposição das suas partes.

A primeira parte foi dedicada ao estudo do simbolismo do cão, na qual descrevemos, na base dos dicionários e outras obras da especialidade, os atributos do símbolo que nos ocupa. O símbolo do cão deve funcionar como uma espécie de catalisador da nossa interpretação porque, em última instância, ela visa o mito do vampiro ilustrado pela figura de Drácula.

A segunda parte do nosso trabalho, baseada na *mito-crítica* durandiana, esboçada na introdução, debruçou-se diacrónica e sincronicamente sobre a presença do símbolo do cão no romance *Drácula*. Através da leitura diacrónica reagrupámos as ocorrências relativas aos atributos do cão que, no seu total, foram onze, um número expressivo, sabendo que, apesar de tudo, o símbolo do cão é secundário face ao símbolo omnipresente do lobo. Pela leitura sincrónica, mostrámos, num primeiro momento, a presença dos atributos do símbolo do cão na obra e explorámos, mais em detalhe, o “uivo” pela sua ligação ao lobo e deste com o próprio Drácula na sua qualidade de vampiro.

A *mito-crítica* de *Drácula*, baseada no estudo do simbolismo do cão, permitiu-nos aproximar-nos do mito do vampiro ilustrado, por sua vez, pela figura mítica de Drácula. A pergunta que se poderá fazer é: onde se encontra o imaginário quando tratamos do simbolismo do cão e do mito do vampiro? A resposta é que tanto o símbolo como o mito são a linguagem viva com a qual o imaginário se dá a conhecer e pela

qual ele se comunica. O imaginário literário, que foi aquele que nos ocupou, trabalha com substâncias imaginais, efervescentes à superfície da narrativa e designadas no quadro da mito-crítica pelas alegorias, pelas metáforas, pelos símbolos, pelos mitemas, pelos mitologemas, para tão-somente falar das figuras mais pregnantas simbolicamente, de acordo com a leitura de Ernst Cassirer.

REFERÊNCIAS

Drácula de Bram Stoker

STOKER, Bram (2014). *Drácula*, trad. Filipe Aguiar. Alfragide: Edições 1001 Mundos/Asa.

Obras sobre Vampirismo

LECOUTEUX, Claude (1999). *Histoire des Vampires. Autopsie d'un mythe*. Paris: Éditions Imago.

MARIGNY, Jean (2013). Vampires in Alain Montandon (Éd. sous la dir. de). *Dictionnaire littéraire de la nuit*. Paris: Honoré Champion, pp. 1459-1468.

MARIGNY, Jean (1999). Um vampiro renasce das suas cinzas in Jean Marigny (dir. de). *Drácula*, trad. Fernando Antunes. Lisboa: Editora Pergaminho, pp. 9-70.

MARIGNY, Jean (2011). *Vampires. De la Légende au Mythe Moderne*. Paris: Éditions de La Martinière.

MELTON, J. Gordon (1999). *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead*. Detroit-London: Visible Ink Press.

Obras sobre Drácula

BUICAN, Denis (1993). *Les Métamorphose de Dracula. L'histoire et la légende*. Paris: Éditions du Félin.

FIEROBE, Claude (éd.) (2005). *Dracula. Mythe et métamorphoses*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

FLORESCU, Radu; MCNALLY, Raymond T. (1973). *Dracula. A Biography of Vlad the Impaler, 1431-1476*. London: Robert Hale.

- FLORESCU, Radu; MCNALLY, Raymond T. (2007). *Drácula. O Príncipe de Muitos Rostos. A sua vida e a sua época*, trad. Lucília Filipe. Porto: Fronteira da Caos Editores.
- MARIGNY, Jean (dir.de) (1999). *Drácula*, trad. Fernando Antunes. Lisboa: Editora Pergaminho.
- POZZUOLI, Alain (2005). *Dracula. Le Lexique du Vampire*. Montpellier: Éditions de l'Oxymore.

Obras sobre o simbolismo do cão e do lobo

- BIEDERMANN, Hans (1996). *Encyclopédie des Symboles*, trad. Françoise Périgaut, Gisèle Marie et Alexandra Tondat. Paris: Le Livre de Poche.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2000). *Diccionario de símbolos*. Madrid: ediciones Siruela.
- HANNAH, Barbara (2012). *Le Symbolisme des Animaux*, trad. Françoise de Coudenhove. Ville d'Avray: La Fontaine de Pierre.
- RONECKER, Jean-Paul (1994). *Le symbolisme animal*. St. Jean de Braye: Editions Dangles.

47

Obras Gerais

- BRUNEL, Pierre (1974). *Le mythe de métamorphose*. Paris: Armand Colin
- BRUNEL, Pierre (1992). *Mythocritique. Théorie et Parcours*. Paris: PUF.
- CARVALHO, José Carlos de Paula (1998). *Imaginário e Mitodologia: Hermenêutica dos Símbolos e Estórias da Vida*. Londrina: Editora URL.
- DURAND, Gilbert (1977). À propos du vocabulaire de l'imaginaire. Mythe, Mythanalyse, Mythocritique. *Recherches et Travaux*. L'imaginaire, bulletin n° 15, pp. 4-19.
- DURAND, Gilbert (1979). *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. Paris: Berg International.
- DURAND, Gilbert (1996). *Introduction à la Mythodologie. Mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel.
- DURAND, Gilbert (1996^a). *Champs de l'imaginaire*. Textes réunis par Danièle Chauvin. Grenoble: Ellug.
- DURAND, Gilbert (2004). *O Imaginário*, trad. Renée Levié, 3^a ed. Rio de Janeiro: Difel.
- GUTIÉRREZ, Fátima (2012). *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Editorial Milenio.
- GUTIÉRREZ, Fátima (2012^a). La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 27, pp.175-189.

.....
**O SIMBOLISMO DO CÃO
 EM DRÁCULA DE BRAM
 STOKER. UM ESTUDO
 MITO-CRÍTICO**

Alberto Filipe Araújo

- HÜBNER, Kurt (2011). *Die Wahrheit des Mythos*. Freiburg/München: Verlag Karl Alber.
- VIERNE, Simone (1981). Pour l'Élaboration d'une Mythocritique. In Jean-Marie Grassin (Coord.). *Mythes, Images, Représentations. Actes du XIVe congrès (Limoges, 1977) de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*. Limoges. Didier, n.º 79: Trames, Université de Limoges, pp. 79-85.
- VIERNE, Simone (1993). Mythocritique et mythanalyse. *Iris*, nº 13, 1993, pp. 45-56.

A LINGUAGEM DO HOMEM PARA O CÃO, A LINGUAGEM DO CÃO PARA O HOMEM: ASPETOS SIMBÓLICOS DA PRESENÇA DO CÃO EM *ADEUS À LINGUAGEM*

Alberto Filipe Araújo*

afaraujo@ie.uminho.pt

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO DA UNIVERSIDADE DO MINHO, PORTUGAL

Rogério De Almeida

rogerioa@usp.br

FACULDADE DE EDUCAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL

Sabrina Da Paixão Bresio

sapaixao.hq@gmail.com

FACULDADE DE EDUCAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL

Com o objetivo de estudar a figura do cão na produção fílmica *Adeus à Linguagem* (2014), de Jean-Luc Godard, discutimos hipóteses de compreensão dos sentidos, ou de sua falta, tendo em vista o possível contraponto que o cão exerce frente ao humano. Filmado como uma experimentação de múltiplas técnicas (3D, estereoscopia, colagens), a obra apresenta, já em seu mote inicial – “aqueles que não têm imaginação buscam refúgio na realidade” – as bases dicotômicas a serem estabelecidas entre o olhar canino para a paisagem humana e o olhar humano para o cão, unidos pela percepção do mundo exterior, mas apartados pelo abismo da produção de sentido. A dimensão simbólica (Durand) desse entrecruzamento de linguagens (Wittgenstein) contidas na figura do cão, e abordadas metodologicamente pela perspectiva da hermenêutica simbólica (Durand, Ricoeur) é o que aqui nos interessa.

49

.....
**A LINGUAGEM DO HOMEM
PARA O CÃO, A LINGUAGEM
DO CÃO PARA O HOMEM:
ASPETOS SIMBÓLICOS DA
PRESENÇA DO CÃO EM
*ADEUS À LINGUAGEM***
.....

Alberto Filipe Araújo
Rogério De Almeida
Sabrina Da Paixão Bresio

* Alberto Filipe Araújo é Professor Catedrático do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal) e membro do Centro de Investigação em Educação (CIED) do Instituto de Educação da Universidade do Minho. “Este trabalho é financiado pelo CIED - Centro de Investigação em Educação, projetos UID/CED/1661/2013 e UID/CED/1661/2016, Instituto de Educação, Universidade do Minho, através de fundos nacionais da FCT/MCTES-PT”.

Introdução

LANÇADO EM 2014, *Adieu au Langage* mescla um experimentalismo fílmico, metalinguístico e técnico por parte de Jean-Luc Godard; filmado em 3D, com colagens, sobreposições, narrações *off*, montagem não linear e textos sobre a tela, o realizador joga com a busca do sentido, ao destacar o não sentido narrativo. Exibido no Festival de Cannes em 2014, onde recebe o Prêmio do Júri, além do prêmio de Melhor Filme pela *National Society of Film Critics Award* no mesmo ano, apresenta como sinopse:^[1]

a ideia é simples
uma mulher casada conhece um homem solteiro
eles amam, eles discutem, punhos ao vento
um cachorro vaga entre a cidade e o campo
as estações passam
o homem e a e a mulher se encontram novamente
o cachorro se encontra entre os dois
o outro está em um
o um está no outro
e eles são 3
o ex-marido quebra tudo
um segundo filme começa
igual ao primeiro
e ainda assim não
da raça humana, nós passamos a metáfora
isso termina em latidos
e o choro de um bebê.

Considerando o título da obra uma provocação aos sentidos do espectador, *Adeus a linguagem* rompe brusca e ruidosamente com a decupagem clássica e, ao mesmo tempo, vale-se dos últimos bastiões da tecnologia fílmica para expor (e propor) uma experiência que extrapole as condições da narrativa linear que (ainda) impera (ou se espera) por parte de certo cinema.

¹ Fonte: <http://imovision.com.br/index.php/filme/adeus-a-linguagem/>. Acesso em 10/05/2018.

O filme é composto de diálogos justapostos, vozes nem sempre inteligíveis, fragmentos de conversas dissonantes, mescladas a textos lidos e escritos sobre a tela e que coabitam com imagens da natureza, do campo, da cidade, envolvidas por uma trilha sonora instrumental que se confunde à captação dos sons ambiente. Não há propriamente uma história, uma narrativa, mas um mosaico de imagens. Não se trata de um quebra-cabeças, pois não há uma ordem prévia que, desmantelada, esperasse que o espectador novamente a reunisse numa unidade de sentido. O filme funciona como um fractal, em que cada fragmento guarda semelhança com o todo. E esse todo é um discurso de adeus à linguagem.

De que linguagem o filme se despede? Quais formas de linguagem ele elege? O filme se inicia com uma tela preta na qual se destaca em branco os dizeres: “Aqueles que não têm imaginação buscam refúgio na realidade. Resta saber se o não pensamento contamina o pensamento”. Sobrepõem-se então a palavra “ADIEU” em vermelho, ambas em um movimento de *fade in* e *fade out*, que passam rapidamente, exigindo uma leitura rápida do espectador desprevenido.

A que damos adeus? Ao pensamento, à busca de sentido da realidade, à linguagem ela mesma? Importante ressaltar que nestas telas que ressurgem ao longo do filme, as palavras do título transformam-se em *Ah Dieu* (Ah, Deus). Seria uma espécie de clamor, de exortação ao sentido que não se obtém? O que nos diria o cão, se pudesse?

Linguagem do homem

“É preciso partir da ideia de que um filme nos desvenda condutas humanas”, aponta Arnaud Guigue (2007, p. 328), quando trata da experiência de vida no cinema. Se fossemos condicionar o enredo de *Adeus à linguagem* a um núcleo mínimo de narrativa, seria um filme sobre um caso amoroso extraconjugal. Um enredo banal, contudo construído por meio de uma perspectiva fílmica não convencional quanto ao enredo melodramático que, a partir dos fragmentos desta relação, delineia a quebra de expectativas, a incapacidade de coerência, a consumação sexual que solapa a possibilidade de qualquer outro meio de relacionamento entre eles, exemplificado por suas constantes tentativas em estabelecer formas outras de comunicação. É possível compreender

a obra como uma crítica à contemporaneidade, sobretudo tomando o histórico das obras de Godard, com um olhar voltado ao cotidiano e às dinâmicas das relações humanas. Os relacionamentos humanos no filme são fragmentados, desconexos, conflitantes.

A linguagem do homem repousa tanto sobre a conduta humana que o filme nos apresenta quanto sobre as escolhas estéticas do próprio filme. Ambas atuam para compor este cenário caótico e segmentado da experiência humana pós-moderna, na qual os discursos perdem significância enquanto organizadores da experiência no mundo, em um mundo que se organiza na busca da amplificação da experiência em todas suas potencialidades sensíveis, como demonstrado no filme em questão:

Qual a tendência do cinema atual? Parece ser a de uma presença ampliada da imagem e do som. A película está sobrecarregada pelas cores saturadas, pela rapidez das imagens e pelo número de planos. A trilha sonora torna-se também invasora, os diálogos apagam-se por trás do fundo musical que predomina com as simples sonoridades materiais do ambiente (...). E saímos desses filmes com o sentimento de ter os olhos e ouvidos saturados (*idem*, p. 325).

Compreendemos como esteticamente intencional a opção do diretor em reforçar os elementos amplificadores descritos acima em *Adeus à linguagem*, no qual o espectador é exposto e provocado a experimentar este caos do não sentido, criado exatamente pelo excesso do desejo em sentir intensamente a vida, seja pelo viés técnico/mecânico (simuladores e amplificadores da experiência através da realidade virtual, da perspectiva tridimensional, multifocal e instantânea), seja em suas relações interpessoais, mediadas pelo desejo narcísico de reflexo ou amoldamento do outro às suas expectativas.

O filme desenrola-se em um espelhamento de duplos, expondo dualidades conceituais de oposição e completude como homem/mulher; humano/animal, cidade/campo. Uma das delimitações mais explícitas é a divisão feita com os termos metáfora e natureza, que aparecem como marcações transicionais.

Importante ressaltar que, apesar de considerado o primeiro filme de Godard em 3D, *Adeus à linguagem* seria a primeira longa metragem do

diretor a utilizar esta ferramenta, pois em 2013 foi lançado em Cannes a obra *3x3D*, criação colaborativa entre Godard, Peter Greenaway e Edgar Pêra, um filme experimental, dividido em três segmentos, utilizando a tecnologia 3D. O segmento assinado por Godard, intitulado *Les Trois Désastres*, segue a mesma estrutura estilística de *Adeus à linguagem*, apresentando inclusive diversas cenas que serão reutilizadas no longa de 2014. Alguns elementos, como o jogo de dados e a dualidade dos algoritmos 0 e 1 são usados em ambos trabalhos. Este é mais um duplo recorrente, que pode ser compreendido como um mitema^[2] clássico da representação icônica do nada e do tudo, do caos e do cosmos, do vazio e da existência, bem como do código binário, base da linguagem da computação e da teoria da informação. Em *Adeus à Linguagem*, essa questão é enfatizada quando o amante declara: “As duas grandes invenções, o infinito e o zero”, ao que a mulher responde: “Mas não, o sexo e a morte” (32’21”). Tanto se repete este duplo que o papel dos amantes é encenado por duas atrizes e dois atores ao longo do filme.

Contudo, caberia ainda especular sobre a própria duplicidade da linguagem, que num nível pragmático serviria à comunicação, à *função* de informar, de expressar um dado, um pensamento ou sentimento, transmitindo assim uma mensagem de uma pessoa a outra, enquanto numa dimensão simbólica a linguagem se definiria por sua potencialidade criativa de configurar a realidade, de produzir ficção, de construir uma imagem de mundo não como reflexo da percepção do mundo exterior, mas em constante troca com o universo interior, naquilo que Gilbert Durand (1997, p. 41) chamou de trajeto antropológico, isto é, a incessante troca entre as pulsões subjetivas e as intimações objetivas do meio cósmico-social. Essa segunda acepção da linguagem é defendida por George Steiner (2005, pp. 494-495):

Os potenciais da ficção, da contrafactualidade, de uma futuridade incerta caracterizam profundamente as origens e a natureza da linguagem. Eles a diferenciam ontologicamente dos diversos sistemas de signos disponíveis no mundo animal, determinam a maneira peculiar e geralmente ambígua

² O mitema é a menor unidade do discurso mítico que é redundantemente significativa. Isso significa que há elementos que retornam na narrativa, indicando o dinamismo simbólico das expressões míticas (Almeida, Araújo, Gomes, 2014).

da consciência humana e tornam criativas as relações desta consciência com a “realidade”. Com a linguagem, boa parte da qual é voltada para dentro de nossas próprias pessoas, rejeitamos a inevitabilidade empírica do mundo.

Podemos compreender, com a perspectiva de Durand e Steiner, a questão da linguagem posta por Godard, já que não se trata de apontar que a linguagem falha ao não conseguir que a cada coisa corresponda uma palavra, mas que efetivamente o sentido da coisa jamais pode ser dito completamente, pois é fruto não da objetividade do mundo concreto, mas do circuito percepção/projeção de sentidos que se estabelece na relação do humano com as coisas. Imagem ilustrativa dessa questão surge aos 30 minutos do filme. Numa sala iluminada por um foco de luz lateral, que ressalta os equipamentos eletrônicos ao lado de uma televisão, uma mulher, de costas para a tela, termina de se vestir. Na TV, um casal em cena romântica típica do cinema clássico hollywoodiano, enquanto a locução em *off* prolonga o anúncio: “O face a face. Sim, o face a face. Sim, o face a face inventa a linguagem”.

Os possíveis sentidos se sobrepõem em camadas. A linguagem romântica da tela de cinema, depois transposta para a televisão, foi inventada, pode-se supor, pelo próprio cinema, principalmente certo cinema, que vai concentrar no desfecho amoroso o sentido da vida (e da narrativa cinematográfica). Mas a transposição da tela do cinema para a tela da TV é outro *vis-à-vis* com a linguagem, outro duplo, estabelecido entre o telespectador e o dispositivo eletrônico (que na cena em questão aparece iluminado). Entretanto, a mulher na cena está de costas, não vê o filme, disse adeus, pode-se supor, à produção de sentidos operada por essa linguagem, agora tornada sem sentido, mais uma fonte de ruído num mundo altamente ruidoso.

Esse possível sentido que atribuímos à cena é também ele resultado de um outro *vis-à-vis*, do espectador do filme do Godard, que assiste ao filme mirando ora a imagem projetada na tela da TV, ora a indiferença da mulher de costas, sem perder de vista que tudo se dá no próprio quadro filmico. Uma tela dentro da tela, o sentido de outrora deslocado para o sem sentido de agora. Assim, à perda da linguagem não se sucede o silêncio, mas seu excesso. Enquanto o espectador é saturado de imagens do mundo, de uma narrativa na qual não consegue apreender o ritmo

ou o sentido, temos um cão que vaga, despreocupadamente, à frente de seus olhos. Não temos opção a não ser acompanhá-lo.

Linguagem do cão

Enquanto o cinema nos oferece uma percepção acerca do real, uma leitura de mundo e da experiência humana, reconhecível através da vivência, da inferência ou da mimese, há outras percepções de relação com o mundo que não alcançamos a não ser pela simulação. Uma destas percepções é a do cão, que, em determinados pontos do filme, será indicada através da mudança de cores e ângulos, de forma a simular como o cão enxerga o ambiente. Os cães, em sua estrutura biológica, captam diferentes nuances de luz, em um espectro do preto, cinza, azul, amarelo e vermelho, não identificando, por exemplo, o verde.

Em sua tese de doutoramento, primeira a ser lançada em formato de banda desenhada, Nick Sousanis, ao explorar as correlações entre imagem e palavra e planificações conceituais do pensamento unidimensional, cita o que aprendeu com seu cão (2017, p. 40):

Permita-me fazer uma breve pausa para observar que, embora a discussão tenha se restringido ao visual, não é minha intenção excluir outros modos de percepção. A intenção é que nossos modos literais de ver sirvam, metaforicamente, para englobar outras maneiras de produzir sentido e ter a experiência do mundo. Para este fim, lembro-me de lições que aprendi com meu cão, navegando pela mata no escuro, seguindo-o quando minha visão era inútil, atento a pistas que não eram visuais...

Entre os recursos de percepção do cachorro está a capacidade de ouvir gamas de som que vão muito além da capacidade humana. Lentes refletivas amplificam a luz disponível, aparelhando-os para visão noturna de altíssimo grau. Mas o sentido mais substancial do cachorro é o olfato, notoriamente postos a localizar bombas, drogas e desaparecidos, seus narizes superam em muito os aparatos mecânicos. Enquanto nós observamos forma, cor e função de uma coisa, as marcas olfativas às quais somos cegos muito dizem ao nariz refinado do cachorro. O cão lê tudo com o que se depara como cápsula do tempo, com ricas camadas de informação

sensorial, a partir da qual ele discerne quem esteve aqui, o que tocou nisto, há quanto tempo...

Assim aparelhados, cães acessam dimensões da experiência que nem sondamos (...).

O cão Roxy é o terceiro protagonista no filme, possui uma história narrada à parte, e em determinado momento terá seu caminho cruzado com o dos amantes, que o adotam. Godard insere em voz *off* diversas citações sobre a figura do cão, em sua dimensão poética, como “Darwin, citando Buffon, afirma que o cão é o único ente na terra que o ama mais do que a si mesmo” (27’38”), ou “Não é o animal que é cego, mas o homem cego pela consciência, e incapaz de ver o mundo” (27’17”), deixando claro a dualidade entre o humano e sua hiperconceituação do mundo e do vivido, em contraponto ao cão, que é esta essência própria do não-questionamento.

Nesse sentido, retoma a abertura do filme – “Aqueles que não têm imaginação buscam refúgio na realidade. Resta saber se o não pensamento contamina o pensamento” –, pela qual compreendemos que o cão estaria mais próximo à realidade, contaminando nosso pensamento com o seu não pensamento. Ideia que é complementada por outra passagem do filme: “O que está fora, escreveu Rilke, nós só sabemos pelo olhar do animal” (27’29”).

Retomando a questão do trajeto antropológico, em que os sentidos são produzidos pela linguagem simbólica, que elabora a experiência advinda tanto do mundo exterior (intimações objetivas) quanto do mundo interior (pulsões subjetivas), teríamos o animal como modelo do não-pensamento (ao menos humano), pois sua interação com o mundo se dá de outro modo (ainda que não saibamos bem de que modo o seja). Entretanto, como já citado, há uma diferença ontológica entre nosso sistema de signos e os disponíveis no mundo animal. É de se supor que, se houver um “mundo interior” nos cães, este será de outra ordem, provavelmente distinta de qualquer produção de sentido, como a que ocorre com o pensamento humano.

Portanto, ao ocupar o lugar do não pensamento, o cão revela justamente sua adesão ao mundo, que pode ser traduzida pelo afeto ao humano, que parece ser maior que o amor por si mesmo, constituindo-se como um contraponto ao pensamento e à crença de que pela linguagem

seja possível apreender o mundo. A linguagem, quando contraposta à figura do cão, tal qual a projeta e com a qual lida Godard, parece sucumbir à produção de duplos que já não conseguem mais figurar o real. Dito de outro modo, é como se o uso desenfreado da metalinguagem, que resulta numa espécie de consciência da consciência ou de pensamento sobre o pensamento, ao se voltar sobre si mesma, revelasse não mais o pretense sentido do homem no mundo, mas sua aptidão para produzir – onde sentido algum existe – uma profusão interminável de sentidos, até o ponto de não mais funcionarem. Sem função, os sentidos não passam de expressão estética. Talvez seja por isso que a presença do cão no filme seja tão importante. Sua relação com o mundo não parece ser estética, mas predominante afetiva. Assim, se a linguagem cinematográfica, – essa parece ser a tese de Godard – nos afastou do mundo concreto, por seu excesso de sentidos, o cão pode nos indicar um caminho de volta, ao operar com a ausência de sentido. É o não pensamento contaminando o pensamento, é a opção pela imaginação.

Linguagem, símbolo e interpretação

O “fora” que só podemos saber pelos olhos do animal, no entender de Rilke, citado por Godard, seria justamente o fora da linguagem, o não pensamento, uma dimensão que, por estar limitada pela linguagem, não nos é diretamente acessível, a não ser pela via simbólica, encarnada aqui na figura do cão. É o que se pode apreender da proposição 5.6 do *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein (1968, p. 111): “*Os limites de minha linguagem denotam os limites de meu mundo*”. Inferimos dessa constatação que a linguagem não só constitui o mundo como também o humano, o sujeito que, justamente pela linguagem, se insere nesse mundo. Pouco depois o próprio Wittgenstein afirma: “Sou meu mundo” (prop. 5.63), a sinalizar o microcosmos que somos no cosmos que nos rodeia.

Não há, nessa perspectiva, pensamento fora da linguagem. Contudo, o que seria pensar? Para Wittgenstein (*idem*, p. 61), “pensamento é a figuração lógica dos fatos” (prop. 3), é uma “proposição significativa” (p. 70, prop. 4), fórmula que remete aos limites do que pode ser dito, que estabelece as condições para que uma proposição com sentido

.....
A LINGUAGEM DO HOMEM
PARA O CÃO, A LINGUAGEM
DO CÃO PARA O HOMEM:
ASPETOS SIMBÓLICOS DA
PRESENÇA DO CÃO EM
ADEUS À LINGUAGEM
.....

Alberto Filipe Araújo
Rogério De Almeida
Sabrina Da Paixão Bresio

possa ser formulada. Desse modo, há entre a proposição e o referente uma relação de identidade. Se digo que *há um cão dentro de casa*, posso efetivamente entrar na casa e verificar se o cão lá está, pois, de acordo com Wittgenstein (*idem*, p. 71), “a proposição é figuração da realidade. A proposição é modelo da realidade tal como a pensamos” (prop. 4.01). Por essa razão, o pensamento não se dá fora da linguagem.

Entretanto, podemos indagar sobre a perspectiva do cão. O que é o mundo a seus olhos? O que ele depreende, se é que depreende, de nossa linguagem? Projetamos, então, sobre o cão, na impossibilidade de sermos cão, de sentirmos ou pensarmos como cão, já que nos falta sua *linguagem*, o não pensamento, a realidade imediata, aquilo que cala.

Wittgenstein, ao desenhar os limites da linguagem, não quer banir a metafísica, mas defendê-la, não dizendo o que ela é ou deveria ser, mas a salvaguardando da linguagem, justamente por ser inacessível pela linguagem, por estar *fora* da linguagem e, consecutivamente, do pensamento. É este o sentido da famosa proposição 7: “O que não se pode falar, deve-se calar” (*idem*, p. 129).

Isso que não pode ser dito pode, por outro lado, e como bem salientou Rilke no filme de Godard, ser testemunhado pelo cão. O cão é, então, símbolo do silêncio humano, daquilo que não pode ser dito, do não pensamento, da não linguagem. Portanto, não se trata de constatar que o que não pode ser dito não existe, mas o contrário, de que existe algo que não pode ser dito pela linguagem lógica, significativa, que produz pensamentos.

Só nos restaria, então, a linguagem simbólica. De acordo com Gilbert Durand (1988, p. 11), há duas formas de figurar o mundo: uma direta, “na qual a própria coisa parece estar presente na mente”, e outra indireta, “quando por qualquer razão, o objetivo não pode se apresentar à sensibilidade «em carne e osso»”. Embora não haja uma fronteira definida entre uma forma e outra, há um gama que vai da adequação total da imagem, quando há presença perceptiva, até a inadequação mais acentuada, “signo eternamente privado do significado” (*idem*, p. 11), que é o símbolo.

O símbolo, assim compreendido, não figura uma realidade significada e representável, verificável, como a da expressão *há um cão dentro de casa*, mas aponta para o alegórico, para o sentido atribuído não pelo pensamento, mas pela imaginação simbólica, sendo o símbolo “a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso,

pela própria natureza do significado, é inacessível, é *epifania*, ou seja aparição do indizível, pelo e no significante” (*idem*, pp. 14-15).

Para o manejo dos símbolos, dado que sua linguagem não é lógica nem direta, é preciso buscar, de acordo com a perspectiva hermenêutica de Paul Ricoeur (2008), o mundo do texto, seu mundo próprio, no caso, o mundo proposto pelo filme *Adeus à linguagem*, de Godard. Essa proposição de mundo é sempre dependente do meu modo de me apropriar dela: “Esta proposição não se encontra *atrás* do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas *diante* dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela. Por conseguinte, compreender é *compreender-se diante do texto*” (Ricoeur, 2008, p. 68).

Estabelece-se assim um circuito aberto, no qual o sentido jamais está consolidado, seja pela obra, seja pelo espectador, mas se processa no entremeio, na ambiguidade própria do símbolo, como no grego *symbolon*, em que *sym* significa reunir e *bolos*, parte; ou no alemão *Sinnbild*, em que *sinn* se traduz como sentido e *bild*, forma. Desse modo, se Godard se despede da linguagem, o faz pela via do símbolo, em que os fragmentos de textos, imagens, palavras escritas, citações, diálogos etc. se conectam entre si não mais pela lógica da linguagem e do pensamento – ou de certa linguagem cinematográfica, a serviço da narrativa e da história –, mas pela condensação simbólica, cujo sentido é forjado principalmente para apontar o não sentido de nossa própria linguagem. É por isso que o cão está lá, testemunha muda dos ruídos, dos barulhos, dos gestos e de toda performance linguística de nossa espécie, símbolo do não pensamento, da própria realidade, a mesma da qual fomos afastados, pela linguagem.

A humanidade em metáfora

Sendo esta a constituição humana, definir-se pelo pensamento, pela linguagem, o cão segue como este real em si, a-metafísico, testemunha silenciosa de nossos gestos e ruídos. Considerando a sinopse do filme como seu itinerário de possível decifração, temos a afirmativa da parte dos realizadores de que “da raça humana, nós passamos à metáfora”. Assim, em pouco mais de 70 minutos nos é ofertada uma metáfora desta humanidade pós-moderna, que vaga na contemporaneidade

perseguindo as mesmas questões não respondidas a contento pelo pensamento, pela linguagem que as formula. Ao final do filme, há um breve diálogo entre os amantes, que pintam e escrevem enquanto dorme o cão (1h5'25''):

Foi o que disse Kirilov no romance de Dostoiévski. Duas questões, uma grande e uma pequena. Mas a pequena é grande.

- Qual é a pequena?
- É o sofrimento.
- E a grande?
- O outro mundo.

Godard recorre às representações artísticas como oráculos do velho novo mundo, sempre a girar, com os mesmos questionamentos humanos. É nesse sentido que a obra de Godard se insere no fenômeno pós-moderno, compreendido não como um momento de superação, mas uma “forma de operar”, como defendeu Umberto Eco (1985, p. 55 ss.) em *Pós-Escrito ao Nome da Rosa*. Assim, o pós-moderno é a expressão de uma crise que, ao anular a possibilidade de destruição do passado, opta por revisitá-lo de maneira irônica.

Não há rutura, não há superação, não há crença de que uma teoria, uma explicação, uma visão ou imagem do mundo dará conta de qualquer totalidade. A rede de conceitos operatórios que definia o moderno se esgarça, os fios arrebentam e novos nós desestabilizam as pretensões de referência para a verdade, para os sentidos, para o conhecimento e para as ações. Desfilam imagens – Godard é mestre nisso – desconexas, instáveis, que se pluralizam, se multiplicam e sucumbem ao próprio momento, ao breve instante de sua duração. Assim, se o pós-moderno é «um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia” (Hutcheon, 1988, p. 19), Godard é um de seus artífices mais profícuos, instaurando uma linguagem (des) articuladamente cinematográfica com o fim de defenestrar a própria linguagem cinematográfica e, por extensão, toda a linguagem humana, contraposta ao desdém irônico do cão, que a tudo assiste sem a menor pretensão de decifrar o que vê ou produzir discursos a respeito.

Nesse sentido, Godard vale-se da literatura, da pintura, da música e, sobretudo, da imagem fílmica, captando a busca pelo sentido que

contraditoriamente nos irmana e nos separa, e que pode, ao mesmo tempo, alijar-nos da potencialidade de experimentação do sensível, do instinto, do perceptual, maculados, racionalizados e reduzidos pelo pensamento que exige conformar a experiência a algo empiricamente explicável.

Essa dupla condição humana, a um só tempo perceptual, como a do cão, e espiritual, pelo exercício do pensamento, é percebida como central na relação que Edgar Morin (2014, pp. 243-244) estabelece entre homem e cinema, ao sublinhar a natureza dupla do cinema, que mescla a realidade objetiva, em sua essência fotográfica, e a visão subjetiva, que toma de empréstimo da pintura. Assim o cinema é

(...) o mundo, mas assimilado pela metade pelo espírito humano. Ele é o espírito humano projetado ativamente no mundo em seu trabalho de elaboração e transformação, de troca e assimilação. Sua natureza dupla e sincrética, objetiva e subjetiva, desvela o espaço secreto; isto é, a função e o funcionamento do espírito humano no mundo. O cinema mostra o processo de penetração do homem no mundo e do processo inseparável de penetração do mundo no homem (...). O cinema reflete as trocas mentais do homem com o mundo. (grifos no original).

Aqui novamente a pauta do duplo, pela qual a própria linguagem do cinema é dual. Em *O real e seu duplo* Clément Rosset discorre sobre a ilusão e o duplo do homem com o mundo e consigo, como afastamento do real (2008, p. 16):

É inútil a realidade se oferecer à sua percepção: ele não consegue percebê-la, ou a percebe deformada, tão completamente atento que está apenas aos fantasmas de sua imaginação e de seu desejo.

Insistindo no duplo, como indicado já na sinopse, após encontros e desencontros, em determinado ponto o filme, contudo, recomeça “igual ao primeiro/e ainda assim não”. Há uma segunda chance, uma nova oportunidade de tentarmos tudo de novo, e ainda assim recorrer aos mesmos erros. O que sabemos, entretanto, é que “isso termina em latidos, e o choro de um bebê”.

A última sequência do filme ocorre com closes em Roxy, que ora dorme, ora observa. Nesta sequência há um close na capa do livro

La fin du Â, do escritor canadense A. E. Van Vogt. Este livro é o último da trilogia de ficção científica lançada na década de 1950 que se passa no mundo de *Zero-A*, em português, ou *Null-A* em inglês, uma terra na qual uma máquina de jogos com milhares de cérebros eletrônicos definem o destino dos humanos, e o protagonista, desmemoriado, busca compreender quem é e como pode alterar seu destino. Enquanto Roxy dorme, os amantes tecem comentários sobre ele (1h7'46''):

- Ele parece deprimido.
- Não. Ele está sonhando com as Ilhas Marquesas.
- Como no romance de Jack London.
- Exato.

O filme acaba, enfim, com o cão a caminhar, flores ao vento, latidos e choros de bebê.

Se a simbolização do mundo nos permite vislumbrar um sentido inalcançável empiricamente, seja por nossa limitação ou impossibilidade em acessar outros níveis de relação com o real, nossa capacidade criativa nos permite transferir intenções humanas ao animal, como diversas pesquisas na área da clínica veterinária buscam avaliar.^[3] Nossa convivência com o animal o modifica? Humanizamo-lo para tecer melhor este reconhecimento, esta duplicação? Em *Adeus a linguagem*, pode-se dizer que Roxy é como o cão de Álvaro de Campos (2002, p. 535), que, vindo do abismo, ergue a perna, e mija em nosso misticismo. E mais, em nossa metafísica, em nossa busca de sentido.

³ Sobre o assunto: Jean Segata, "Os cães com depressão e os seus humanos de estimação", *Anuário Antropológico [Online]*, II | 2012, Acesso em: 28/05/2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/aa/216> ; DOI: 10.4000/aa.216.

REFERÊNCIAS

- ADEUS À LINGUAGEM. DIREÇÃO: JEAN-LUC GODARD. FOTOGRAFIA: FABRICE ARAGNO.
PRODUÇÃO: WILD BUCH. SUÍÇA/FRANÇA, 2014. 70 min.
- ALMEIDA, Rogério de; ARAÚJO, Alberto Filipe; GOMES, Eunice Simões Lins (2014).
O mito revivido: a mitanálise como método de investigação do imaginário. São Paulo: Képos.
- DURAND, Gilbert (1988). *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Cultrix, EDUSP.
- DURAND, Gilbert (1997). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto (1985). *Pós-Escrito ao Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- HUTCHEON, Linda (1988). *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- GUIGUE, Arnaud. Cinema e experiência de vida. In Edgar Morin (2007). *A religião dos saberes. O desafio do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- MORIN, Edgar (2014). *O cinema ou o homem imaginário*. São Paulo: É Realizações.
- PESSOA, Fernando. (2002). *Poesia/Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- RICOEUR, Paul (2008). *Hermenêutica e Ideologias*. Rio de Janeiro: Vozes.
- ROSSET, Clément (2008). *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- SOUSANIS, Nick (2017). *Desaplanar*. São Paulo: Veneta.
- STEINER, George (2005). *Na Babel: questões de linguagem e tradução*. Curitiba/PR: Editora da UFPR.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1968). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

RAFEIROS, PODENGOS E MASTINS EM TEIXEIRA DE QUEIRÓS

Ana Lúcia Curado

alcurado@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA, PORTUGAL

Patrícia Gomes Leal

gomeslealpatricia@gmail.com

UNIVERSIDADE ABERTA, LISBOA, PORTUGAL

Teixeira de Queirós (Arcos de Valdevez, 1848 – Sintra, 1919) criou, ao longo da sua carreira literária, um *corpus* literário de *exempla canina*, cujas representações são protagonistas ou personagens de histórias singulares, quer nos volumes dos contos *A Cantadeira* e *Arvoredos*, quer nos romances *Amores, Amores* e *Ao Sol e à Chuva*, que integram a *Comédia do Campo*. Os cães de Teixeira de Queirós aparecem regularmente nomeados, entre muitos outros anónimos. Entre os que recebem designação própria, descobrimos o Trabuco e o Clavina, o Garoto e o Tareco, o Enguiço, o Coisa, e ainda o Janota. Pretende-se acompanhar os cães de Teixeira de Queirós em inúmeras deambulações e sublinhar as relações que mais evidenciam com os seres humanos.

FRANCISCO TEIXEIRA DE QUEIRÓS (ARCOS DE VALDEVEZ, 1848 – Sintra, 1919) criou, ao longo da sua carreira literária, um vasto *corpus* literário de *exempla canina*. Os cães são representados no papel de protagonistas ou personagens importantes de histórias singulares, quer nos volumes de contos *A Cantadeira* e *Arvoredos*, quer nos romances *Amores, Amores* e *Ao Sol e à Chuva*, que integram a *Comédia do Campo*. Também na série de romances *Comédia Burguesa* há referência aos companheiros que preenchem a solidão de muitas pessoas. Os cães de Teixeira de Queirós aparecem regularmente nomeados, mas muitos outros são aludidos de modo anónimo. Entre os que recebem designação própria, descobre-se o Trabuco e o Clavina, o Garoto e o Tareco, o Enguiço, o Coisa e ainda o Janota. A nomeação ostensiva do nome dos animais e o seu papel de protagonistas de pleno direito em muitas narrativas revelam a importância que o escritor atribuía a estes seres de quatro patas.

Teixeira de Queirós, médico originário do Alto Minho, estreou-se na literatura muito cedo, em 1874, no *Diário Ilustrado*, com o conto

“O tio Agrela”, tendo utilizado nesses primeiros tempos de atividade literária o pseudônimo de Bento Moreno. A importância da escrita foi tomando proporções amplas ao longo da sua vida, tendo, por isso, a dado momento, decidido abraçar a atividade literária em detrimento da carreira clínica. A estima pela observação rica em detalhes e a perícia narrativa, em muito tributária da sua formação científica, não deixaram, contudo, de transparecer na sua extensa obra de contista e romancista. É o sentido das suas observações a respeito dos cães que importa apurar.

O vasto conjunto de obras editadas, na sua maioria reunidas nas séries literárias *Comédia do Campo* e *Comédia Burguesa*, revela um autor com forte pendor para a representação do mundo rural, muito em particular no quadro humano e territorial do Minho, e para a análise das dinâmicas sociais na urbe mais sofisticada da época, a capital do país.

A primeira destas séries reflete de forma detalhada a geografia física e humana do Alto Minho. O rigor da escrita de Teixeira de Queirós contribuiu sobremaneira para não se perceber os sentimentos de amor do escritor pela sua terra. É devido a estas características que o autor chegou a ser visto como um escritor “regionalista”, apoucando-se desse modo o alcance das suas observações da vida finissecular e o valor literário das suas obras. Só uma perspectiva isolada das páginas dedicadas ao campo é que poderia criar este tipo de interpretações equivocadas. As páginas de tema rural têm de ser integradas num conjunto mais vasto que inclui obras dedicadas à reflexão sobre a vanguarda da técnica informada pela melhor ciência da época. Não se trata de “regionalismo”, sem desprimor para os cultores do género, mas de representação literária da vida tal como era pensada pelo escritor.

Os animais, nomeadamente os cães, têm presença conspícua nas duas séries romanescas. Os animais assumem papéis determinantes no desenrolar das narrativas, incluindo, como se disse, o papel de protagonista. Deste conjunto, sobressaem alguns contos, como “A cobra”, “O canto do galo”, “Enterro dum cão”, “A postura dos ovos”, “A truta grande”, “O Enguiço”, “Um corvo e um papagaio”, “O porquinho-da-índia” e “Pobre Jico”. É por entre um trilha de contos e de romances, sobretudo da série *Comédia do Campo*, que a figura do cão povoa o espaço humano, ao mesmo tempo que parece por vezes tomar características humanas. Os canídeos espelham a dinâmica do

espaço rural mas revelam também uma forma de existir que parece por vezes mais autêntica, porque imune ao jogo de máscaras da vida social humana. É este duplo registo que será interessante acompanhar: um, mais naturalista; o outro, mais tributário da presença dos animais nos bestiários, nos apólogos e nos fabulários antigos.

Presenças caninas: entre raças e enredos

A vida aldeã que emerge das narrativas é povoada por homens e bichos. De permeio de aventuras várias, umas vezes airosamente felizes, outras imensamente trágicas, estes animais vão desfilando na corrente de gentes que têm as suas vidas profundamente ligadas aos ciclos da natureza. O universo canídeo que compõe os vários contos e romances da série, quer sob anonimato quer abertamente designado, apresenta diversas raças que se enquadram no teor do contexto narrativo. A construção literária necessita de as inscrever numa cartografia que releve as suas qualidades comportamentais, reflexos da simbiose que mantêm com as condutas e os sentimentos humanos. Cada raça ou tipo de cães parece ter de modo mais apurado uma determinada virtude desses animais. Não se trata de uma vénia a uma taxonomia biológica adequada às doutrinas dos institutos universitários, mas da apropriação do olhar camponês sobre estes animais. Há alusões específicas a raças com singularidades que se adaptam ao meio e às exigências da companhia humana. O termo *rafeiro* designa os cães que, sendo o cruzamento de diversas raças, são próprios para atividades de guarda. Por aqui se vê que a designação desprimorosa, que capta a percepção que o povo tem do animal, é dissonante com a virtude que esses animais parecem possuir de forma acentuada. Esta lição reitera-se a respeito das outras raças e tipos de cães. Os podengos são próprios para a caça ao coelho e os mastins têm a virtude de serem especialmente bons na função de cães de gado. Os poderosos molossos, cujo nome parece remontar à antiguidade clássica, são cães de grande porte, cuja presença impõe respeito, sobriedade e nobreza, sendo utilizados, em geral, na guarda de rebanhos. Há ainda os perdigueiros, que são cães com aptidão para a caça de perdizes. Este conjunto canídeo é, algumas vezes, ainda enriquecido com acrescentos, nomeadamente de animais autóctones, como

o cão de Castro Laboreiro. Esta raça é afamada pela valentia perante o lobo. Existem referências às suas qualidades em contos cujo ambiente é serrano e ermo, como “A Cobra” e “O criado do cura”, reunidos no volume *Os meus Primeiros Contos*, que teve a sua primeira edição em 1876 (Queirós, 1914, pp. 100 e 134).

Ao lado das tipologias populares dos animais, sempre demasiado estáticas, ainda que não se confundindo com as categorias ráticas da biologia sistemática, há uma abordagem mais dinâmica que fixa a teia de relações que irmanam os homens aos seus cães. São vários os contos que incluem no seu enredo a presença canina em contexto de perseguição humana ou animal, talvez a atividade humana em que pela primeira vez se terá recorrido às virtudes específicas dos cães. No conto “O Calvário do Amor”, por exemplo, do volume *A Nossa Gente*, de 1899, o tema circunscreve-se aos amores proibidos de Maria e João da Cunha. Veja-se, contudo, como os cães acabam por ser protagonistas involuntários numa infeliz história de amor. O pai da jovem Maria e os seus quatro irmãos haviam decidido dá-la em casamento a D. Bento de Osma, senhor de muitas propriedades no Minho e no Douro. Este D. Bento já contava sessenta anos de idade quando o pai tratou de casar a sua bonita filha de dezoito anos com ele (Queirós, 1899, pp. 196, 199). As dificuldades do relacionamento amoroso entre João da Cunha e Maria foram-se tornando cada vez mais acentuadas devido à perseguição que a família de Maria lhes dirigiu. O pai e os musculados irmãos desta insistiam em que o casamento com D. Bento tinha por força de acontecer. Agravou-se de modo irreversível a animosidade recíproca que as duas famílias mantinham de longa data, passando a vigiarem-se com desconfiança. Por ocasião do casamento, João da Cunha rapta a noiva Maria, na velha tradição europeia em que o pretendente leva a sua amada da casa dos pais, e escondem-se na floresta, entre vales e montes. O jovem tinha em coragem o que lhe faltava em precaução. Limitando o plano de fuga a uma choupana nos montes, não foi capaz de prever que os irmãos da sua amada os iriam caçar a eles como fariam a um lobo. Os apaixonados foram perseguidos sem trégua por homens e cães. Os animais pertencentes à casa de Maria, ao reconhecerem a sua voz, afastaram-se da perseguição, mas os outros revelaram-se mais violentos (*idem*, pp. 246-247). A perseguição cega e vingativa de homens insensíveis ao amor e de animais ao seu serviço

fez com que o casal fosse localizado e colocado na situação trágica de não terem meios de continuar a fuga. O local que o namorado escolheu para a salvação do amor acabou por testemunhar a maldição dos amantes. Diz o narrador que estes, “[s]em conhecerem o risco, para aí se dirigiram, atraídos pela escuridade e para se livrarem da perseguição crescente da matilha” (*idem*, p. 247). A fome de amor e de vida feliz que os namorados revelavam não faria com que se antecipasse o desfecho do conto: preferindo a continuidade do elo que unia ambos à profanação desse sentimento às mãos de uma negociata disfarçada de casamento cristão, encontraram ambos uma morte gloriosa que perpetuou a força estranha a que se chama amor.

No conto “Batalha da Vida”, do volume *A Cantadeira*, é apresentada uma singular montaria, formada por caçadores e montanheseiros que unem esforços para abater um destemido e grande lobo que, de forma contínua, destruía as reses e as searas das redondezas (Queirós, 1943, pp. 116-125). Parecendo uma mera proteção de bens materiais, o que está em causa é mais profundo. Um lobo tinha humilhado um dos homens que, para mostrar que ainda tinha valor, presta-se a ficar refém da obsessão pelo abate desse inimigo pessoal. O caso individual apenas cristaliza os receios ancestrais dos camponeses em relação ao lobo que tudo lhes poderia levar, seja em casa, seja nos caminhos.

A longa aventura da perseguição ao temido lobo inicia-se bem cedo, na reunião auroral de homens bravos. Estes valentes, contudo, por si mesmos nada conseguiriam fazer para localizar e matar o odiado lobo. A caçada é dominada de facto por seres anónimos, uma imensa quantidade de cães vistosos e laboriosos que conduziam a perseguição: “Os inquietos sabujos, cães de todas as cores, procedências e tamanhos. ... rafeiros, podengos e mastins ... sinuosavam por entre as cavalgaduras e os homens de pé. Intemeratos corredores de maus caminhos, vivos, escanzelados, ligeiros, seguiam coxeando na direção desejada” (*idem*, pp. 113-114). Esta mole dinâmica parece aspirar a rivalizar em diversidade com a flora das serras de um Minho não magoado pela presença do homem, como se o escritor quisesse colocar lado a lado as duas manifestações da exuberância da natureza. O inventário da flora local rivaliza com o dos animais. Do lado da vegetação rasteira, há piornos, torgos, gilbarbeiras, tojos e carrascos; do lado da mais altaneira, há o choupo elegante, o freixo escuro, o lódão verde-claro, o videiro

esguio, o carvalho cerquinho e o aparrado, o salgueiro loução, o medroneiro, o escambroeiro, o zangarinho e o azevinho de contas vermelhas. Esta “embarçada selva” de odores intensos protege “contra a fúria dos homens e o farejo dos cães os perseguidos animais” (*idem*, pp. 121-122).

O evento acontece como se vê num ambiente genuinamente natural. Este ascendente da natureza vegetal sobre os agentes que sobre ela correm é equilibrado por um aumento da acuidade sensorial do mundo animal. A algazarra da reunião dos caçadores com os seus animais de perseguição assinala o estado de excitação dos sentidos. Do ponto de vista de quem observa, homens e cães encontram-se no mesmo plano de desejo: a captura do animal perseguido. É verdade também que nenhum dos membros destes seres simbióticos irá comer o animal caçado, mas parecem todos irmanados pelo objetivo de exorcizar medos muito antigos. O ganho do homem é puramente simbólico; o dos cães limita-se aos afagos dos seus senhores.

A alimentação é uma outra área em que os seres animados se encontram, os animais e os outros que se dizem dotados de alma. A cena do desejo que os momentos de alimentação proporcionam é muito rica em sinais de proximidade e cumplicidade entre uns e outros. O lobo, não sendo comido pelos caçadores nem pelos seus cães, é um símbolo das forças primitivas que são combatidas pelos aparentados cães e pelos seres que vivem em comunidades humanas. Há um jogo de espelhos que une perseguidores e perseguido, já que a aldeia humana e a matilha canina estão tão unidas entre si e uma com a outra quanto os membros das alcateias. A perseguição a um lobo isolado é, pois, um símbolo da aversão que as comunidades humanas têm em relação a todos os seres desviantes. Não é uma alcateia que é perseguida, nem sequer um lobo perdido, mas um adversário com um historial de grandes feitos contra os seres humanos.

Falando de alimentação, na paragem que os montanhesez efetuam para retemperar forças com os alimentos que transportavam, os famintos cães esperam pela generosidade dos homens. Contrapondo o dramatismo da caçada sem retorno ao encontro que se reitera de seres que têm fome, a tristeza dura da primeira é realçada pela alegria satisfeita do segundo. Três frases bastam ao escritor para recriar a cena em que o desejo se manifesta com exuberância.

Os magros cães, sóbrios, alegres e sempre a remexerem-se cercavam os serranos quietos em volta do presigo. Os animais de focinho no ar, orelhas guichas, olhar atento esperavam alguma coisa da misericórdia de seus donos e pediam-no com suaves gemidos de medicantes. Quando entre os animais se davam ralhos denunciativos de gula questionando a comida, logo acudiam os montanhesees a separá-los com pontapés de tamancos (*idem*, pp. 116-117).

A narrativa do conto é oportunamente interrompida para dar lugar a um diálogo entre animais, ao modo da fábula antiga. Este tipo de construção narrativa com intuito sapiencial é usado várias vezes pelo escritor arcoense, como no conto “Um corvo e um papagaio”, do volume *Novos Contos* (1887), cujo tema assenta no espírito de sobrevivência que governa a vida animal. O veado discute com o lobo sobre a crueldade com que ele persegue a sua espécie, e o lobo justifica-se dizendo que o homem lhe dirige um sentimento semelhante, rematando de modo sapiencial: “A vida só de vidas se nutre! É a lei geral” (*idem*, p. 135).

A perseguição ao lobo é feita por homens e cães. E para garantir o sucesso do ataque é destacado o cão de Castro, raça puramente autóctone, único espécime capaz de enfrentar a ferocidade e a destreza lupinas. Só um ser próximo do lobo pode rivalizar com o lobo, mas isso só se alcança pelas virtudes da ação coordenada e pelo mero peso numérico da matilha. O narrador dá-se a tarefa de olhar para a perseguição do ponto de vista do perseguido:

Cães por todos os lados! Estava cercado, só a astúcia, que não a audácia, lhe podia valer. De cima e de baixo, dum lado e do outro, vinham-lhe gementes latidos dos rafeiros, quando olfatam próximo de caça. Pensou em fugir, mas para onde?! (...) Eram muitos, penetraram na larga caverna obrigando-o a abandonar o esconderijo. Apertado de toda a parte com latidos, adivinhando que muitas espingardas o esperavam nos terrenos descobertos, enfiou por uma ravina áspera e pedregosa, toda enlaçada de silvas e espinheiros, ao fundo da qual grasnavam águas. Também daqui muitos cães lhe impediram a passagem, apresentando-se-lhe de frente (*idem*, pp. 138-139).

No derradeiro momento da caçada surge o cão de Crasto, espécie particular do extremo do Alto Minho, que encabeça a matilha vencedora: “Adiante de todos estava o molosso de Crasto, animal reforçado e corpulento, que valia bem um lobo!” (*idem*, p. 139). O aparecimento desta figura poderosa, o ambiente da montaria e a antevisão do culminar da perseguição não são eventos propícios à descrição dos laços de amizade que unem os cães aos seus donos. Um espetáculo de força sincronizada em que impera a multidão e uma ou outra figura de força não cria as oportunidades necessárias para as subtilezas de uma relação entre indivíduos. Noutros textos, Teixeira de Queirós faz o estudo desses laços, chegando por vezes à conclusão que a parte menor da relação não é forçosamente o animal. Um elogio do valor do cão encontra-se no conto “O Enguiço”, parte integrante de conjunto de narrativas *A Cantadeira*, em que se aborda a história de um perdigueiro, “feio, mas de ótimos narizes” (*idem*, p. 143), e do seu dono que pretendia “educá-lo” na arte de caçar. Os laços que unem os dois têm uma complexidade graciosa que não seria possível obter se o cão em causa fosse o tal molosso de Crasto ou até um dos inumeráveis membros da matilha. O dono do Enguiço, uma figura oportunamente anónima, contribuindo desse modo para dar destaque ao valor do cão, era por vezes atormentado por uma dúvida sobre o seu real valor na arte da caça. A ponderação sobre o que um homem vale numa determinada atividade nunca é limitada à própria atividade; ser-se bom ou mau em alguma coisa acaba por ser um sinal sobre o que de facto alguém é em tudo o que faz. O somatório das atividades acaba, por sua vez, por ser um indício sobre o que jaz a montante de tudo o que se realiza: aquilo que se é. A equação do problema está, pois, feita. A reflexão que o anónimo caçador faz sobre uma modesta atividade ocasional em que tem especial gosto acaba por ser um assunto da mesma classe em que se insere a pergunta que uma mulher faz a um homem sobre o que ele acha dela, ou até a pergunta filosófica sobre o sentido da vida. Dizendo de outro modo: são assuntos que têm um potencial destruidor e revelador ao mesmo tempo. Parecendo pouca coisa, acabam por se aproximar de tudo o que se é. Pergunta-se a certa altura o caçador, escondendo a sua curiosidade atormentada, se estaria o seu mérito na perícia ou na feliz coincidência de o bando de perdizes se colocar à frente da sua arma? Suspeitando que o mérito poderia ser diminuto, sente necessidade

de clarificar essa dúvida, já que a sua reputação isso exigia. Um cão, sobretudo “um belo auxiliar de proezas cinegéticas” (*idem*, p. 144), era, por conseguinte, necessário para afirmar com denodo o seu valor como caçador triunfante.

O abade, amigo do caçador, cujo nome também não é revelado, reforçando, por contraste, este novo anonimato, o protagonismo do animal que sim era detentor de um nome, é o responsável pelo achado canino. Porém, assim que o animal foi visto pelo potencial dono que andava à procura de um cão, todas as ambições do caçador saíram goradas. O mau aspeto físico geral do cão deixou o caçador mal impressionado. O animal tinha um “magro pescoço, (...) era um corpito de cão esfomeado e lazarento, as costelas contavam-se-lhe por cima do pêlo, parecia mal poder suster-se nas pernas de fraco” (*idem*, p. 145). O próprio nome, Enguiço, escolhido pelo abade amigo da família, não augura coisa boa, e só poderia antecipar a má sorte do caçador que recorresse aos serviços desse animal. Acreditando nas palavras do abade, entendido na arte de identificar o valor dos cães para a caça, havia que cuidar do Enguiço para o tornar um excelente perdigueiro, permitindo desse modo que a virtude desse animal se manifestasse com toda a evidência. Não há virtude com fome. Para tal, foram necessários apenas três dias para o cão recuperar as suas forças e afeiçoar-se ao seu dono, pois este “queria fazer-lhe compreender que da [sua] enorme munificência é que lhe vinha o sustento, o agasalho e até os afagos que pudesse obter” (*idem*, p. 147), impondo-lhe obediência e total respeito.

Preparados ambos para a caçada, dirigiram-se para os montes. No decorrer desta primeira incursão, dado que não se avistaram aves, o Enguiço regressou a casa, *tristonho* e *desconsolado* por não poder manifestar a sua virtude e alta competência como auxiliar de caça. No entanto, esclarece o narrador, sempre que voltavam para aquelas paragens, o cão “saltava, gania cheio de prazer e de desejo, rebojava-se no chão”, levando o seu dono a afirmar que “lhe entrava alma nova, se é lícito falar de alma a propósito dum cão” (*idem*, p. 148). Não respondendo diretamente à angustiante dúvida filosófica que assombra o pensamento europeu desde Descartes, é o comportamento do animal que dará resposta indireta à questão. O sentido do conto é precisamente o de criar o caso intelectual e literário de que a dúvida merece uma resposta positiva. O Enguiço tem preferências, manifesta desejos, dá

sinais de aspirar a uma perfeição na caçada. O que é tudo isto senão um conjunto de sinais que atestam a existência da alma nos cães?

Em nova tentativa, o Enguiço e o dono, ao dirigirem-se aos montes, têm a boa sorte de cruzar-se com um bando de perdizes, tendo ambos, instintivamente, tomado as suas devidas posições de caçadores. Após o sinal do dono, o Enguiço avança sobre as aves enquanto o caçador de tempos livres dispara em direção ao alvo. Tendo falhado redondamente, sentiu-se envergonhado e desapontado. Prosseguindo o objetivo, esperaram por mais perdizes até que o perdigueiro “principiou a afrouxar, a percorrer o terreno com menos liberdade, (...) com precaução. Agachava-se, rastejava o ventre, alongava a cabeça” (*idem*, pp. 152-153). No início das atividades de caça, o Enguiço assumia e desenvolvia, de forma natural, as suas altas funções de perdigueiro. Era a sua disposição natural. Sob as ordens do caçador, o cão tomava posição para o ataque final. Confiante e decidido, aguardava o sinal derradeiro do que fazer, ditado pela pólvora. Infelizmente, as perdizes escaparam de novo ao caçador. Aos olhos do homem, o Enguiço “voltou para junto [*sc.* do caçador], porém menos contente e festejador do que da primeira vez. Pareceu-me que me olhara com certo desdém, interrogativo e severo” (*idem*, p. 154).

Sentindo-se envergonhado da sua condição de péssimo caçador, achou “merecido o desprezo e já não ousava mandá-lo com a supremacia de dono” (*ibidem*). A representação literária de um tema difícil como o da frustração animal tem neste conto um momento de glória. O Enguiço parece sentir-se despeitado por estar na companhia de um caçador que não potencia o valor do seu próprio cão. O instrumento da caça adquire deste modo uma autonomia que causa surpresa. O tema do conto não é a incompetência do caçador mas a excelência do cão que o acompanha.

A terceira incursão voltou a não correr bem, até que o Enguiço deixou de obedecer de todo ao dono, desprezando o seu chamamento, afastando-se pelo monte fora, num movimento de orgulho ferido. O caçador, vendo a retirada do perdigueiro como um *supremo castigo*, sentiu a sua “dignidade de homem ofendida” (*idem*, p. 159), concluindo que deveria punir severamente o cão, assim que o encontrasse, impondo a sua superioridade e a sua autoridade, mesmo que afetada.

Ao regressar a casa, contudo, o caçador repara que o Enguiço não voltara, preferindo ir pelos seus próprios meios até à casa do abade.

Refletindo no comportamento do cão, o homem conclui que tal comportamento estava, afinal, coberto de grandeza e abnegação. Por que iria o cão voltar para a casa do homem que desperdiçara o seu talento natural de perdigueiro e não conseguira assumir, sincera e humildemente, as suas fraquezas? Diz o seu pensamento atormentado, mas justo que “[n]em a boa comida, nem o bom tratamento o detiveram numa casa onde o seu talento de artista era inútil” (*ibidem*). Capaz de assumir a contragosto a sua condição de mau caçador, o caçador reconhece interiormente que o Enguiço o abandonara por causa da sua incompetência enquanto caçador. Perante o seu amigo abade, ao justificar a ausência do cão, diz-lhe as mentirinhas simpáticas de que o Enguiço não se dava bem com os outros cães que já tinha e, sobretudo, que não gostava do animal devido ao facto de ele ser muito feio.

A culpa e a calúnia toldaram o espírito do caçador que, perante os factos da excelência do cão na dupla arte da caça e do lidar com um dono incompetente, afirma perante o tribunal interior da sua consciência que teve “vergonha de aparecer outra vez diante do Enguiço” e que recebeu “que ele falasse” (*idem*, p. 160). Este receio do caçador, temendo a revelação da verdade pela voz do animal, como se tal fosse possível, fez transparecer o pressuposto de que o “homem civilizado é uma amálgama de cobardias morais” (*ibidem*). É, pois, para este espírito sapiencial que o conto aponta. Seria ocioso explorar desenvolvidamente as consequências filosóficas deste conto. Baste sublinhar o ângulo da subjetividade: a leitura que o caçador faz da alegada excelência e frustração do seu cão poderia ser meramente subjetiva; contudo, o comportamento do cão perante a incompetência do dono e o regresso à casa do abade, depois de ter sido bem tratado na casa do seu próprio dono, são sinais objetivos que obrigam a uma interpretação não subjetiva. O ponto de vista do escritor, ligeiramente deslocado em relação ao do narrador do conto, parece ser o de que qualquer pessoa, se assistisse à cena, veria que o cão teria razões para se afastar de um lugar em que foi bem tratado. Esta é a dimensão objetiva do caso encenado literariamente. Neste conto, Teixeira de Queirós parece levar a peito a orientação do Positivismo de Auguste Comte a respeito dos animais. Como se sabe, na “Quarante-cinquième leçon” do *Cours de philosophie positive*, Comte avança com a tese filosófica extraordinária para a época (recorde-se que a Lição 45 foi escrita em 1837) de que não há entre homens e animais uma diferença de categoria

mas apenas de grau: “il n’y a lieu d’établir réellement, entre l’humanité et l’animalité, aucune autre différence essentielle que celle du degré plus ou moins prononcé que peut comporter le développement d’une faculté, nécessairement commune, par sa nature, à toute vie animale” (Comte, 1877, p. 547). O Enguiço faz precisamente pensar nesta continuidade de tipo ou categoria. Traços que parecem exclusivamente humanos, como despeito, brio, frustração, gosto e pundonor, são afinal comuns a animais. Haverá decerto a questão justa da diferença de grau, que aponta sempre para a quase obrigatória superioridade humana, mas Teixeira de Queirós compensa esse aspeto com a inversão das competências: na arte da caça, o grau mais alto da excelência está no Enguiço e não no seu dono. A consciência atormentada do dono, que o leva a mentir ao abade, desequilibra também a facilidade de atribuição do grau. O Evolucionismo de Darwin não teria dificuldade em reconhecer igualmente a continuidade de tipo mas não de grau. Contudo, o conto não revela uma intuição evolucionária, já que homem e animal compartilham a mesma vida, e um não parece ser um fruto do desenvolvimento sem continuidade em relação ao outro. Pelo contrário, reconhecendo-se as devidas diferenças, um e outro compartilham uma vida. Se há, neste caso, um paralelo entre a sensibilidade literária do escritor e o debate científico finissecular, tudo indica, por conseguinte, que a perspetiva positivista é mais influente. Há, pois, para além da dimensão literária, muitas questões relevantes para se compreender o debate intelectual da segunda metade do século XIX português.

O que fascinante nas muitas páginas que Teixeira de Queirós dedica aos cães é ver o modo como se manifesta um pensamento coerente a respeito desse assunto. Por necessidade de um determinado enredo, o escritor poderia ser levado a defender esta ou aquela tese. Contudo, há um padrão que se reitera em diferentes narrativas. O dono anónimo do Enguiço auxilia-o e desculpa-o no fim, mas noutras páginas, como no conto “Enterro dum cão”, há uma homenagem do lado humano à amizade que une um ser humano a um cão, homenagem que se manifesta na organização rara e eloquente de um rito funerário para o animal (Queirós, 1882, pp. 157-161). Este gesto só se compreende no seio de um pensamento que vê nos homens e animais uma comunidade de destino. O escritor dá um sinal a esse respeito, degradando deliberadamente o estatuto de uns e de outros: o animal é simbolicamente

degradado pelo nome que recebe, o Coisa; o ser humano, pelo nome de animal que recebe, o Coruja. Ambos, contudo, se encontram ao mesmo nível perante a morte, que a todos e a tudo irmana. Antes da morte, a miséria também parece irmanar estes seres. Numa das páginas mais eloquentes de *A Esmola*, a primeira parte do romance *A Caridade em Lisboa*, as senhoras ricas, cosmopolitas e sofisticadas que se entretinham a organizar atividades de beneficência filantrópica visitam a certa altura um pardieiro nauseabundo onde habitam os desvalidos da cidade grande. A senhora Marquesa de Ermelo vê uma mulher pobre a amamentar um bebé naquelas condições inumanas dominadas pela fome e pela doença: “A criança não encontrando no seio materno leite que a satisfizesse, gania como um pequeno cachorro a machucar a teta exausta” (Queirós, 1901, I, p. 219). Essa criança parecia um cachorro, mas toda aquela gente desafortunada tinha vidas de cão, no mau sentido da expressão popular. O “Enterro de um cão” mostra a igualdade no fim da vida; *A Esmola*, mostra a igualdade na miséria; há, pois, como se vê, um padrão que revela o pensamento do escritor.

Também no ambiente sofisticado da capital há gestos menos trágicos que apontam para significados semelhantes. No grande romance *Os Noivos*, por ocasião do mal-estar que Arminda sentia devido à gravidez, Gustavo ausenta-se de casa para espairecer, dando um passeio em S. Pedro de Alcântara. Ao passar pelo jardim, “viu um pequeno cão, latindo humildemente, com o focinho estendido para o tanque. Desejava beber, estendia o pescoço com energia, firmando-se nas mãos. Porém, o seu pequenino focinho não chegava à superfície da água” (1879, pp. 149-150, cf. p. 153). Não se esperaria talvez que este personagem parasse para auxiliar um cãozito que não chegava à água; contra esta expectativa, Gustavo para, inclina-se e ajuda o cão a dessedentar-se. Este auxílio não é inconsequente e desprovido de significado, já que contribui para o olhar sistematizado e coerente que o escritor tem dos cães.

Histórias de homens que não se fazem sem cães

Em dois romances que integram a *Comédia do Campo*, nomeadamente *Amores, Amores* e *Ao Sol e à Chuva*, os cães que compõem o enredo são designados pelo nome próprio. Em *Amores, Amores*, Lúcia regressa à

casa paterna, após oito anos de estudo em Coimbra nas Ursulinas, para cumprir o desígnio paterno, que ambicionava casá-la com seu primo Cesário. Movida pela curiosidade e pela descoberta dos motivos trágicos que tinham ensombrado o passado de sua avó Paulina e de seu tio Jerónimo de Meneses, que se convertera em Frei Jerónimo de Assunção depois de um evento atribulado e enigmático, Lúdia insiste em visitar a casa vizinha de seu tio, encerrada há cinquenta anos. Nessa visita, ela e o seu noivo são guiados pelo caseiro Gonçalo que cuidava da propriedade desde que Frei Jerónimo dali saíra. A casa era vigiada zelosamente pelo caseiro e pela sua mulher. Mas Lúdia questiona Gonçalo sobre a segurança daquela casa nobre perante eventuais intrusos. Gonçalo responde prontamente, dando nome próprio aos animais, atribuindo-lhes laços familiares, chamando-os à elevada honra de serem parte da criação divina e gabando-lhes a competência na importante arte de guardar uma casa rica. Diz abruptamente o caseiro, com dificuldade em conter a indignação,

E o Trabuco e sua mulher não servem para nada?! (...) São dois grandes cães, já filhos na sexta ninhada de outros e com os mesmos nomes que há cinquenta anos aqui deixou o senhor Jerónimo de Meneses. Perfeitamente iguais aos antigos, com as mesmas malhas e do mesmo tamanho. Até parece uma coisa que só pela vontade de Deus se faz. Eles ali estão (indicou), sempre presos às suas correntes, o Trabuco e a Clavina. À noite, quando tudo está fechado é que os solto e creiam os meus ricos amos, que nem um regimento de soldados guardaria isto melhor. Estão mesmo pasmados para os senhores, o que não admira, porque é a primeira vez que aqui veem gente assim vestida, e cavalos a passear no quinteiro (Queirós, 1897, p. 128).

Este louvor à excelência canídea numa determinada atividade, em linha com o que se disse a respeito do Enguiço, contribui para fazer notar a tranquilidade daquela casa senhorial minhota, que há cinquenta anos não recebia visitantes. Mas também serve para sublinhar o respeito que Frei Jerónimo de Assunção, ainda que ausente, pretendia que se mantivesse para com aquele local. A nobreza do espaço era assegurada exclusivamente por uma linhagem canídea genuína, que não sofria intromissões há cinquenta anos, tal como aquela casa não recebera quaisquer visitantes no último meio século.

Em contraponto das páginas que dedica à excelência sectorial dos animais, Teixeira de Queirós também escreve sobre os defeitos do comportamento dos cães. Contudo, mesmo nestes casos, a censura devida a um determinado comportamento presume que os indivíduos censurados, admoestados ou denunciados podem ser melhores do que circunstancialmente se revelaram, isto é, fazem parte de uma esfera ética. No conto “Julgamento Secreto” (Queirós, 1943, pp. 95-109), do volume *A Cantadeira*, é apresentada uma dramatização fabulada de um julgamento de animais domésticos devido ao mau comportamento dos mesmos. Os arquitetos desta ideia genial são os dois filhos do juiz Gregório e de D.^a Gonçala, que levaram a efeito este julgamento, em total desconhecimento dos pais e da criada Alonsa, na adegua da casa de família. O intuito era, depois de instruído um processo, dar um veredicto, tendo em conta os pareceres dos vários animais da casa, sobre o comportamento irresponsável e violento dos valentes mastins, Garoto e Tareco, que o juiz Gregório arranjara para garantir a segurança da capoeira. Sempre que Alonsa lhes dava de comer, sempre eles se batiam, de forma que a comida acabava pelo chão e todos os animais de casa ficavam em total alvoroço. Este comportamento animal lembrava aos pequenos Mendo e Lena o comportamento irresponsável e selvagem de dois vizinhos humanos, o Coxo e o Aleijado, a respeito de quem o pai, o juiz Gregório, contava regularmente, às refeições e à lareira, que se agrediam, porque possuíam uma laranjeira que se tocava nos extremos de dois campos seus. E todas as vezes que os dois se encontravam para colher os frutos dessa árvore envolviam-se numa luta que resultava em ferimentos mútuos e desordem. Fora este caso real, que consumira em vão muitas horas de ponderação ao juiz, que não sabia como resolver esse caso, que inspirara as crianças a simularem um julgamento animal ao modo dos julgamentos dos seres humanos. O libelo daquele tribunal simulado havia ditado que o irascível comportamento humano da inveja e da mesquinhez se assemelhava ao natural instinto canino de sobrevivência. Uns descem do nível elevado em que a sua condição humana os colocara; os outros sobem, justificados pelo instinto; mas ambos os pares de seres conflituantes ficam irmanados numa mesma apreciação negativa sobre a inconveniência do seu comportamento. A força que impele a estas alterações da posição relativa dos seres é a racionalidade, já que um tribunal é uma manifestação da inteligência racional, mesmo que seja um tribunal de crianças e de animais.

O registo sapiencial deste conto contribui para valorizar o estatuto do cão. Está em causa um caso de tribunal que tem complicado a vida a um juiz experiente, pai das crianças, que não sabe como decidir a respeito de uma causa que se vai arrastando sem fim à vista. O processo de pensamento de um magistrado é dos exercícios mais elevados e complexos a que o espírito humano se pode dedicar; como manifestação da criatividade, talvez só tenha paralelos na grande literatura, no grande pensamento e na grande ciência, e é por isso que figuras de decisores ou magistrados têm feito desde sempre parte do património sapiencial da humanidade. É neste contexto que se deve apreciar o conto de Teixeira de Queirós, com a sua mensagem de que seres como os cães têm um estatuto suficientemente elevado para poderem ser objeto de um julgamento justo. Diz-se com isto que podem compreender os termos da sentença, pois que têm inteligência suficiente para isso. No conto sobre o perspicaz Enguiço, afirma-se que “[o]s cães são inteligentes e não são ingratos” (*idem*, p. 147).

É precisamente aqui que se encontra o âmago da representação que o escritor arcoense faz dos cães: valoriza aquilo que eles são, e dá-se ao incómodo de representar situações em que a inteligência dos animais se revela. Como escritor, Teixeira de Queirós poderia ter-se limitado a ir beber à fonte europeia mais antiga as lições a seguir no que concerne à representação literária dos cães. Tomando como referência a narrativa homérica da *Odisseia* (17.290-327), em particular o episódio célebre do reencontro de Ulisses com o seu cão Argos, poder-se-á reconhecer a existência de muitos pontos de contacto com narrativas de Teixeira de Queirós. Argos notabilizara-se pela fidelidade que mantivera à memória do seu dono longo tempo ausente. Também Ulisses nutria uma enorme estima pelo seu cão, ao ponto de ele próprio o ter educado, na juventude, e ter derramado uma lágrima pelo seu último sopro de vida. O companheirismo e a estima dos seres humanos pelos seus animais marcam para todo o sempre esta cena auroral da Europa micénica. Esta forma utilitária de representar os animais segundo o ponto de vista dos humanos é inevitável. O próprio escritor arcoense não poderia deixar de o fazer. Em muitos outros contextos segue a linha de pensamento do canto homérico. Todavia, este ponto de vista unilateral é enriquecido com intuições sobre as próprias características dos animais, e não apenas sobre o valor destes para os assuntos

humanos. O cão é, pois, tendencialmente autonomizado, não se podendo deixar de ver nesta forma de ver os canídeos um sinal da grandeza do pensamento do autor a respeito dos animais em geral. No segundo volume do grande romance *A Caridade em Lisboa*, dedicado ao combate à *Dor*, palavra que dá precisamente título a esse volume, encena-se um dos primeiros debates portugueses sobre os direitos dos animais. O médico Julião Esteves utiliza um cobaio para estudar uma doença letal de que foi vítima o seu amigo João da Terra. O químico Manuel de Sá, um sábio à sua maneira, protesta contra a utilização do pequeno cobaio como mero sujeito de testes bacteriológicos, vendo nisso uma violência injustificada contra o animal indefeso. É irrelevante neste momento ponderar o valor relativo dos argumentos aduzidos pelos intervenientes na discussão. Que a própria discussão tenha entrado nas páginas de um grande romance português já é, por si só, um sinal precioso da alteração da mentalidade que norteou a relação humana com os animais. No Portugal oitocentista poucas outras vezes se ouviram a defender os animais: recorde-se, por exemplo, o conselheiro José Silvestre Ribeiro e o diplomata Visconde de Figanière. É esta notável sensibilidade para com os animais em geral, e sobretudo para com os cães, que Teixeira de Queirós desenvolve nas suas páginas. Este não é um feito menor. A enriquecê-lo está o domínio completo da arte do conto e da grande prosa.^[1]

REFERÊNCIAS

- CASTRO, Aníbal Pinto de (1960). Balzac e Teixeira de Queirós in *Balzac em Portugal (Contribuição para o Estudo da Influência de Balzac em Portugal e no Brasil)*, Coimbra: Coimbra Editora, pp. 201-222.
- QUEIRÓS, Teixeira de (1879). *Os Noivos*, 2 vols. Lisboa: David Corazzi Editor.
- QUEIRÓS, Teixeira de (1882). *Comédia do Campo (Cenas do Minho)*, vol. III, *António Fogueira, Morte Negra, Enterro de um Cão, O Embarcação, O Rei Absoluto*. Lisboa: David Corazzi-Editor.

¹ As autoras agradecem o precioso auxílio do Prof. Manuel Curado na disponibilização de bibliografia oitocentista e na generosa troca de impressões sobre o pensamento português finissecular.

- QUEIRÓS, Teixeira de (1887). *Novos Contos*. Lisboa: Editores Tavares Cardoso e Irmão.
- QUEIRÓS, Teixeira de (1897). *Amores, amores ... Psychose do Amor*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira Editor.
- QUEIRÓS, Teixeira de (1899). *A Nossa Gente*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- QUEIRÓS, Teixeira de (1901). *A Caridade em Lisboa, I, A Esmola*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- QUEIRÓS, Teixeira de (1901). *Os Noivos*, 2 vols. 2ª edição. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- QUEIRÓS, Teixeira de (1913). *A Cantadeira*, 1ª edição. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- QUEIRÓS, Teixeira de (1916). *Ao Sol e à Chuva*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira Livraria Editora.
- QUEIRÓS, Teixeira de (1943). *A Cantadeira*, 2ª edição. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.

ITINERÂNCIAS SIMBÓLICAS NO “CAMPO GERAL” ROSEANO*

Ana Paula Pinto

appinto@braga.ucp.pt

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA, CEFH,
BRAGA, PORTUGAL

O universo ficcional de João Guimarães Rosa fundamenta a sua estrutura simbólica nuclear na notação homérica e bíblica de uma itinerância do homem em busca de si mesmo. Inscrita no referente espacial da paisagem sertaneja, essa *odisseia* ou *exílio* pelas coordenadas agrestes do mundo tende a confrontar a consciência do homem com a vizinhança contrastiva e multiforme dos outros animais, convocados, como aqueles, para o mistério insondável do seu peculiar destino mortal.

No “Campo Geral”, o pequeno Miguilim, criado entre vários irmãos, tios, avós e vizinhos, e rodeado de uma fauna multiforme e colorida, ensaiará, no depurar de vivências e memórias, a sua íntima viagem de autoconhecimento: será sobretudo pela ambivalente figuração dos cães (excepcionalmente numerosos) – ora brutas feras infernais, ora os mais fiéis dos amigos – que o pequeno intuirá, especularmente, a sua dúplice identidade, e a certeza trágica da sua solidão intransitiva.

83

ITINERÂNCIAS SIMBÓLICAS
NO “CAMPO GERAL”
ROSEANO

Ana Paula Pinto

Ecos simbólicos

EM 1956, dez anos depois da sua estreia pública com *Sagarana*, e alguns meses antes da publicação de *Grande Sertão: Veredas*, em plena maturidade artística, João Guimarães Rosa editou, sob o título genérico *Corpo de Baile*,^[1] uma ampla coleção de sete novelas, tematicamente vinculadas ao enigma da inspiração criadora.

* O texto foi reescrito segundo as normas do Novo Acordo Ortográfico apenas por decisão do comité editorial.

¹ A coleção sofreu ao longo das várias edições diferentes combinações: enquanto na origem (1956) se editou em dois volumes, a segunda edição (1960) privilegiou a organização em volume único; posteriormente (1965) por decisão do autor, a coleção, dividida em três volumes, articulava no primeiro (*Manuelzão e Miguilim*) as novelas *Campos Gerais* e *Uma história de amor*; no segundo (*No Urubuquaquá, no Pinbém*), associava *O recado do morro*, *Cara-de-bronze* e *A história de Léléo e Lina*, e no terceiro (*Noites do Sertão*) incluía as novelas

Ocorrendo inesperadamente^[2] como a primeira narrativa do primeiro volume da coleção (*Manuelzão e Miguilim*), o labiríntico paratexto editorial, sempre propenso a desafiar as convicções do leitor, apresenta o *Campo Geral* como um “poema”: a novela, plástica e fluída como uma aguarela húmida, oferece a quem a lê o dramático testemunho do exílio de uma família numerosa, “longe, longe”, “no meio dos Campos Gerais, mas num covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra” (Rosa, 1984, p. 13).

Por meio de um habilíssimo mecanismo narrativo, fundem-se, em surpreendentes oscilações, ora um distante enunciado em terceira pessoa, ora o nevrálgico testemunho discursivo da primeira, unidos pelo desassombro muitas vezes contraditório e agramatical do discurso, crispado de irregulares encavalgamentos referenciais. A sequência narrativa, tecida por uma enigmática contaminação de olhares e presenças, surge perspectivada pelo olhar profundamente sensível – e míope – de uma criança de oito anos, Miguilim, por quem a entidade diegética do narrador afina o diapasão da focalização interna.

O texto inicia-se por uma atmosfera de vaga indeterminação, representada não só pelas notações adverbiais e adjetivas, mas também pela referenciação pronominal indefinida, e pela notação da terceira pessoa:

Um certo Miguilim **morava** com **sua** mãe, **seu** pai e **seus** irmãos, **longe, longe** daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de **outras** veredas **sem nome** ou **pouco conhecidas**, em ponto **remoto**, no Mutum, no meio dos Campos Gerais, mas **num** covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. (*ibidem*).^[3]

Em simultâneo vai quase inconscientemente incluindo no registo, num torvelinho sinestésico, a insólita irregularidade de distintos níveis de distância deíctica,^[4] traduzidos até pela constante amálgama dos

Dão-Lalalão (o devente) e *Buriti*; as edições mais recentes, póstumas, tendem a conceder maior autonomia a cada uma das novelas, editadas independentes.

² Já que inverte com um provável toque de ironia a ordem suposta no título geral do volume.

³ Sublinhados nossos, aqui e em todas as citações do texto.

⁴ Veja-se, *e.g.*, na primeira linha na citação anterior, “(...) longe, longe **daqui** (...)”.

discursos direto, indireto, e indireto (muito) livre, e pelo inesperado sobressalto das formas verbais, nominais^[5] e pronominais:

A Chica vinha passando, com a boneca – nem era boneca, era uma mandioquinha enrolada nos trapos, dizia que era filhinha dela, punha até nome, abraçava, beijava, dava de mamar. A Chica, dessa vez, nem **sei** porquê, não fez careta, até adivinhou que **ele** estivesse com sede – **ele** nem se lembrava mais que estava com sede – a Chica falava: ‘Miguilim, você é meu irmão, você deve de estar com sede, eu vou buscar caneco d’água...’ (*idem*, 25-26).

O motivo narrativo da itinerância ganha força desde a abertura da novela: o primeiro facto liminar da história prende-se com o regresso de uma viagem, imposta como uma dura prova iniciática à limitada robustez física e autonomia afetiva de Miguilim, a quem o ritual religioso do crisma, longe, “no Sucuriju, por onde o bispo passava” (*idem*, p. 13), obriga ao afastamento temporário do espaço doméstico e da ampla rede de vínculos familiares.^[6]

Este périplo circular, de pesarosa ida e apetecido regresso, ecoa implicitamente a centralidade temática da politropia de Ulisses, *o homem errante que muito sofreu*: é quase impossível não reconhecer, na silente saudade do torrão familiar – que a criança assume com exemplar heroicidade na primeira cena dramática da novela –, o paradigma do herói épico, a afrontar com persistente e inamovível constância de ânimo a fortuna adversa que contra vontade o afastou do seio familiar, no enquadramento da vasta onda migratória dos Gregos para Troia. Propiciados pela dureza das circunstâncias e por forças externas à vontade do herói, cada um dos desafios vividos, em dramática sucessão, acaba por se configurar simbolicamente como uma distinta fase

⁵ A flutuação das referências onomásticas, entre o registo formal e o hipocorístico (Bernardo Cássio, Berno ou Bero Caz; Nhãnina; Andrelina ou Drelina; Maria Francisca ou Chica; Expedito José ou Dito ou Ditinho; Tomé de Jesus, ou Tomezinho; Avó Izidra ou vó Zidra, Mãitina), denotam também a contaminação da perspetiva narrativa.

⁶ A família é constituída pelo Pai, a Mãe, as seis crianças, Liovaldo (ausente, instalado em casa do tio Cessim, irmão da mãe, a pretexto de prosseguir estudos), Drelina, Miguilim (de 8 anos), Dito (de 7 anos), Chica (Maria Francisca), Tomezinho (4 anos); a tia avó Izidra (irmã da falecida avó materna Vó Benvinda); o Tio Teréz, irmão do pai; além das figuras colaterais das empregadas, Mãitina (a escrava bárbara, que todos julgam doída), Rosa, e Maria Pretinha.

de maturação humana, a que também se ajustam os sobressaltos narrativos da história da personagem roseana.

Simultaneamente, adensam-se na estrutura profunda da narrativa, associados ao pretexto da religiosidade familiar, e da surda hostilidade dos irmãos - refletida especularmente quer na geração dos adultos (Berno e Terêz), quer na das crianças (sobretudo Miguilim e Liovaldo),^[7] ecos da narrativa do *Gênesis*, a que a tradição bíblica atribuía a responsabilidade de testemunhar os primórdios da história, desde a nebulosa criação do mundo: depois de se propor, por um preâmbulo poético, o relato das origens (*Gen.* 1-11), a partir do nebuloso momento original, em que das trevas e do abismo o Espírito Divino criou a terra, os céus, e as águas, e os foi generosamente constelando de maravilhas multiplicadas, a narrativa detinha-se a pormenorizar, num efabular diacrónico, a partir de Adão, a história do homem, a quem Deus criou, e escolheu entre as criaturas como veículo prioritário do seu amor (*idem*, 1, 26). Chamado a um destino peculiar pelo Criador, e assumindo, pois, o protagonismo entre todas as criaturas, o homem enceta sobre a terra uma itinerância em busca da salvação amorosamente prometida desde o ato criador inicial. Devendo responder à herança de amor superiormente transmitida, porém, o povo eleito erra e desencaminha-se,^[8] mais próximo do pó da terra de que foi moldado (*idem*, 2, 7) do que do sopro divino que lhe garante geneticamente a salvação; por isso virá a ser castigado com a dramática expulsão dos Jardins do Éden, e o regresso enlutado ao destino mortal gravado desde a origem na sua comunhão com o pó da terra.^[9] Traduzindo um muito sólido enraizamento num contínuo devir familiar, de matriz trágica, que o esquema narrativo catalogico das *Genealogias* bíblicas acentua, as gerações dos homens tendem a repetir no Antigo Testamento verdadeiros padrões de ação, que se articulam no testemunho poético como estruturas imagéticas recorrentes. A narrativa bíblica tende por isso a articular a história dos homens a partir de episódios especulares, em que uma diferenciada vinculação afetiva do pai, ou de um parente (o marido), acaba por fatalmente justificar o

⁷ Mas também Miguilim e Andreлина, Andreлина e Chica, e Miguilim e Dito.

⁸ Inscrevendo na narrativa a certeza primordial da culpa, os filhos de Adão dispersam-se pela vastidão do mundo, guiados na sua angústia de proscritos pela promessa divina de salvação.

⁹ *Gen.* 3, 19: “porque tu és pó e em pó te hás de tornar”.

exacerbar do ressentimento de um ou vários dos irmãos contra o dileto.^[10] Mais do que inscritas no fluir narrativo como etapas do passado, estas sequências similares tendem a ampliar-se de geração para geração, de modo que os problemas de relação fraternal continuarão a recorrer ao longo da narrativa veterotestamentária, até se cristalizarem em Jesus, filho unigênito e dileto do Pai, imolado por aqueles a quem chama irmãos.^[11]

A viagem: odisseia e exílio

A moldura temática da errância propõe-se no *Campo Geral* a vários níveis; enquanto a narrativa primária flui do pretexto imediato da viagem ao Sucuriju, para onde Miguilim, distanciando-se de todos os elementos da família, é conduzido pelo tio Teréz, para ser crismado, do fluxo nebuloso da interioridade anímica regurgitam, intermitentes e irregulares, vagas recordações de viagens anteriores, “lembranças que ainda hoje o assustavam” (Rosa, 1984, p.16),^[12] marcadas de violências,

¹⁰ Contaminados pela culpa da traição cometida contra Deus e o seu mandamento relativo à Árvore da Vida (*Gen.* 2, 16; *idem*, 3, 1 *sqq.*), Adão e Eva, expulsos do Éden, geram Caim e Abel (*idem*, 4 *sqq.*); Caim, expulso da terra pela morte de Abel (*idem*, 4, 10), vai residir a oriente do Éden (*idem*, 4, 16); Adão e Eva têm ainda um terceiro filho, Set (*Gen.* 4, 25), de quem descenderá Noé; os filhos de Deus unem-se às filhas dos homens (*idem*, 6, 4), e corrompem mais ainda a sua natureza divina; Deus manda Noé construir uma arca para se colocar a salvo, com a família, das tormentas do Dilúvio (*idem*, 6, 11 *sqq.*); os descendentes de Noé dispersam-se por toda a terra; Ismael, filho de Agar, e Isaac, filho de Sara, entram em conflito (*idem*, 21, 8 *sqq.*), reproduzindo o litígio de Sara e Agar (*idem*, 16, 6; 21, 8); também alvo da preferência e do engano dos pais, outros pares reproduzem sucessivamente o esquema de traição e engano na sua descendência: Esaú e Jacob (*idem*, 25, 19 *sqq.*), Raquel e Lia; José e os irmãos (*idem*, 37, 2-50, 26), Manassés e Efraim (*idem*, 48, 1 *sqq.*).

¹¹ O próprio Jesus Cristo, filho unigênito e dileto do Pai, condensará simbolicamente na controversa parábola do Filho Pródigo essa mesma notação narrativa paradigmática.

¹² Aqui destaca o episódio (Rosa, 1984, p. 16 *sqq.*) de uma violência perpetrada por um “Menino-grande”, que, num quintal, em redor do gruziar de peru, “lhe fazia caretas”, e, impaciente com a sua ingénua insistência, o agride com uma pedrada no meio dos olhos; sem que se explicita nunca o dramatismo das circunstâncias, o episódio, ecoando o mesmo mitema dos ressentimentos fraternos de Caim e Abel, que marcam profundamente a estrutura simbólica da novela, através dos pares de irmãos, adultos e crianças (*vd. supra*, nota 9), parece apontar para um episódio da vida familiar, bloqueado na memória infantil da vítima, em que possivelmente o irmão mais velho, Liovaldo, massacra por ciúme Miguilim.

sangue e sacrifícios expiatórios de animais (*idem*, 17), que o menino tem dificuldade em compreender, mas a mãe acabará por lhe justificar no enquadramento pungente de uma sua doença.

A viagem pelo espaço físico da cartografia sertaneja, na garupa de um cavalo, aos carinhosos cuidados do tio Terêz, detalhada no elenco musical de inúmeras referências locais dos Campos Gerais,^[13] traz ainda à colação, por múltiplas alusões analépticas, a vivência de um outro tempo original, de itinerância familiar a partir de outras coordenadas, “ainda mais longe, também em buraco de mato, lugar chamado Pau-Roxo, na beira do Saririnhém” (*idem*, p. 16), para o Mutum, que impôs à mágoa explícita da mãe^[14] a certeza de um odioso exílio:

Mas sua mãe, que era linda e com cabelos pretos e compridos, se doía de tristeza de ter de viver ali. Queixava-se, principalmente nos demorados meses chuvosos, quando carregava o tempo, tudo tão sozinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro; ou, mesmo na estiagem, qualquer dia, de tardinha, na hora do sol entrar. (*idem*, p. 15)

Essa notação, clara ao coração sensível de Miguilim, sempre umbilicalmente atento e dependente das flutuações anímicas da mãe, justifica a sua íntima necessidade de coligir, fora da circunscrição imediata das relações domésticas, onde pontuam também as figuras dos vaqueiros e de esporádicos visitantes (como seo Deográcias e seo Aristeu), o testemunho fidedigno dos méritos da cartografia próxima do Mutum, para a oferecer como garantia e lenitivo à Mãe.^[15]

¹³ Sucuriju (Rosa, 1984, p.13); Mutum (*ibidem*); Vereda-do-Frango-d’Água (*ibidem*); Saririnhém, (*idem*, p.16); Pindaibas-de-Baixo-e-de-Cima (*idem*, p.17); Pau-Roxo (*ibidem*); o Terentém (*idem*, p. 36); Olho-de-boi (*idem*, p. 43). Algumas das referências toponímicas reforçam, como é costume na toponímia rural, a notação básica da proximidade da vida humana e da animal.

¹⁴ O morro surge à mãe, “agravada de calundu e espalhando suspiros, lastimosa” (Rosa, 1984, p. 15), como uma prisão: “Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que nunca hei de poder ver” (*idem*, p.14).

¹⁵ Levado a crismar ao Sucuriju, fascina-se de ouvir alguém de fora comentar que o seu Mutum é lindo, e quer trazer essa novidade certa para apaziguar a mágoa manifesta da mãe (Rosa, 1984, p. 14); a mesma obsessão leva-o a pedir equivalente testemunho do tio Terêz (*idem*, p.16).

Ecoando a peregrinação heroica de Ulisses de regresso a casa, o multiplicar de referências ao tema da errância pelo espaço evoca simultaneamente o mitema bíblico do exílio. A primeira cena, enformada pela peripécia do regresso de Miguilim e do tio, inscreve-se num cenário de indisfarçada rutura familiar, que ganhará força pelo gradual acumular de indícios sobre a vivência secreta do veneno do ciúme, entre os dois irmãos adultos, o pai Berno e o tio Terêz. Especularmente, essa notação de amargo despeito, que também se reflete nas gerações mais novas, desde as primeiras cenas, tende a multiplicar-se e a alargar a sua esfera de influência:^[16] se a irmã mais velha, (An)Drelina, ofendida por ter sido negligenciada por Miguilim na distribuição de prendas, não tarda a abrir hostilidades, num dos muitos arroubos infantis, anunciando ao irmão o próximo acesso ao Inferno (*idem*, p.18),^[17] imediatamente a seguir o pai, movido por uma funda intuição de deslealdade conjugal, vingará na solidariedade afetuosa do menino pela mãe, como dinâmica de retaliação, a sua incontrolada violência,^[18] num esquema acional que há de repetir-se à exaustão ao longo da novela.

O pretexto concreto da primeira viagem (o Crisma de Miguilim, oficiada pelo Bispo^[19]) inscreve-se num conjunto alargado de dinâmicas que vinculam à esfera da religiosidade cristã tradicional os elementos da família, nomeadamente as crianças e mulheres adultas: a par do visceral medo da morte e do Inferno, que ensombra em particular o

¹⁶ A animosidade do pai Berno e do tio Terêz, refletida na de Vó Izidra e Vó Benvinda (Rosa, 1984, pp. 34-35), alarga o seu círculo dinâmico às complexas vivências fraternais das crianças, quase sempre isoladas do contacto humano de outros coetâneos (Miguilim e Liovaldo, Miguilim e Dito, Drelina e Chica); ver, no enquadramento das ficções de afeto infantis, as combinações de Miguilim e Dito de casarem com as irmãs Drelina e Chica.

¹⁷ De que o pequeno se defende corajosamente com a notação de ter superado a etapa: “– Não vou, eu já fui crismado. Vocês não estão crismados!” (Rosa, 1984, p. 18).

¹⁸ O pai enciúma-se da desatenção de Miguilim, e castiga-o, isolando-o dos seus afetos paternos; esta atitude replica-se em sucessivas ruturas: os irmãos mais novos, porém, intuindo a extrema desproporção do castigo imposto, afadigam-se em redor do castigado com sub-reptícias manobras de solidariedade e proteção.

¹⁹ O Crisma separa qualitativamente Miguilim dos outros irmãos, conferindo-lhe a certeza da salvação perante o Inferno (Rosa, 1984, p. 18); essa distinção, de resto, parece alimentar a hostilidade implícita quer do pai, quer de alguns dos irmãos (Drelina), ecoando o esquema imagético bíblico do filho dileto, que se torna alvo do ressentimento dos pares.

imaginário dos dois irmãos mais próximos,^[20] Miguilim e Dito, ganha projeção expressiva na tessitura narrativa o escrúpulo arraigado do pecado, instilado na família pela autoridade catequética de Vó Izidra, que não só regula a calendarização e a qualidade (“o lucro”, *idem*, p. 46) das orações das crianças, sobretudo em momentos críticos (a trovoada, *idem*, p. 34, o engasgamento, *idem*, p. 32, a doença, *idem*, pp. 43, 45, 46), mas também aquilata com zelo inquisitorial o mérito da fé^[21] e o delito sortilégio da culpa de todo o clã,^[22] e com peculiar rigor as predisposições perversas dos afetos dos adultos.^[23]

Os temas bíblicos da culpa e do exílio, subliminares em toda a novela roseana,^[24] recorrerão como fonte de significação, alimentadas pela alusão à trágica hostilidade de Caim e Abel, explícita ou implicitamente reiterada nas censuras de Vó Izidra à conduta escandalosa dos adultos (pai, mãe, e tio):^[25]

²⁰ O hipocondríaco Miguilim vive obcecado com a morte, não só a sua, mas a de todas as criaturas; a trovoada e o medo de castigos desperta em ambos a necessidade de esconjurar pela palavra o medo da morte: Miguilim receia morrer sozinho, preferindo que ambos morressem juntos; Dito, com uma inequívoca intuição profética, revela o medo de ir para o Céu menino (Rosa, 1984, p. 30).

²¹ Ver a narrativa do episódio da salvação de Miguilim, engasgado por um ossinho de galinha, e salvo por um excepcional fervor na oração, a que ele chama com ingênuo colorido poético um “baguinho-de-fé nele” (Rosa, 1984, p. 47).

²² A incompetência religiosa de Mãitina, a negra bárbara, 36, que se engasga nas orações, e é conotada regularmente com feitiçaria e paganismo pela suspeição autoritária de Vó Izidra.

²³ Sobretudo o trio constituído pela mãe, pelo pai e pelo tio, a quem ela dispensa uma constante atenção inquisitorial; também a notação de que a falecida avó Benvinda (que “de nova tinha sido mulher-atoa”, Rosa, 1984, p. 35) antes de morrer só rezava e comia (*idem*, p. 34) pode andar associada ao rigor morigerador da irmã...

²⁴ *Vd.* como especialmente expressiva a memória difusa inicial (p.16) da precedente viagem de Pau-Roxo para o Mutum, num carro de bois com toldo de couro e esteira de buriti (Rosa, 1984, p.17): enquanto o pai e o tio seguiam a cavalo, em posições opostas, as crianças e a mãe viajam no centro, no carro de bois (*idem*, p. 17).

²⁵ A vinculação do menino às raízes, e em particular aos animais, por via do vínculo paterno; aqui, numa sequência refratada de pares de irmãos em oposição, é ao tio que cumpre, como reflexo desviante do irmão, transmitir à sensibilidade aguda de Miguilim a herança de afeto; a suspeita de incesto mina as entrelinhas da narrativa, que se vai construindo de silêncio e indícios, no afeto privilegiado de Terêz por Miguilim, e no óbvio ressentimento do pai sobre esse filho; no interesse do cunhado pela cunhada, nas recriminações da tia avó...

Ah, Tio Terêz devia de ir embora, de ligeiro, ligeiro, se não o Pai já devia estar voltando por causa da chuva, podia sair homem morto daquela casa, Vovó Izidra xingava Tio Terêz de “Caim” que matou Abel, Miguilim tremia receando os desatinos das pessoas grandes, Tio Terêz podia correr, sair escondido, pela porta da cozinha... (*idem*, p. 28)

Depois da cena de violência doméstica, cumulada por uma chuva estrepitosa de dilúvio, o clã é convocado para a oração:

Vovó Izidra tirava o terço, todos tinham de acompanhar. E ela ensinava alto que o demônio estava despassando nossa casa, rodeando, *os homens já sabiam o sangue um do outro*, a gente carecia de rezar sem esbarrar. Mãe ponteava, com muita cordura, que Vovó Izidra devia de não exaltar coisas assim, perto dos meninos. _ “os meninos necessitam de saber, valença de rezar junto. Inocência deles é que pode livrar a gente de brabos castigos, o pecado já firmou aqui no meio, braseado, você mesma é quem sabe, minha filha!...” Mãe abaixava a cabeça, ela era tão bonita, nada não respondia. (*idem*, p. 34)

Na perturbação da noite, sem saber disciplinar o medo de morrer, Miguilim, afagando as memórias do carinho que sempre lhe dispensou o tio, entretanto erradicado de casa sem ter tempo de se despedir, consciencializa:

Agora parecia que naquela ocasião era que o Tio Terêz estava se despedindo dele. Tio Terêz não parecia com Caim, jeito nenhum. Tio Terêz parecia com Abel... A chuva de certo vinha de toda parte, de em desde por lá, de todos os lugares que tinha. (*idem*, p. 37).

O desencadear da narrativa processar-se-á ao longo da novela sobretudo pela sucessão abrupta de deslocções espaciais, marcadas pelo espoletar gradual do conflito dos irmãos Caz, o desaparecimento do pai, a expulsão do tio, a doença, morte e funeral do irmão Dito, as consequentes agitações de curandeiros, amigos, e familiares, o regresso do irmão mais velho, Liovaldo, que se reintegra infaustamente, acompanhado pelo tio materno Cessim, no seio da família enlutada, a gravíssima doença de Miguilim, o suicídio do pai, e o regresso do tio Terêz. O final da novela propõe, como momento catártico de esperança,

a fechar a sequência trágica, outra vez uma viagem de Miguilim, em busca de cuidados médicos, para a cidade.

Vizinhança animal

À semelhança dos modelos míticos que comporta, esta itinerância, *odisseia* ou *exílio* pelas coordenadas agrestes do mundo,^[26] inscrita no referente espacial da paisagem sertaneja, permite à consciência do homem confrontar-se com a vizinhança contrastiva e multiforme dos outros animais, convocados, como aqueles, para o mistério insondável do seu peculiar destino mortal.

Próximo do registo mítico das tradições poéticas antigas, que evocavam a origem da vida, colocando os animais a partilhar com os humanos o espaço comum da criação, a narrativa do *Campo Geral* tende a privilegiar, como mecanismo alegórico fundamental, apoiado em opções lexicais e semânticas, uma recorrente amálgama expressiva entre as esferas humana e animal.

Desde as primeiras linhas, que situam a habitação familiar “No meio dos Campos Gerais, mas num covoão em trecho de matas (...)” (*idem*, p.13)”, o enunciado tende a registar a proximidade dos animais e dos humanos, e vice-versa: sintomaticamente, quando observa as movimentações dos sanhaços, azulados e macios, Miguilim recorda-se da riqueza da cor do traje do Bispo (*idem*, pp.15-16); também enquanto ele evoca, horrorizado, as cenas de caça do tatu, a avó Izidra sai do quarto, “caçando tio Terêz” (*idem*, p. 27). O discurso do narrador lembra que o pequeno Tomezinho “escondia tudo, fazia igual como os cachorros” (*idem*, p. 19), e gostava de dormir no meio dos sabucos da cozinha, como o gato, alheando-se dos discursos brutos e secos dos adultos (*idem*, p. 38); de igual forma se deixa escapar que, movido pelo mesmo instinto básico dos cães, o pai cessa o

²⁶ Na *Odisseia*, a genealogia familiar é feita de filhos únicos, e isto amplia a notação de absoluta solidão geracional; em particular Ulisses, envolvido no projeto coletivo de retaliação aqueia contra os troianos, acabará por refazer o caminho de regresso num isolamento gradualmente crescente, que isola primeiro o seu contingente de todos os que regressam, e depois acabará por, de etapa em etapa, o deixar irremediavelmente sozinho no mar oscilante; aqui, pelo contrário, sobrepõe-se o modelo do *Gênesis*, e o isolamento da roça faz perceber a gradual ampliação dos vínculos familiares, na fecundidade crescente do casal.

seu violento ressentimento e regressa de parte incerta, pela manhã, “na hora do ango dos cachorros” (*ibidem*, p. 38). Curiosamente, também seo Aristeu,^[27] que “benzia bicheira dos bois, recitava para sujeitar pestes” (*idem*, p. 45) usava a sua ciência infusa para aconselhar remédios aos humanos; e os exemplos sucedem-se à exaustão.^[28]

A peculiar focalização narrativa “cola-se” à sensibilidade curiosa e compassiva^[29] de Miguilim, o pequeno contemplativo, que equilibra, nos recessos mais ocultos da memória, com os receios de “sumidas coisas”, impalpáveis e inefáveis,

outras recordações, tão fugidas, tão afastadas, que até formavam sonho. Umhas moças, cheirosas, limpas, os claros risos bonitos, pegavam nele, o levavam para a beira duma mesa, ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, goles de um de-beber quente, que cheirava à claridade. Depois, na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era

²⁷ Julgo ver, na figura equívoca de Seo Aristeu, que “criava abelhas, aquelas abelhinhas bravas do mato”, (Rosa, 1984, p.45), a quem a mãe achava bonito, e a Vó Izidra, sentia necessidade de enxotar de casa, um eventual eco de Virgílio (*Geórgicas* IV) do tema trágico da interferência da infidelidade no círculo fechado do amor.

²⁸ Chica mordía as pessoas (Rosa, 1984, p. 24); a alegria da Cuca com o filhote (*idem*, p. 20) corresponde à ternura da Chica com a boneca-filha; o pai ameaçava de pôr Miguilim de castigo atado numa árvore no mato (*idem*, p. 24: eco de Édipo); a preocupação de Miguilim com os coelhinhos equipara-se à que alimenta pela sorte do tio (*idem*, pp. 26-27); enquanto ele evoca as cenas de caça do tatu, a avó Izidra sai do quarto, “caçando tio Teréz” (27); Tomezinho dorme no monte de sabucos como os gatos (*idem*, p. 28); “Os cachorros latiam, com as pessoas (*idem*, p. 29); A Rosa comenta que Mãitina (que a avó Izidra considera pagã, e rogando aos demônios africanos) reza “porqueado” (*idem*, p. 33); “Mãitina tinha uma cor preto de boi” (*idem*, p. 33); Deográcias, que anda de casa em casa a observar e prescrever medicações, vai da casa de Miguilim à “cafua do Frieza, pastos abaixo” (*idem*, p. 43), etc.

²⁹ Miguilim mente, e não pensa no pai, mas nos sanhaços caçados e isolados dos iguais (Rosa, 1984, pp. 15-16); preocupa-se pelo estado da cabra que vai a pé, enquanto ele, os irmãos, a mãe e os cabritinhos viajam todos juntos na carroça de bois (*idem*, p. 17); angustia-se com o estado da Pingo-de-Ouro (*idem*, p. 21); tem pena do João e Maria da estória, abandonados no mato pelos pais (*idem*, p. 24); gosta de observar as formigas (*idem*, p. 23) e os pássaros (*idem*, p. 25); sofre com tatus e coelhos que caçavam (*idem*, p. 27); na trovoadas, tem pena dos “passarinhos do campo, desassissados” (*idem*, p. 31), e “dos cachorros lá fora, desertados, com tanta chuva” (*idem*, p. 35).

o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas- cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha. (*idem*, p. 17)

A novela tende, pois, a recriar, por meio de enunciados repletos de um sinestésico sortilégio, um universo vibrante, colorido, fragrante e luminoso, pejado de espécies animais que evocam ao nosso ouvido destreinado o mistério primordial da genesíaca criação divina, ou da luxuriante cartografia homérica, sempre habitada de animais, a acompanharem não só a itinerância sofrida dos mortais^[30], mas a servirem também o conforto dos bem-aventurados olímpicos.

A par dos animais ferozes, que ameaçam o recinto e as criaturas domésticas,^[31] e dos que se oferecem à arrogância equívoca dos caçadores,^[32] ou à curiosidade cruel das crianças,^[33] recorrem também, atentamente descritos^[34] pela atenção curiosa de Miguilim, apesar da humildade da sua estatura animal, as formigas e os caracóis (*idem*, p. 24), os carrapichos do gado (*idem*, p. 31), os bichos-do-pé,^[35] as abelhas e marimbondos, “tontos depois das chuvas” (*idem*, p. 38). Detalhada com extraordinária volúpia de pormenores, surge ainda a fauna alada, que o menino aprende com o Tio

³⁰ De notar que só excepcionalmente se reconhece, no amplo elenco de animais que habitam os Poemas Homéricos, algum que possa assumir o estatuto afetivo daqueles que virão a ser, a partir dos tempos antigos, os animais de estimação: mesmo a excepcional aura de familiaridade, mútua predileção, e dependência afetiva, que intuímos na relação de Aquiles com os seus incomparáveis cavalos, e na de Ulisses com o fidelíssimo cão Argos começam por ser, antes de mais, o aprofundar de um vínculo de natural proximidade do homem com os animais que o servem nas mais regulares atividades do quotidiano, o guerreiro com o cavalo que o transporta para e na batalha, e o proprietário e caçador com o cão que lhe guarda os bens e o acompanha vigilante na aventura das caçadas.

³¹ “Raposas, gambá, irarinha muito raivosa, até onça de se tremer” (Rosa, 1984, p. 19), até lobos, lobo guará dos Gerais” (*idem*, pp. 35, 36); “o teiú, brabeado” (*idem*, p. 36); a jibóia (*idem*, p. 36); “a cobra urutu” (que uma noite entrara em casa) (*idem*, p. 23); o jacaré (na ficção de Miguilim ao irmão Tomê).

³² “Antas, pacas e veados” (*idem*, p. 45); “coelhinhos” (*idem*, p. 26); e tatus, mais frequentes (e.g., *idem*, pp. 16, 27).

³³ Sapos e rãs verdes (a irmã Chica “domesticava rãs verdes”, prendendo-as por uma pata às estacas da cerca, Rosa, 1984, p. 40), e peixes (que o pai ensina os restantes filhos a pescar no córrego, quando decide discriminar por ciúme Miguilim) (*idem*, p. 15).

³⁴ Ver o detalhe sobre as diplomáticas relações do gato com os cães (Rosa, 1984, p. 29).

³⁵ Que as crianças apanhavam no chiqueiro e a mãe tirava da pele infetada com um alfinete (Rosa, 1984, p. 24).

Terêz a domesticar em gaiolas, depois de aprisionada em urupucas (*idem*, p. 15), “pássaros que descem a beber as águas empoçadas das chuvas” (*idem*, p. 47), os sanhaços, “pássaros macios e azulados” (*idem*, pp. 15, 47), os sabiás-peito-vermelho (*idem*, p. 47); os tico-ticos (*ibidem*), os gaturamos (*idem*, pp. 31, 47), os tesoureiros e mariposas, e os tucanos alvoroçados, claros “prenúncios de chuva” (*idem*, pp. 25, 26); os pé-de-água (*idem*, p. 29), os nhambus e pássaros-pretos (*idem*, p. 31) cujos ovos enfeitavam, como tesouros, o oratório.^[36] “Tudo tão caprichado lindo!” (*idem*, p. 47).^[37]

Dentre os animais domésticos, porcos (*idem*, p.24), cabras, cabritos (*idem*, p. 17) e galinhas, necessárias à alimentação da família,^[38] sobressai o flamejante peru de Pau-Roxo,

Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória (*idem*, 16).

Pontuam ainda os bois e bezerros, das manadas em transumância,^[39] e os que transportaram a família pelos duros caminhos do Sertão, entre Pau-Roxo e o Mutum (*idem*, p. 17). Pela sua envolvimento afetiva com os elementos da família, destacam ainda o cavalo do Tio Terêz^[40],

³⁶ Além da misteriosa cuca, que Miguilim só conhece de ouvir falar, e associa como nome próprio à sua cadela predileta (Rosa, 1984, p. 21).

³⁷ Aqui parece claramente ecoar, no profuso detalhar das espécies animais, a mesma volúpia genesiaca que intuímos no narrador bíblico a fechar cada um dos sete dias da criação, deslumbrado, vendo que é bom quanto faz...

³⁸ E pasto da audácia das jibóias (Rosa, 1984, p. 36).

³⁹ “Os vaqueiros vaquejavam boiadas” (Rosa, 1984, p. 31).

⁴⁰ O tio Terêz está sempre pronto a sublinhar uma especial afinidade com Miguilim, o terceiro, que, de resto, com a Chica, não se parece com o pai mas com a mãe (Rosa, 1984, p. 19); como se desconfiasse dele e o visse como reflexo da infidelidade da esposa (isto é indício de desarticulação familiar e adultério?), o pai parece ressentir-se particularmente da personalidade e das atitudes do filho (p. 15); “O pai se crescia, raivava”; “ainda ralhou mais”, (*idem*, p. 15); a mãe recomenda ao pai que se “deixe de cisma” (*ibidem*). O menino “gostava do tio Terêz, irmão de seu pai” (*idem*, p.14); o pai leva os outros filhos a pescar e deixa o menino de castigo, (*idem*, p. 15); o tio Terêz compensa-o, ensinando-o a caçar (*ibidem*); Dito reconhece que apesar de Miguilim gostar do Tio Terêz, ele mesmo não gosta (*idem*, p. 36); o tio serve-se do menino para transmitir à mãe recados; Miguilim recorda a conversa do tio no mato, sobre a amizade (*idem*, p. 37), e acha-o figuração de Abel, não de Caim.

onde o menino acha guarida para a excepcional viagem ao Sucuriju (*idem*, p. 13), e alento após as violências desmedidas do pai (*idem*, p. 15); e o gato (com três títulos onomásticos, o majestoso Reibelo, o realista Sossonho, ou Sossoe, e o hipocorístico Quoquo,^[41] *idem*, pp. 29, 31), que dorme na tulha de sabucos da cozinha depois de censear a perfídia^[42] dos ratos (*idem*, p. 39).

Presença canina

À semelhança da narrativa homérica, onde o cão sobressai^[43] entre as espécies animais, também na novela roseana assume uma particular relevância o grupo numeroso dos cães^[44]. Na economia narrativa, eles recorrem como um reflexo especular das dinâmicas sociais da família.

Gigão, “o maior, todo preto” (*idem*, pp. 19, 23) “caçava até onça”, e, tendo salvo a vida de todos do perigoso ataque de uma cobra enorme,

⁴¹ Hipocorístico da inventiva do pequeno Tomezinho, que se sobrepõe aos outros na tradição doméstica. Merece atenção, como exemplar, a expressividade dos mecanismos hipocorísticos na onomástica do conto, o que, de resto, revalida a questão da focalização narrativa pelo ângulo de perspectiva infantil.

⁴² Conotados, na vivência familiar, com o perigo de profanação dos cordões umbilicais das crianças, religiosamente guardados no recinto protetor do oratório (Rosa, 1984, p. 35).

⁴³ Um animal doméstico sempre presente nos Poemas Homéricos é o cão, apresentado duplamente, ora como companheiro do pastor, do proprietário e do caçador, a auxiliar nas tarefas de guarda dos bens e proteção do gado, ora, por outro lado, sobretudo na *Iliada*, muitas vezes conotado, no contexto da guerra, com a ameaça da mutilação associada à morte insepulta (além de ser também o referente fundamental da invetiva injuriosa tanto dos humanos como dos deuses, quer ao oponente, quer como exercício de auto-contrição (sobretudo da pesarosa Helena). Na *Odisseia*, o cão, assumindo ainda o papel de adjuvante nas caçadas (cfr. *Od.* XIX) e na guarda dos rebanhos, tende, por sua vez a recorrer como o companheiro fiel do solitário (sobretudo Telêmaco): nesse enquadramento simbólico, destaca Argos, o único dos conhecidos que consegue, moribundo, reconhecer sem necessidade de sinais Ulisses há muito ausente.

⁴⁴ A primeira referência ocorre depois de se notar que o comportamento do menino mais novo é igual ao dos cachorros (Rosa, 1984, p. 19). Todos os cães parecem desempenhar na história funções simbólicas: a proteção (Gigão), o assédio (ressentimento, os veadeiros); a sexualidade promíscua, o suicídio, a maternidade e a perda; quando pensa nos eventuais maus tratos à cadela Pingo-de-Ouro introduz-se o tema da violência doméstica e da defesa do menino à mãe (*idem*, p. 21).

passou a merecer no carinho de todos, e até no do pai, um estatuto especial; pelo seu papel de protetor, parece refletir a figura matriarcal de Vó Izidra, que assume em família o metódico cuidado de zeladora dos costumes, e se empenha na defesa incondicional dos mais frágeis contra os perigos e o pecado. Somam-se-lhe os três veadeiros brancos, Seu-Nome, Zé-Rocha (Zerró) e Julinho-da-Túlia (Julim), nomeados em função dos ressentimentos pessoais (por ciúme?) do pai em Pau-Roxo (*idem*, p. 19); até pelo significativo procedimento da imposição dos nomes, o trio parece evocar as subreptícias movimentações emocionais dos adultos, agentes de atividades predatórias, e refêns de paixões equívocas.^[45] Também os quatro paqueiros de trela, três machos e uma fêmea, “que nunca se separavam, pequenos e reboludos”, Caráter, Catita, Soprado e Floresto (*idem*, pp. 20 e 28), sugerem a visceral e ingênua afetividade dos irmãos (sobretudo os quatro mais novos, Miguilim, Dito, Chica e Tomezinho). Refletindo a memória dos parentes falecidos (a Vó Benvinda), continua a ser acarinhado na memória “o perdigueiro Rio-Belo, que morrera envenenado” (*idem*, p. 19). Já a (Cuca)-Pingo-de-ouro, “cadela bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo”, espelha inequivocamente as peculiares vinculações de Miguilim com o irmão predileto, Dito, e com a mãe; pela evidente sintonia de naturezas^[46] (ambos frágeis, sensíveis e semicegos),^[47] a cadelinha garantirá um especial espaço na cartografia afetiva do menino (*idem*, p. 20). O melancólico jogo narrativo da sua rápida passagem, e

⁴⁵ O mecanismo de imposição do nome confirma uma tendência simbólica da narrativa, que aposta na amálgama expressiva do universo humano e do animal: sintomaticamente, os cães alvoroçam-se quando o tio Teréz entra em casa (Rosa, 1984, p. 26), e quando caçam tatus ou coelhos são assimilados a demônios (*idem*, p. 27); tal como sucede na Poesia homérica, onde o lexema é usado como invetiva, também aqui se nota que “mulher de má vida vira cadela de satanás” (*idem*, p. 35).

⁴⁶ “Estava toda sempre mafra, doente da saúde, diziam que ia ficando cega.” (Rosa, 1984, p. 20: semelhanças com o protagonista); o “cachorrinho era com-cor com a Pingo” (*ibidem*); tal como Miguilim, num passeio em Pindaíbas de Baixo e de Cima, engatinhava no chão, “meio àquele fresco das folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas” (*idem*, p. 17), também o cachorrinho “se esticava, rapava, com as patinhas para diante, arrancando terra mole preta e jogando longe, para trás, no pé da roseira, que nem quisesse tirar de dentro do chão aquele cheiro bom de chuva, de fundo” (*idem*, p. 20).

⁴⁷ Tal como a especial afinidade com o filho cachorrinho evoca a de Miguilim com a mãe.

transformação em pungente ausência na mágoa ressentida do menino contra o pai (que a ofereceu a uns tropeiros, *ibidem*), funcionará simbólica e proleticamente como o anúncio da orfandade e perda, e a representação sensível da mais profunda solidão, que lhe foi tributada como destino na terra.

Conclusões

Tal como muitas outras propostas narrativas do universo ficcional de João Guimarães Rosa, o *Campo Geral* fundamenta a sua estrutura simbólica nuclear na notação mítica de uma itinerância do homem em busca de si mesmo. Esta simbologia implícita ecoa a presença de elementos associados às tradições de dois grandes repositórios míticos, o da épica homérica e o bíblico. Enquanto o homérico, no enquadramento da vasta onda migratória dos Gregos para Troia, se funda essencialmente na centralidade da politropia de Ulisses, o *homem errante que muito sofreu*, o bíblico ocorre sustentado pelo filão narrativo do *Gênesis*, que, a partir da herança divina confiada ao homem, detalha a expulsão do Éden, e as sucessivas diásporas dos infelizes filhos de Adão. No enquadramento de uma tipologia comum, as narrativas das itinerâncias de Ulisses, e a da criação genesíaca do homem, nascidas de tradições narrativas mais próximas do que estamos habituados a supor, socorrem-se de estruturas ficcionais, temas e mitemas similares, fundados em fontes inconscientes do imaginário, e possivelmente em ecos de memórias históricas aparentadas, onde se refletem as primitivas migrações do homem.

Recorrendo a um enunciado de grande amplitude alegórica, o autor criou, pela síntese de ambas, um microcosmos poético cheio de simbologias implícitas, a veicular o íntimo sentido trágico da travessia do homem, arrebatado do estado de pureza original, para um mundo marcado de uma profunda consciência da mortalidade e do sofrimento. No depurar de vivências e memórias, o pequeno Miguilim ensaiará a sua íntima viagem de autoconhecimento, a partir do pretexto oferecido pela memória também de uma viagem de exílio pelo espaço do interior do Sertão. Inserido numa família numerosa, criado entre vários irmãos, tios, avós e vizinhos, e rodeado de uma fauna multiforme e

colorida, será, à semelhança dos modelos poéticos da antiguidade, pela ambivalente figuração dos cães (aqui excepcionalmente numerosos) que o pequeno intuirá, especularmente, a sua enigmática identidade, e a certeza trágica da sua solidão intransitiva.

REFERÊNCIAS

- ROSA, João Guimarães (1984). *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. *Campo Geral. Uma estória de amor*, 9.^a edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- COUTINHO, Eduardo F. (Org.). 1991. *Guimarães Rosa*, 2.^a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- COUTINHO, Eduardo F. (2006). Linguagem e revelação: Uma poética da busca. *Eixo e a Roda - Revista de Literatura Brasileira*, v. 12, pp. 161-173.
- FREITAS, Marcus Vinicius de (2002). Cachorros e outros bichos no *Campo Geral*, de Guimarães Rosa. *Revista do CESP*, v. 22, n. 31, pp. 325-328.

O MEU CÃO SEMPRE COME PRIMEIRO

Anita De Melo

anita.pereirademelo@uct.ac.za

UNIVERSITY OF CAPE TOWN, SCHOOL OF LANGUAGES AND LITERATURES, RONDEBOSCH, CAPE TOWN, SOUTH AFRICA

A teórica Jane Stadler examina a estética de filmar focada na ética de afeto do cinema, e desenvolve uma teoria na qual argumenta que alguns filmes engajam o público do cinema de forma ética, perceptual, afetiva e cognitiva e, portanto, comunicam uma perspectiva de empatia e compaixão. Utilizamos a teoria de Stadler para analisar dois documentários: *Karollyne e Passarinho* – histórias de moradores de rua que vivem na companhia de cães – e examinamos como a partir de um sentimento-comum presente nas sociedades que é o relacionamento afetivo que há entre humanos e animais, sobretudo cães, estas produções podem engajar o público de forma afetiva, perceptual e cognitiva comunicando empatia e compaixão.

ESTE ESTUDO INVESTIGA OS DOCUMENTÁRIOS *KAROLLYNE E PASSARINHO* EMPREGANDO EM SUA ANÁLISE O CONCEITO DE “OLHAR COMPASSIVO” DESENVOLVIDO TEORICAMENTE POR JANE STADLER (STADLER, 2014).^[1] Em sua análise do filme *The Diving Bell and The Butterfly*, Stadler argumenta que a estética de filmar e o conteúdo narrativo desta produção resultam numa ética de afeto que invoca empatia e compaixão engajando o público de forma ética, perceptual, afetiva e cognitiva.^[2] Isto resulta no que Stadler chama de olhar compassivo, ou seja, um “modo estético que funciona para preencher a distância entre o ser e o outro” (*idem*, p. 27). Para chegar ao seu conceito de olhar compassivo, Stadler engaja-se criticamente com uma literatura interdisciplinar sobre as teorias de filmagem; sobretudo, Stadler elabora a sua teoria a

101

O MEU CÃO SEMPRE
COME PRIMEIRO

Anita De Melo

¹ Tradução livre do inglês *Compassionate Gaze*.

² *The Diving Bell and The Butterfly* é um filme baseado no livro de memórias de Jean-Dominique Bauby que leva o mesmo título. O filme retrata a vida de Bauby após ter sofrido um acidente vascular cerebral que o paralisou quase por completo sem ter afetado, entretanto, o seu estado mental. Bauby, portanto, desenvolve uma condição conhecida como “síndrome do encerramento” à qual, argumenta Stadler, o filme através “de um estilo visual envolvente e paisagem sonora subjectiva situa o público dentro da experiência da “síndrome do encerramento.”

partir das propostas filosóficas de Martha Nussbaum que discutem as dimensões éticas e sociais da compaixão. Este estudo emprega o conceito de olhar compassivo de Stadler para analisar *Karollyne e Passarinho* argumentando que o conteúdo narrativo destes dois documentários – focado nas relações afetivas entre pessoas desabrigadas e seus cães – junto a uma estética de filmar desenvolvida a partir de uma elaborada *mise-en-scène* com tomadas em *encena-ação/afecção* podem situar o público dentro da experiência do morador de rua. O público é levado a se engajar eticamente com a marginalização da pessoa desabrigada a partir do foco dado a um sentimento-em-comum que aproxima o ser do outro, ou seja, a partir das relações de afetividade que existem entre humanos e os cães.

Os documentários *Passarinho e Karollyne* são da realizadora brasileira Heloísa Passos, e foram coproduzidos com o jornalista norte-americano Glen Greenwald em 2015 no Rio de Janeiro. Passarinho e Karollyne são os nomes das personagens protagonistas dos documentários. Passarinho é a alcunha de Anderson Bernardes Carneiro; ele nasceu e cresceu no Amazonas. Ainda jovem foi para o Rio de Janeiro onde posteriormente se envolveu com o crime. Foi preso e cumpriu pena de doze anos na prisão. Na altura em que o documentário foi filmado vendia frutas de estação e vivia nas ruas do Rio na companhia de duas cadelas, a Bel e a Pipoca. Karollyne é transexual, negra e ex-presidiária. Depois de sair da prisão, viveu desabrigada nas ruas do Rio de Janeiro até encontrar um casarão abandonado no bairro da Tijuca onde se estabeleceu. Posteriormente começou a abrigar no casarão cães que frequentemente são abandonados na floresta da Tijuca. À altura em que o documentário foi filmado Karollyne abrigava dezenove cães, quatro gatos e oito pessoas que antes viviam em situações marginalizadas. Alguns dos nomes dos cães que vivem com Karollyne são: Priscila, Mel, She-ra, Gorda, e o Bolinha que é o cão mais afeiçoado à Karollyne e que está sempre ao redor dela requisitando a sua atenção.

Contexto

A socióloga e professora norte-americana Leslie Irvine conduziu uma pesquisa pioneira cujo foco foi investigar o relacionamento afetivo entre moradores de rua e seus animais de companhia. Os resultados dessa

pesquisa estão relatados no livro *My Dog Always Eats First: Homeless People and Their Animals* (Irvine, 2013).³ Em sua pesquisa, Irvine trabalhou com as várias perspectivas que envolvem as teorias sobre identidades narrativas, ou seja, narrativas que moldam a identidade e o ser. Irvine trabalhou com setenta e cinco pessoas desabrigadas que viviam nas ruas do Colorado e em companhia de animais, especialmente cães; o objetivo era fazer com que essas pessoas pudessem se engajar em relatos sobre as suas experiências. Irvine percebeu que ao contarem as suas histórias pessoais e explicarem os seus relacionamentos com animais de companhia, os moradores de rua com quem trabalhou puderam livremente ‘ser quem são’ (*idem*, p. 5). Apesar de ter recorrido a vários estudos científicos e interdisciplinares, a análise de Irvine, todavia, contou maiormente com as etnografias das próprias pessoas moradoras de rua. Irvine ressalta que há na atualidade muitos estudos que investigam as relações afetivas entre pessoas e cães, entretanto a maioria desses estudos ocorre focando-se no contexto domiciliar; poucos são os estudos que investigam o contexto da pessoa em situação de rua. “We know little about how these relationships occur at the margins of society, among those who live not in houses but on the streets” (*ibidem*).

Irvine argumenta que os estudos que investigam as relações entre pessoas desabrigadas e cães têm descoberto que a pessoa moradora de rua demonstra um grau afetivo excepcionalmente elevado em relação ao seu animal. Por exemplo, Aline Kidd e Robert Kidd (1994) estudaram o grau de afetividade que pessoas desabrigadas demonstram pelos seus animais através de respostas de modo qualitativo inferindo-as de frases como “o meu melhor amigo”, “a única coisa que amo”, e a “única coisa que me ama”, e a maioria dos entrevistados nesse estudo disseram que o único relacionamento que tinham era com os seus animais (*apud* Irvine, 2013, p.10). Um estudo feito no ano posterior por Randall Singer, Lynette Hart e Lee Zasloff (1995) comparou o grau de afetividade de dois grupos por seus animais de companhia; no primeiro grupo estavam moradores de rua e no segundo pessoas domiciliadas; o resultado foi que as pessoas em situação de rua demonstraram uma

³ O título deste artigo é um empréstimo - traduzido para o português - do título da obra de Irvine.

afeição superior pelos seus animais do que demonstraram as pessoas domiciliadas (*apud ibidem*). Conforme Rew (2000) ter animais de companhia beneficia a saúde mental das pessoas, especialmente a de jovens em situação de rua; quando entrevistados, jovens desabrigados disseram não ter sucumbido ao suicídio graças aos seus animais, e a maioria também disse que combatia a solidão através da companhia canina (*apud ibidem*). Dois estudos feitos por Taylor, Williams e Gray (2004) concluíram que há menos atividades criminosas entre os moradores de rua que mantêm animais de companhia do que há entre os moradores de rua que vivem sem animais (*apud ibidem*). E ainda outro estudo de Baker (2001) demonstrou que desabrigados que mantem cães como animais de companhia usam menos drogas ilegais do que os que vivem sós (*apud ibidem*).

Irvine aponta que a pessoa desabrigada enfrenta vários problemas para manter um animal de companhia. O grau de comprometimento é tão elevado que muitas dessas pessoas recusam ofertas de abrigo ou moradia que exijam que elas abandonem ou se desfaçam dos seus animais (Irvine, 2013, p. 5). Irvine também argumenta que muitas vezes o cão que é cuidado por uma pessoa desabrigada recebe mais atenção e zelo do que os cães que são cuidados e vivem com pessoas domiciliadas (*ibidem*). Isso é reiterado por Passarinho que o faz a seu modo simples e baseando-se na sua convivência com as suas cadelas. Numa tomada do documentário, vemos Passarinho com as suas cadelas ao fim duma tarde na Lagoa Rodrigo de Freitas no Rio de Janeiro. As cadelas e outros cães (não fica claro de onde vieram esses outros cães) brincam na areia e se banham na lagoa. Passarinho, então, se engaja num monólogo; ora olhando para a câmera, ora para o mar, ora para os bichos, ele diz: “Acho que a diferença do cachorro caseiro para o cachorro que mora na rua, a diferença é muito grande. Acho que o cachorro de rua é mais à vontade, é mais ágil, é mais ousado, ele brinca mais, ele se arrisca mais, mas ele é mais feliz (Passos, 2015). Greenwald (2015) acrescenta que a pessoa desabrigada é igualmente bem cuidada pelo seu cão, e que isso gera um relacionamento simbiótico de cuidar mútuo. Ora, enquanto a pessoa desabrigada dorme na rua, o cão fica alerta, preparado para protegê-la e defendê-la se for necessário e de quem quer que possa atacá-la, sejam eles outros moradores de rua, indigentes, transeuntes ou mesmo a polícia (Greenwald, 2015). Greenwald explica também que para o cão

viver na rua implica muito pouca privação ou talvez nenhuma; é claro que o cão precisa de cuidado, comida, medicamentos, mas, sobretudo, o que ele realmente precisa é de companhia humana (*ibidem*).

Conforme exposto acima, essa pesquisa precursora de Irvine que investigou as relações afetivas que pessoas desabrigadas têm por seus cães é instigante e enriquecedora. Além disso, evidencia a marginalização e os problemas que os moradores de rua enfrentam no dia-a-dia. Mostra também que se para algumas dessas pessoas manter um animal de companhia acaba sendo um ônus, para a maioria é o afeto de que eles necessitam e que vem a sustentar a sua humanidade. Por fim, a pesquisa de Irvine propicia uma maior compreensão dos estudos sobre a relação humano-animal, em particular o relacionamento entre humanos e cães nas sociedades, e especificamente o relacionamento afetivo que pessoas marginalizadas desenvolvem por seus cães. De modo análogo, *Passarinho* e *Karolynne* reiteram ao público do cinema o forte elo afetivo que há entre moradores de rua e seus cães; além disso esses documentários têm o potencial de expor uma difícil conjuntura ética: a sociedade em geral sente compaixão pelo animal que está em situação de rua, entretanto costuma ter uma percepção mais enviesada sobre o humano que vive nas ruas. Através de uma elaborada técnica de filmagem, cujo projeto estético é depositado na elaboração da *mise-en-scène* e na fala das personagens, esses dois documentários de Passos têm o potencial de provocar a reflexão incitando o olhar compassivo.

O Olhar Compassivo

Através de um estudo interdisciplinar que se engaja com as teorias fenomenológicas e cognitivas da filmagem, com a filosofia moral, com a ciência e as ciências sociais que investigam o processo neurológico e psicológico da empatia, Stadler (2014) desenvolve a sua teoria de olhar compassivo e a utiliza para fazer uma análise estética e ética de *Diving Bell*. A teoria do olhar compassivo de Stadler pode, em parte, ser empregada para analisar *Karolynne* e *Passarinho*. No nosso estudo desses documentários acrescentamos que o projeto estético de Passos focado na *mise-en-scène* e na fala das personagens protagonistas tem o potencial de engajar o público numa leitura mais extensível do outro,

nesse caso do sujeito marginalizado; e que este novo juízo adquirido pode-se fazer oportuno para que ocorra maior tolerância e compaixão.

Para compreender o papel que o espectador tem na cinematografia, Stadler explica que as teorias de filmagem têm-se na contemporaneidade focado numa virada afetiva. Maurice Merleau-Ponty, contrariando a ideia de espectador hipotético, argumentou que, “The perceiving subject is not this absolute thinker; rather, it functions according to a natal pact between our body and the world, between ourselves and our body” (*apud* Stadler, 2014, p. 28). Stadler argumenta que essa visão fenomenológica de Merleau-Ponty reformula as teorias sobre filmagem à medida que dá ênfase à experiência afetiva da percepção, e que isso reconceptualiza o público do cinema como sendo “*embodied spectators*” (*idem*, p. 29). Stadler cita Tarja Laine (2011) dizendo que compreender a virada afetiva é entender que o cinema não é um texto objetivo, mas sim uma experiência emotiva. “Laine points to the change from approaches that privilege the role of text in creating meaning and constructing a subject position for the spectator to occupy, toward a holistic understanding of the audience’s experience” (*apud* *ibidem*). Murray Smith (2011) acrescenta um componente atraente às teorias cognitivas ao formular seu pensamento baseado na premissa de que a empatia é fundamental para as interações sociais, “film and other narrative arts play an important cultural role by extending the range of people, experiences, and cultures that an individual may have occasion to empathize with” (*apud* Stadler, 2014, p. 31). Stadler acrescenta que a psicologia cognitiva tem demonstrado através de estudos empíricos que aqueles que imitam expressões de outra pessoa ou de um personagem do cinema são mais capazes de sentir empatia pelos que imitam.

Em *Passarinho* e *Karolynne* os sentidos são explorados do contato físico entre os humanos e os seus cães comunicando afetividade e sintonizando o espectador à condição do sujeito marginalizado. Por exemplo, em algumas tomadas vemos Passarinho deitado no chão numa rua do Rio de Janeiro, sobre o seu peito está deitada tranquilamente uma das cadelas. Ela brinca com uma das mãos de Passarinho dando-lhe pequenas mordidelas enquanto ele retira a mão de leve e logo volta a trazê-la para perto da boca da cadela para que essa reinicie o seu pequeno jogo de mordidas. Embora os carros e o barulho do Rio de Janeiro sejam o pano de fundo que contrasta com um espírito de

tranquilidade, Passarinho e a sua cadelinha se engajam numa troca mútua de afeição. Noutra tomada, Passarinho beija as cadelas enquanto desamarra-lhes as coleiras atreladas ao pescoço; as cadelas, por sua vez, lambem afetivamente a cara de Passarinho. Essas cenas refletem uma experiência corriqueira e prazerosa que envolve o contato físico entre humanos e seus animais de companhia. Ao ver tais experiências replicadas no documentário, o espectador encontra ali um sentimento-em-comum que também faz parte do seu dia-a-dia se ele tiver animais de companhia. Stadler explica:

When compassion for a member of a stigmatized group is induced in this way, it leads to the development of enduring favourable attitudes toward members of that group and a reduction in prejudiced thinking. [] the role of the body, and particularly the face, in displaying and mimicking the affective component of emotion is important in activating the ethical and altruistic dimensions associated with compassion and empathy. (*idem*, p. 33)

Stadler também cita a filósofa Martha Nussbaum (1989) para quem uma sintonização perceptiva, imaginativa e emocional para com o outro é possível de ser atingida através da arte que fomenta sensibilidade e inclusividade.

A mise-en-scène

Em seu estudo sobre a *mise-en-scène* do documentário, Fernão Pessoa Ramos (2012) propõe uma análise fenomenológica levando em consideração o papel do sujeito que segura a câmera na tomada. Ramos denomina de encenação a relação que existe entre o mundo filmado, composto de pessoas e coisas, e o sujeito que segura a câmera e também a encarna. “A *mise-en-scène* designa o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos materiais que compõem a cena ... (em planos)” (Ramos, 2012). De acordo com Mourlet (2008), o cerne da *mise-en-scène* está nas “atitudes e reflexos corporais dos atores, na sintonia de um gesto com seu espaço” (*apud* Ramos, 2012, p. 3). Ou seja, sujeitos num espaço e tempo presente são retratados e recortados pela câmera no que vem a ser chamado de

tomada. A tomada é “composta pela ação do corpo em movimento e por sua expressão” (idem, 4). Ramos define a expressão como “afetos pelo ator/personagem que age na circunstância da tomada”, e a ação é a “ação em movimento” (*ibidem*). “A ação e a expressão constituem o núcleo dos procedimentos que caracterizam a encenação fílmica e sua *mise-en-scène*” (*ibidem*). Em relação às personagens, Ramos destaca que “o corpo do ator, ou da pessoa, carrega uma camada de densidade psíquica que chamamos de personalidade”, e esclarece também que o documentário não trabalha com atores profissionais, mas com atores naturais (*idem*, p. 5). No cinema documentário, o ator natural não é levado a encenar outra personalidade senão a sua própria. O documentário contemporâneo privilegia o estar-se no mundo de cada personagem, e o seu tempo é o presente. Ramos também aponta que “a exuberância estilística da *mise-en-scène* do cinema de ficção não é repetida na tradição documentária, constituindo-se a partir de outras variáveis” (*idem*, p. 7). A encenação documentária da contemporaneidade e que surgiu a partir da dos anos 60 “encobre um tipo de agir que é na tomada, em similaridade ao que nós somos no mundo” (*idem*, p. 8). Ramos propõe que a encenação direta que se refere à ação e que se desenrola solta a partir da tomada, pode ser decomposta da seguinte forma, “*encena-ação* e *encena-afecção*” (*idem*, p. 9). A *encena-ação* proposta por Ramos envolve ação e movimento, “intervenção que ocorre no mundo” (*ibidem*). Já a *encena-afecção* foca mais na expressão do que na ação, privilegia-se filmar em primeiro plano a fisionomia dos rostos e suas expressões, o corpo é geralmente mostrado na tomada, e a fala dos personagens é a matéria prima da *encena-afecção* (*idem*, 10). Ramos ainda divide a encenação em construída, “quando a ação para a câmera é planejada ou orientada” ou em direta quando “a ação para a câmera está solta no mundo, ocorrendo sem a flexibilização direta pelo sujeito da câmera” (*idem*, 27).

A encenação tanto em *Passarinho* como em *Karollyne* é sobretudo direta com algumas poucas tomadas de encenação construída. Em *Passarinho*, a realizadora opta por abrir o documentário criando uma *mise-en-scène* que privilegia a encenação direta e com uma tomada de *acena-afecção* voltada à expressão da personagem. Entretanto, o rosto e a expressão que a câmera filma não é a de um ser humano, mas sim de seres animais. Essa tomada mostra em primeiro plano dois cães

(mais tarde ficamos sabendo que são duas cadelas, a Bel e a Pipoca). As cadelas são filmadas de perfil com a câmera posicionada à mesma altura dos bichos, lembrando a cena em fotografia do filme *Stalker* de Gene Siskel. Ao escolher o animal como personagem da *acena-afecção*, Passos aponta para as possíveis dinâmicas entre o humano e o animal, inclusive dentro da cinematografia, e para como os animais podem exercer poder e influência nas artes, e essa tomada também indica de imediato o tema: o relacionamento com os cães. Logo a seguir e na próxima tomada é feita em plano geral enquadrando o corpo inteiro dum homem cujo rosto ainda não está visível; ele varre o chão numa quadra de esportes visitada por pombas. A seguir, a câmera, em *close*, retorna à *acena-afecção*, mais uma vez privilegiando o animal, e enquadra o rosto de uma das cadelas que começa a movimentar a cabeça de um lado para o outro. A câmera, portanto, passa a acompanhar a movimentação que a cadela faz com a cabeça oscilando entre ação e afeto. Esse ato banal canino nessa tomada enfatiza uma vez mais o tema vai se revelando, a familiaridade do convívio com cães. A seguir e em plano médio aparece Passarinho, o seu rosto agora torna-se visível, e é filmado em *close*. A partir dessa tomada desdobra-se uma *encena-ação*; Passarinho puxa uma carroça cheia de frutas, e debaixo da carroça em plano médio-fechado próximo ao *close* aparece uma das cadelas que está sendo transportada dentro de uma cesta de supermercado que foi atrelada com fios à parte inferior da carroça. Logo a seguir uma outra tomada mostra a outra cadela na parte de trás da carroça também dentro de uma cesta. As duas cadelas vão ali tranquilas como se estivessem deitadas numa cama qualquer puxadas por Passarinho. Numa entrevista concedida ao *Field of Vision*, Passos diz que para criar essa *mise-em-scène* das cadelas colocadas dentro de cestas debaixo da carroça, teve de optar por uma encenação construída e ensaiada, mas que também contou com a improvisação da encenação direta. Passos se utilizou de três câmeras, uma Go-Pro, debaixo da carroça, uma 5D a bordo e uma C-300 para filmagens exteriores (Hynes, 2015).

Com maior importância, Passos optou por tomadas de *encena-afecção* com os animais e de *encena-ação* retratando Passarinho que aparece, propositadamente, desprovido da fala no primeiro minuto de filmagem; não há também qualquer tipo de narração nesse primeiro minuto, mas apenas tomadas fotográficas ou encenação.

Essa opção proposital de Passos de sequência de planos e enquadramentos tem como objetivo levar o espectador a compreender que temos aqui um homem, um vendedor de frutas, porém ao espectador não é dado conhecer a totalidade da marginalização de Passarinho, não se revela que ele é um morador de rua. O que ao espectador é dado a saber é que Passarinho cuida das cadelas. Portanto, o espectador que conforme proposto por Stadler (2014) compartilha com as personagens do filme um estado mental e sensorial e sente empatia através de relações miméticas que imita do que vê na tela e no seu mundo real reconhece a afeição entre o humano e o cão; e isso é pré-estabelecido como um modelo que conduzirá o desenvolver do enredo; além disso a condição marginalizada de Passarinho só será totalmente revelada mais à frente no documentário o que poderá possibilitar que pré-julgamentos sejam evitados.

Igualmente em *Karollyne* não há fala, nem narração no primeiro minuto. Passos opta por tomadas em que os animais se configuram em vários planos juntos a Karollyne. Para criar a sua *mise-en-scène*, Passos opta por uma encenação com enquadramentos que partem de tomadas fotográficas sofisticadas. A primeira mostra as costas do Cristo Redentor, visto a partir da floresta da Tijuca. A seguir o próximo enquadramento mostra uma fotografia da floresta da Tijuca, e o verde das árvores cobre toda a tela. Depois em enquadramento *plongé* (filmado de cima) aparecem andando pelo casarão e abanando as suas caudas vários cães, e só depois a câmera filma de longe a figura de Karollyne. Ela anda pelo casarão e os animais a acompanham. Logo o enquadramento desce ao médio-distante e é possível se ter uma visão geral do casarão. O estado de abandono é óbvio, pois há portas e assoalho partidos, plantas que crescem através do concreto. Junto a esse abandono aparece a figura de Karollyne que vai sendo focada. A seguir uma tomada que é interrompida por cães em redor de Karollyne abanando as caudas e demonstrando que a afeição que cães geralmente têm por seus cuidadores independente da condição social em que estiverem pode mitigar impulsos de intolerância. Passos repete a ausência de linguagem humana nas primeiras tomadas de *Karollyne* focando a relação afetiva humano-animal. Mesmo com a ausência de fala e narração, o espectador pode inferir que Karollyne é transexual e que talvez tenha se aposado de uma casa abandonada ou que talvez

apenas esteja ali provisoriamente. Entretanto, o que mais desperta a atenção, o sensorial e a percepção são os movimentos miméticos dos cães para com a sua cuidadora remetendo a um sentimento-em-comum entre aqueles que têm animais de companhia.

Análise

Nesses documentários a realizadora aposta numa jogada estética trabalhando dois aspectos da filmagem: a *mise-en-scène* e a fala. Passos constrói as suas *mise-en-scène* com encenações diretas e *in situ*; ou seja, a realizadora e a sua equipe de filmagem vão até os personagens invés de removê-los para um cenário artificial como é o do estúdio. Isso permite aos personagens estarem em seus mundos, e exatamente como são. A fala é constituída de monólogos. A ausência de entrevista e de diálogos permite às personagens que trabalhem as suas identidades através duma construção narrativa que tem o potencial de situar criticamente suas experiências. Como aponta Irvine, em relatar as suas próprias histórias, as pessoas marginalizadas estão, em verdade, produzindo um discurso de redenção, através do qual até uma vida que pareça já ter perdido a sua importância para a sociedade pode ser afetada, e talvez possa mudar para melhor (Irvine, 2013, p. 7). O gênero documental por trabalhar com o material bruto da realidade é propício a fazer com que o público sinta mais empatia pelas personagens. Tabitha Jackson vê a câmera do documentário como uma máquina de se fazer gerar empatia; Jackson diz que o documentário tem por objetivo fazer com que o público questione como é estar no lugar da personagem a quem assistem (Curtis, 2014). Entretanto, a percepção do mundo de cada indivíduo está inescapavelmente contaminada por crenças, suposições, pré-julgamentos e desejos de cada um. Portanto se há uma realidade concreta que todos devem alcançar, só é possível chegar a ela através de representações mentais que, na melhor das hipóteses, se assemelham a essa realidade. Argumentamos que o projeto estético dos documentários de Passos capta esse sentimento-em-comum, ou seja, a afetividade entre humanos e cães, que também se faz presente no convívio entre pessoas marginalizadas e cães. Portanto, esses documentários têm o potencial de levar o espectador a se empatizarem pelo morador de rua.

Em *Karollyne* as tomadas de *encena-afecção* mostram em primeiro plano os corpos dos cães, e esses que, por sua vez, se engajam num mimetismo corriqueiro como o de balançar a cauda e lambem o rosto de Karollyne. A sensação de rosto lambido por um cão revela o vínculo efetivo, traz o espectador para o sentimento-em-comum do relacionamento humano/animal. Nota-se como a câmera vai de filmar à distância todos os cães soltos pelo casarão, ao *close* em fotografia quando Bolinha, que é um cão grande, salta à altura do peito de Karollyne e a abraça. O rosto de Bolinha quase alcança ao dela. Aqui podemos dizer que temos um momento de *encena-ação/afecção* apesar da falta da fala. A câmera se demora nessa cena, os dois rostos são filmados de perfil; Karollyne acarinha a cabeça e o rosto do cão enquanto ele tem a boca aberta e a língua estirada para fora. Logo ele escorrega, e Karollyne alcança os seus membros superiores, segura-os e traz o cão de volta para junto de si; e isso se repete duas vezes mais. Ora, se a *encena-afecção* constitui-se duma tomada em *close* no rosto da personagem que ao invés de agir narra, aqui falta-nos a narração; o que temos é uma pequena ação: o carinho na cabeça e no rosto do cão que faz Karollyne. Essa tomada, entretanto, pode impactar o sensorial, e, por conseguinte, a percepção do espectador baseando-se num julgamento que fazemos de que os cães nos amam incondicionalmente, conforme explica Irvine (Irvine 2013, p. 3). No caso de *Passarinho*, as tomadas e a construção das *mise-en-scène* foram mais dificultosas porque, e como explica Passos, Passarinho nunca está no mesmo lugar, como o nome dele sugere ele voa (Hynes, 2015). Portanto a encenação em *Passarinho* é feita sobretudo a partir da ação, e as tomadas têm de se adequar ao movimento e mover-se rapidamente.

A segunda aposta estética de Passos está na fala. Conforme observado por Ramos, a fala é o material essencial do documentário (Ramos, 2012). As personagens não são entrevistadas, tampouco há diálogos; a narrativa é conduzida através de monólogos. Passos explicou que Passarinho é um contador de histórias, que ele gosta muito de falar, portanto, e como o filmou primeiro, decidiu que deixaria a fala toda por sua conta, sem interrupções (Hynes, 2015). A fala de Passarinho contrasta a sua condição marginalizada e de pouca escolaridade; ele conta as suas histórias naturalmente e em tom filosófico. Diz que se chama Passarinho porque gosta de frutas doces, como os pássaros (Passos, 2015). Conta sobre a sua vida no Acre, no Rio de Janeiro,

antes e depois da prisão. A sua sapiência foi adquirida a partir das suas observações entre o mundo humano e o animal; sobretudo, ao notar a seletividade humana nos relacionamentos que é o oposto da canina (*ibidem*). Na encenação da Lagoa de Freitas em que as cadelas brincam com os outros cães, temos a única tomada de *encena-afecção*, ou seja, Passarinho não está “voando”, ele está agora sentado na areia, ora a observar os bichos, ora o horizonte no mar. A câmera filma o seu tronco e rosto em plano médio, e Passarinho diz:

Família reunida. Já imaginou você nesse mundo aí? Imagina o que que ‘tá passando pela cabeça desses três cachorros nesse momento? Ninguém sabe. Só sei que eles ‘tão adorando. Estão pensando que ‘tão se divertindo. Para eles tudo é festa. Não sabem o que é perigo, não sabem o que vai queimar, não sabem se vai arder. Eles botam a cara mesmo. Até o bicho aceita o outro bicho. O ser humano não aceita o outro. Se o outro é mais bonito ou mais feio, mais pobre ou mais rico, sempre alguém fala um do outro, né? Cachorro não. Eles não falam nada. Eles latem, mas nós não entende (*sic*). (*ibidem*)

Nessa fala simplória Passarinho alude a questões discutidas mesmo nos meios intelectuais, como, por exemplo, o que é que constitui uma família. Os animais de companhia, para muitos, são considerados como membros da família; Passarinho entende isso; ele é um indigente que não se vitimiza; ele se julga parte de um núcleo familiar, sendo ele o guardião das suas cadelas.

Embora esse sentimento tão próximo que muitos têm por cães, a inabilidade de compreendê-los é explicada de forma simples por Passarinho quando indaga o que será que estaria passando pela cabeça dos bichos. Passarinho também demonstra admiração pelo jeito canino de estar no mundo vivendo completamente felizes, “achando que ‘tão se divertindo” (*ibidem*). Por fim, as observações de Passarinho entre o mundo canino e o humano refletem a intolerância e a falta de compaixão que o humano tem pelos outros; e, portanto, a rejeição e marginalização que muitos, inclusive ele, têm de encarar enquanto vivem em sociedades. Mais adiante no seu monólogo, Passarinho explica que só é visto pelas pessoas em duas circunstâncias: se ele tem frutas para vender ou se as cadelas estiverem perto dele.

Se eu estiver aí com a carroça sem fruta, ninguém nem fala comigo, me chamam de mendigo. Não ligo não. Agora quando eu ‘tou vendendo, todo o mundo quer porque depende do que eu tenho. Você só vale o que você tem, entendeu? Aí me dão um respeito, me emprestam um respeito. Se eu acabar a minha fruta toda e me deitar ali na calçada, ninguém fala comigo. Passa, corta até caminho. Mas se as cachorras estiverem brincando que nem “tão aqui, ela fala, “Nossa! Tão bonitinhos”. Daí eu vou falar com ela, “Moça, compra uma ração para eles”. E ela, “É para eles mesmo? Se for, então eu vou lá comprar, me aguarda aqui”. Ela vai e traz. Agora se eu pedir uma marmita, ela vai falar que não tem. Entendeu? (*ibidem*)

A falta de contato humano agrava a condição da pessoa marginalizada. Greenwald aponta para a necessidade universal do humano de ser amado, de ter companhia e integração social. Ao ter cães, os moradores de rua veem a possibilidade de contato humano ser restaurado. Ora, é comum as pessoas que amam animais, ao notarem os cães na companhia de indigentes, pararem para conversar com eles. O primeiro intuito é saber do cão. Quando isso acontece, Greenwald cita Irvine para dizer que essa é, às vezes, a única maneira que indigentes têm de se conectar com outras pessoas. “When homeless people talk about their relationship with their dogs, they are very clear about its value. Many identify the worst part of homelessness as being not the material struggle but, rather, enduring total social invisibility and isolation” (Greenwald, 2015).

Em *Karollyne*, a primeira fala da personagem é dirigida a um dos cães: “come filho, come”. Noutras tomadas, Karollyne outra vez dirige-se aos cães como, “vem filha”, “vem com a mamãe”, “Bolinha filho, o que foi”? O tom maternal de Karollyne é aparente; ela é uma mulher calorosa e carinhosa com a sua cria. Noutras tomadas, Karollyne narra sobre o seu difícil passado. Passos relatou que filmar Karollyne foi particularmente difícil. Segundo Passos, no primeiro dia em que encontrou Karollyne levou todo o seu material de filmagem, entretanto Karollyne mostrou-se distante, emparedada. Como o projeto era filmar por dez dias, parar e depois de outros dez dias retornar, então durante os dez dias de intervalo, Passos diz que sempre telefonava à Karollyne. Tornaram-se amigas próximas. Karollyne confiou à Passos a vida difícil que tinha tido; saiu de casa aos onze anos e desde então perdeu

o contato com a família que não a aceita. Heloísa diz que as conversas foram intensas, pois Karolynne precisava de alguém para ouvi-la. Passos, então, conclui: “Essas pessoas são invisíveis” (Hynes, 2015). Empatia é compreender a experiência do outro através de experimentar a sua vida emotiva. Murray Smith (2011) adiciona uma nuance atraente às teorias sobre empatia. Para ele, a empatia é fundamental para se haver interação social, conforme explica Stadler.

According to Smith, film and other narrative arts play an important cultural role by extending the range of people, experiences, and cultures that an individual may have occasion to empathize with; furthermore, the aesthetic design of cinema texts can intensify empathy. (Stadler, 2014)

Ao se comprometer com as experiências próprias de vida tanto de Passarinho como de Karolynne dando-lhes total controle de suas experiências, esses documentários propiciaram que eles construíssem e avaliassem as suas próprias identidades através da narrativa de suas vidas. Porque as histórias de cada um “give life to the people by establishing identities and situating experience within time. ... endow us with a sense of self and give meaning to relationships that surround it” (Irvine, 2013, p. 4).

Karolynne e Passarinho têm o potencial de promover um auto-questionamento a respeito da invisibilidade do morador de rua nas sociedades porque ao tiram o véu e retratam o relacionamento afetivo entre moradores de rua e seus cães a partir de uma estética de filmagem que é cuidadosamente elaborada, que privilegia a fotografia clássica bem como tomadas de *encena-ação/afecção*, que dá voz as suas personagens e que possibilita a reflexão. Passos encarou de forma diversificada o desafio de ir ao encontro ao outro, e estas dificuldades foram acentuadas porque tinha de filmar o Outro que vive à margem da sociedade, à margem da esfera da visibilidade. Com sensibilidade, Passos dá aparição a esses outros, Passarinho e Karolynne, não apenas como representações sociais, mas eles surgem, enquanto sujeitos filmados, como um conjunto de possibilidades; primeiro são aquilo que desconhecemos, que não percebemos, dos quais nada sabemos, mas logo eles chegam para nos descentrar e nos deslocar; portanto, encerram um mundo possível, um mundo em que a empatia se manifesta

e se transforma em compaixão. Stadler explica que para Nussbaum a sintonização perceptual e imaginativa em relação a outros é facilitada por formas narrativas que promovem a sensibilidade e inclusão social. Portanto, o maior ganho eficaz de *Passarinho* e *Karollyne* é a mensagem que transmitem, e a ponte que criam entre a sociedade e o sujeito marginalizado, o outro.

Conclusão

Neste estudo tentámos demonstrar como a estética de filmagem desses documentários de Passos, filmados a partir de elaboradas *mise-en-scène* que privilegiam tomadas em fotografia clássica de *encena-ação/afecção*, podem articular os sentimentos de empatia e compaixão. Quando pensamos no morador de rua, pensamos em imagens sombrias, sorumbáticas, algumas vezes imundas. Entretanto, Passos opta por tomadas que privilegiam a beleza da natureza e as relações de afeto, como, por exemplo, o dar banho nos cães; Passarinho lava as cadelas na Lagoa Rodrigo de Freitas e Karollyne numa cachoeira da floresta. A sensação de prazer que vem do som da água que escorre da cachoeira, a mão cheia de sabão que desliza pelo pêlo do cão remete a audiência ao sentimento-em-comum, podendo situar os espectadores dentro da experiência do morador de rua.

Essencial para o desenvolvimento deste estudo foi o livro abrangente de Irvine que aborda muitos aspectos e desafios que pessoas moradoras de rua têm de enfrentar quando vivem na companhia de cães. Apesar dessas dificuldades, Irvine demonstrou como esses relacionamentos afetivos podem salvar as vidas de muitas dessas pessoas. Com efeito, para Karollyne, e conforme ela mesma diz em seu monólogo, os cães são os filhos que ela nunca poderá ter e a única família que tem, pois a sua família de humanos a rejeitou. Para Passarinho Bel e Pipoca, além de serem as únicas criaturas vivas com quem ele tem contato, elas também lhe ajudam a navegar através da sociedade na sua condição de marginalizado; e elas também lhe servem de inspiração para decodificar a intolerância da sociedade; por fim, elas lhe são o modelo para uma vida plena que é estar no mundo de maneira a viver apenas o momento.

Por fim, a teoria do olhar compassivo de Stadler foi fundamental para compreender o poder que o cinema, sobretudo, o gênero documental tem em estimular um olhar reflexivo sobre a sociedade. A leitura que Stadler faz de Nussbaum para quem a compaixão é uma ponte que pode ligar indivíduos à sua comunidade de forma mais extensa, pois acontece a partir duma reflexão e dum desejo de bem-estar ao próximo deve servir para fazer pensar a compaixão não só em termos cognitivos mas também de afetividade. Sobretudo, a leitura e explanação da literatura sobre as teorias de filmagem, especialmente as direcionadas aos espectadores e que explicam como as audiências são afetadas de forma sensorial e perceptiva nos ajudou a compreender que através do sentimento-em-comum que é a relação de afetividade entre humanos e cães, temas centrais de *Passarinho* e *Karollyne*, os espectadores, familiarizados com aquilo, podem ser induzidos a sentimentos de empatia e compaixão ao se situarem no lugar do morador de rua. Encerramos com as palavras de Glen Greenwald: “We can obviously learn a great deal about homelessness, and about dogs, from watching glimpses of the lives of people like Birdie and Karollyne. But we can also learn critical insights about ourselves” (Greenwald, 2015).

REFERÊNCIAS

- BAKER, O. 2001. *A Dog's Life. Homeless People and Their Pets*. Oxford: Blue Cross.
- CURTIS, SUZ (2014). Championing Documentary as an Empathy Machine: Tabitha Jackson Joins the Sundance Institute, *Ida* [disponível em <https://www.documentary.org/magazine/championing-documentary-empathy-machine-tabitha-jackson-joins-sundance-institute>, consultado em 23/10/2018].
- GREENWALD, Glen (2015). How Dogs Forge a Bond with Rio's Homeless That Is Life-Saving for Both. *The Intercept* [Disponível em <https://theintercept.com/2015/10/13/dogs-forge-a-bond-with-rios-homeless-that-is-life-saving/>, consultado em 23/10/2018].
- HYNES, Eric (2015). Interview with Heloisa Passos, Director of Birdie and Karollyne, *Field of Vision* [disponível em: <https://fieldofvision.org/interview-with-heloisa-passos-director-of-birdie-and-karollyne>, consultado em 23/10/2018].
- IRVINE, Leslie (2013). *My Dog Always Eats First: Homeless People and Their Animals*. Boulder: Lynne Rienner Publishers.

- KIDD, Aline & Kidd, Robert (1994). Benefits and Liabilities of Pets for the Homeless. *Sage*, vol. 74, n.º 3, pp. 715-722.
- LAINE, Tarja (2011). *Feeling Cinema: Emotional Dynamics in Film Studies*. New York: Continuum.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1974). *Phenomenology of perception*. London. New York: Routledge & K. Paul; Humanities Press.
- PASSOS, Heloísa (2015). *Birdie* [disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=n3As-rNBidI>, consultado em 23/10/2018].
- PASSOS, Heloísa (2015). *Karollyne* [disponível em <https://vimeo.com/138938019>, consultado em 23/10/2018].
- RAMOS, Fernão P. (2012). A *mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. *Rebeca*, ano 1, n.º 1 [disponível em <https://rebeca.socine.org.br/1/article/viewFile/8/2>].
- REW, Lynn (2000). Friends and pets as companions: Strategies for coping with loneliness among homeless youth. *Journal of Child and Adolescent Psychiatric Nursing*, vol. 13, n.º 3, pp.125-132.
- SINGER, Randall, HART, Lynette & ZASLOFF, Lee (1995). Dilemmas Associated with Rehousing Homeless People Who Have Companion Animals. *Sage*, 77 (3), pp. 851-857.
- SMITH, Murray (2011). Empathy, Expansionism and the Extended Mind. In Amy Coplan & Peter Goldie (eds.). *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford: University Press, pp. 99.
- STADLER, Jane (2013). Cinema's compassionate gaze: empathy, affect, and aesthetics in *The Diving Bell and the Butterfly*. In Jinhee Choi & Mattias Frey (eds.). *Cine-Ethics: Ethical Dimensions of Film Theory, Practice, and Spectatorship*. New York: Routledge, pp. 27-42.
- TAYLOR, Heidi, WILLIAMS, Pauline & GRAY, David (2004). Homelessness and dog ownership: an investigation into animal empathy, attachment, crime, drug use, health and public opinion. *Anthrozoös*, vol. 17, no. 4, pp. 353-368.

SER OU NÃO SER CÃO: “O CÃO” DE TEOLINDA GERSÃO

Conceição Pereira

mcpereira61@gmail.com

NEWCASTLE UNIVERSITY, SCHOOL OF MODERN LANGUAGES, SPANISH PORTUGUESE AND LATIN AMERICAN STUDIES, NEWCASTLE-UPON-TYNE, UNITED KINGDOM; UNIVERSIDADE DE LISBOA, FACULDADE DE LETRAS, CLEPUL, LISBOA, PORTUGAL

O título “O cão”, do volume de contos *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007) de Teolinda Gersão, refere-se a um protagonista humano, no qual a narrativa de terceira pessoa é focalizada, que se vê a si próprio como cão, como alguém que é tratado e reage como tal. Expressões comuns como “ser tratado abaixo de cão” ou “viver uma vida de cão” podem ser usadas para estabelecer uma relação com o modo como a personagem se vê a si mesma e a desumanização de todas as personagens intervenientes está igualmente presente no facto de estas não serem referidas pelo nome: o protagonista é “o cão” e a mulher, quase sempre referida como “a cega”, é apresentada como responsável pela autodescrição do protagonista enquanto tal, sendo a tomada de consciência desse facto o motivo que o leva a querer alterar essa descrição de si mesmo.

“O CÃO”, conto da autoria de Teolinda Gersão, está incluído na sua segunda coletânea de contos, *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*. Apesar do título, o cão aí referido diz respeito a uma personagem humana, em que os cães surgem como objeto de observação do protagonista, para se tornarem depois elemento de comparação e identificação de si mesmo:

Olhou com curiosidade os cães que passavam perto: de coleira ao pescoço, presos pela trela. Segura na mão de alguém. De cores e raças diferentes - não sabia grande coisa sobre cães, sempre se interessara pouco pelo assunto. Até então. Pela primeira vez olhava atentamente os pequenos quadrúpedes que não o olhavam a ele, apenas pareciam apostados em seguir em determinado sentido, atentos à pressão da trela, que uma mão segurava com mais ou menos força. (Gersão, 2013, p. 43)

O homem que dirige o seu olhar para “os pequenos quadrúpedes” (*ibidem*) é a personagem principal da narrativa e é através do seu

ponto de vista que o leitor tem acesso aos acontecimentos narrados. No entanto, se, por um lado, este acede à história através de uma perspectiva bem marcada, por outro é criado um certo distanciamento proporcionado pela narração na terceira pessoa. Por outras palavras, nesta narrativa, a focalização interna veiculada através de um narrador de terceira pessoa tem implicações no grau de confiança atribuível ao narrador e à narração^[1] e, também, no que diz respeito ao modo como o leitor se posiciona relativamente às ações do protagonista, como veremos mais adiante.

Quem é, então, este cão que dá título ao conto? Que é surpreendido, durante uma observação fortuita dos “pequenos quadrúpedes” (*ibidem*), pelo interesse que estes suscitam nele? É uma personagem que, num momento de epifania, altera o modo como pensa acerca de si próprio precisamente devido a essa observação:

Àquela hora já costumava estar em casa, pensou apressando o passo, lembrando-se de que a cega podia querer sair e precisar que ele a ajudasse a atravessar a rua. No entanto, nunca lhe tinha ocorrido que esse pudesse ser um papel de cão. Nunca até àquele momento em que ele próprio atravessava a rua pelo meio da faixa, atento ao semáforo uma tal ideia lhe atravessara o espírito. Mas agora que a pensara, a ideia perseguia-o, parecia caminhar a seu lado, colada aos seus passos como uma sombra. (...)

Atravessar a rua com os cegos, pensou outra vez, era um papel de cão. O que nunca lhe ocorrera, até aquele dia. No entanto, agora que pensava nisso, tudo parecia ficar claro. O cego era ele, como é que não dera conta? Era, ao mesmo tempo, cego e cão. De repente o mundo estava cheio de evidências. (*idem*, pp. 43-44)

Este momento de epifania tem, pois, implicações na autodescrição da personagem, tanto no que diz respeito à ação presente como retrospectivamente. Ele tinha sido, até aí, “cego” e só devido àquela circunstância passara a “ver”. De facto, a partir deste momento, o protagonista repensa alguns momentos da sua vida nesta perspectiva e a sua autodescrição é revista também de acordo com este novo dado.

¹ Na classificação do narrador usada, o quadro teórico tem por base dois teorizadores da narrativa: Gérard Genette (1979, pp. 187-192) e Wayne C. Booth (1991, pp. 155-159).

Nunca tinha pensado, por exemplo, que daquela vez que insultara o diretor do departamento esse facto se devera a uma enorme raiva acumulada. Nesse dia, via agora, portara-se como um cão. Só que raivoso. Uivara, ladrara, ganira, mordera. Ou pelo menos arreganhara os dentes, pronto a morder. (*idem*, p. 44)

No excerto citado antes, a evidência de si mesmo como cão é retomada retoricamente através de uma comparação, de uma associação por semelhança, “como um cão” (*idem*), para logo depois essa associação ser levada mais longe, através da metaforização do seu comportamento através da ocorrência de verbos que o descrevem enquanto ações caninas, num movimento de sobreposição e identificação com o cão, levando, assim, a que o conceito de si próprio seja reelaborado a partir dessa nova perspectiva.

Segundo Adriano Vaz Serra, pode definir-se autoconceito “como a percepção que o indivíduo tem de si próprio e o conceito que, devido a isso, forma de si”, havendo vários tipos de influências, sendo “Uma delas o modo como as outras pessoas observam um indivíduo” que “é levado a desenvolver uma espécie de fenómeno de espelho, em que tende a observar-se da maneira como os outros o consideram.” (Serra, 1988, p. 101).

Ora, é precisamente esta percepção de si, e do modo como os outros o consideram, que leva o protagonista a repensar toda a sua vida, ou a tomar consciência dela de um novo modo. Essa consciência de si torna-se o fulcro da narrativa, a ideia de que ser tratado de um modo “desumano”, leva a comportamentos mais próximos do animal do que do humano:

Desaprendera de falar, porque ninguém o escutava. Serviam-se dele apenas, como de um objeto útil, que se põe de parte depois de usado.

Falava pouco e muito depressa, como se tivesse medo de que as pessoas se fossem embora. Vendo bem, na maior parte das vezes iam-se de facto embora. Ele atirava duas ou três palavras para dentro das conversas, mas era sempre demasiado tarde. É verdade que às vezes pareciam escutá-lo, mas de repente interrompiam-no com outro assunto, como se ele nunca tivesse começado a falar, ou como se nem sequer lá estivesse. (Gersão, 2013, p. 44)

Embora o episódio citado não esteja especificamente relacionado com a ideia de ser visto como cão, implicitamente é transmitida a ideia de uma humanidade reduzida ou inexistente, e a ideia de ser tratado abaixo de cão prevalece, uma vez que esta memória surge no decurso da epifania provocada antes pela observação dos cães. É um cão e é invisível, tanto nas conversas no trabalho, como quando a mulher e a sogra conversam como se ele não estivesse presente e não as pudesse ouvir: “a conversa continuou como se ele não estivesse a ouvir. Na verdade, nenhuma se preocupava em verificar se ele as ouvia ou não. Estar ou não presente acabava por ser praticamente igual.” (*idem*, p. 45). Assim, de um modo explícito ou implícito, está presente, durante toda a narrativa, um subtexto relativo ao conceito genérico do que é viver uma vida de cão, ou de ser tratado como tal.

Esta inexistência humana, conjugada com o conceito de si mesmo enquanto cão, permite colocar igualmente a questão dos limites entre o que é humano e o que é animal, distinção que, de acordo com Cary Wolfe é um recurso discursivo, não uma designação zoológica (Wolfe, 2013, p. 10). Esses limites, ou melhor, a rasura desses mesmos limites, presente na identificação do protagonista com um cão, portanto como infra-humano, consubstancia-se nos processos discursivos usados para desumanizar, não apenas a personagem principal, mas igualmente as outras personagens intervenientes. Com efeito, nenhuma tem um nome que a identifique, sendo as personagens referidas pela relação que estabelecem com o protagonista. Temos, assim, o diretor do departamento, os colegas, a sogra e a mulher, que apenas no início da história é referida como tal, passando depois a ser sempre mencionada como “a cega”.

A cega domina a existência do protagonista que vive em função das necessidades dela:

a cega gostava de vestir-se e enfeitar-se, ainda que não pudesse ver-se ao espelho. Vestidos novos eram-lhe indispensáveis, mesmo só para ir a mercearia e ao café. Já que nascera cega e a vida fora tão cruel, algo de bom teria também de lhe caber em sorte. (Gersão, 2013, p. 45)

No entanto, no momento em que o protagonista ganha uma nova consciência de si, começa a questionar essa dedicação e a reivindicar a sua humanidade:

A cega falava agora das tristezas da vida: para além de ser invisual, moravam naquele bairro suburbano, onde só se alojava quem não tinha escolha. De repente ele enfureceu-se com tanta ingratidão, mas não se atreveu a dizer nada. Só pensou. Era cega.

Então e os lenços, os sapatos e os vestidos? E quantas meias tinha ele, e em que estado estavam os seus fatos e camisas? Disso ela não queria saber, nem perguntava. Até porque não via, desculpava-se. Mas ele também era gente, ora essa. Ou ela pensava que não? (*idem*, pp. 45-46)

A partir deste momento da narrativa, é apresentada claramente uma relação conjugal abusiva em que a vítima é o homem que se deixa subjugar pelo elemento do casal aparentemente mais fraco, a mulher, dona de casa e cega, na medida em que a fragilidade física é usada como meio que justifica o abuso. A narrativa mostra um homem que tenta viver uma vida com alguma autonomia, mas é sempre impedido de o fazer:

Passou a estar muito menos em casa, e a ir de vez em quando ao futebol e ao café. A seguir quis fazer um curso noturno de contabilidade, mas a cega opôs-se. Queixou-se de que ele a deixava sozinha e andava atrás de outras mulheres, que não eram cegas como ela. (...)

Quando a viu mais calma e a vida se normalizou, começou a fazer um curso de contabilidade por correspondência. No fim do jantar abria os livros e os cadernos na mesa da cozinha e punha tampões nos ouvidos para não ouvir a televisão.

No entanto a cega encontrava sempre pretextos para o interromper. (...) Ao fim de três semanas meteu no caixote do lixo os livros e os cadernos e foi beber um copo ao café da esquina, o que a partir daí se tornou um hábito, depois do jantar. Durante os dias em que a cega o consentiu. Porque logo pouco depois passou a enchê-lo de recriminações. Se queria ir ao café, também ela queria. Levasse-a consigo, que era a sua obrigação, não ia ficar em casa, que nem um trapo deitado fora, enquanto ele se divertia com outras. Passou a acompanhá-lo a toda a parte. (*idem*, p. 46-47)

A narrativa prossegue evidenciando a impossibilidade de a situação ser alterada, pois qualquer tentativa para sair do ciclo abusivo é infrutífera e o conseqüente isolamento da vítima é igualmente evidenciado, assim como a sua progressiva desumanização:

Por vezes ele fugia, ia sozinho ao cinema, marcava encontros com um ou outro amigo, e depois ouvia a cega acusá-lo uma semana inteira. Mas na verdade quase não tinha amigos, porque ela sempre lhe preencher a vida toda. E porque quase deixara de falar, desaprendera também a conversa. Nem mesmo já rir sabia, verificou com espanto. Em vez do riso, fazia um pequeno som sibilante, como um latido. (*idem*, p. 47)

A desumanização da personagem está patente na quase total ausência de comunicação verbal, tradicionalmente um dos elementos que distinguem seres humanos de animais e referida por Agamben como tendo implicações no aniquilamento do homem enquanto tal: “O aniquilamento definitivo do homem em sentido estrito, deve, porém, implicar necessariamente também o desaparecimento da linguagem humana, substituída por sinais sonoros ou mímicos.” (Agamben, 2014, p. 20). Para o protagonista, é precisamente a constatação de que era “como um cão” (Gersão, 2013, p. 44) que lhe permite interpretar o som produzido quando ria como equivalente a um som canino. E nesta sequência de pensamentos está implícita a ideia, embora ainda não completamente apresentada como racionalizada, ou consciente, da responsabilidade da cega pela sua desumanização e conseqüente autodescrição como cão. O protagonista é, pois, apresentado como tendo atingido o limite da desumanização, no que parece ser um ponto de não-retorno. E é precisamente na constatação de que deixara de possuir certas características humanas que residirá a vontade de uma mudança de vida e, conseqüentemente, uma mudança no seu autoconceito:

Fizera-se um bicho de toca, sentado na poltrona, olhando a televisão sem ver nada. Nos intervalos em que a cega não o chamava, para tratar de qualquer coisa. E quando ela chamava, ele ia. Como um cão. Agora via tudo muito claro e sentia-se outra vez raivoso. Como daquela vez, no escritório. Um cão não morde no dono. E muito menos o mata, pensou. Mas ele não era cão. Era essa a diferença. (*idem*, p. 47)

Neste momento quase final da narrativa são colocadas em confronto duas situações: a atual, referente à vida familiar e outra já relatada antes, relativa a uma ocorrência na vida profissional, reinterpretada após a consciência de si despoletada pela observação dos cães: no escritório “portara-se como um cão. Só que raivoso. Uivara, ladrara, ganira, mordera. Ou pelo menos arreganhara os dentes, pronto a morder.” (*idem*, p. 44); em família era também “Como um cão (...) e sentia-se outra vez raivoso.” (*idem*, p. 47).

O momento de revelação anterior e toda a retrospectiva tendo em conta um mundo “cheio de evidências” (*idem*, pp. 43, 44) onde tudo agora era claro levam-no a um raciocínio lógico introduzido no discurso através de uma conjunção coordenativa adversativa que marca a diferença entre o autoconceito que as circunstâncias profissionais e familiares tinham construído e a decisão de alterar esse mesmo autoconceito. Por outras palavras, é a consciência da sua animalidade que leva à decisão de recusar, afirmando a sua humanidade. Recorrendo mais uma vez a Agamben:

O homem existe historicamente apenas nesta tensão: pode ser humano somente na medida em que transcende e transforma o animal antropológico que o sustém, apenas porque através da ação que nega é capaz de dominar e eventualmente destruir a sua própria animalidade. (Agamben, 2014, p. 23)²

Ao contrário do episódio no escritório, “que lhe custara a carreira, para o resto da vida” (Gersão, 2013, p. 44), desta vez a sua humanidade é afirmada pela redescritção de si mesmo que lhe permite, nos termos de Agamben, transcender o animal em que se tinha transformado por força das circunstâncias: ele era um homem e não um cão que obedece ao dono, que não lhe morde nem o mata, mas sim alguém que é capaz de destruir a causa da sua progressiva perda de características humanas. Assim, a relação de oposição referida indicia uma consequência óbvia: se não era cão, poderia morder no dono e mesmo matá-lo, ou seja, seria capaz de destruir a sua própria animalidade, ao destruir o elemento exterior a si que a causa. Vejamos, então, como se conclui a narrativa:

² Nesta passagem Agamben comenta Kojève (1947, p. 554).

Vamos sair, disse com doçura. Põe um vestido bonito E quando ela perguntou: Aonde? disse apenas:

É surpresa. Com a voz alegre como há muito tempo não tinha.

Vem, disse-lhe, atravessando a rua quando a luz ficou vermelha.

Pegou-lhe no braço e abandonou-a de repente, no meio da faixa, quando o carro se aproximou tanto que não seria mais possível, para ela saltar.

Foi só ele quem saltou, no último instante, e se estatelou são e salvo, no passeio, caindo de borco, batendo com a cara, ouvindo os gritos, o ruído confuso de vozes, o chiar dos travões do carro que parou - tarde demais.

(*idem*, p. 47)

A narrativa fecha com uma localização espacial equivalente à do início, no momento em que o protagonista “atravessava a rua pelo meio da faixa, atento ao semáforo” (*idem*, p. 43) e o mundo lhe surge cheio de evidências ao observar os cães. No início e no fim, a personagem encontra-se no “meio da faixa” (*idem*, pp. 43, 47), o que confere alguma circularidade à narrativa, permitindo reforçar a premeditação das suas ações, na medida em que, no início, é referida a atenção prestada pela personagem ao semáforo, o que possibilita interpretar como premeditada a ação de começar a atravessar a estrada com a mulher quando o semáforo passa a vermelho.

A narrativa, construída de modo a apresentar o protagonista como vítima e a sua vitimização como justificação da decisão final, coloca, de algum modo, o leitor do seu, pois ele é apresentado enquanto vítima, parecendo ficar justificada a decisão de matar quem o oprime e é responsável por uma autodescrição que deixou de ser a que a personagem quer para si. De lembrar, igualmente, que a enunciação escolhida para narrar, a focalização interna através de um narrador de terceira pessoa, reforça o grau de confiança no narrador, com implicações também no modo como o leitor vê as ações do protagonista.

Em síntese, a necessidade de o protagonista se redescrever como ser humano permite, no contexto desta narrativa, questionar os critérios definidores de uma humanidade que se opõe à animalidade, visto que concluir que não é um cão é o que o leva à decisão de tirar a vida a alguém. É, pois, um final perturbador, na medida em que a sua autodescrição como distinta da de um cão, a consciência de que tem de recuperar a sua humanidade, é o que leva a personagem à decisão

racionalizada de assassinar a mulher. No limite, a ideia aqui veiculada parece implicar que matar outro ser humano é o traço definidor de humanidade do protagonista, aquele que, nesta narrativa, distingue ser cão de não o ser.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio (2014). *O Aberto: o homem e o animal*, trad. André Dias & Ana Bigotte Vieira. Lisboa: Edições 70.
- BOOTH, Wayne C. (1991). *The Rhetoric of Fiction*. Harmondsworth: Penguin Books [1961].
- GENETTE, Gérard (1979) *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia.
- GERSÃO, Teolinda (2013). *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*. Porto: Sextante Editora [2007].
- KOJÈVE, Alexandre (1947). *Introduction a la lecture de Hegel*. Paris: Gallimard.
- SERRA, Adriano Vaz (1988). O auto-conceito. *Análise Psicológica* 2, VI, pp. 101-110.
- WOLFE, Cary (2013). *Before the Law: Humans and Other Animals in a Biopolitical Frame*. Chicago: University of Chicago Press.

CÃES NA PUBLICIDADE. HUMANOS, (NÃO) HUMANOS OU *OTHERNESS*?

Helena Pires

hpires@ics.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO, CENTRO DE ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE, BRAGA, PORTUGAL

A utilização de cães na publicidade não é uma prática nova. Em anúncios televisivos de marcas como a Budweiser, a Volkswagen ou a Vodafone, encontram-se exemplos em que os cães são protagonistas. Ao longo da história da publicidade, observam-se mudanças relativas às representações do cão na sua relação com os humanos, nos mais variados contextos (tanto no espaço doméstico, como fora de casa), mas também na sua relação com os outros animais ou 'entes'. À semelhança de outros registos, literário, cinematográfico, na publicidade os cães são, com frequência, antropomorfizados, transformados em cães-companheiros, cães-amigos, cães-adotados, cães-amados. Cães com nome próprio e com histórias de vida servem estratégias criativas baseadas em argumentos de natureza essencialmente emocional. Mas mais do que isso, assistimos hoje, nesses mesmos anúncios, a uma cada vez mais evidente desestabilização do estatuto ontológico das 'entidades' que convivem ou coabitam entre si, no espaço doméstico. De um lado, os cães tornam-se, ora 'humanizados' (trocam afetividade com os humanos), ora mecanizados (incorporam uma aprendizagem estruturada em rotinas), ora mesmo desterritorializados (desligados do mundo 'natural'). Do outro, os humanos são confrontados com a difração do seu próprio poder de ação no espaço doméstico, onde têm lugar a televisão, o portátil, o telemóvel, os animais domésticos, a família... Com este exercício, pretende-se analisar um dado anúncio publicitário, em cuja diegese o cão é personagem, com vista a refletir, do ponto de vista crítico, sobre o modo como na nossa cultura visual ressoam novas configurações do humano e do animal. Procuraremos argumentar no sentido de que a possibilidade de uma deslocação de sentidos, do humano para o não-humano e do não-humano para o humano, vai ganhando força no imaginário coletivo, expressa numa nova entidade material-semiótica. Designaremos essa mesma entidade por 'otherness', nos termos de Donna Haraway. Mais precisamente, *The Companion Species Manifesto: Dogs, people and Significant Otherness* (2015) e ainda *When Species Meet* (2008), da mesma autora, permitirão ancorar este exercício num quadro conceptual que nos parece muito oportuno para pensarmos a implosão dos 'sujeitos', enquanto figuras resilientes de um paradigma dual fortemente abalado, apesar de ainda insuficientemente discutido.

129

.....
**CÃES NA PUBLICIDADE.
HUMANOS, (NÃO) HUMANOS
OU *OTHERNESS*?**
.....

Helena Pires

Introdução

NESTE TEXTO, proponho-me a pensar sobre a *figura* dos cães na publicidade. Uso aqui a palavra *figura* nos termos de Donna Haraway. Segundo a autora, “as figuras (*cyborgs*, cães...) são ao mesmo tempo criaturas de possibilidades imaginadas e criaturas de uma realidade comum e cruel” (Haraway, 2008, p. 4). A partir das micronarrativas da publicidade, podemos admitir que é possível observar a expressão material, tanto das mudanças operadas no imaginário coletivo como na realidade social e cultural contemporânea. Partindo desta hipótese, interessa interrogar de que modo se redefinem as relações de coabitação entre cães e humanos, no espaço doméstico e na vida quotidiana e, sobretudo, de que modo estes mesmos agenciamentos são co-constitutivos de uma ontologia permanentemente movente.

São várias as marcas comerciais que recorrem à figura dos cães para publicitarem os seus produtos ou serviços. Desde marcas em que os cães estão diretamente implicados na área de negócio dos anunciantes enquanto consumidores finais, como é o caso da Pedigree, assim como de outras marcas. Nas publicidades da cerveja Budweiser, por exemplo, os cães são protagonistas de narrativas em que o tema central é a amizade entre cães e humanos ou mesmo entre cães e outros animais, como o cavalo, designadamente. Noutras publicidades ainda, como é o caso da Volkswagen, a estratégia criativa socorre-se da figura do cão por associação com o automóvel para assim sugerir, por extensão, uma analogia entre a relação cão-humano (cão-dono do cão) e a relação automóvel-humano (automóvel-dono do automóvel).

Em particular, o anúncio que aqui se pretende analisar e discutir é a publicidade da Vodafone Conteúdos TV,^[1] veiculada na televisão portuguesa. Neste filme publicitário, o protagonista é um cão, chamado Bartes. Em lugar das habituais diegeses, nomeadamente aquelas em que a interação cão-humano é explorada, neste caso o que se observa é um inesperado jogo de relações de poder co-agenciadoras entre companheiros de natureza humana, Diogo e Ana, de natureza animal, Bartes, e tecnológica, a televisão.

A título de sinopse, apresenta-se, de seguida, o *guião* do filme:

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mpaT3hKHgik>

Mudar para a última figura da Vodafone foi mesmo a melhor decisão.
Mesmo...
A única coisa é o Bartes.
Oh pá, desde que temos um canal para ele, é impossível levá-lo à rua.
Impossível...
Vai buscar!...
Ele está sempre colado à televisão.
Sempre...
Credo...
Ainda por cima nós temos centenas de canais e sempre que tentamos mudar ele... [som de Bartes a ladrar]

Voz off:

Todos têm o poder de ver aquilo que mais gostam. E a Vodafone tem mais de 140 canais, mais de 10 000 filmes e todas as séries Netflix.

Quem muda para a Vodafone, muda de vez.

Vodafone, power to you.

131

.....
CÃES NA PUBLICIDADE.
HUMANOS, (NÃO) HUMANOS
OU OTHERNESS?
.....

Helena Pires

Um brevíssimo exercício de análise

Bartes

Lendo Donna Haraway, no seu livro *The Companion Species Manifesto*, deparamo-nos com a passagem seguinte “Os *cyborgs* e as espécies de companhia (*companion species*) comportam em si mesmos o humano e o não-humano, o orgânico e o tecnológico, o carbono e o silício, a liberdade e a estrutura, a história e o mito, o rico e o pobre, o estado e o sujeito, a diversidade e o empobrecimento, a modernidade e a pós-modernidade, e a natureza e a cultura de formas inesperadas” (2015, p. 4).

É precisamente a partir de Haraway, tomando por base duas das suas publicações (2015 e 2008), que irei propor um exercício de reflexão sobre a redefinição da *nossa* ontologia, na contemporaneidade. Este “nossa” diz respeito aos humanos na sua condição de espécie companheira que se co-constitui na sua relação com outras espécies, designadamente a espécie animal e, em particular, os cães. Deste processo de “coevolução” fazem parte os dispositivos

tecnológicos,^[2] com os quais os humanos desenvolvem relações protésicas, designadamente observadas por Sherry Turkle em *The Second Self*.

Começemos por focalizar a nossa atenção na análise da já referida publicidade da Vodafone. Neste filme, Bartes coabita com Diogo Valsassina e Ana Guiomar. O espaço doméstico (a sala e o sofá) é comum. Bartes faz parte da história de vida do casal (também casados na vida real). Durante dois anos, Diogo e Ana protagonizaram as publicidades da Vodafone. A cada novo filme publicitário correspondeu uma nova etapa da vida do casal (o casamento, a instalação na nova casa...). Bartes é parceiro nessa mesma co-história familiar.^[3] A nossa história, como diz Haraway, “... é uma história de co-habituação, de coevolução e de uma socialidade incorporada de espécies cruzadas” (2015, p. 4).

O cão de Diogo e Ana tem, pois, um nome, Bartes, uma personalidade (refira-se a teimosia, ilustrada pela recusa em sair à rua e o seu comportamento aditivo: “ele está sempre colado à televisão”) e ainda uma família,^[4] ainda que uma *família queer*. Esta última expressão é aqui utilizada importando o uso que da mesma faz Haraway, refletindo, num sentido mais alargado, sobre a figura dos *cyborgs*: “Passei a ver os ciborgues como irmãos mais novos na família *queer*, mais ampla, das espécies companheiras, na qual a biotecnopolítica reprodutiva é geralmente uma surpresa...” (2015, p. 11).

Bartes partilha uma co-história, definida pelo agenciamento particular da sua natureza (uma herança biológica), mas também da sua cultura (uma herança genético-social). Acresce que na sua relação com a televisão, Bartes se co-constitui como ser cibernético. Bartes já

² Note-se que Haraway (2008, p. 250) distende este dever co-constitutivo aos “compostos” tecnológicos (*compound technologies*).

³ Além do mais, Bartes participa de um desdobramento de diegeses paralelas (postagens da iniciativa de Diogo e a cada passo publicadas no YouTube).

⁴ Sobre a integração dos animais de companhia na família, diz Haraway (2008, p. 47): “Como um programa de TV da década de 1950, os mundos companheiro-animal são todos familiares. Se as famílias burguesas europeias e americanas estavam entre os produtos da acumulação de capital do século XIX, a família humana-animal é um indicador-chave para as práticas atuais de capital. A família do século XIX inventou a prática de classe média de manutenção de animais domésticos...”.

não vive senão com a televisão, sendo que mais do que um mero dispositivo tecnológico ou um objeto no espaço doméstico, a televisão é *companheira* na sua vida quotidiana. O canal do tipo *dog tv* acompanha todos os momentos do dia-a-dia de Bartes. “Relaxamento Diurno”, “Vida em Família”, “Relaxamento Noturno” são títulos de diferentes programas que este tipo de canais oferece. Importemos o conceito de *companion species*, de Haraway, para procurarmos compreender este composto triádico de relações. Tendo iniciado a sua reflexão sobre os *cyborgs* ainda nos anos 80 (*O Manifesto Cyborg* data de 1985), assim define mais recentemente a autora, remetendo para Butler, as *companion species*: “Não há objetos e sujeitos pré-constituídos, nem fontes únicas, atores unitários ou finais definitivos. Nos termos de Judith Butler, há apenas fundações contingentes; o resultado são corpos que importam. Um bestiário de agenciamentos, tipos de relações, e incisões de tempo superam a imaginação dos mais barrocos cosmologistas. Para mim, isto é o que as espécies de companhia (*companion species*) significam” (Haraway, 2015, p. 6).

Tanto Bartes como Diogo e Ana são então espécies de companhia cuja ontologia, no seguimento do pensamento de Haraway, não é pré-constituída. A uma dada altura da sua co-história de vida quotidiana, disputam uma terceira espécie de companhia, a televisão. Diz a *voz off* do anúncio: “Todos têm o poder de ver aquilo que mais gostam”. Este “todos” é um composto do qual Bartes faz parte, tendo um canal especialmente direcionado para si. Na relação de forças com Diogo e Ana é primeiramente Bartes quem leva a melhor (até ao desenlace final, em que o *tablet* substitui a televisão e passa a desempenhar, para Bartes, uma mesma função compósita). Bartes “é quem manda lá em casa” (“Ainda por cima temos centenas de canais e sempre que tentamos mudar ele” [No filme, no seguimento desta fala, ouve-se Bartes a rosnar]). De início, o sofá é exclusivamente ocupado por Bartes. Diogo e Ana vão procurando *contornar* a situação com diversas estratégias que começam por ser infrutíferas. O exercício do poder no espaço doméstico é assimétrico e numa primeira fase não negociável. A situação apenas se transforma quando Bartes passa a ver o Dog TV no *tablet*, permitindo assim, a Ana e Diogo, reaver a televisão.

Poder difracionário

A *difração* é um fenómeno da física que se define como um movimento de desvio por parte de uma onda (sonora ou onda de luz) quando confrontada com um obstáculo.^[5] A expressão serve aqui de metáfora para caracterizar o modo de ação agentiva, o poder difracionário, que podemos observar na diegese em análise. No espaço doméstico coabitado por Bartes, Diogo e Ana, “o poder de ver aquilo que cada um mais gosta” é disputado de forma desigual. De um lado, Bartes encontra-se sentado no sofá, permanentemente “colado à televisão”. A diferença^[6] ontológica/biológica de Bartes, enquanto cão, fecha-se à possibilidade de outras linguagens, logo à possibilidade de negociações de sentido/poder (Bartes monopoliza o espaço doméstico através do seu bio-poder). Por outro lado, Diogo e Ana vêem-se confinados a reaver o seu lugar, no campo de forças do espaço doméstico, não por meio de uma inversão das posições que cada um ocupa neste mesmo campo, mas simplesmente *desviando* a atenção de Bartes, atribuindo-lhe um novo dispositivo de veiculação dos conteúdos televisivos. Aquilo que se observa é, pois, não uma inversão, mas um reequilíbrio de posições. Não a eliminação do obstáculo, mas o *contorno* do mesmo. Recordemos que desde que Bartes passou a ter um canal só para si a relação com Diogo e Ana alterou-se, assim como o seu quotidiano, passando a ser “impossível levá-lo à rua”. A televisão transformou-se num obstáculo à interação entre Bartes e os seus parceiros que permaneceu enquanto tal até ao fim. A ação de transformação diegética ocorre por *desvio* (de um ecrã para outro) e não por subversão de um estado inicial, caracterizando-se ao mesmo tempo pela *mudança* – Diogo e Ana passam a

⁵ In *Dicionário Língua Portuguesa* (Texto Editora): “Lat. *dís + fractione*, fracção), s. f. desvio que sofrem as ondas sonoras e luminosas quando passam nos bordos de um obstáculo opaco ou através de pequenas aberturas, sendo maior ou menor dependendo do comprimento de onda das ondas”.

⁶ Veja-se a noção de “La différence”, segundo Jacques Derrida, in *Théorie d'Ensemble*, Collective, ed. Seuil, 1968 (conferência pronunciada na Société Française de Philosophie, em 27 janeiro de 1968). Será ainda oportuno convocar a seguinte expressão de Haraway (2015, p. 15): “A questão das espécies é sobre a definição das diferenças, enraizadas nas fugas polivocais das doutrinas em causa”.

poder ver televisão - e pela *permanência* - o fechamento de Bartes no seu invólucro cibernético, o ecrã, mantém-se inalterável.

Bartes é um cão que já não faz outra coisa se não estar “colado à televisão”. Os comportamentos aditivos, de ligação aos dispositivos tecnológicos, designadamente à televisão, são alvo de um debate que, a propósito dos humanos, sejam eles crianças, adolescentes ou adultos, é recorrente. Mas o mesmo não se poderá dizer falando dos animais. A extrapolação de uma mesma vinculação tecnológica do humano para o animal é, por si só, surpreendente. Voltemos a Haraway para convocar a passagem seguinte: “[As tecnologias] são compostas de diversos agentes de interpretação, agentes de registo, e agentes para direccionar e multiplicar a ação relacional. Estes agentes podem ser seres humanos ou partes de seres humanos, outros organismos em parte ou no todo, máquinas de muitos tipos, ou outro tipo de coisas entranhadas feitas para funcionarem em compostos tecnológicos de forças conjuntas” (Haraway, 2008, p. 250).

Por outro lado, os animais, ainda que domésticos, como é o caso dos cães, não deixam de se constituir no nosso imaginário enquanto índices de uma conexão entre a natureza e a dita “civilização”.^[7] Os cães são, pois, ainda resquícios da nossa própria inscrição no (ou aproximação ao) mundo “selvagem”, bem como do nosso afastamento dessa mesma história de coabitação universal entre as mais diversas espécies. John Berger, em *Why look at animals?*, fala-nos, com precisão, dos animais como signos do seu próprio desaparecimento.^[8] Esta “rutura”, como aponta o autor, é precedida de uma relação de dependência dos humanos face aos animais, fonte fundamental de alimentação, trabalho, transporte e vestuário.^[9]

Nesta mesma obra, deparamo-nos com a passagem seguinte: “Os animais nascem, são sensíveis e mortais. Nestas coisas,

⁷ Embora domesticados há 150 000 anos, os cães são herdeiros de uma história biológica que os retém filiados à família dos lobos e/ou dos “cães selvagens”.

⁸ Na capa das Edições Penguin de *Why Look at Animals?*, de John Berger (2009) pode ler-se: “Por todo o lado os animais desaparecem. Nos zoológicos, eles constituem o monumento vivo do seu próprio desaparecimento”.

⁹ Note-se ainda que as transformações em termos de meios de produção e de organização social são desiguais no quadro da geografia global, observando-se, como tal, ainda hoje, uma complexa gradação dos níveis de “dependência” humana do animal.

assemelham-se ao homem. Na sua anatomia superficial – menos na sua anatomia profunda – nos seus *hábitos* [sublinhado meu], no seu tempo, nas suas capacidades físicas, diferem do homem. São ao mesmo tempo parecidos e diferentes” (Berger, 2009, p. 13). É interessante notar que Bartes, no filme publicitário em análise, parece contrariar em parte esta asserção de Berger. Os hábitos de Bartes no espaço doméstico (hábito de estar sentado no sofá a ver televisão) parecem em tudo assemelhar-se aos hábitos dos humanos, Diogo e Ana, com quem coabita, desafiando-se, assim, a diferença ontológica que os constitui. No filme, em lugar de se ensaiar uma cena antropomorfizante sugestiva da “humanização” de Bartes¹⁰, aquilo que verdadeiramente surpreende é a nivelção de todos os membros da “família”, da qual Bartes faz parte, enquanto agentes de uma relação tensiva que subverte a estrutura hierárquica e assimétrica comum, refletida no binómio animal-dono do animal. Esta relação é transformada num jogo de forças e de negociação no qual os humanos começam, inclusive, por se apresentar como os sujeitos, para usar a terminologia da estrutura formal da narrativa greimasiana, a quem falta o objeto de valor (a televisão), subtraído pelo opositor (Bartes). O desenlace final, isto é, a transformação da situação inicial, desembocando na reposição do objeto de valor, não constitui uma verdadeira alteração da estrutura relacional entre os agentes, uma vez que Bartes se mantém, desde o início até ao fim, no seu estatuto híbrido, ao mesmo tempo de semelhança e dissemelhança.

É interessante notar que o mútuo olhar, entre animais e humanos, é para Berger, instância de ambiguidade entre a familiaridade, por um lado, e incompreensão, por outro. Vejamos a seguinte passagem do autor: “o animal examina-o através de um abismo estreito de não-compreensão. É por isso que o homem pode surpreender o animal. No entanto, o animal - mesmo se doméstico - também pode surpreender o homem. O homem também está olhando para um abismo semelhante, mas não idêntico, de não-compreensão” (Berger, 2009, pp.

¹⁰ A este propósito, poderá ser oportuno remeter para o filme publicitário, em Portugal, da Meo, intitulado *Regresso às Aulas*, com a *robot* Sophia e o jornalista Mário Crespo, enquanto protagonistas, o qual se subsume à enigmática assinatura, no *packshot* final, «Humaniza-te». Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XqPsWHn9Imk>

13-14). No filme em discussão, não há qualquer troca de olhares entre Bartes, Diogo e Ana. Pelo contrário, a absoluta incomunicabilidade, expressa tanto pelas frustrantes tentativas por parte do casal em atrair a atenção de Bartes, como pela absoluta inamovibilidade de Bartes, é aquilo que caracteriza a sua relação. O empoderamento de Bartes é, ao mesmo tempo, signo de uma paradoxal relação de coabitação no espaço doméstico, caracterizado por (des)ligações tecnológicas que operam múltiplas transformações.

“Nós nunca fomos humanos”

Enquanto menina pequena, eu adorava habitar mundos em miniatura cheios de entidades reais e imaginárias. Adorava o jogo de escalas no tempo e no espaço que os brinquedos e as histórias infantis me deram como patente. Eu não sabia então que esse amor me preparava para conhecer as minhas espécies companheiras, que são as minhas criadoras (Haraway, 2008, p. 4).

Os animais são signos da nossa própria desvinculação do universo natural tal qual idealizado ou mitificado no nosso imaginário coletivo. Como diria Haraway, esta não é uma história harmoniosa, antes uma história de crueldade, de crime, de alegria e de jogo, que nos compromete, a nós humanos, com uma ontologia desde sempre híbrida, marcada pela imbricação entre natureza e cultura (*natureculture*), biologia e poder (bio-poder).

O ecrã (primeiro da televisão e depois do tablet) satisfaz todos os desejos de Bartes: de relaxamento, de relação com o mundo exterior, de socialização ou vida em “família” (recordamos a passagem – “desde que tem um canal só para ele, passou a ser impossível levá-lo à rua...”). Bartes mantém-se paralisado frente ao ecrã, não manifestando o mínimo interesse por qualquer estímulo à sua volta. Num breve excerto da narrativa audiovisual, podemos mesmo ver Bartes a resistir a ser arrastado pela coleira, recusando-se a sair à rua. Bartes é como que sugado para dentro do ecrã, deixando de se mover ou de ter “vida própria”. Tal como em *A revolução dos brinquedos* (*The zap gun*), 1965, de Philipp K. Dick, Bartes como que passa para dentro da máquina-brinquedo. Absorvido pelo ecrã, Bartes evade-se do espaço-tempo

reais. Bartes *torna-se* (expressão usada em alusão ao devir deleuziano - «*becoming-animal*») o cão que escava ao ar livre do outro lado do ecrã. A sua vida quotidiana é já uma vida virtual. Com os humanos, Diogo e Ana, companheiros de um mesmo espaço doméstico, Bartes partilha de um desejo comum, o desejo de ligação ao ecrã.^[11] Este mesmo desejo comum, em particular, aproxima a condição ontológica de Bartes daquela dos seus companheiros humanos, Ana e Diogo.

Figuras de *otherness*: considerações finais

Em suma, Bartes, Diogo e Ana são agentes que na sua relação com a televisão formam, como já dito, compostos tecno-ontológicos, nos termos de Haraway. Bartes, ao mesmo tempo que, por um lado, se fecha à realidade (deixa de ir à rua) e à sua convivência “familiar”, projeta-se no ecrã, passando a experienciar uma vida virtual que lhe permite escavar, correr e saltar, relaxar, sem sair do sofá. A expressão «mobilidade paralisada» de que nos fala Paul Virilio (2000), serviria bem para descrever este tipo de “experiência”, comum aos humanos. No caso em análise, ao mesmo tempo que a tecnologia é agenciadora de uma “quase impossibilidade” de vida conjunta, é condição comum entre os parceiros domésticos, humanos e animais e, enquanto tal, aquilo que paradoxalmente os aproxima, por meio de uma co-experiência, e separa.

Fiquemo-nos com as palavras de Haraway, com as quais define *otherness*, em jeito de “...agenciamentos não-harmoniosos e modos de viver que são responsáveis tanto pelas histórias díspares herdadas como pelos quase impossíveis mas absolutamente necessários futuros conjuntos” (Haraway, 2015, p. 7).^[12]

¹¹ Note-se que Diogo e Ana acabam por conseguir reaver o seu lugar no sofá e, finalmente satisfeitos, acabam vendo uma série de ficção da Netflix. A par, Bartes continua a seguir o seu canal, desta vez através do tablet.

¹² Por sua vez, Marilyn Strathern, citada por Haraway, “pensa em termos de ‘conexões parciais’, isto é, padrões dentro dos quais os elementos não são nem todos nem partes. Eu chamo a estas relações ‘significant otherness’” (Haraway, 2015, p. 8).

REFERÊNCIAS

- BERGER, J. (2009). *Why look at Animals?* London: Penguin Books.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (2004). *Rizoma*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- HARAWAY, D. (2015). *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- HARAWAY, D. (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TURKLE, S. (2005). *The Second Self. Computers and The Human Spirit*. Cambridge: MIT Press.
- VIRILIO, P. (2000). *A Velocidade de Libertação*. Lisboa: Relógio D'Água.

O CÃO EM BESTIÁRIOS E VIDAS DE SANTOS: METÁFORA E IMAGINÁRIO

Isabel Barros Dias*

isabel.dias@uab.pt

UNIVERSIDADE ABERTA, LISBOA, PORTUGAL

Os bestiários, por tradição, veiculam múltiplas ideias sobre inúmeros animais salientando reflexões sobre as suas características e remetendo metaforicamente para moralidades que lhes estariam subjacentes. Também existem diversas vidas de santos que referem animais, nomeadamente cães. Tendo em conta esta base, procede-se a uma análise comparativa do modo como os cães são apresentados em algumas passagens das duas formas textuais, salientando-se sobretudo os pontos de convergência. Estes podem dever-se, seja a uma influência do bestiário sobre a hagiografia, uma vez que a antiquíssima tradição enciclopédica animal foi adaptada e integrada na literatura didático-moralizante cultivada nos mosteiros, seja à partilha de um fundo cultural comum cujas raízes podem remeter para estruturas arcaicas e remotas do imaginário humano.

O CÃO É UM DOS ANIMAIS QUE TEM ACOMPANHADO O SER HUMANO AO LONGO DA SUA EVOLUÇÃO. DESDE CEDO COMPANHEIRO DE CAÇA, atualmente é o nosso companheiro de tapete, de sofá, ou mesmo de cama. Se a população urbana atual se afastou da maior parte dos animais de trabalho e de pastoreio, o mesmo não sucedeu com os cães que, tal como os gatos, mantiveram uma notável proximidade. No entanto, a sua valência de companheiros e de guardas passou gradualmente a prevalecer sobre as valências da caça e do pastoreio, cada vez mais residuais. No período medieval, pelo contrário, os cães cumpriam as suas diversas funções, sendo valorizados por isso. Um destaque especial deve ser dado à sua importância na caça, o que contribuiu em muito para a sua consideração como um animal nobre, porque companheiro da aristocracia nas

141

.....
**O CÃO EM BESTIÁRIOS
E VIDAS DE SANTOS:
METÁFORA E IMAGINÁRIO**
.....

Isabel Barros Dias

* Docente na Universidade Aberta de Portugal – Departamento de Humanidades e elemento do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição e do Instituto de Estudos Medievais, ambas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

suas atividades venatórias e, conseqüentemente, elemento do respetivo aparato cénico de poder. Este valor transparece num número considerável de obras onde, para além de indicações sobre presas e métodos da caça, vários capítulos são invariavelmente dedicados aos cães, dando informações sobre as diferentes raças e sua adequação para funções específicas, os seus hábitos, os cuidados a ter com os canis, as ninhadas e a alimentação, como criá-los, ensiná-los, testá-los, e ainda como curar as maleitas que os podem atacar. Como exemplo do entusiasmo que a caça com cães suscitava, recorde-se uma famosa passagem do *Livro da Montaria*, onde o rei D. João I, com um empolgamento quase herético, compara as emoções da arte venatória à visão da glória de Deus, e considera os sons dos toques, das vozes e dos latidos, na caça, como mais harmoniosos do que a música daquele que será o compositor mais importante do séc. XIV, Guillaume de Machaut, cuja obra revolucionou o anterior cantochão, introduzindo a sobreposição de vozes, ou seja, a complexa polifonia da chamada *Ars nova*, também considerada como promotora de elevação espiritual:

Já quando o urso sai por alguma armada, então é tão formosa coisa de ver, que aqueles homens que o vêem não podem ser tão pouco monteiros que não sejam em tal folgança, que todas as coisas que houvessem de fazer, que lhe não esquecessem, ca, em dizer verdade, esta vista é tão saborosa em ver, que comparada é com a vista da glória de Deus. [...] muito formosas coisas são de ouvir quando os monteiros tangem rasto e depois em ouvir quando os cães vão a achar a vozes e acham e já quando todos correm ensembra; isto não é de osmar, ca podemos dizer muito bem que Guilherme de Machado não fez tão formosa concordância de melodia, nem que tão bem pareça, como a fazem os cães quando bem correm. (João I, 2003, p. 17)

Este excerto apresenta uma passagem da consideração mais pragmática dos cães para um nível mais abstrato e simbólico, de grande importância na Idade Média. Com efeito, neste período, a relação entre o ser humano e a natureza, para além do nível básico da subsistência de ambos ou da posse de um pelo outro, tinha outras dimensões. O entendimento do mundo como um livro aberto à espera de ser lido, reflexo do seu Criador, constituía um estímulo a ver para além das aparências, fazendo com que a natureza se tornasse fonte de ensinamentos e de

reflexões no quadro da predominância de uma forma de pensar simbólica, assente em comparações e metáforas usadas como ferramentas capazes de captar e de veicular noções mais abstratas.^[1]

Um tipo de literatura que, independentemente de ter as suas raízes na Antiguidade Clássica, entroncou nesta linha ideológica, foi a tradição dos fisiólogos e bestiários.^[2] Estas obras, que tiveram um notável sucesso, apresentavam as características de múltiplos animais, uns reais, outros imaginados, e estabeleciam associações metafóricas com tipos de pessoas, formas de atuação positivas ou negativas, vícios e virtudes, refletindo, não só sobre a natureza animal, mas também sobre a humana, os seus valores e os seus ideais.^[3] Para a elaboração destes comentários, os seus autores terão recorrido aos métodos de leitura medievais, inicialmente aplicados à *Bíblia* mas que, posteriormente, se foram alargando a outras formas textuais: os quatro níveis exegéticos, uma estratificação de crescente subtileza e dificuldade, cujo acesso era condicionado pelo grau de entendimento do leitor ou ouvinte.^[4] A aplicação destas ferramentas exegéticas aos bestiários terá sido fácil

¹ Sobre a relação entre os homens e os animais no período medieval, ver as reflexões de Pastoureau (2004, p. 29-77). Apesar de o cão não ser especialmente mencionado, estas páginas dão uma visão bastante cabal das duas vertentes deste relacionamento: por um lado, o distanciamento, que permite o entendimento simbólico e metafórico do animal, e, pelo outro lado, a noção de uma proximidade, biológica e transcendental (*idem*, p. 30-31).

² Os fisiólogos são as composições mais antigas. Originalmente redigidos em grego, entre os séculos II e IV, integraram posteriormente a literatura latina. Sobre estas obras, ver as introduções que Curley (1979) e Zucker (2005) fazem às suas edições e traduções do fisiólogo. Os bestiários descendem dos fisiólogos. Na sua maior parte redigidos em latim, foram também traduzidos para outras línguas, tendo atingido o momento de maior sucesso nos séculos XII-XIII. Para uma visão geral deste tipo de literatura, ver a introdução à edição de Clark (2006).

³ Sobre o caráter exemplar, moral e alegórico dos animais nos bestiários e em outras formas literárias didáticas, de persuasão moral, ver, p. ex., Berlioz & Beaulieu (1999) ou Faraci (2003).

⁴ O sentido histórico (o mais conforme à realidade dos acontecimentos narrados), o alegórico (apoiado, regra geral, no método tipológico, procura estabelecer relações entre cenas do Novo e do Antigo Testamento), o tropológico (procura, a partir da realidade visível, descortinar verdades morais superiores) e o anagógico (parte igualmente da realidade mundana, mas entendendo-a como representação das realidades celestes e da vida futura). Sobre este assunto ver Lubac (1959, 1961 e 1963) que refere múltiplas formulações, evoluções, mutações e arrumações desta estrutura exegética. Lubac equaciona ainda o

por tratar-se de métodos conhecidos das pessoas cultas da época, na sua maior parte clérigos. Sendo os bestiários, na sua base, enciclopédias sobre o mundo animal, com um discurso aparentemente científico, esta forma textual é redirecionada no período medieval, graças aos comentários que lhe são adicionados, e que se caracterizam por serem tendencialmente morais e didáticos, recorrendo a analogias, e tendo como finalidade ensinar o cristianismo e seus preceitos comportamentais, bem como estimular o pensamento reflexivo em matérias de religião.

Apesar de o cão não ser dos animais mais recorrentes, nem dos mais explorados pelos bestiários, no entanto, consta em múltiplos destes manuais, sendo a sua apreciação, geralmente, feita nos seguintes termos:^[5]

- A) Características expostas sem comentários, mas, por vezes, acrescidas de pequenas histórias exemplificativas da característica em causa:
- a etimologia fantástica que considera que a sua designação (*canis*) deriva, ou do grego (*cenos*), ou do som dos seus latidos (*canere*);
 - são especialmente espertos e têm os sentidos mais apurados - reconhecem o próprio nome e amam os seus donos;
 - existem diversas raças, aptas para diferentes funções: caça, vigilância e guarda de rebanhos; guarda dos donos e dos seus pertences;
 - fidelidade – defendem os donos até à morte e, por vezes, mesmo depois, havendo casos em que os cães guardam os corpos de donos falecidos;
 - é da natureza do cães não existir sem pessoas;
 - quando farejam uma presa agem de modo semelhante ao do raciocínio silogístico, eliminando as pistas falsas, até encontrarem a correta;
 - podem ser testemunhas silenciosas, mas credíveis em tribunal, havendo situações em que um dono é assassinado e o cão ataca o criminoso, delatando-o.

sentido literal com a historiografia, a alegoria com a fé, a tropologia com a mística e a anagogia com a escatologia.

⁵ A lista de características a seguir apresentada foi elaborada com base na edição do bestiário da segunda família que integra a obra de Clark (2006, pp. 145-148).

B) Características interpretadas e comentadas de forma didático-moralizante:

- guarda os donos e as suas propriedades, afastando os ladrões -> pregadores que, pelos seus ensinamentos e exemplos, afastam o demónio e preservam o tesouro de Deus (as almas dos cristãos);
- lambe as feridas para as curar -> quando as feridas dos pecadores são expostas em confissão, são limpas pela admoestação dos padres;
- língua de cachorro cura feridas intestinais -> os segredos do coração são limpos pelas boas obras e palavras de um douto;
- o cão tem uma vida moderada -> porque aquele que é vigilante excede os outros na devoção à sabedoria, evitando excessos de gula;
- volta ao seu próprio vomitado para o comer de novo -> algumas pessoas, depois de terem confessado os seus pecados, voltam a realizá-los;
- se tem comida na boca e vê o seu reflexo na água, larga o que tem para apanhar o reflexo, perdendo o que trazia -> os imprudentes perdem o que possuem procurando obter algo que desconhecem e que não podem alcançar.

Tal como a maior parte dos animais descritos nos bestiários, o cão tem, não só características positivas, mas também negativas. Alguns atributos podem ainda ser objeto de interpretações diferentes. Como exemplo desta ambivalência simbólica, veja-se o bestiário de um manuscrito catalão (Panunzio, 1964, p. 33), que reelabora o motivo do cão que larga a comida que tem para alcançar o seu reflexo, e que é o tema central de uma fábula muito conhecida de Esopo, obra que foi amplamente divulgada no período medieval.⁶ O texto catalão opta por aprofundar este ponto, comparando a atitude do cão à das pessoas que perdem as almas para alcançar coisas temporais/as riquezas mundanas, que são como sombra, ou reflexo.

Sendo os bestiários leitura comum nos conventos, onde foram produzidos na sua grande maioria, será de esperar que pelo menos

.....
 6 Veja-se, a título de exemplo, a fábula «O cão e a posta de carne» que integra o «Fabulário português» editado por Vasconcellos (1903-1905, pp. 106-107). Vários outros testemunhos deste breve relato (bem como outras fábulas que se referem a cães) podem ser encontrados no catálogo do projeto Fábula, desenvolvido no IELT, centro de estudos da NOVA-FCSH.

algumas das características aí dissecadas ressurgam na literatura religiosa em geral, como em sermões ou em hagiografias e vidas de santos. Ocasionalmente, estas últimas formas textuais apresentam remissões explícitas para matéria divulgada em bestiários, provando assim o seu conhecimento.^[7] No entanto, sendo estas remissões pouco recorrentes, fica a dúvida, se a hagiografia bebeu escassamente nas informações do bestiário, ou se simplesmente se absteve de o referir por uma questão de economia textual, tendo em conta que a informação veiculada pelos bestiários era tão conhecida que não valeria a pena fazer-lhe referências explícitas.

No que se refere ao caso específico da presença de cães em algumas narrativas de vidas de santos, a consideração de um conjunto de textos parece revelar uma interessante ambiguidade. Sem descartar a possibilidade de estarmos perante um caso de poligénese, ou seja, de manifestações paralelas, não relacionadas entre si, meras coincidências emanadas simplesmente de um mesmo contexto ideológico, parece, no entanto, ser possível identificar alguns ecos das características dos cães identificadas nos bestiários em determinadas passagens de hagiografias onde estes animais são referidos, sendo que, em alguns casos também encontramos relatos que remetem para arquétipos mais longínquos e profundos do imaginário humano sobre o cão.

Um primeiro conjunto de textos analisado caracteriza-se por apresentar uma nítida separação entre o mundo humano e o animal. Trata-se de relatos onde o percurso de vida de um santo se cruza com um cão, com o qual interage e que frequentemente passa a integrar a sua iconografia, e/ou onde uma das valências protetoras de um santo inclui problemas relacionados com cães (com destaque para o flagelo da raiva).

São Roque (Roque de Montpellier, séc. XIV), protetor do gado e dos médicos, é provavelmente o santo mais conhecido cuja história se associa a um cão. Tendo curado várias vítimas da peste acaba, ele próprio, por contrair a doença. Para não contagiar ninguém esconde-se numa floresta onde é ajudado por um cão que lhe traz comida até

⁷ Um destes casos é a informação sobre leões que integra a história de S. Lucas evangelista (Jacques de Voragine, 1967 II, p. 285).

à sua cura.^[8] Na iconografia é representado junto de um cão com um pão na boca, ou que lhe lambe as chagas, à semelhança dos cães que, na parábola “O rico e Lázaro” (Lucas 16) lambiam as chagas do pedinte leproso que ganhou o céu. Estas duas tradições não só remetem para a proximidade entre os cães e os homens, mas também ecoam a sua vertente taumatúrgica, ou seja, a ideia, difundida pelos bestiários, de que a sua lambidela cura as chagas. Por outro lado, a relação entre S. Roque e o cão recupera ainda o tópico bastante comum do animal adjuvante que fornece comida,^[9] o que também encontramos no bestiário, numa das histórias usadas para ilustrar a fidelidade dos cães: a de um cão que, no tempo dos romanos, seguiu o seu dono até à prisão e depois acompanhou o seu cadáver, e quando a população, comovida, lhe dava pão para que comesse, o animal levava o pão à boca do dono (Clark (ed.), 2006, p. 146).

A permanência da fidelidade canina, mesmo após a morte do dono, é um tema que ressurge na história de Santa Margarida de Cortona (séc. XIII, padroeira dos injustiçados, penitentes, parteiras, órfãos, sem abrigo, mães solteiras e prostitutas arrependidas). Tendo saído de casa dos seus pais para viver com um amante nobre, o assassinato deste deixa-a abandonada, com o filho de ambos nos braços, o que a leva ao arrependimento da vida passada e ao ingresso num convento franciscano da ordem terceira, onde passa o resto dos seus dias em penitência e caridade (Marchese, 1686, p. 5). Neste relato, o cão surge como o elemento que revela o assassinato, uma vez que conduz Santa Margarida até ao corpo morto do seu antigo amante, o que se articula, não só com a questão da fidelidade canina, mas também com o seu papel de delator de crimes. Para além disto, esta história aponta ainda para outra característica importante, à qual voltaremos adiante, que consiste na vertente de psicopompo, que marca algumas figuras caninas, associável ao facto de o animal guiar Santa Margarida para um espaço diferente, a floresta, onde o crime teria ocorrido. À semelhança

⁸ Para uma versão da lenda de São Roque | Rocke | Roch | Rocco, ver a de Jacobus de Voragine (1900 vol. 5, pp. 1-11).

⁹ Caso dos animais que amamentam crianças abandonadas, substituindo-se às suas mães, ou dos que alimentam santos penitentes, uma questão abordada por Salter (2001, pp. 80 e 87) e por Haubrichs (2003).

de outros animais, como os veados ou os javalis, o cão pode assumir uma função de psicopompo, guia que estabelece a ligação entre mundos diferentes. Este elemento do imaginário canino, apesar de nos parecer distante no tempo e na mentalidade, não estará assim tão afastado, pois podemos entendê-lo como subjacente a funções preenchidas ainda hoje por cães, nomeadamente, às funções farejadora e salvífica de algumas raças de cães apuradas em mosteiros (como o São Bernardo, ou o Cão de Santo Humberto, treinados para encontrar acidentados ou perdidos e trazê-los de volta à vida ou à civilização), ou ainda aos cães-guias de cegos, animais que continuam a assumir papéis de guias e de ligação entre mundos, no que remetem para arquétipos ancestrais, se bem que de modo ténue e diluído.

O tema da proteção de um santo por um cão pode ser encontrado de forma especialmente marcada numa biografia relativamente recente, a de São João Bosco (1815-1888), educador e padroeiro dos jovens aprendizes. Nas suas *Memórias* (Bosco, 1979, cap. 24.), «Don Bosco» recorda Grigio, um cão que aparecia e desaparecia misteriosamente e que por várias vezes o defendeu de agressores e protegeu por caminhos perigosos. Particularmente curioso é o nome dado a este cão, Grigio, ou seja, cinzento, podendo o termo também significar «ambíguo» ou «carrancudo», «com mau aspeto». Independentemente de se tratar de um animal que protege um santo, a sua cor, aliada ao seu aspeto, qualificado como assustador, remete-o para o estereótipo do cão negro, negativo, frequentemente associado ao demoníaco. Com efeito, são relativamente comuns as tradições populares, bem como as representações literárias e pictóricas onde o diabo aparece em forma de cão.^[10] Este entendimento negativo estará também subjacente ao uso de algumas expressões ofensivas, como o próprio termo «cão», ou «canalha» que, etimologicamente, deriva de *canalia*, sinónimo de matilha. Não será estranho a este quadro linguístico e mental a menor consideração

¹⁰ Sobre este assunto, veja-se o estudo de Woods (1959), que examina o motivo do aparecimento do diabo em forma de cão negro no folclore e na literatura (nomeadamente no *Fausto* de Goethe). Veja-se também o artigo de Gibson (2016), onde são referidos cães pretos demoníacos presentes na literatura e em representações pictóricas. Finalmente, veja-se Walter (1992, p. 240-242) que recorda a tradição dos cães negros psicopompos da mitologia celta, o que poderá estar na origem da subsequente negatividade atribuída a estes animais em contexto cristão.

em que os cães eram tidos na Antiguidade greco-latina, o que levou à sua associação a gente vil, desprezível, e, na sequência desta linha, ao uso destes termos como designação ofensiva de infiéis (Librová, 2003). A título de exemplo, veja-se as reflexões de Rábano Mauro que, no séc. IX, entre outras interpretações, considera que o cão é assimilável ao diabo, ao judeu, aos povos gentios, aos padres desonestos, aos heréticos (Suchaux & Pastoureau, 2002, p. 50)... o que também justifica algumas representações de Judas com um cão ao lado (Pastoureau, 2004, p. 198). Dado este contexto ideológico, apesar de se tratar de uma narrativa do século XIX, a relação de Grigio com Dom Bosco recupera o imaginário mais arcaico da submissão de animais especialmente fortes, perigosos ou negativos perante um santo, como forma de demonstrar o seu domínio sobre a natureza selvagem, seus perigos e mesmo as forças «mais suspeitas». Neste caso, o cão ameaçador é isomorfo de outros animais selvagens ou ameaçadores, como dragões, lobos, leões ou ursos,^[11] estes dois últimos detalhadamente estudados por Pastoureau (2007). Curiosamente, quando São João Bosco descreve a atitude do seu cão contra uns malfeitores refere especificamente «Il Grigio continuava ad urlare come lupo o come orso arrabbiato» (cap. 24).

O binómio ataque ou perigosidade/proteção e sua associação a cães é um tema que surge ainda em algumas vidas de santos que não dão destaque especial a cães, mas que os referem enquanto elemento de um cenário específico. Assim, a visão de cães ameaçadores surge em algumas hagiografias de santos e santas martirizados ou de alguma maneira hostilizados ou perseguidos. Para um exemplo do *Flos Sanctorum* português (Santos Extravagantes),^[12] veja-se a história

¹¹ Para alguns exemplos, ver as vidas de: Santa Margarida de Antioquia que faz desaparecer um dragão fazendo o sinal da cruz (Jacques de Voragine, 1967 I, p. 454); São Filipe apóstolo, que expulsa um dragão (*idem*, 330); São Primo e São Feliciano, lançados às feras, que ficam mansas na sua presença (*idem*, pp. 389-390); Santa Marta, que domina um monstro com água benta (*idem*, p. 22); São Mateus apóstolo expulsa dragões (*idem*, p. 213); São Jerónimo é servido por um leão que, depois de curado pelo santo, o serve como um animal doméstico (*idem*, 247)...

¹² O *Flos sanctorum em lingoagẽ português*, foi impresso em Lisboa em 1513, pelo alemão Hermão de Campos. Esta coletânea de vidas de santos é uma das muitas traduções / reelaborações da *Legenda áurea* de Iacopo da Varazze e terá sido composta entre 1511 e 1513. Para mais informações sobre as características e especificidades deste texto, ver o artigo de Sobral (2001-2002), que resume o estudo realizado na tese de doutoramento da autora.

de Ordoneo, mordomo do conde D. Henrique de Portugal, que rapta uma mulher devota, casa com ela à força e, quando ela foge, depois de se fazer substituir por uma criada no leito nupcial:

saio se logo a grande pressa e ajuntou todos os do lugar como caães e meterom se polos montes a buscar a sancta molher. E ella, veendo a gente e os caães viir contra si, pos os gíolhos em terra e, levantando os olhos ao ceo e com muitos suspiros e lágrimas, se encomendou ao varom de Deos [Sam Giraldo]. E aquelle mezquinho com aquelles que o acompanhavam passavam muitas vezes per junto com ella e esso mesmo os caães, mas nunca nenhuã a via e per vontade de Deos se tornaram per huã caminho cheo de espinhos com grande tristeza. (Lucas (ed), 1988, p. 174).

Esta situação remete para o perigo real que os cães constituíam, porque podiam ser lançados contra pessoas, como arma. O recurso a cães como elemento de defesa ou de ataque existiu desde sempre. Veja-se o seu uso no circo romano, onde eram habituais os combates entre animais de várias espécies ou com gladiadores e cães de grande porte, os molossos. Para além disto, os cães também eram frequentemente portadores de raiva e, quando desgovernados, podiam atacar pessoas de forma aleatória, nomeadamente crianças (Cockayne, 2016). O carácter fatídico da raiva, em especial, foi responsável, durante séculos, por medos atávicos que se projetaram, em grande parte, sobre os cães. A importância desta doença levou ainda a que a proteção de vários santos com virtudes taumatúrgicas fosse invocada em sua defesa (como Santa Quitéria, São Vito ou Santo Ulrich).

Um segundo conjunto de relatos hagiográficos que referem cães distingue-se dos já apresentados por porem em cena paralelos, convergências e inclusivamente simbioses entre santos e cães. Se o Grigio de Dom Bosco pode ser visto já, até certo ponto, como um *alter-ego* protetor, este animal permanece sempre como uma entidade diferenciada do santo. Já o mesmo não acontece nos relatos das vidas de São Domingos e de Bernardo de Clarival, onde nos surgem nítidos «duplos caninos», se bem que em contextos oníricos, uma vez que, nos dois casos, estas metáforas surgem em sonhos tidos pelas respetivas mães quando grávidas. No caso de Bernardo de Claraval, temos um pequeno cão branco com o dorso ruivo, uma curiosa conjugação de contrários, se

considerarmos o significado predominantemente positivo da primeira cor e negativo da segunda (Pastoureau, 2004, p. 197 sq), especialmente no período medieval:

Etant enceinte de Bernard, son troisième fils, elle eut un songe qui était un présage de l'avenir. Elle vit dans son sein un petit chien blanc, tout roux sur le dos et qui aboyait. Elle déclara son rêve à un homme de Dieu. Celui-ci lui répondit d'une voix prophétique: «vous serez la mère d'un excellent petit chien, qui doit être le gardien de la maison de Dieu; il jettera de grands aboiements contre les ennemis de la foi; car ce sera un prédicateur distingué, qui guérira beaucoup de monde par la vertu de sa langue». (Jacques de Voragine, 1967 II, p. 112)

Bastante semelhante é a passagem que encontramos na vida de S. Domingos: «Avant sa naissance, sa mère vit en songe qu'elle portait dans son sein un petit chien tenant dans sa gueule une torche allumée avec laquelle il embrasait tout l'univers.» (*idem*, p. 46). Acresce que logo no início desta hagiografia, o nome do santo é explicado etimologicamente como «guardião do Senhor», mas sem aludir ao trocadilho vulgarmente aplicado à ordem dominicana (*domini canis*). Nos dois casos, estamos perante ocorrências do *topos* do sonho premonitório que assinala o caráter de exceção de uma determinada personagem. Reencontramos também algumas das características referidas nos bestiários: a questão da fidelidade, a sua vigilância e a defesa do seu dono, ladrando, e ainda o poder taumatúrgico da sua língua.

O santo que de forma mais marcada integra o seu «duplo canino» é S. Cristóvão, padroeiro dos viajantes e, significativamente, invocado em situações de doença ou morte súbita, uma vez que articula uma identidade canina com uma função psicopompa. Inicialmente pagão, São Cristóvão é o gigante que, depois de convertido, se dedica a ajudar os viajantes a atravessar um rio, assemelhando-se a uma fusão entre o barqueiro Caronte e o monstruoso cão de três cabeças, Cérebro, que, na mitologia greco-latina, guardava o mundo dos mortos. De acordo com Walter (1992, p. 101 e 238-242) S. Cristóvão insere-se num complexo mítico de raiz pré-cristã, onde também se enquadram figuras como os lendários pássaros-cães, associados ao tempo e às passagens; Anúbis, o deus com cabeça de chacal que, na mitologia egípcia, guiava os defuntos

para o submundo; Órion, o gigante caçador que, na mitologia grega, servia Artemisa, a deusa da caça; ou ainda o cão negro que, na mitologia celta, assumia funções de mediador. Com efeito, em algumas tradições, nomeadamente irlandesas, russas e bizantinas, São Cristóvão é representado com cara de animal, geralmente de cão.^[13] Esta característica é bastante atenuada nas versões ocidentais, onde São Cristóvão surge, no entanto, como um gigante, de aspeto terrível e originário da Cananeia (*idem*, p. 7). Este último detalhe pode ser entendido como remetendo indiretamente para o imaginário canino, uma vez que os cananeus são os descendentes de Cam, filho de Noé amaldiçoado por este porque rira da sua nudez, e relegado para servo dos seus irmãos (*Gen*, 9: 20-25; 10: 6). Na *Bíblia*, este povo é visto como inimigo de Israel, idólatra, profano, iníquo, facilmente designado, ofensivamente, como cão uma vez que este animal, no judaísmo é considerado impuro.

O que esta lenda de um São Cristóvão cinocéfalo e inicialmente canibal nos traz de significativo é o facto de estimular o questionamento das fronteiras entre o ser humano e a animalidade. Tal como Gaidoz (1924) já referiu, esta tradição será de articular com a convicção na existência da raça monstruosa dos cinocéfalos, situada na Índia por Ctésias de Cnido no século V a.C.,^[14] sem descurar a tradição do nascimento de prodígios,^[15] ou a dos «homens selvagens», peludos, que ocasionalmente surgem na literatura medieval, geralmente comparados a ursos, posteriormente a macacos, mas também não muito longe dos cães, sobretudo se nos recordarmos da figura do lobisomem, mistura indistinta entre um ser humano e a variante mais selvagem e malévola do cão. Sendo o lobo um animal especialmente negativo, um predador

¹³ Gaidoz (1924) identifica os diversos locais onde ocorre a especificidade canina de São Cristóvão, identifica a origem de alguns elementos constitutivos da lenda, que procura explicar em articulação com figuras de outros sistemas religiosos (Anubis) e com a tradição da raça monstruosa dos cinocéfalos. Ver também o livro de Saintyves (2008).

¹⁴ Sobre a tradição das raças monstruosas, para além do artigo de Gaidoz (1924), ver as obras fundamentais de Friedman (2000) e Kappler (1980).

¹⁵ Na *Lenda Dourada*, na história de São Pelágio, Papa, é referido o nascimento de alguns prodígios, entre os quais um porco com cara de homem e gémeos siameses, em que um era humano e o outro um cão (Jacques de Voragine, II, p. 443).

equacionado com a rapacidade, a lubricidade e o diabólico,^[16] não será de espantar que também o lobisomem se articule, especialmente na tradição popular, com o motivo do «cão preto», já referido. Acresce que o hibridismo é uma questão particularmente sensível no período medieval, vista invariavelmente com desconfiança, dado o seu caráter indefinido.^[17] Assim, um santo com cara de cão, imagem do infiel, ou seja, do «outro», se bem que cristianizado, poderá ser visto como exemplo da possibilidade de domesticação e civilização das vertentes mais selvagens e sanguinárias do ser humano, bem como, a outro nível, exemplo de uma figura que, como sobrevivente das memórias arcaicas e pagãs, é «domesticada» e integrada em contexto cristão. Tal como Grigio poderá representar a captação das forças negativas externas e sua colocação ao serviço do santo, assim S. Cristóvão exemplificará a integração e controle das forças impulsivas internas, bem como das memórias e das convicções mais remotas.

Por fim, um último caso, talvez o mais curioso de todos, São Guinefort, uma tradição asperamente criticada pelo dominicano Étienne de Bourbon, no século XIII, e cujo processo de formação foi estudado detalhadamente por Jean-Claude Schmitt.^[18] Trata-se de um cão, um lebréu ou galgo que a tradição popular elevou à dignidade de santo e

¹⁶ No bestiário, o lobo é qualificado como um animal que ataca tudo, não deixando nada com vida, assemelhando-se às prostitutas que destroem as boas qualidades dos seus amantes, levando-os à ruína; comparáveis também ao diabo que ameaça permanentemente o rebanho dos fiéis da Igreja; os seus olhos brilham no escuro como lanternas, tal como as obras do diabo parecem belas aos olhos dos insensatos (Clark, 2006, pp. 142-145).

¹⁷ Sobre o caráter negativo, por que ambivalente, dos animais considerados híbridos, como o leopardo, ver Pastoureau (2007, pp. 187-188) e Suchaux e Pastoureau (2002, pp. 83-84). No que se refere ao cão há a referir os «liciscis», mencionados no bestiário como resultado do cruzamento entre cães e lobos (Clark, 2006: 148). Por seu turno, os «corocrotos», referidos no *Liber de natura rerum*, de Thomas de Cantimpré, também são híbridos cão-lobo, têm um único e enorme dente, grande força, imitam a voz humana e nunca fecham os olhos (Abeele, 1999, p. 136). Sobre a negatividade das misturas de cores e de materiais (podem sobrepor-se, justapor-se, mas não misturar-se), ver Pastoureau (2004, pp. 157-158 e 177-179).

¹⁸ Schmitt (1979) publica e traduz o texto de Étienne de Bourbon sobre esta «superstição» (pp. 13-17) salientando o confronto entre a cultura clerical escrita e a sua congénere popular, oral. O autor refere ainda diversas versões da mesma história, de vários locais (geralmente em obras didáticas, onde servem de exemplo contra as atitudes precipitadas), propondo um fundo comum indo-europeu para estes contos. Finalmente, articula

mártir. Ao contrário de S. Cristóvão, que foi sendo progressivamente cristianizado e humanizado, perdendo a sua fisionomia canina, o caso de São Guinefort parece configurar-se como um exemplo de uma teimosa permanência de um culto pagão, que Walter (1992, p. 240-242) associa à figura do cão negro mediador da mitologia celta. O culto de São Guinefort é legitimado em contexto cristão pela seguinte lenda: um cão mata uma serpente que pretendia devorar o filho do seu dono. Ao chegar a casa, o dono pensa que o sangue que mancha o cão é do seu filho e mata injustamente o animal, pensando que este teria atacado o bebé. Ao perceber o que realmente acontecera, o dono arrepende-se amargamente da sua impulsividade. O cão Guinefort passa a ser considerado «santo», protetor de crianças doentes, sendo as suas relíquias veneradas em França e Itália, até ao século XIX. Mais uma vez, o que pode parecer típico de uma crença arcaica ou distante, chega quase até aos nossos dias, mostrando-nos como as diferentes facetas da trama do imaginário que rodeia a figura do cão enquanto «outro eu» tem permanecido ao longo do tempo. De salientar que Schmitt (1979), ao estudar os elementos desta tradição popular, que considera como composta a partir da associação da lenda do galgo sacrificado, da memória de um santo Guinefort de Pavia e de ritos anteriores (associação esta que terá ocorrido entre o séc. XI e o XIII), põe a hipótese da convergência entre a lenda e a tradição do santo ter sido favorecida pelas crenças associadas ao período da canícula,^[19] e comenta o facto de os ritos que se lhe associaram decorrerem de rituais de passagem ancestrais,^[20] o

o conjunto lendário com as crenças e práticas que lhe foram associadas, contextualizando a sua evolução, bem como a sua pertinência em diversos momentos.

¹⁹ O período do ano dominado pela constelação do cão, a canícula, é um tempo quente associado a doenças e epidemias, nomeadamente à raiva dos cães, sendo que as festas de grande parte dos santos protetores da raiva têm lugar neste momento do calendário (Schmitt, 1979, pp. 206-213). Ver também o estudo exaustivo de Walter (1988) no qual o autor, apesar de se centrar no romance *Yvain*, de Chrétien de Troyes, faz um percurso por múltiplas representações mitológicas, tradicionais e hagiográficas relacionadas com o período da canícula.

²⁰ «Le but du pèlerinage était de récupérer l'enfant volé par les démons de la forêt, et de leur rendre, en échange, leur enfant, le changelin, qu'ils avaient substitué à l'enfant des hommes. Cette restitution s'effectuait hors de la vue de la mère, au cours d'un rite de passage constitué de trois phases successives: séparation, marge, agrégation.» (Schmitt, 1979, p. 237).

que permite aproximar esta lenda da figura de S. Cristóvão e da vertente psicopompa que parece ser basilar para o entendimento aprofundado do imaginário do cão, tal como representado nos textos agora estudados.

Assim, em termos gerais, o percurso realizado permite-nos confirmar a existência efetiva de múltiplos pontos de contacto entre bestiários e hagiografias. No entanto, não permite uma conclusão definitiva quanto à origem destas coincidências, podendo tratar-se de influência, ou de geminalidade, ou ainda de ambas, se pensarmos que as duas formas textuais em questão coexistiram durante séculos, sendo as suas narrativas reelaboradas e aprimoradas, frequentemente graças à integração de materiais diversos, tanto da tradição livresca culta, como da popular, oral. Certo é que as duas formas textuais partilham do mesmo contexto cultural, ideológico e imaginário, sendo de notar que, curiosamente, é no bestiário que predomina, de modo mais flagrante, o carácter didático-moral, sendo que a hagiografia, independentemente de também assentar sobre uma base religiosa assumida, traz-nos, de forma mais nítida, traços do imaginário canino mais arcaico, marcadamente pagão, se bem que cristianizado, caso dos ecos infernais e da dimensão psicopompa, o que nos mostra a perenidade destes motivos e, simultaneamente, nos confirma a sua importância ao nível do imaginário humano.

REFERÊNCIAS

- ABEELE, Baudouin van den (1999). L'allégorie animale dans les encyclopédies latines du Moyen Âge. In Berlioz & Beaulieu (dir.). *L'animal exemplaire au Moyen Âge (Ve-XVe siècles)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes., pp. 123-143.
- BERLIOZ, Jacques & BEAULIEU, Marie Anne Polo de (dir.) (1999). *L'animal exemplaire au Moyen Âge (Ve-XVe siècles)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Bíblia Sagrada* (Frades Capuchinhos) [disponível em http://capuchinhos.org/biblia/index.php/Página_principal data da última consulta: julho de 2018].
- BOSCO, Giovanni (1979). *Memorie dell'Oratorio di San Francesco di Sales dal 1815 al 1855*. Roma: Editrice SDB [disponível em: <http://www.sdb.org/it/don-bosco/opere-edite/217-scritti-di-don-bosco/909-memorie-dell-oratorio-dal-1815-al-1835#ar01s01>, data da última consulta: julho de 2018].

- CLARK, Willene B. (2006). *A Medieval Book of Beasts. The Second-Family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation*. Woodbridge: The Boydell Press.
- COCKAYNE, Emily (2016). Who Did Let the Dogs Out? – Nuisance in Late Medieval and Early Modern England. In Laura D. Gelfand (ed.). *Our Dogs, Our Selves. Dogs in Medieval and Early Modern Art, Literature, and Society*. Brill: Leiden-Boston, pp. 41-67.
- CURLEY, Michael J. (trad. e introd.) (1979). *Physiologus. A Medieval Book of Nature Lore*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- FÁBULA. *A Fábula na Literatura Portuguesa: Catálogo e História Crítica*. Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa [disponível em: <http://www.memoriamedia.net/fabula/>, data da última consulta: abril de 2019].
- FARACI, Dora (a cura di) (2003). *Simbolismo Animale e Letteratura*. Roma: Vecchiarelli editore.
- FRIEDMAN, John Block (2000). *The Monstruous Races in Medieval Art and Thought*. Syracuse - New York: Syracuse University Press.
- GAIDOZ, M. H. (1924). Saint Christophe a tête de chien en Irlande et en Russie. *Memoires de la Société Nationale des Antiquaires de France* 60, pp. 192-218.
- GIBSON, Walter S. (2016). Metaphorical Dogs in the Later Middle Ages: The Dogs of God and the Hounds of Hell. In Laura D. Gelfand (ed.). *Our Dogs, Our Selves. Dogs in Medieval and Early Modern Art, Literature, and Society*. Brill: Leiden-Boston, pp. 363-386
- HAUBRICH, Wolfgang (2003). Chiens fidèles et autres ‘bêtes’ littéraires. In Faraci (a cura di). *Simbolismo Animale e Letteratura*. Roma: Vecchiarelli editore, pp. 119-132.
- JACOBUS DE VORAGINE (1900). *THE GOLDEN LEGEND OR LIVES OF THE SAINTS*, trad. William Caxton [1483], ed F. S. Ellis. London: Temple Classics [vol. 5].
- JACQUES DE VORAGINE (1967). *La Légende Dorée*. Paris: Flammarion [2 vols.].
- JOÃO I (2003). *Livro de Montaria feito por El-Rei D. João I de Portugal*, ed Manuela Mendonça. Ericeira: Mar de Letras
- KAPPLER, Claude (1980). *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*. Paris: Payot.
- LIBROVA, Bohdana (2003). Quelques observations sur les emplois figurés des noms du chien en français médiéval. In Faraci (a cura di). *Simbolismo Animale e Letteratura*. Roma: Vecchiarelli editore, pp. 61-89.
- LUBAC, Henri de (1959, 1961, 1963). *Exégèse Médiévale. Les quatre sens de l'écriture*. Paris: Aubier [3 vols.].

- LUCAS, Maria Clara de Almeida (ed.) (1988). *Ho Flos Sanctorum em Lingoage: os Santos Extravagantes*. Lisboa: INIC.
- MARCHESE, Francesco (1686). *Vita della Beata Margarita di Cortona*. Roma: ad istanza di Niccolò Tagliani.
- PANUNZIO, Saverio (ed) (1964). *Bestiaris*. Barcelona: Barcino.
- PASTOUREAU, Michel (2004). *Une histoire symbolique do Moyen Âge occidental*. Paris: Seuil.
- PASTOUREAU, Michel (2007). *L'ours. Histoire d'un roi déchu*. Paris: Seuil.
- SAINTYVES, Pierre (2008). *Saint Christophe successeur d'Anubis, d'Hermès et d'Héraclès*. Genève: Arbre d'Or.
- SALTER, David (2001). *Holy and Noble Beasts. Encounters with Animals in Medieval Literature*. Cambridge: D. S. Brewer.
- SCHMITT, Jean-Claude (1979). *Le Saint Lévrier. Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIIIe siècle*. Paris: Flammarion.
- SOBRAL, Cristina (2001-2002). O *Flos Sanctorum* de 1513 e as suas adições portuguesas. *Lusitania Sacra*, 2ª série, 13-14, pp. 531-568.
- SUCHAUX, Gaston Duchet & PASTOUREAU, Michel (2002). *Le Bestiaire Medieval. Dictionnaire historique et bibliographique*. Paris: Le Léopard d'or.
- VASCONCELLOS, José Leite de (ed) (1903-1905). Fabulário português. *Revista Lusitana*, VIII, pp. 99-151.
- WALTER, Philippe (1988). *Canicule: essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*. Paris: SEDES.
- WALTER, Philippe (1992). *Mythologie chrétienne. Rites et mythes du Moyen Age*. Paris: Entente.
- WOODS, Barbara Allen (1959). *The Devil in Dog Form: A Partial Type-Index of Devil Legends*. Berkeley: University of California Press.
- ZUCKER, Arnaud (ed., trad. e introd.) (2005). *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*. Grenoble: Jérôme Millon.

SPECULUM HUMANUM: FIGURAÇÕES DE CÃES NO ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

José Cândido de Oliveira Martins*

martins.candido@gmail.com

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA – CEFH

Na ficção portuguesa atual, abundam diversas figurações literárias de cães, com destaque para alguns exemplos paradigmáticos. Este artigo visa refletir sobre a presença do cão no romance português contemporâneo, a partir de um *corpus* de meia dúzia de romances, publicados nas últimas décadas, entre 1969 e 2008, de José Cardoso Pires, Agustina Bessa-Luís, Vergílio Ferreira, José Saramago, Lídia Jorge e Maria Velho da Costa.

Habitados por memoráveis canídeos, os romances deste *corpus* desafiam-nos a pensar alguns processos de manifesto simbolismo, bem como de tocante humanização. Em aproximações e diálogos inesperados, repletos de sentidos, diluindo fronteiras entre o humano e o animal, o cão figura como personagem singular e interlocutor inesperado, na paisagem e no labirinto do mundo contemporâneo.

159

.....
**SPECULUM HUMANUM:
FIGURAÇÕES DE CÃES NO
ROMANCE PORTUGUÊS
CONTEMPORÂNEO**
.....

José Cândido de
Oliveira Martins

Literatura e a plenitude dos animais

Os cães: prestimosos, leais,
Confiáveis aliados.

(A. M. Pires Cabral, *A Noite em que a noite ardeu*)

NO COMEÇO, ergue-se a imortal narrativa de Homero, na *Odisseia*, quando descreve uma cena memorável e comovente – a chegada de Ulisses (Odisseu) à sua casa em Ítaca, depois de múltiplas desventuras, vinte anos depois de ter partido. O velho cão Argos reconhece o regressado

* Artigo desenvolvido no âmbito do UID/FIL/00683/2013 Projeto Estratégico do *Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos* (CEFH) 2015-2017, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

mendigo momentos antes de morrer, perante a disfarçada emoção do seu incógnito dono:

Aí jazia o cão Argos, coberto das carraças dos cães.
Mas quando se apercebeu de que Odisseu estava perto,
Começou a abanar a cauda e baixou ambas as orelhas;
Só que já não tinha força para se aproximar do dono.
Então Odisseu olhou para o lado e limpou uma lágrima. (XVII, 300-304)^[1]

Consabidamente, os animais sempre estiveram presentes na criação artística e literária, à sombra do princípio fundacional da *representação* (*mimesis*). Desde os animais domésticos aos seres mais selvagens e exóticos, há um antiquíssimo e inumerável bestiário que sempre habitou a literatura, ao lado do ser humano, nomeadamente na narrativa ficcional e romanesca, enquanto criação de mundos possíveis, desde a forte presença dos animais na vida, no pensamento e na criação literária da Antiguidade.^[2]

Para usarmos uma expressão de Vergílio Ferreira (1990, p. 27), podemos afirmar que a literatura não podia ficar indiferente à “plenitude dos animais” e ao seu potencial antrope-pedagógico, corporizando várias funções. Num sentido mais geral, já na *História dos Animais* Aristóteles advogava que nos animais “devem ser estudadas relativamente as partes dos outros animais, cuja natureza **é próxima da humana**” (494b 22-24), caracterizando o cão como paradigma do animal delicado e meigo, domesticável e humanizado.^[3]

¹ Em Pedro Mexia (2018, p. 77), no breve poema “Ao contrário de Ulisses”, deparamo-nos com o eco intertextual de tal famoso passo homérico: “Infeliz quem, ao contrário / de Ulisses, volte a casa / e nem sequer um cão, nem / um cão morto sequer, ladre”.

² Cf. Gordon Lindsay Campbell (2014). Vejam-se também os estudos ilustrativos de Ana Paula Pinto e de Maria José Ferreira Lopes (in Álvares, 2017, pp. 43-61 e 209-225, respetivamente).

³ Superadora de concepções tradicionais, pelo menos até às visões behavioristas, na actual reflexão filosófica sobre o ser vivo, reconhece-se cada vez mais a psicologia animal nos estudos sobre o seu comportamento; e a própria atitude do *homo ludens* descrito por J. Huizinga tem afinidades com os animais: “De facto, já os animais, como por exemplo, cães e gatos, jogam de uma maneira encantadora e sabem muito bem até onde o jogo pode ir e onde começa o sério da luta” (cf. Fritz, 2015, pp. 401, 453 *et passim*). A preocupação moral com os animais não é de agora. Já em finais do séc. XVIII, em *An Introduction to the Principles*

Ao longo do tempo, foram variando os registos da convocação dessa presença, segundo as evolutivas tendências estético-literárias: desde uma conceção mais simbólico-alegórica até um olhar mais realista, há uma grande variedade de perceções do mundo animal ao nível da criação literária. Mas também de acordo com as complexas e variadas convenções dos géneros literários, de horizonte mais ou menos morigerador (incluindo a antropomorfização dos animais), desde as fábulas mais antigas às mais contemporâneas – *Animal Farm* de G. Orwell (“Four legs good; two legs bad”); ou *Metamorfose* de F. Kafka, v.g. –, passando pelo intemporal género bucólico, até ao besteiário da vanguarda surrealista e ao romance contemporâneo.^[4]

No caso particular dos cães, sabemos bem como estes intemporais companheiros do ser humano estão omnipresentes e atuantes, desde a mitologia clássica e dos textos fundacionais de Homero aos inúmeros bestiários medievais; dos animais das fábulas e das epopeias, passando por vestígios arqueológicos, pela pintura e pela escultura até à arte contemporânea, da literatura infantojuvenil à banda desenhada (Milu, das aventuras de Tintin). Presença habitual em ambientes rurais e urbanos, animal doméstico, cão companhia, animal familiar (membro antropomorfizado da família: *canis lupus familiaris*), cão de guarda, cão de caça, etc., desenvolvendo vínculos afetivos mais ou menos profundos entre o humano e o animal,^[5] não surpreende a sua abundantíssima representação artística pelos tempos fora do “melhor amigo do homem”. As casas romanas advertiam mesmo sobre o cuidado a ter com o tão frequente animal – *Cave canem* (cf. Serpell, 2016).^[6]

of *Morals and Legislation* (1789), o filósofo utilitarista J. Bentham se interrogava sobre os animais: “The question is not Can they reason? or Can they talk? but Can they suffer?”.

⁴ Sirva de exemplo a medieva *roda de Virgílio (rota Virgilii)*, tomando as obras do canónico escritor latino (*Bucólicas, Geórgicas e Eneida*) como modelos de dizer literário (*genera dicendi*) ou da definição triádica dos três géneros e dos próprios estilos (*humilis, mediocris, gravis*), fazendo corresponder a cada género as convenções estilísticas particulares, incluindo o animal típico de cada um: ovelha, boi e cavalo, respectivamente (cf. Aguiar e Silva, 1986: 350).

⁵ Como nos mostra o estudo sociológico de José Machado Paes (2006, pp. 283-310), intitulado “Animais de companhia: o vazio da perda”.

⁶ Lemos no *Satyricon* (30, 1): “De facto, à esquerda de quem entrava, não longe da guarita do porteiro, havia pintado na parede um cão enorme, preso por uma corrente e encimado

Desta presença muito significativa e intemporal dos cães na literatura e no nosso imaginário coletivo^[7] nos dá conta, por exemplo, o curioso livro de Roger Grenier (2002), *Da dificuldade de ser cão*, ao narrar quarenta histórias protagonizadas pelo cão e a sua direta relação com inúmeros escritores e intelectuais, de que se infere a aura de humana empatia que envolve o fiel amigo do homem, companheiro indefetível. A constatação dessa omnipresença nas sociedades e na arte nem precisa de ser reafirmada, tal a sua evidência histórica, como o fazem Ricardo R. Santos e Lisa Mestrinho no estudo “Um cão, é um cão, um cão, um cão”:

Há, portanto, uma presença constante do cão, factual ou simbólica, não apenas nas narrativas épicas, como as de Homero, mas também em muitas outras situações, bem mais terrestres, e que acabam por atestar, de um modo mais ou menos significativo, o papel que o cão foi tendo ao longo do tempo (in Neves & Araújo, 2018, p. 206).

Uma coisa é certa, nomeadamente para as tendências atuais em torno dos “animal studies” ou da zoopoética: as representações dos animais, desde as mais remotas pinturas rupestres e das primeiras referências literárias, até à arte e à literatura contemporâneas são condicionadas por determinadas visões histórico-culturais, de horizonte antropocêntrico, numa representação animal indissociável da experiência humana e fenomenológica do mundo (cf. Yelin, 2013). Aliás, o recente volume *Figuras do Animal (Literatura, Cinema e Banda Desenhada)*, proporciona-nos uma eloquente panorâmica sobre o modo como o imaginário humano, dos primórdios até à atualidade, incorporou esteticamente a figura do animal, em representações que acompanham a própria evolução do pensamento e da criatividade do ser humano (cf. Álvares, 2017).

pelos seguintes dizeres em letra maiúscula: CUIDADO COM O CÃO” (Petrônio, 2006, pp. 57-58).

⁷ A um nível mais geral, cf. Chevalier e Gheerbrant (1994, pp. 152-155). Do ponto de vista temporal, a presença de animais (em que se destaca o cão) é bem patente ao longo da História de Portugal (cf. Braga & Braga, 2015).

É naturalmente ousado o gesto de pensar a presença da figura do cão na ficção portuguesa contemporânea, de modo especial no romance. Em todo o caso, sempre podemos ensaiar uma brevíssima aproximação ao modo como este animal é convocado, representado e simbolizado no mundo romanesco atual, em Portugal, a partir de uma amostra ilustrativa. A nossa escolha recai na escrita de Agustina Bessa-Luís, Vergílio Ferreira, José Saramago, José Cardoso Pires, Lídia Jorge e Maria Velho da Costa.^[8]

Tomemos, pois, um o caminho crítico de uma simples ordenação cronológica dos romances nesta brevíssima viagem interpretativa, no sentido de, através deste *corpus* representativo das cinco últimas décadas – mais precisamente, de 1969 a 2008, pelo que mantemos as datas originais nos apartados –, ensaiar uma breve aproximação às representações caninas no atual universo romanesco, sem preocupações tipológicas, nem sequer de uma poética romanesca tendo como foco as representações do cão no espaço zoológico do romance português de hoje.

Por outras palavras, pretendemos verificar como nestes autores e nas suas obras, enquanto personagens singulares (cf. Reis, 2018, p. 398 ss.), os cães são objeto de figurações diversas, na diversidade dos seus comportamentos, na manifestação de afetos e ainda nas interações entre os humanos e os animais. Como sugere Anne Simon, questionando as tradicionais e positivistas fronteiras de *humanidade* e de *animalidade*, poderá colocar-se a hipótese de este convívio homem-animal constituir uma forma singular de *alteridade* e de *polifonia* no espaço romanesco; de reinventar a velha imagem do antropomorfismo animal. Iniciemos esse breve caminho crítico (in Álvares, 2017, pp. 20, 23 *et passim*).

.....
⁸ A par de muitas outras obras passíveis de integrar esta reflexão temática, desde logo obras em que o cão aparece no discurso intitulado: conto “Piloto” de *Contos para a Infância* de G. Junqueiro; *Cão velho entre flores*, de Baptista Bastos; *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires; *Cão como Nós*, de Manuel Alegre; *Amar um Cão*, de Maria Gabriela Llansol; *O Homem que mordeu o cão*, de Nuno Merkl; entre tantos outros títulos e autores no domínio da ficção portuguesa atual – do Nero (*Bichos*) de Miguel Torga a Teolinda Gersão.

Universo machista e marialva – tal cão, tal dono [1969/1979]

Les bêtes ne sont pas si bêtes que l'on pense.

(Molière, *Amphitryon*)

Pode a presença do cão constituir um índice ou signo do estatuto social e, conseqüentemente, de certa concepção e exercício do poder? Isso mesmo comprovamos em *O Delfim* [1969] de José Cardoso Pires. De facto, os cães que acompanham Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro, representam uma sinédoque simbólica da sua personalidade e modo de agir no micro-espço da aldeia da Gafeira: “*O largo*. (Aqui me apareceu pela primeira vez o Engenheiro, anunciado por dois cães)” (Pires, 2002, p. 37) – assim de dá o mote, na primeira e sóbria referência à presença canina, indissociável da caracterização da referida personagem: “Acontece ainda que entre cachorro e amo não contam apenas os sentimentos. Há serviço, propriedade, demonstração de poder”. Palma Bravo “dominava os cães como se fossem máquinas”. E, por tudo isto, como repete certa sabedoria popular, reiteradamente reafirmada: “Um homem dá tudo menos os cães e os cavalos” (*idem*, pp. 88, 89).

Como se deixa apenas sugerido, para o autor de *O Delfim*, mas também de *Balada da Praia dos Cães*, para o desenho de uma sociedade machista e patriarcal, o cão não se reduz a um mero adereço mais ou menos figurativo, confinado à pintura local. Estes cães temíveis (Lorde e Maruja) podem legitimamente representar a continuação do perfil do dono; e em, muitos momentos, funcionar como elementos presagiadores do clima pesado que tudo envolve: “De vivo, tudo quanto encontrei foi a ladainha e os cães que estavam de sentinela ao poderoso automóvel, e mesmo esses não se dignavam olhar-me. Gemiam, rancorosos, e arreganhavam os dentes para as vozes que passavam por eles a contrapelo” (*idem*, p. 42), com estas “feras” a uivar intensamente, não deixando quase ninguém indiferente.

Dentro de uma enorme economia descritiva, e numa atmosfera concentracionária – alegoria do régie político da época? –, está delineado o perfil do protagonista autoritário e o ambiente de mistério que tudo envolve: “*Dois cães e um escudeiro*, como numa tapeçaria medieval, e só

depois se apresenta o amo em toda a sua figura: avançando na praça, com a sua esposa pela mão; blazer negro, lenço de seda ao pescoço” (*idem*, p. 45). O Sr. Engenheiro conduz sobranceiramente a esposa com a mesma autoridade com domina e educa os mastins, caçador cuja “receita” ou lema de vida é: “rédea curta e porrada na garupa” (*idem*, p. 75). Prepotente e marialva, Palma Bravo especifica assertivamente a sua visão e conduta: “Para a cabra e para a mulher, corda curta é que se quer” (*idem*, p. 100). Afinal de contas, os cães de Palma Bravo espelham o dono: “Cães aqui são lobos domésticos, mais nada: afeto, servidão, não é com eles” (*idem*, p. 88). Alguns nascem e vivem para dominar, caçar, lutar pela sobrevivência, de forma predadora.

O mesmo é dizer – cães, criado e dona Maria das Mercês têm o mesmo estatuto de objetos de domínio de Palma Bravo, o senhor da assombrada Casa da Lagoa – , envoltos numa intriga de enigma, de maldição e de morte. E por isso não espanta o uso de expressões de determinado campo semântico: “cães-fantasmas”, “cães-polícia”, “cães de mil diabos”, “os vira-latas”, “ser cão do Infante”, “morte de cão”, “cão maneta”, etc. Se a vida é uma caça, torna-se imperiosa a existência de cães, caçador e batedores... Se dúvidas houvesse, pelas destacadas afirmações lapidares que ocorrem na narrativa: “os cães são a memória dos donos”; “os cães são a assinatura do amo, de que imitam a autoridade e os vícios” (*idem*, p. 85). Aliás, com manifesta ironia, a voz narrativa não hesita em ilustrar este último argumento, o da contaminação imitativa entre os cães e os seus donos, numa espécie de osmose entre humano e animal:

Os lulus de laço ao pescoço, iguaizinhos na expressão às velhas pintadas que os embalam. Os cães-polícias da G.N.R., insaciáveis e sanguinários. Os vira-latas, sempre ladinos e imaginativos. O perdigueiro do Batedor, certíssimo com as botas cardadas do dono e com os remendos das calças de cotim. Tal senhor, tal cão – está farto de ser dito e redito. (*ibidem*)

Depois de inúmeras considerações sobre os cães – tipos, raças, comportamentos, etc.: “Ainda os cães. (Senhores, este é o país dos cães.)”. Neste universo, pode-se afirmar categoricamente que cães e mulheres são propriedade do dono, que os conhece intimamente – “Quem sabe de animais [e de mulheres] até os conhece pelo ladrar”

(*idem*, pp. 91, 96). Diz-me com que cães andas, dir-te-ei quem és... Tal cão, tal dono – duplo exercício de obediência e de autoridade, numa fidelidade a toda a prova.^[9]

Não muito diferente destes cenários são as referências aos cães que acompanham o tosco morgado da quinta do Lodeiro, em *Fanny Owen* [1979], de Agustina Bessa-Luís. Num registo de violência verbal de cunho popular, certas mulheres merecem o atributo de “cadelas”, na linguagem do autoritário feitor de uma quinta no Douro. José Augusto Pinto de Magalhães chega a presenciar uma cena de violência gratuita sobre uma mulher (Judite), que se rebela contra certas prepotências masculinas – “dava-lhe prazer transtornar a autoridade do marido”. Assiste impavidamente ao espancamento dessa mulher: “Mas não fez nada. Ficou ali uns instantes, como se presenciasse uma simples bulha de cães, e depois desceu os dois degraus de pedra e dirigiu-se para as traseiras da casa, onde se encontrava o cavalo, já arreado e pronto para ele montar” (Bessa-Luís, 1979, p. 34). Tal “cena estranha” não merece intervenção de nenhuma espécie, não passando de uma mera luta de cães – o humano é assim rebaixado ao nível bestial.^[10]

Além do cavalo com que chega a entrar na própria casa, os cães também são usados para compor a figuração deste conturbado proprietário provinciano e “homem funesto”, personagem neurótica e afetivamente desequilibrada, que se aproxima consecutivamente de

⁹ Neste cenário dominado pela presença dos cães em José Cardoso Pires (2002, pp. 90-91), não falta sequer a caução dos clássicos, de forma a sublinhar a presença deste animal singular num imaginário coletivo, em jeito de argumento de autoridade: “Porquanto estão no pleníssimo direito de se considerarem [os cães] representantes, memória, prolongamento e o mais que muito bem entenderem em relação a quem lhes dá o sustento e carícias. Inclusivamente, têm uma quantidade de argumentos a seu favor, a começar por Xenofonte, 400 a. C., que descobriu que Deus, tendo criado o homem e achando-o, coitado, fraquíssimo, lhe fez presente do cão.” O cão apresenta-se como complemento do ser humano no ato genesiaco da criação.

¹⁰ Casada com o distante coronel Owen, D. Maria Rita representa o papel de esposa dedicada à casa e à educação das filhas, disfarçando o adultério do marido quase sempre ausente. Neste contexto de meados de Oitocentos, é expressiva a imagem canina para caracterizar a magoada submissão desta mulher que, perante pequenos pormenores quotidianos, irrompia em choro: “Suportava com seguro coração a traição do marido, mas depois, intempestivamente, com um nada, uma recordação dos filhos, pequenos ou do olhar paciente dum cão, ela chorava” (Bessa-Luís, 1979, p. 102).

duas jovens irmãs, sem amar nenhuma delas de forma normal: “Quem amava José Augusto? Os cães corriam quando o viam chegar e empinar o cavalo no pátio; mas fugiam espavoridos, sem que eles lhes desse brado ou os ameaçasse. Ganiam, com o rabo entre as pernas, só de o ver passar” (*idem*, pp. 73-74).

Era como se o instinto animal dos cães pressentisse a aproximação de um “homem sombrio” ou homem sem alma (como se repete no relato), um ser sinistro e diabólico, com o qual não só não tinham alguma empatia, mas de quem sentiam medo.^[11] Muito diferentemente é a aparência e o comportamento do cão que rodeia a jovem Fanny, mesmo quando já perseguida pela tragédia afetiva que a levará à morte: “Camilo via-a [a Fanny], e aproximava-se; o seu cão terra-nova reconhecia-a e ia atirar-se aos seus pés, de rojo, ganindo de contentamento” (*idem*, p. 198). As duas contrastantes situações parecem confirma a máxima de que os animais (cães) conhecem bem os donos, respondendo muito espontaneamente com os sentimentos de que eles próprios são alvo, ora com medo, ora com alegria – cada animal é, à sua maneira, *a voz do dono*... Numa relação quase mimética, tal dono tal cão.

Do cão Teseu no labirinto existencial [1979]

Serei um cão, um macaco ou um urso,
Tudo menos aquele animal vaidoso
Que se vangloria tanto de ser racional.

(J. Wilmont, *A Satire against Mankind*)

“Hoje o homem é um ser da rua como o cão. O meu amigo dirá que o cão fornicar na rua e o homem não. Mas lá irá, quero dizer, na praça pública, nas esplanadas dos cafés” (Ferreira, 1990, p. 39) – assim lemos

¹¹ Opostamente, quando José Augusto visita a pequena casa alugada por Camilo perto da quinta de Vale paraíso (Gaia) – Camilo é a outra personagem trágica do enredo romanescos dos amores funestos que envolveram Fanny Owen –, observa a ausência de cães: “(...) e aquela casa com meias portas que impediam os cães de entrar parecia-lhe ofensivo e desagradável” (Bessa-Luís, 1979, p. 97).

num dos capítulos iniciais de *Signo Sinal* [1979], de Vergílio Ferreira, onde se reflete sobre a necessidade da casa como habitação do homem, ao mesmo tempo que se estabelecem relações entre o humano e o “comportamento de um cão” (*idem*, p. 37). Ambiguamente, ora se procura pensar o lugar da “ferocidade animal” que existe mais ou menos educada em todo o ser humano; ora se assiste à figuração do cão quase humanizado, companheiro silencioso, mas compreensivo, numa certa diluição de fronteiras simplistas. Com efeito, a aparição do cão comum – não de um “cão proletário” –, com um “olhar coado de melancolia” – não deixa indiferente o homem:

Foi quando se me encostou ao flanco nu do meu corpo uma coisa fria e húmida, viscosa. Estou deitado na areia, os olhos cerrados ao sol, abro-os de súbito, soergo-me, um cão pequeno asseta sobre mim os olhos sérios e tristes.

– Que é que queres?

Ele ergue uma patinha da frente, baixa-a logo, torna a erguê-la e a baixá-la como se me estivesse a chamar. (*idem*, p. 143).

A presença do cão, confiante e ternurento, no “labirinto das ruas” é uma forma ostensiva de dizer o vazio do afeto e o preenchimento da solidão humana: “E de vez em quando o cão. Poisa-me o focinho na pele, a fechar uma comunidade, deixo-o estar”; e logo depois: “Estou só. E o cão. Não passa ninguém na rua”; e ainda: “o cão salta à minha volta em disparos de alegria” (*idem*, pp. 144, 145, 155). A partir desse momento, no seu visível desamparo, a personagem tem um interlocutor atento, com vontade de entender o dono, um Teseu cheio de “compreensão canina”, bem visível na continuada meditação solitária do narrador protagonista, sob a forma de angustiado monólogo, diante desse tão singular interlocutor:

– Sentes-te bem? Não tens fome, pelos vistos, instalas-te aí, nem pedes de comer. [...] Também tenho fome, passou-me. Está-se bem aqui. Tu que dizes? (...) deves ter perdido o dono, ou algum filho da puta te abandonou. Mas vê tu, apareceu logo um parvo, que sou eu, que te trouxe ao colo, te mandou arranjar um bife, que te instalou aí a gozar a paisagem. Mas a mim, quem é que me pega ao colo? Se eu te fosse a contar, Teseu. Se eu te fosse a

dizer o que por aqui vai. Mas não sou só eu, não sou. Há milhares, milhões, talvez os quatro biliões que cobrem o mundo. Tu estavas abandonado na praia, ou perdido ou coisa assim. Viste um tipo disponível, encostaste o focinho e resolveste o problema. Mas eu? Onde é que há um princípio, uma ideia, uma coisa segura para eu encostar o focinho? (*idem*, p. 161).

Como vemos, o cão Teseu não é um mero elemento decorativo e descartável, pois a sua presença acentua a solidão e a insegurança, o vazio e a interrogação, a falta de um acolhimento ou de outra doutrina salvadora do ser humano como naufrago da praia atual. Pensar o homem numa atmosfera de rutura ou crise – com as ruínas resultantes da paragem da História (cf. Mourão, 1996) – implica sempre a necessidade de diálogo com o outro, mas também a de aproximá-lo da animalidade que também o constitui, que incluem as “primeiras necessidades” e também o “estrume” em que se reconhece:^[12] “E a toda a divindade oculta de ti no animal que te revive e se espoja na areia, todo o oculto do teu ser que nada pode atingir, por sobre a miséria que te embaraça e divide, bem ao de cima e instaura-se na realidade do teu corpo fulgurante” (Ferreira, 1990, p. 42).

A animalidade de Teseu sublinha de forma intensa e dramática a complexidade humana e a sua “fome de absoluto” (*idem*, pp. 169, 170), nesse continuado e agónico monólogo sobre a existência de “uma verdade como o mistério do homem e da vida”, com sua aura de sagrado, neste registo: “Tu que pensas? Serei eu o teu boneco? Tu és um cão, eu sou um homem, vai um acerta diferença. Imaginas tu, Teseu, o que é ser um homem? Não imaginas” (*idem*, pp. 206, 162). As necessidades humanas são múltiplas e constantemente desafiadoras: “Tu já reparaste que tudo dá muito trabalho? É Deus e a pátria e a justiça social e a honra e o mando, mesmo o amor (...). O homem é um bicho muito estranho, Teseu, a gente não faz ideia, e muito menos na tua mentalidade de cão” (*idem*, pp. 162-163).

¹² Animalidade do ser humano que sobressai na menção expressa o velho *topos* divulgado desde a Antiguidade clássica – *Homo homini lupus* –, quando se afirma sobre a dimensão feroz e predatória do ser humano: “O homem é o lobo do homem” (Ferreira, 1990, p. 195). Uma consciente manifestação da animalidade reside na violenta relação com a prostituta Carolina: “Assim não. Animalizar-te, grosseiro, eu, regressado ao ronco, ao encordado do bruto – assim não” (*idem*, p. 201).

Para um mínimo enquadramento, é oportuno realçar que, no contexto de um sismo alegórico, na cansada e conturbada “comoção da memória”, a voz narrativa de *Signo Sinal* cruza as recordações do passado com as imagens do presente, ao mesmo tempo que reflete intensamente sobre a construção utópica do futuro, num desejo de recomeçar a sociedade humana (palingénese). Descreve-se como um homem solitário, numa praia iluminada, até ao momento em que encontra um cão abandonado (Teseu), que passa a acompanhá-lo nas suas constantes indagações existenciais, para as quais é essencial a presença de um interlocutor ou possível imagem especular do ser humano: “– Tu que pensas, Teseu?” (*idem*, p. 184).^[13]

Animal de óbvias ressonâncias clássicas^[14], e também de um manifesto simbolismo irónico, este cão é descrito obsessivamente como a grande e fiel companhia de Luís Cunha. Acompanha a personagem-narrador, ouve os seus consecutivos monólogos, faz-lhe companhia, até ao momento em que, inesperadamente, o cão abandona o dono, acentuando a solidão deste homem angustiado. Afinal, Teseu é a grande e derradeira companhia deste homem que com ele troca “impressões caninas”, no seu manifesto labirinto existencial, numa contínua “conversa embrulhada” sob a forma de contínuo e amargurado solilóquio (*idem*, pp. 231, 212):^[15]

¹³ Como reiterado na narração, “Para se conversar não é preciso que o outro diga nada” (Ferreira, 1990, p. 236) – forma singular de caracterizar esta conversa do homem consigo próprio, por interposta figura de um cão, tão solitário como ele.

¹⁴ No ato de batismo do cão recém-encontrado, impõe à personagem-narrador a hesitação sobre o nome a atribuir o “enjeitado” e perdido canídeo, numa onomástica de pendor clássico: “E agora o nome. Há várias hipóteses: ‘Argos’, que é o nome do mais célebre de todo o canil literário; ‘Teseu’, que não é nome de cão, mas também é célebre; ou ‘Ícaro’, que também não, mas que também é.” (*idem*, p. 149). Aliás, a reforçar este intertexto clássico, sublinhem-se as afirmações de que a Grécia “era a verdadeira mãe do homem”; e ainda: “[...] Homero e dos seus poemas que são o começo da civilização ocidental” (*idem*, p. 61).

¹⁵ Não deixa de ser expressiva a ocorrência de termos e expressões interligadas com a palavra cão, mesmo que em registos disfóricos: “canzoada de conquistadores”, “canzoada proletária”, “não metesse nojo aos cães”, “cães da polícia” (*idem*, pp. 27, 184, 118, 251). Já os revolucionários que contestam o poder e reivindicam de forma violenta assemelham-se a certos canídeos: “como cães enraivecidos, rosnam, a feira dos dentes arreganhados”; e logo adiante, a reiteração: “como cães raivosos, a feira dos dentes de fora” (*idem*, pp. 77, 78).

– Tu queres ficar comigo? Vai ser uma chatice para ti, Teseu. Sem meninos para brincare, sem família, sem outros cães, tu que dizes?
Ele olhou-me de novo a olhos tristes e compreensivos – está bem, ficarás comigo. Só tu, não tenho mais ninguém, Teseu, a minha última companhia, um cão (*idem*, p. 210).

Consciente das diferenças entre homem e cão, a quem reconhece uma “alma” particular, a voz narrativa de V. Ferreira desenvolve um argumento obsessivo: o homem contemporâneo não tem verdadeira e cabal consciência da sua animalidade e conseqüente moralidade; bem ao contrário do cão que, confinado à sua constituição animal, se comporta de acordo com a sua natureza: “(...) mas não digamos mal dos animais que seguros do seu instinto, certos à vida exata cumprida” (*idem*, p. 252). Pelo que não se deveria vituperar a “estupidéz animal” face à “sacanice e ordinarice” do ser humano, dito “animal racional”, sempre que aura de sagrado ou de divindade se lhe oculta, ultrapassada pelo animal que vive em cada ser humano (cf. *idem*, p. 42).

Este vergiliano cão-companheiro, da estirpe de Argos, embora menos idoso, contraria, porém, o cão de Ulisses ao afastar-se ostensivamente do seu dono, encarnação do anti-herói conturbado. Em todo o caso, o saldo da relação é reconhecível: o homem tornou-se mais inquiridor e (surpreendentemente ou não) mais humano, no prolongado diálogo e convívio com o cão que o destino lhe trouxe.^[16]

16 Para maior aprofundamento crítico sobre o filão temático do cão na escrita do autor de *Aparição*, cf. o estudo de Isabel Cristina Rodrigues (2005), nomeadamente quando se detém nas fronteiras da animalização do humano e na humanização do animal, índices expressivos para indagar a condição humana.

A “humanidade” do cão das lágrimas [1995]

é o cachorro sem ética nem plumas
a engatar o rio gordo do sistema
onde se espreguiçam caranguejos
de ferrugem palavrosa.

(Maria Graciete Besse,
Pequeno Bestiário Acadêmico)

Na escrita de José Saramago, a representação do cão no universo ficcional perpassa vários dos seus romances, a par das referências biográficas da escrita diarística. Recorrendo a teoria exposta no romance mencionado de José Cardoso Pires – segundo a qual os cães também pertencem a diversos extratos sociais, incorporando os tiques dos seus donos –, poderíamos dizer que os cães saramaguianos são tendencialmente proletários, companheiros inquietos de protagonistas e bem expressivos para a compreensão de determinadas atmosferas.

Fixemo-nos apenas no *Ensaio sobre a Cegueira* [1995], de José Saramago (2014), cuja presença de cães não escapou à análise de alguns críticos.^[17] No cenário trágico construído pela diegese romanesca, sobretudo numa parte mais avançada desta alegoria da cegueira coletiva, sobressaem duas figuras: a sofrida e desnordeada mulher

¹⁷ Cf. Maria Alzira Seixo (1999, p. 113) e Isabel Cristina Mateus (in Álvares, 2017, p. 163 ss.). Aliás, as figurações do cão habitam outros romances saramaguianos. Curiosamente, este cão das lágrimas reaparece em *Ensaio sobre a Lucidez*, sendo apresentado pela mulher do médico como o Constante, comparecendo também em *A Jangada de Pedra* [1986], capaz de sentir as vibrações do movimento terrestre, narrativa onde o narrador designa Médor e Ardent como Cães de Cerbère, numa referência intertextual ao mítico Cérebro, guardião do Hades (Inferno).

No final de *Ensaio sobre a Lucidez* [2004], o cão das lágrimas é assassinado com a mulher do médico. Já em *A Jangada de Pedra*, como se lê no *incipit*, quando “todos os cães de Cerbère começaram a ladrar, lançando em pânico e terror os habitantes, pois desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se.” Curiosamente, Constante já era o nome do cão de *Levantado do Chão* [1980]; como em *O Homem Duplicado* deparamos com o cão batizado por Tertuliano de Tomarctus, animal usado para a esta personagem provar à sua mãe que está vivo.

do médico, perdida no labirinto citadino; e um cão anônimo que se destaca dos demais cães famintos, pela sua “humanidade”. Em busca de uma alteridade possível, acontece o inesperado encontro entre a mulher e o cão:

A mulher do médico vai lendo os letreiros das ruas, lembra-se de uns, de outros não, e chega um momento em que compreende que se desorientou e perdeu. Não há dúvida, está perdida. Deu uma volta, deu outra, já não reconhece nem as ruas nem os nomes delas, então, desesperada, deixou-se cair no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia de forças, de todas as forças, desatou a chorar. Os cães rodearam-na, farejam os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer, um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar pratos. A mulher toca-lhe na cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele. (Saramago, 2014, p. 250).

Nessa descida aos infernos, no deserto de humanidade ou animalidade que se instalou, uma mulher solitária encontra num cão “desassossegado” que bebera as suas lágrimas a companhia possível para o ser humano desesperado. Nesse ambiente profundamente disfórico, destacando-se da matilha e da sua agressividade natural, apenas um cão faz emergir a “humanidade” possível: “(...) só um cão que tinha bebido as lágrimas acompanhou quem as chorara, provavelmente este encontro da mulher e do mapa, tão bem preparado pelo destino, incluída também um cão” (*idem*, p. 251). Num mundo labiríntico onde bandos de cegos “vagam à deriva”, a par de outros animais em busca de sobrevivência (gatos vadios e enormes ratazanas), o cão das lágrimas singulariza-se por ser animado por outras emoções, afirmando-se na fronteira com o humano, sem deixar de ser cão: “O cão das lágrimas olhou uns e outros com a indiferença de quem vive noutra esfera de emoções, isto se diria se não fosse ele o cão que continua a ser, mas um animal dos humanos” (*idem*, p. 283).

Daí em diante, nesta sugestiva fábula alegórica, a mulher do médico tem a companhia deste cão das lágrimas, instintivo, com natural sentido de orientação e dotado de uma linguagem própria. No seu comportamento fiel, de comportamento menos bestial que os demais caninos

– que devoram seres humanos e mesmo outros cães –, o cão das lágrimas prefere a humana companhia dos vivos à putrefação dos mortos: “[...] o cão das lágrimas que segue a mulher do médico, não anda ao cheiro de carne morta, acompanha uns olhos que ele sabe estarem vivos” (*idem*, p. 258).

Neste ambiente de náusea, epidemias e morte, o emotivo cão das lágrimas sofre gradualmente o convívio com o humano, parecendo ganhar a humana capacidade de sofrimento: “O cão das lágrimas aproxima-se, mas a morte intimida-o, ainda dá dois passos, de súbito o pelo encrespou-se-lhe, um uivo lacerante saiu-lhe da garganta, o mal deste cão foi ter-se chegado tanto aos humanos, vai acabar por sofrer como eles” (*idem*, p. 327). Além de farejar e de temer a morte, o humanizado cão das lágrimas gania e demonstrava sofrimento, em expressivos gestos de compaixão, nesse movimento de sofrida catábase: “O cão das lágrimas uivou longamente, lançou um grito que parecia não acabar mais, um lamento que ressoou no corredor como a última voz dos mortos que se encontravam na cave” (*idem*, p. 330).

Por tudo isto, não surpreende a declaração do escritor sobre a criação desta figura do cão das lágrimas. Com efeito, quando perguntaram a José Saramago como gostaria de ser recordado na posteridade, o escritor não hesitou em responder:

Gostaria de ser recordado como o escritor que criou a personagem do cão das lágrimas [*Ensaio sobre a Cegueira*]. É um dos momentos mais belos que fiz até hoje enquanto escritor. Se no futuro puder ser recordado como ‘aquele tipo que fez aquela coisa do cão que bebeu as lágrimas da mulher’, ficarei contente. Se alguém procurar naquilo que eu tenho escrito uma certa mensagem, atrevo-me pela primeira vez a dizer que essa mensagem está aí. A compaixão dessa mulher que tenta salvar o grupo em que está o seu marido é equivalente à compaixão daquele cão que se aproxima de um ser humano em desespero e que, não podendo fazer mais nada, lhe bebe as lágrimas. (Saramago, 2008).

Ternura dos animais de companhia [2007]

Animals are such agreeable friends – they ask no questions, they pass
no criticisms.

(G. Eliot, *Scenes of Clerical Life*)

Continuemos a viagem pelas figurações caninas no espaço romanesco com um mais exemplo, colhido no romance de Lídia Jorge (2007), *Combateremos a Sombra*, lembrando outras representações singulares dos cães como personagens familiares, essenciais à nossa companhia e signo da nossa humanidade, a lembrar duas asserções da já citada Agustina Bessa-Luís (2008, p. 18) sobre os animais em geral:

Eles [os animais] são a medida da nossa paz com o mundo criado; eles são um dado de consolação, porque não mudam para como quem tanto muda como nós, os humanos.

O amor dos animais contém muita da desaprovação pelos seres humanos e é próprio dum melindroso estado de revolta que não encontrou a sua humanidade.^[18]

Reiteram-se as imagens do cão companhia do seu humano, quando nos é narrado e descrito que Maria London andava frequentemente acompanhada por duas cadelinhas, *Grace e Kelly* (de raça *pinscher*, de “pequeníssimo porte”, contrastando com um gordo Labrador), descritas em seu comportamento calmo e fiel, conotadas com a felicidade possível: “O jipe estava ali parado à porta, e as *pinschers* enroscaram-se no saco de peito que nem duas crianças de mama.” (Jorge, 2007, p. 84). Em outro passo, sublinha-se a sensibilidade das cadelas à tranquilidade gerada pela audição de Beethoven:

¹⁸ Em *Dicionário Imperfeito*, a mesma Agustina Bessa-Luís (2008, p. 33) recordará emotivamente dois cães – o seu “*caniche* meio vadio, de feitio tão atravessado como a raça”; e o “cão *basset*” de Ilse Losa. Do primeiro, entre outras considerações, deixa nota sobre a sua psicologia comportamental: “Era o bicho mais briguento e caprichoso que já vi, e, nas noites de lua, entrava nos lameirais do rio como Popeia nos banhos de leite; ou refocilava nas carcaças das gaivotas, com expensões de riso homérico, eu que o diga”.

(...) eu e o Lucas discutíamos, as cadelinhas estavam inquietas, e eu tive a ideia de pôr a *Nona* no ar, e o professor tinha toda a razão, pois não só o Lucas parou com a obsessão de me beijar, como também as bichas dobraram as patinhas e ficaram calmas – Acredita, professor? *Grace*, a mais pequena, encostada ao meu ombro, chorava devagarinho, ouvindo a *Nona*. (*idem*, p. 91).

Esta calorosa companhia entre homem e cão enfatiza o lugar especial de uma relação afetiva que preenche o quotidiano; porém, ao mesmo tempo, por oposição a essa evidência e harmonia (sob a forma amor próximo, puro e gratuito dos animais), sobressai o ambiente exterior desequilibrado, sobretudo pela corrupção reinante: “Naquele fim de dia, ele mesmo tinha posto música para as acalmar as *Grace Kelly*, como ele lhes chamava, unindo-as. Elas tinham fechado os olhos de berlinde, e enroscadas uma na outra, dormiam, com Chopin a deixar cair notas afastadas umas das outras, como pingos de água sobre uma superfície de vidro.” (*idem*, pp. 143-144). Transportadas frequentemente ao colo, mais do que excentricidade, as delicadas cadelas são a imagem da leveza e da afetividade de que o quotidiano carece.

O cão, imagem do desamparo e da violência sofrida [2008]

Não há dúvida, o cão é fiel. E por isso devemos tomá-lo como exemplo?
No fundo, é fiel ao homem, não ao cão.

(K. Kraus, *Ditos e Desditos*)

Porém, não nos fiquemos com essa imagem pacífica e quase idílica do cão ternurento e afável, sujeito e objeto de reiterados carinhos. Porque o animal de companhia não está imune a várias formas de violência, que o cão continua a metaforizar na atual escrita romanesca. Por exemplo, mulher e cão podem aparecer-nos irmanados na sociedade contemporânea, no maior desamparo e violência, medo e solidão. Myra, jovem imigrante russa, e um sofrido “cão grande” (originalmente um cão de luta) são as personagens que significativamente abrem o romance epónimo de Maria Velho da Costa (2008), numa imagem poderosa e

pressagiadora. Cinematograficamente, em parágrafos iniciais o foco narrativo alterna, consecutivamente, entre a condição da mulher e do cão, em cenário noturno:

O latido uivado, rouco e grosso de um cão grande foi a primeira coisa que a alertou. Depois brados, berros e risos trazidos na ventania e abertas nas bátegas de água e rebentação, já muito perto. Myra escondeu-se atrás de um *bidon*, a cara inchada contra o alcatrão, os olhos arregalados de novo terror, a respirar o menos que podia, o coração a bater por todos os lados. / Dois rapazes grandes entraram com estrondo a arrastar numa corrente um cão escuro. Com meio olho, Myra viu o cão sacudir-se com esforço. O pelo espirrava água e sangue. Depois atirou-se para o chão e ali ficou (*idem*, pp. 11-12).

Desterritorializados e solitários, olhando-se mutuamente, mulher e cão mostram-se objeto de violência gratuita e de agressividade maldosa. Os dois criam uma empatia silenciosa e imediata, o animal feroz transforma-se – afinal, os dois seres estão profundamente feridos, cada um à sua maneira:

O cão voltou a olhá-la e ganiu, um ganir de cachorro, um gemido. A omplata ainda sangrava de outra ferida que brilhava no escuro, um coelho preto que escorria devagar até á ponta da manta. Myra, sem se aproximar, deu-lhe o nome que ouvira chamar e começou a falar-lhe de manso na sua língua materna. (*idem*, p. 13).

Na relação crescente entre a mulher errante e pobre, e o cão acorrentado e ferido, é tentador vislumbrar a humanidade que falta à sociedade envolvente. Espoliados e à deriva, mulher e cão surgem ligados expressamente à forte imagem do sangue,^[19] carentes de cuidado e de afeto. A reforçar a simbolismo do cão, a referência cultural: “Os antigos egípcios acreditavam que era um deus-cão, Anubis, que os conduzia na barca dos mortos” (*idem*, p. 33). Afinal de contas, a capacidade sensorial

¹⁹ Objeto de violência, o destinos os juntou – “Fomos feitos um para o outro” –, sofrendo cada um em “sangue vivo”, da menstruação e das feridas: “o sangue puxa o sangue” (Costa, 2008, p. 14), numa certa variante do *topos* conhecido “Abyssus abyssum invocat”.

também aproximava a jovem mulher do cão: “Myra via e ouvia rápido, e cheirava o perigo, como os cães” (*idem*, p. 62). Por tudo o que se deixa sugerido, o cão (entretanto baptizado de Rambo) é a companhia fiel de Myra, nas suas variadas deambulações. Cão resgatado à violência, à fome e ao abandono, por uma jovem mulher, servindo de espelho fiel dessa imigrante em contínua luta de sobrevivência.

Reconceptualização do humano?

Podemos muito bem nos perguntar: o que seria do homem sem os animais? Mas não o contrário: o que seria dos animais sem o homem?

(Ch. F. Hebbel, *Dários*, 1857)

Numa sociedade em que o ser humano cada vez mais partilha com animais, convivendo com eles no espaço público e privado, cada vez somos mais sensíveis às similitudes que nos aproximam de outras espécies, emergindo com grande relevância questões de natureza moral e ética (cf. Freeman, 2011) – como lidamos (ou devemos lidar) com os outros animais, enriquecendo a nossa qualidade de vida e até a nossa humanidade? Especularmente, como os representamos ao nível da criação artística? Partindo da onto-antropologia de autores como M. Heidegger sobre o que é ser humano/humanismo nos pós-guerra, o filósofo Giorgio Agamben (2013) pensa a relação entre o homem e o animal. Este funciona como alteridade ou espelho do humano (*speculum humanum*) e horizonte para interrogar o humano e a sua essência (*humanitas*, tal como designada desde Cícero, *v.g.*), mesmo nos seus atos mais animalescos ou bestiais (*animalitas* ou a *vida nua*); ou questionar os rumos da animalização do homem por parte de vários poderes e tecnologias políticas.

Ao encerrar o séc. XX, Peter Sloterdijk (cf. 2007, pp. 9, 28) refletia sobre a possibilidade de uma “reconceptualização do humano” num mundo aceleradamente tecnológico e biotecnológico. Ao espelho animal, mas sobretudo de novos avanços tecnológicos, temos de nos interrogar sobre a “humanidade do homem”, onde uma *crítica da razão cínica* equaciona uma sociedade “pós-humanista”, ameaçada de selvajaria, de

forma mais radical do que a postulada por F. Fukuyama ou J. Habermas. Para Sloterdijk, já estamos bem longe da *inocência humanista*: “É que a cultura contemporânea é também teatro do combate de titãs entre os impulsos domesticadores [do “humanismo”] e os bestializadores” (*idem*, p. 64). Neste contexto de profunda metamorfose, mau grado estar sob suspeita, é a ficção que melhor nos faz entender a *sensibilidade apocalíptica* (cf. Kermode, 1997) dos tempos contemporâneos.

A partir da amostra escolhida, o romance português contemporâneo é apenas um pequeno domínio onde uma espécie muito particular – o cão – ocupa um muito expressivo espaço zoológico e semântico. Nessa viagem crítica, presenciamos aproximações e simbioses entre o homem e o cão, num movimento de alguma hibridizade e sobreposição. Num quadro mais vasto, assistimos a um progressivo esbatimento de fronteiras, com o animal a tornar-se cada vez mais humano (*antropomorfização*); e o ser humano a desenvolver características de bestialização (*zoomorfização*). Em todo o caso, as tradicionais qualidades ou virtudes cometidas ao cão – companhia, amizade, fidelidade, utilidade – não são superadas nestes tempos de *pós-modernidade* (ou de *pós-humanidade*, como alguns espíritos preferem sublinhar).

Decorre do afirmado, e pelo *corpus* selecionado, que nas últimas décadas o romance português contemporâneo convoca o cão muito assiduamente, conferindo-lhe uma representação que, de modo muito evidente, ultrapassa a mera função de adereço mais ou menos secundário. Pelo contrário, as figurações do cão estão frequentemente associadas à forte caracterização de um ambiente ou ao desenho indireto de uma personagem; e, sobretudo, partilham com as personagens uma comunidade ou empatia de afetos e de destinos.

Recuperando imagens tradicionais associadas ao cão, a escrita romanesca insiste nas imagens de companhia e de fidelidade, de ternura e afeto, em tempos que nos dizem dominados pelo *amor líquido* (Baumann), tecido de relações efémeras, vagas ou falsas. Contrastivamente, o cão simboliza frequentemente o afeto gratuito e constante. A presença do cão na escrita romanesca desenvolve e potencia sobretudo uma ideia ancestral de que o cão é uma natural continuação do seu dono. Nesta memória cultural, não deixa de ser significativo o lugar ocupado pelas referências intertextuais a culturas antigas, da Grécia ao Egito, insistindo-se assim na tese de que a relação

homem – cão é devedora ou herdeira de um legado multissecular. Em todo o caso, apesar da relativa diversidade de figurações, predomina a representação do cão como imagem ou alegoria do humano, mesmo que em registos diferenciados, afinal uma outra forma de o ser humano *dizer o animal que logo é*, parafraseando o conhecido título de Derrida.

Imagem especular do ser humano, em vários sentidos, sobressai ainda a função de elemento desencadeador de interrogações e de autointerrogações, mais ou menos existencialistas. Apesar de todas as transformações de hábitos e de valores, há traços de representação dos cães que atravessam séculos, permanecendo ainda hoje – *um cão é (ainda) um cão*. Porém, ao mesmo tempo, e parafraseando Eduardo Prado Coelho (1988, p. 13), as mais atuais figurações dos cães mostram-se como poderosas metáforas, símbolos ou alegorias da nossa contemporaneidade – *um cão já não é um cão* –, remetendo para outras leituras que transcendem a mera animalidade, a fim de dizer amargamente cenários distópicos, da solidão e da violência, de perda e da desumanidade.

REFERÊNCIAS

1.

- BESSA-LUÍS, Agustina (1979). *Fanny Owen*. 2ª ed. Lisboa: Guimarães Ed.
 COSTA, Maria Velho da (2008). *Myra*. Lisboa: Assírio & Alvim.
 FERREIRA, Vergílio (1990). *Signo Sinal*, 2ª ed. Lisboa: Bertrand [1979].
 JORGE, Lúcia (2007). *Combateremos a sombra*. Lisboa: D. Quixote.
 PIRES, José Cardoso (2002). *O Delfim*, 20ª ed. Lisboa: Dom Quixote [1967].
 SARAMAGO, José (2014). *Ensaio sobre a Cegueira*, 22ª ed. Porto: Porto Editora [1995].

2.

- AGAMBEN, Giorgio (2013). *O Aberto, o Homem e o Animal*. Lisboa: Edições 70.
 AGUIAR E SILVA, Vítor (1996). *Teoria da Literatura*, 7ª ed. Coimbra: Almedina.
 ÁLVARES, Cristina *et alii* (2017). *Figuras do Animal (Literatura, Cinema, Banda Desenhada)*. Braga: Húmus / CEHUM – Universidade do Minho.
 ARISTÓTELES (2006). *História dos animais*, trad. de Maria de Fátima Silva. Lisboa: IN-CM.
 BRAGA, Elda Firmo *et alii* (2015). *Representação animal na literatura*. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura.

- BRAGA, Isabel Drummond & BRAGA, Paulo Drummond (2015). *Animais e Companhia na História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- CAMPBELL, Gordon Lindsay (2014). *Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- COELHO, Eduardo Prado (1988). *A Noite do Mundo*. Lisboa: IN-CM.
- DERRIDA, Jacques (2006). *L'Animal que donc je suis*. Paris: Galilée.
- FREEMAN, Carol, LEANE, Elisabeth, WATT, Ivette (2011). *Considering Animals: Contemporary Studies in Human-Animal relationships*. London: Routledge.
- GRENIER, Roger (2002). *Da Dificuldade de Ser Cão*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HEIMANN, Fritz (2014). *A Filosofia no Século XX*. 8ª ed. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian.
- HOMERO (2018). *ODISSEIA*, trad., notas e comentários de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal
- KERMODE, Frank (1997). *A Sensibilidade Apocalíptica*. Lisboa: Século XXI.
- MEXIA, Pedro (2018). *Poemas Escolhidos*. Lisboa: Tinta da China.
- MOURÃO, Luís (1996). *Um romance de Impoder: a paragem da História na ficção portuguesa contemporânea*. Braga-Coimbra: Angelus Novus.
- NEVES, M^a do Céu Patrão, ARAÚJO, Fernando (2018). *Ética Aplicada: Animais*. Lisboa: Edições 70.
- PAES, José Machado (2006). *Nos Rastos da Solidão. Deambulações Sociológicas*. Porto: Âmbar.
- PETRÓNIO (2006). *Satyricon*, trad. de Delfim F. Leão. Lisboa: Cotovia.
- REIS, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- RODRIGUES, Isabel Cristina (2005). Cão como o homem. O cão e a condição humana em Vergílio Ferreira. *Forma Breve*, 3, Univ. de Aveiro, pp. 216-220.
- SARAMAGO, José (2008). Não sou um exemplo do que é viver neste mundo [entrevista de Maria José Oliveira e Paulo Magalhães]. *Jornal Público*, 15 de junho de 2008.
- SEIXO, Maria Alzira (1999). *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: IN-CM.
- SERPPELL, James (ed.) (2016). *The Domestic Dog: Its Evolution, Behavior and Interaction with People*, 2ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- SLOTERDIJK, Peter (2007). *Regras para o Parque Humano: uma resposta à "Carta sobre o Humanismo" (ou o discurso de Elmau)*, trad. de Manuel Resende, Pref. de Luís Quintais. Coimbra: Angelus Novus.
- YELIN, Julieta (2013). Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal. *e-misférica 10.1 Bio/Zoo*. Instituto Hemisférico de Performance e Política, Nova York, vol. 10, n.1.

CADELA COMO ELES: HUMANIMALIDADES EM VIDAS SECAS DE GRACILIANO RAMOS

Márcia Seabra Neves

marcianeves@ua.pt

INSTITUTO DE ESTUDOS DE LITERATURA E TRADIÇÃO, FCSH, UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA; CENTRO DE LÍNGUAS, LITERATURAS E CULTURAS, CLLC, UNIVERSIDADE DE AVEIRO

A reconceptualização etológica do animal enquanto sujeito, e mais precisamente enquanto sujeito hermenêutico, a que progressivamente se tem vindo a assistir ao longo do século XX, veio desconfigurar os limites ontológicos entre humanidade e animalidade. Ora, pela sua proximidade milenar com o homem, nomeadamente no seu papel de animal doméstico ou de companhia, o cão é um dos grandes protagonistas dessa tomada de consciência de uma «outridade» animal e dessa diluição de fronteiras ou troca de identidades entre o humano e o não humano.

Neste contexto, a literatura tem configurado um fecundo espaço de reflexão sobre estes (des)encontros entre sujeitos humanos e não humanos, que pretendemos indagar, neste estudo, a partir de uma leitura crítico-interpretativa da obra do escritor brasileiro Graciliano Ramos, intitulada *Vidas Secas* (1938), onde a protagonista é Baleia, uma cadela muito humana.

183

CADELA COMO ELES:
HUMANIMALIDADES
EM VIDAS SECAS DE
GRACILIANO RAMOS

Márcia Seabra Neves

A OMNIPRESENÇA DO ANIMAL NA CULTURA HUMANA RECONDUZ ÀS SUAS MAIS REMOTAS ORIGENS, tendo homens e animais sido cúmplices, ao longo dos tempos, numa variedade surpreendente de relações mistas e interespecíficas, designadas por Dominique Lestel de *comunidades híbridas*, entendidas como um espaço de compartilhamento de interesses e de sentidos, ou seja, “une association d’hommes et d’animaux dans une culture donnée, qui constitue un espace de vie pour les uns et pour les autres, dans lequel sont partagés des intérêts, des affects et du sens” (Lestel, 2004, p. 19).

Nas últimas décadas, tem-se assistido a uma reconfiguração destas *comunidades híbridas* e a uma profunda mutação nas relações entre o humano e o não-humano, cada vez mais apreendidas em termos de igualdade e de complementaridade, excluindo qualquer tipo de contrato social de deveres mútuos (Lestel, 2011, p. 25). Homem e animal

tornam-se, assim, coetâneos “no tempo e no espaço, num mútuo reconhecimento e memória” (Garramunõ, 2011, p. 105), criando-se entre ambos uma relação de “co-habitation, d’occupation commune d’un même espace, transformé par les uns et les autres pour accueillir l’autre dans sa spécificité” (Lestel, 2004, p. 17).

Neste contexto de proximidade entre o humano e o não humano, o estatuto do homem necessita de ser revisto e a sua humanidade repensada a partir de uma nova percepção do mundo e de uma redefinição da fronteira que o separa do inumano. Com efeito, o homem nunca terá vivido um período tão intenso de interrogações e perplexidades relativamente ao seu estatuto de vivente humano, confrontando-se assim com a mais funda crise de identidade da sua história (Lestel, 2001, p. 329).

Uma das principais causas desta crise identitária terá sido a reconceptualização etológica do animal enquanto sujeito e, mais precisamente, enquanto sujeito hermenêutico, isto é, capaz de atuar em função de interpretações sobre si próprio, sobre os outros e o mundo que o rodeia. Dominique Lestel considera ainda que certos animais ultrapassam o estatuto de animal-sujeito, para adquirirem o de *indivíduo* e outros podem até ser considerados como *peçoas* (Lestel, 2004, p. 85). O homem descobre, assim, que deixou de ser o único *sujeito* do Universo, agora habitado por outros sujeitos não-humanos que se podem transformar em indivíduos e até em peçoas. Eis, pois, segundo Dominique Lestel, a quarta ferida narcísica que veio dilacerar o já fragmentado homem do século XXI (*idem*, p. 60).

Ora, pela sua proximidade milenar com o homem, nomeadamente no seu papel de animal doméstico ou de companhia, o cão é um dos grandes protagonistas dessa tomada de consciência de uma «outridade» animal e dessa diluição de fronteiras ou troca de identidades entre o humano e o não-humano.

1

A figuração conjuntiva do homem e do cão faz parte integrante e indissociável do imaginário poético ocidental. Com efeito, profundamente enraizadas na cultura humana, as origens do cão confundem-se com

as da humanidade, sendo a sua existência e evolução indissociáveis do convívio com o humano. Tal como refere Donna Haraway, “They [dogs] are here to live with. Partners in the crime of human evolution, they are in the garden from the get-go” (2003, p. 5). Neste sentido, Susan McHugh salienta que “l’histoire culturelle canine a tellement insisté sur le partage d’expériences capitale entre les chiens et les hommes que l’humanité (...) devrait plutôt être qualifiée de ‘canumanité’” (McHugh, 2005, p. 171).

Segundo os historiadores, a relação entre o homem e o cão, descendente direto do lobo, remonta há mais de 10 000 anos e revestia-se nos seus primórdios de um carácter puramente utilitário, já que o animal era moldado física e emocionalmente às necessidades específicas do homem. Dessa associação particular entre ambas as espécies, ter-se-ão constituído, segundo Dominique Lestel, as chamadas *comunidade híbridas*, fundadas em *comunidades de interesse*, nas quais o cão se torna útil para o homem “pour les services qu’il peut rendre (à la chasse, pour garder des troupeaux ou défendre une habitation, par exemple)”, mas também pela sua função essencial de “générateur d’affection ou comme régulateur des émotions” (Lestel, 2004, p. 22).

No entanto, o que começou por ser uma relação unicamente de interesse, foi-se transformando numa união de natureza simbiótica, baseada numa relação de reciprocidade. Tal como refere Maria Esther Maciel, se a existência canina é impensável fora do contexto cultural humano, este também terá sido por ela afetado, através de um “processo de impregnação recíproca entre as duas espécies” (Maciel, 2017, p. 39), surgindo dessa simbiose ou impregnação uma variedade surpreendente de relações “que vão da exploração ao companheirismo, da hostilidade à solidariedade, da crueldade às trocas afetivas” (*ibidem*).

Na realidade, a partir de certa altura o homem deixou de ver o cão como uma simples ferramenta e passou a considerá-lo como um familiar, um confidente, um amigo – o melhor amigo do homem –, prevalecendo “une vision très réjouissante et très riche d’un animal comme partenaire authentique de l’humain” (Lestel, 2010, p. 77). A domesticação da espécie canina pode, assim, ser entendida como um processo progressivo de humanização do cão: “Par la domestication, l’homme a modelé l’animal, notamment le chien à son image, dans une véritable humanisation, voire ‘hominisation’ de cette espèce” (Mouren-Siméoni, 1998, p. 1351).

Alguns historiadores referem que esta humanização da espécie canina e sua integração no seio da família moderna ter-se-á desenvolvido essencialmente entre meados do século XIX e finais do século XX, paralelamente ao progressivo reconhecimento de uma subjetividade animal, ou seja, do *animal pessoa* (Vanneau, 2014, p. 21): “éloigné de la nature et rapproché de l’humain, le chien finit par ressembler à son maître qui, lui-même, finit par lui ressembler aussi” (*idem*, p. 172).

Em *Le point de vue animal*, Éric Baratay apoia-se no itinerário narrativo do cão Massacre, protagonista do romance *Une vie* (1883), de Guy de Maupassant, para ilustrar a transformação da espécie canina ao longo dos tempos, ou seja, a sua passagem do estatuto de objeto descartável ao de *indivíduo*:

... d’abord “négligé”, “logé dans un vieux baril devant l’écurie”, “solitaire”, “toujours à la chaîne”, puis remarqué par l’enfant Paul, que la famille et surtout la mère place au centre de toutes les attentions, qui vient l’embrasser et à qui il fait des fêtes, signes d’une élection mutuelle, et alors détaché, “installé dans la maison”, devenant l’“inséparable”, l’“ami” qui joue, dort, vit avec la famille. (Baratay, 2012, p. 277).

Sublinhando também os vínculos de companheirismo e de afeto que se foram estabelecendo entre o homem e o cão ao longo dos séculos, Victoria Vanneau elege como preâmbulo histórico da presença canina nas sociedades ocidentais a lenda medieval do cão de Montargis, enxada pela primeira vez em 1814, no Théâtre de la Gaité em Paris, com o título *Le chien de Montargis, ou la forêt de Bondy*. Os factos remontam ao século XIV, ao reinado de Charles V, e narram a história de um cão que assistiu ao assassinato do seu amado dono. Posteriormente, o herói canino não só permitiu que descobrissem o corpo do seu fiel amigo enterrado na floresta, como também denunciou o seu assassino, confrontando-o num violento duelo até que este confessasse o seu crime (Vanneau, 2014, pp. 9-13). A lenda foi circulando de século em século, com ela transportando o testemunho simbólico dos laços de amizade e indefetível fidelidade que ligam o cão ao Homem.

Esta cumplicidade entre homens e cães tem sido sobejamente representada no plano da criação literária ao longo dos séculos e tem adquirido uma força renovada na literatura das últimas décadas. Desde

o mítico Argos, que reconheceu Ulisses após vinte anos de ausência e sob o disfarce de um velho mendigo, à ficção contemporânea, o cão tem protagonizado as mais diversas histórias, convertendo-se numa *quase-pessoa*, ou seja, assumindo cada vez mais o estatuto do humano, numa travessia de fronteiras que vai tornando cada vez mais indiscerníveis os limites entre humanidade e animalidade.

2

Uma das figuras caninas mais carismáticas da literatura do século XX é, sem dúvida, a cachorra Baleia, protagonista da novela *Vidas Secas* (1938), do escritor brasileiro Graciliano Ramos.

Tendo como pano de fundo o sertão nordestino, a narrativa segue a íngreme caminhada de uma família de retirantes que se desloca num cenário desolador de seca, em busca de um abrigo para sobreviver ao calor e à miséria. Fabiano, sua mulher Sinhá Vitória, seus dois filhos e a cadela Baleia, encontram guarida numa fazenda, onde permanecem algum tempo como criados. Durante este período a seca dá tréguas e a família vive momentos de alguma estabilidade, mas por muito pouco tempo, pois o sol volta impiedoso e abrasador, obrigando-os a novo périplo, desta vez sem Baleia.

Vítimas de um ambiente físico animalizador, que se incorpora na narrativa como se fosse também uma personagem, as figuras humanas de *Vidas Secas* são apresentadas como seres tão brutos, rudes e ásperos quanto a paisagem seca e silenciosa que lhes vai moldando a fisionomia e o caráter, absorvendo-lhes pouco a pouco a humanidade e reconduzindo-o ao grau zero da natureza humana, ou a uma espécie de humanidade degradada, próxima da condição animal. Paralelamente a esta progressiva animalização do homem, a cadela Baleia vai absorvendo a humanidade perdida dos personagens humanos através das suas manifestações de afeto e amor incondicional que constituem o núcleo de todo o sintagma narrativo. Por outras palavras, em *Vidas Secas*, o espaço e as circunstâncias socioeconómicas transformam os personagens, assistindo-se a uma progressiva diluição das suas naturezas ontológicas.

Com efeito, fisicamente exauridas pelo calor e moralmente humilhadas pelas desigualdades sociais, as personagens humanas de

Vidas Secas encontram-se desprovidas de humanidade. Fabiano e a família vivem como bichos num mundo sem amor, nem alegria, lutando contra as forças da natureza apenas para sobreviver. As suas vidas, tão secas e vazias quanto a paisagem que os condena à miséria e ao sofrimento, regem-se, por um lado, pelos instintos de sobrevivência e, por outro, por um destino cego e fatalista, que os prende à condição de bichos e os condena a um conformismo absoluto.

Fabiano é a personagem em que melhor se traduz esse processo de bestialização do humano. Ele próprio se considera um bicho – “Você é um bicho, Fabiano” (Ramos, 1938, p. 18) –, sendo descrito ao longo de toda a tessitura narrativa como um homem rude, “feio e bruto, com aquele jeito de bicho lerdo que não se aguenta em dois pés” (*idem*, p. 68). A sua descrição física faz-se sempre por assimilação ao mundo animal: a caminhar “parecia um macaco” (*idem*, p. 19), escondia-se no mato como “tatu” (*idem*, p. 24) e não passava de “uma rês na fazenda alheia” (*ibidem*).

Por outro lado, Fabiano é apresentado, desde o início da novela, como um ser marginal à sociedade, mais próximo dos animais do que dos homens e mais apto à comunicação com os primeiros do que com os segundos:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (*idem*, pp. 19-20)

Na verdade, as condições de vida e o convívio com os animais levaram Fabiano a rejeitar o mundo civilizado, que desde sempre o marginalizara, e a afastar-se da sua condição de humano, identificando-se com o mundo animal. Ele “vivia tão agarrado aos bichos” (*idem*, p. 36), que não se dava com os homens, “só sabia lidar com bichos” (*ibidem*).

Esta bestialização da personagem encontra o seu correlativo no plano da linguagem verbal, pelo recurso a um idioma gutural, pautado de interjeições, onomatopeias e monossílabos. Contrariamente ao comum dos humanos, Fabiano não possui o dom da palavra, linha de corte radical entre o homem e o animal. Tinha dificuldade em falar e em argumentar, balbuciando palavras soltas e muitas vezes incoerentes ou sem significado, parecidas com grunhidos de animais (*idem*, p. 73). Os filhos sofrem da mesma inabilidade verbal, revelando a mesma dificuldade comunicativa e de relacionamento social: “Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais” (*idem*, p. 59).

Além da incapacidade comunicativa e de raciocínio, Fabiano é um homem seco e rude, que se mostra incapaz de expressar sentimentos ou afetos e de verbalizar o que lhe vai na alma. Essa falta de sensibilidade nota-se, sobretudo, na sua relação com os próprios filhos, que trata com agressividade, impaciência ou desprezo. Desesperado, chega a sentir vontade de matar o filho mais velho ou de o largar num descampado, mas acaba por ter pena de “abandonar o anjinho aos bichos do mato” (*idem*, p. 10). No fundo, as crianças são vítimas de um fatalismo que as condena a um destino idêntico ao do progenitor: “Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo” (*idem*, p. 38).

Consciente da fatalidade que os assolava, Sinhá Vitória questionava-se “porque não haveriam de ser gente?” (*idem*, p. 121). Tal como o marido é pouco efusiva na demonstração das suas emoções e incorpora um pragmatismo frio e impassível, instigado pela necessidade básica da sobrevivência. Com efeito, não hesita em matar o papagaio de estimação para sustento da família, memória que a perseguirá ao longo de toda a narrativa, sendo ela própria, ironicamente, comparada a um papagaio: “Calçada naquilo, trôpega, mexia-se como um papagaio, era ridícula” (*idem*, p. 41).

Em suma, as figuras humanas de *Vidas Secas* não possuem a habilidade de falar, pensar ou sentir, atributos próprios do humano, que têm servido para distinguir o homem do animal, sinalizar os limites entre ambos e justificar o primado do primeiro sobre o segundo. Graciliano Ramos desconfigura estes limites e a animalização das personagens

tem como contraponto a humanização da cadela Baleia, a única figura verdadeiramente humana da história.

Baleia é a companheira da malograda família na sua agônica trajetória e é considerada por todos “como uma pessoa da família, sabida como gente” (*idem*, p. 34). No entanto, distinguia-se dos restantes membros pelos seus traços de humanidade, sendo a personagem que mais se identifica com o universo humano. Com efeito, contrariamente aos donos, Baleia é dotada de uma apurada capacidade de comunicação, de julgamento e, sobretudo, de expressão sentimental. Expressões como “Baleia, séria, desaprovava tudo aquilo” (*idem*, p. 52), “detestava expansões violentas” (*idem*, p. 60), ou ainda “reprovava os modos estranhos do amigo” (*idem*, p. 62) atestam a acuidade judicativa da cadela. Por outro lado, a narrativa está pautada por formas verbais que demonstram a sua capacidade de raciocínio e percepção: “aprovou” (*idem*, p. 39), “acreditava” (*idem*, p. 55), “admitia” (*ibidem*), “achava” (*idem*, p. 83), “percebeu” (*ibidem*), etc.

Baleia possui, assim, uma aguda consciência de si própria, dos seus atos e do mundo que a rodeia. Tal como os seus companheiros de infortúnio, sonha, sente alegria, tristeza e dor, mas destaca-se sobretudo pela sua presença protetora e suas manifestações de lealdade, ternura e afeto. No início da caminhada, quando todos padeciam de fome e cansaço, Baleia “tomou a frente do grupo” (*idem*, p. 11) e foi caçar para lhes trazer de comer, salvando-os da morte (*idem*, p. 14). Por outro lado, são constantes os gestos de carinho para com os donos, que normalmente lhe respondem com maus-tratos, como se pode comprovar na seguinte passagem:

Aprovou com um movimento de cauda aquele fenómeno e desejou expressar a sua admiração à dona. Chegou-se a ela em saltos curtos, ofegando, ergueu-se nas pernas traseiras, imitando gente. Mas sinha Vitória não queria saber de elogios.

- Arreda!

Deu um pontapé na cachorra, que se afastou humilhada e com sentimentos revolucionários. (*idem*, p. 39)

Na verdade, o amor e a amizade da cadela só encontram reciprocidade na sua relação com as crianças, nomeadamente com o menino

mais velho, tão ou mais maltratado do que ela. Era Baleia que o acompanhava e consolava nos momentos difíceis, tentando minorar-lhe a dor e o sofrimento: “Todos o abandonavam, a cadelinha era o único vivente que lhe mostrava simpatia” (*idem*, p. 56). Era constante a troca de afetos entre ambos – o menino beijava-lhe o focinho húmido (*idem*, p. 60) e ela lambia-lhe as mãos (*idem*, p. 61). A cumplicidade que os unia permitia-lhes comunicar através de exclamações, gestos e pensamentos, mas o verdadeiro encontro entre ambos dá-se no silencioso e penetrante diálogo do olhar:

Tinha um vocabulário quase tão minguado como o do papagaio que morrera no tempo da seca. Valia-se, pois, de exclamações e de gestos, e Baleia respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender. (...) Continuou a acaricia-la, aproximou do focinho dela a cara enlameada, olhou bem no fundo os olhos tranquilos. (*idem*, p. 56)

Por pensamento ou palavras, menino e cadela conversavam, desabafavam, trocavam conselhos e carícias, estabelecendo-se entre ambos uma interlocução a duas vozes, entre humano e animal. No fundo, Baleia e o menino são dois seres de espécies diferentes, mas que compartilham o mesmo espaço e o mesmo destino vital, a mesma dor e o mesmo sofrimento. Ora, este foi precisamente um dos argumentos de que se serviu a feição heterodoxa do pensamento filosófico moderno para restabelecer a aproximação entre o homem e o animal, colocando em questão o humanismo logocêntrico que se estribava na racionalidade e na linguagem humana como atributos justificativos do primado do homem sobre o animal.

Em *Vidas Secas*, e em particular na relação entre os meninos *sem nomes* e a cadela Baleia, não é perpetuada a tradicional hierarquia entre a espécie humana e a espécie animal, que relegava os viventes não-humanos para a base da pirâmide. A cadela ocupa um estatuto semelhante (ou superior) ao dos meninos e a aproximação entre eles transcende os laços de companheirismo ou compartilhamento, delineando-se antes, no decurso da fábula narrativa, uma relação de *devoir*, que Deleuze e Guattari definem como uma espécie de *simbiose* ou mesclagem de naturezas entre o humano e o não humano (Deleuze & Guattari, 1980, p. 291): “brincavam juntos os três, para bem dizer não

se diferenciavam, reboavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo” (Ramos, 1983, pp. 85-86).

Assim, retomando as palavras de Maria Esther Maciel, podemos dizer que, na novela de Graciliano Ramos, “as espécies se misturam de forma intrínseca, num processo de impregnação recíproca” (Maciel, 2017, p. 41), na medida em que a proximidade entre elas contaminou tanto a humanidade dos humanos, quanto a animalidade da cadela, elevada à categoria de sujeito hermenêutico. Com efeito, o narrador apresenta-nos uma cadela que, tal como o homem, é capaz de pensar, sentir e interagir e essa capacidade não colide, de modo algum, com a sua verdadeira natureza animal. Baleia é tratada como o animal que é, ou seja, de acordo com a sua própria natureza ontológica e fora das amarras do antropocentrismo. Este reconhecimento ontológico nota-se no modo como é narrada a expressão comunicativa de Baleia, que não passa pela palavra articulada, tipicamente humana, mas por uma linguagem corporal específica do mundo animal. Baleia latia, ladrava, pulava, abanava a cauda, manifestando-se quase sempre com a língua e com o rabo (Ramos, 1983, p. 83).

Estamos, pois, longe da função alegórica e simbólica dos animais antropomorfizados das fábulas tradicionais, que, despojados da sua essência natural ou das suas características intrínsecas, funcionavam apenas como arquétipos simbólicos, isto é, tropos do humano, numa linha declaradamente especista e antropocêntrica. Com efeito, Graciliano Ramos não trata a cadela como um mero sucedâneo imitativo do humano, mas antes como um ser dotado de uma subjetividade própria, concedendo-lhe o estatuto de sujeito, de acordo com uma apreensão da animalidade baseada no *quid* do animal e não no *quid* do humano. Ora, esta apreensão só é viável pela penetração na consciência da cadela, tentando interpretar e exprimir o seu mundo interior. Para isso, o escritor emancipa-se provisoriamente da sua natureza humana para se alojar no corpo animal, de modo a incorporar a sua visão do mundo, escrevendo como se fosse ele e outorgando-lhe uma subjetividade própria.

Esta simbiose que se estabelece entre o narrador e a cadela atinge a sua expressão máxima no capítulo que narra a morte de Baleia, o momento mais intenso e dramático da narrativa. O narrador assume o ponto de vista da cadela pelo recurso à focalização interna e o relato passa a ser intermediado pela sua própria consciência.

Neste comovente episódio, suspeitando que Baleia sofre de hidrofobia, Fabiano decide matá-la. Uma decisão demasiado precipitada, que leva Sinhá Vitória a lamentar que “o marido não houvesse esperado mais um dia para ver se realmente a execução era indispensável” (*idem*, p. 86). Indiferente às súplicas da família e sem sinais de compaixão perante o ar interrogativo e assustado da fiel companheira, Fabiano não hesita em premir o gatilho. Falha a pontaria, atinge-a nos quartos traseiros e condena Baleia a uma morte lenta e agonizante, que o leitor acompanha passo a passo pela intermediação do olhar enternecedor da cadela, com ela partilhando toda a comoção do momento:

Defronte do carro de bois faltou-lhe a perna traseira. E, perdendo muito sangue, andou como gente, em dois pés, arrastando com dificuldade a parte posterior do corpo. [...] Tentou erguer-se, endireitou a cabeça e estirou as pernas dianteiras, mas o resto do corpo ficou deitado de banda. Nesta posição torcida, mexeu-se a custo, ralando as patas, cravando as unhas no chão, agarrando-se nos seixos miúdos. Afinal esmoreceu e aquietou-se junto às pedras onde os meninos jogavam cobras mortas.

Uma sede horrível queimava-lhe a garganta. Procurou ver as pernas e não as distinguiu: um nevoeiro impedia-lhe a visão. Pôs-se a latir e desejou morder Fabiano. Realmente não latia: uivava baixinho, e os uivos iam diminuindo, tornavam-se quase imperceptíveis. [...]

Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo?

Na verdade, a sua dor interior parece ser bem mais intensa e profunda do que a dor física. Com efeito, sentindo-se desorientada e apavoradamente só, Baleia não entende (ou não quer entender) o que lhe está a acontecer e apetece-lhe morder o dono, mas logo afasta tal pensamento, lembrando-se da lealdade cega e absoluta que sente por ele: “Não poderia morder Fabiano: tinha nascido perto dele, numa camarinha, sob a cama de varas, e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas”. (*idem*, p. 89)

Nos seus derradeiros momentos de vida, e já em pleno delírio, o que a preocupa são as suas obrigações para com Fabiano na lida do gado, bem como a ausência dos meninos, que estranhamente não andavam por ali. Cai no sono profundo da morte a sonhar que:

Acordaria feliz, num mundo cheio de préas. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de préas, gordos, enormes. (*idem*, p. 91)

Baleia é a personificação do amor incondicional. O confronto entre a insensibilidade pragmática de Fabiano e a bondade da cadela, sempre meiga e afetuosa apesar da crueldade do dono, realça a nobreza de sentimentos do animal, mais humano do que os humanos, colocando-o num patamar valorativo superior ao do homem.

No fundo, a humanização da cadela pode ser interpretada como uma forma de indagação da humanidade do homem e do território mais recôndito e insondável da mente humana, no qual se alojam os instintos e as pulsões animais. A obra reveste-se, deste modo, de um carácter profundamente humanista e existencialista. A este propósito, num texto sintomaticamente intitulado “Valores e misérias das Vidas Secas” e que serve de posfácio à obra, Álvaro Lins considera que a preocupação dominante de Graciliano Ramos consiste em revelar o carácter humano através de uma impiedosa contemplação da miséria introspetiva dos seus personagens, criaturas geralmente cruéis, insensíveis e egoístas. Nas suas palavras,

Nenhuma salvação, nenhum socorro virá do exterior. Os personagens estão entregues aos seus próprios destinos. E não contam sequer com a piedade do romancista. O Sr. Graciliano Ramos movimentava as suas figuras humanas com uma tamanha impassibilidade que logo indica o desencanto e a indiferença com que olha para a humanidade. Que me lembre, só a um dos seus personagens ele trata com verdadeira simpatia, e este não é gente, mas um cachorro, em *Vidas Secas*. (*apud* Ramos, 1983, p. 137)

Em *L'animal est l'avenir de l'homme*, Dominique Lestel afirma que “l’animal enseigne à l’humain comment mobiliser les énergies du monde pour agir efficacement dans le monde. Mais il lui enseigne surtout à être vraiment humain” (Lestel, 2010, p. 113). Parece ser, precisamente, esta a lição que Graciliano Ramos pretendeu transmitir através da humanização da cadela e correlativa bestialização do homem. Com efeito, em tempos de fratura do humano e de descrença na humanidade

do homem, o animal propõe um questionamento da condição humana através de um retorno às origens e de uma religação com o mundo e com as forças da natureza, um pacto quebrado pela civilização e pela modernidade.

Assim, as nossas interações com o animal devem inspirar-se numa ecologia da reciprocidade, baseada no reconhecimento do animal como sujeito hermenêutico, dotado de uma subjetividade própria e capaz de um olhar interrogante e judicativo sobre o homem.

REFERÊNCIAS

- BARATAY, Éric (2012). *Le point de vue animal: une autre version de l'histoire*. Paris: Éditions du Seuil.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980). *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- GARRAMUÑO, Florencia (2011). Região compartilhada: dobras do animal-humano. In Maciel (ed.). *Pensar / escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: editora da UFSC, pp. 105-116.
- HARAWAY, Donna (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and the Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- LESTEL, Dominique (2001). *Les origines animales de la culture*. Paris: Flammarion.
- LESTEL, Dominique (2004). *L'animal singulier*. Paris: Seuil.
- LESTEL, Dominique (2010). *L'animal est l'avenir de l'homme*. Paris: Fayard.
- LESTEL, Dominique (2011). A animalidade, o humano e as comunidades híbridas. In Maciel (ed.). *Pensar / escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: editora da UFSC, pp. 23-53.
- MACIEL, Maria Esther (2017). Ficções caninas em Clarice Lispector e Machado de Assis. *Journal of Lusophone Studies*, 2.2., pp. 38-55.
- MCHUGH, Susan (2005). *Des hommes et des chiens*. Paris: Delachaux et Niestlé.
- MOUREN-SIMEONI, Marie-Christine (1998). Nos animaux et nous in Cyrulik (ed.) (1998). *Si les lions pouvaient parler. Essais sur la condition animale*. Paris: Éditions Gallimard, pp. 1348-1357
- RAMOS, Graciliano (1983). *Vidas Secas*. Rio, São Paulo: Record.
- VANNEAU, Victoria (2014). *Le chien, histoire d'un objet de compagnie*. Paris: Autrement.

O CÃO NOS DIÁLOGOS PORTUGUESES E NO IMAGINÁRIO

Margarida Santos Alpalhão

msalpalhao@gmail.com

NOVA FCSH, IELT – INSTITUTO DE ESTUDOS DE LITERATURA E TRADIÇÃO. LISBOA, PORTUGAL

Sendo o diálogo uma tipologia textual que abarca múltiplas temáticas, não se estranha que o cão, num conjunto de diálogos portugueses setecentistas e oitocentistas, assumia a função de interlocutor e participe de conversas relativas à sociedade da época. Não estamos, no entanto, na presença de animais semelhantes aos das fábulas, ainda que a linha de fronteira entre os dois tipos de texto nem sempre seja fácil de estabelecer. Neste pressuposto, pretende-se abordar aqui aqueles textos dialógicos (os anónimos *O cão do cego defendendo a sua raça* e outros), salientando a crítica social que ainda hoje este *corpus* permite identificar. Concomitantemente, procurar-se-á também verificar a existência nos textos de elementos do Imaginário e se tais elementos permitem considerá-los especificamente portugueses. Ter-se-á em conta, então, o facto de se considerar o Imaginário como um sistema em rede, no qual as imagens (icónicas ou textuais) são produtoras de sentidos que organizam o Mundo.

197

.....
O CÃO NOS DIÁLOGOS
PORTUGUESES E NO
IMAGINÁRIO
.....

Margarida Santos Alpalhão

O cão na literatura – algumas notas

o **CÃO**, entre outros animais, tem uma preponderância inesperada na história da literatura. Vejam-se designadamente as mitologias egípcia e grega, nas quais a cabeça, ou mesmo a forma, canina do deus Anúbis, deus dos mortos, ou Cérbero, o guardião dos infernos, são imagens recorrentes. E se pensarmos ainda em Aristófanes – com *Rãs* (2014) *As Aves*, (2006) ou *As vespas* (2007) – e em Esopo (*Aesópica*, 2014) desvanecem-se dúvidas sobre a presença de animais na Literatura desde a Antiguidade, como, de resto, demonstram Maria José Lopes (2017) e Aurore Petrilli (2009).

Na Idade Média será nos bestiários e na literatura de viagens que predominantemente encontraremos os animais, como já registou Paulo Catarino Lopes (2015, pp. 393-435). Mas poderemos lembrar ainda os tratados de caça e as enciclopédias. No primeiro caso, e no âmbito

português, devemos considerar o *Livro da Montaria* de D. João I (1918), obra em que se encontram informações várias sobre a criação e uso de cães de caça. Quanto às enciclopédias, vejamos o que Isidoro de Sevilha regista, no livro XII das suas *Etimologías*, sobre o cão:

El del perro es un nombre latino que parece tener etimologia griega, ya que en griego se dice *kýon*. No falta quienes piensen que, por sus ladridos, el nombre de *canis* deriva de *canor* (sonido), precisamente porque emite sonidos; de aquí deriva también *canere*. No existe animal alguno más sagaz que el perro, pues tiene los sentidos más desarrollados que todos los demás. Son también los únicos animales que atienden por su nombre; aman a sus dueños, cuyas casas defienden; por sus amos se exponen a la muerte; com ellos van de buen grado a la caza; y los hay incluso que no abandonan el cuerpo de su dueño. Este último rasgo de su carácter no puede encontrarse fuera de los hombres. Dos cosas son fundamentales en los perros: la fortaleza y la velocidad. (Sevilla, 1994, p. 75)

Várias outras enciclopédias medievais mencionam o cão na parte que dedicam aos animais. Assim acontece com Brunetto Latini no *Li livres dou tresor* (século XIII), tal como com Bartolomeu Ânglico, no *De proprietatibus rerum* (século XIII). Na tradução espanhola desta obra, feita por Frei Vicente de Burgos (século XV), encontramos quatro capítulos dedicados ao cão. Ali entre «De la perra y de sus propiedades» e «De los perrillos y de sus propiedades» encontramos o capítulo «De las malas propiedades del perro». Aqui se afirma que «El perro a muchas enfermedades», embora se fale, em particular, da raiva, detalhando sintomas:

Los otros perros fuyen del perro rabioso como su cõtrairo y va sempre vagãdo e fuyẽdo y estropeçando como si fuesse embriago. y va por la boca abierta e la lãgua defuera y espumando y echãdo sus bauas de fuera e los ojos tornados y bermejõs e las orejas retuertas: y la cola rebuelta en torno delas piernas e avn q̃aya los ojos abiertos estropieça contra qualquiera cosa q̃ falla enel caminho: y el se espanta de su sombra y se marauilla e pugna cõtra ella e avn cõtra la luna. (Ânglico, 1529, Liv. 18. Cap.º xxv)

De feição bastante menos moralizante que os congêneres medievais, o *Bestiario de Don Juan de Austria* (século XVI) inclui nove tipos de cães, alguns mais inusitados que outros: «Del lebrele», «Del perro de falda», «Del galgo», «De los mastines», «De los perros tizoneros», «Del can monstruo», «De los podencos», «De los perros conejeros» e «Del perro leal» (Austria, 2000, pp. 229-233). Entre a domesticidade e a maravilha, encontram-se na obra vários cães comuns na época. Aquele último tipo, o «perro leal», é apresentado através de histórias e exemplos.

Dos capítulos acima destacam-se desde logo quatro aspetos característicos do cão: a domesticidade, a cura, a lealdade e a raiva. Estes detalhes apenas confirmam aquilo que já todos sabíamos: que o cão tem sido uma constante ao longo da história do Homem, e não apenas na Literatura, no Cinema e na Banda Desenhada. O cão e o gato são, de resto, «animais de companhia por excelência», como escreveu Paulo Drumond Braga (2015, p. 127).

A abordagem escolhida nos textos portugueses que aqui nos interessam apenas é inovadora em língua lusa, porquanto já Bonaventure des Periers (1537) se havia servido do diálogo entre dois cães, em *Cymbalum Mundi*, e Miguel de Cervantes (1613) concluiria as suas *Novellas Ejemplares* com o célebre «Colloquio de los perros» e ambos os autores estrangeiros enveredaram por questões sociais que veiculam através das vozes de Hylactor e Pamphagus, na primeira obra, e Cipião e Berganza, na segunda.

Mas observemos os textos portugueses.

Alguns diálogos portugueses de setecentos

Embora conheçamos um folheto intitulado *Novos Apologos, e Dialogos Novos de Animaes; Dedicados aos Mininos da Corte*, de 1741, contendo um diálogo entre um frango e um pinto, não é este o tipo de diálogo que nos vai aqui interessar. Neste exemplar a controvérsia gira em torno do debate filosófico de devermos conhecer-nos a nós próprios. Além do mais, neste caso, o autor autointitula-se “Hum Aprendiz de Esopo” e o texto apresenta uma moralidade. Este “Dialogo I. De hum frango e hum pinto” (*Novos...*, 1741: p. [2]) apresenta no final a indicação de que

«os mais Apólogos, (...) se ficam imprimindo» (*idem*, p. [16]), mas não descobrimos os textos seguintes até ao momento.

Não sendo sempre nítida a fronteira entre fábula e diálogo – até porque os dois tipos de texto recorrem ao discurso direto – ao invés daquela, o diálogo não tem objetivos tão concretos e específicos e nem sempre se enquadra na prosa didática e pedagógica em que a fábula habitualmente se situa.

Com efeito, não se encontra no diálogo, mesmo quando este inclui animais, o epítio característico da fábula, mais comumente designado por moralidade (Morais, 2008: 16). Assim, no caso dos *Novos Apólogos ...*, estamos perante uma fábula.

No entanto, outros folhetos apresentam situação diversa da fábula, como, por exemplo, *A Vaidade Redicula*, de 1788 (reeditada em 1793, no Porto), que apresenta como interlocutores uma pulga, um percevejo, um carrapato e um piolho. O texto é atribuído a José Rafael da Silveira Pesquenito, pseudónimo de Francisco Manuel Gomes da Silveira Malhão (1757-1816). Este diálogo, ao contrário do anteriormente nomeado, não se enquadra nas fábulas, embora os seus interlocutores sejam animais. Desta feita, a «nogenta bicharia» (Pesquenito, 1788, p. 5) controverte sobre formas de tratamento e nobreza decorrente do sangue que lhes corre nas entranhas. A temática do diálogo do folheto em análise é a crítica social.

Outro folheto ainda, *O Carneiro, o Pato, e o Gallo* (1791), autointitula-se de «Fabula», mas na verdade afasta-se das características daquele tipo textual. Os três animais nomeados dialogam sobre a viagem aérea que empreendem. Fábula entende-se aqui por história inventada.

Feita a destrinça acima para identificar o diálogo de que nos ocupamos, cremos que poderá ser útil adiantar desde já também que muitos dos diálogos do século XVIII, que se dedicam à crítica social, se apresentam sob a forma de folhetos. A importância desta literatura de cordel, a que recentemente vários especialistas têm dado atenção e relevo, está ainda por determinar cabalmente (Nogueira 2012, p. 16). A sua proximidade com a literatura de tradição oral (Ramos, 2003; 2005, pp. 47-60) explicará certamente o recurso ao diálogo como modo de mais naturalmente apresentar pontos de vista e de chegar a mais leitores, numa época em que a capacidade de ler estava longe de se encontrar generalizada entre a população

do país. Os folhetos de cordel, ou «papel» (*O Cão do Cego* II, 1789, p. 3), «papeis» (Lobo, 1789, pp. 4 e 15; Negreiros, 1789, p. 4) e «papelotes» (Lobo, 1789, p. 14), como se intitulam nos próprios textos de que iremos falar, versam variados temas, ainda que as questões social e histórica seja uma dominante que encabeça, ou perpassa em grande número. Sobre este facto e os artefactos que lhes estão associados, já Teófilo Braga havia registado que «o conjunto destes livros [caracteriza-se] pela sua forma material de *folha volante* (...) pelo modo como estes folhetos eram outrora apresentados ao público dependurados num barbante» (Braga, 1986, p. 318). E esta forma de literatura perdurou em Portugal «durante cinco séculos» (Ferreira, 2012, p. 16).

Mas passemos aos folhetos que nos interessam em particular.

O Cão do Cego

Embora a expressão, em língua portuguesa, tenha ganho relevo na literatura setecentista e oitocentista, a primeira ocorrência que dela localizámos data de quinhentos. Numa fala do Fidalgo do «Colóquio Primeiro» de Francisco de Morais, o cão do cego aparece como subserviente: «Que certeza lançar se bem, pôr se sobre as pernas, parar á risca, fazer misuras e estar em ponto de saltar por amor d'elRey de França, como cachorro de cego» (Morais, 2016, p. 81).

Mas os textos que aqui nos interessam em particular são posteriores aos de Francisco de Morais pelo menos dois séculos. E revelam alguns outros sentidos da expressão.

O cão do cego defendendo a sua raça é, de certo modo, um único diálogo, dividido em cinco partes. Corresponde a quatro folhetos anónimos, publicados, no ano de 1789, na Regia Officina Typographica.

A sua divisão formal faz do «Dialogo V» um «Appendix» do IV. O quinto diálogo apresenta-se assim de outro modo, e não apenas formalmente. Também não contém a expressão «Com licença da Real Meza da Commissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros» que os restantes apresentam. Também ao invés daquele último, os demais diálogos apresentam, além de uma epígrafe latina, uma síntese inicial que nos permite obter uma dada visão geral sobre os textos:

- 1.º - «Fórma o Cão do Cego a sua queixa, e dá a razão della.»
- 2.º - «Elogia o Cão do Cego a toda a raça dos Cães.»
- 3.º - «Continúa o Cão do Cego a elogiar a raça dos Cães.»
- 4.º - «Dezfaz o Cão do Cego as razões de seus inimigos.»

Todos os diálogos têm como interlocutores o Cego e o Cão, inicialmente anónimos. É, apesar disso, logo na abertura do «Dialogo II» que passamos a conhecer o nome do cão: Caramujo.

A avaliar pelos exemplares conhecidos, em Portugal e no estrangeiro, os folhetos tiveram ampla circulação, existindo inclusive em casas religiosas, como o Mosteiro de S. Salvador de Braga (Barata, 2011, p. 138). Conhece-se inclusive uma reimpressão do primeiro diálogo datada de 1826 (Lisboa: Na Officina de Lino da Silva Godinho).

A linguagem destes diálogos é pretensamente popular, servindo-se de vários ditados.

Resumindo de forma bastante breve: no primeiro diálogo ficamos a saber que o Cão receia pela vida, porque ouviu ler um «papel» castelhano que anunciava «que os homens devem ter duas classes de cães: ou de caça; ou de guarda; e que as mais classes devem banir-se.» (*O Cão do Cego I*, 1789, p. 12). Já no segundo diálogo, o Cão comenta que «já o papel anda fóra, e (...) he excelente» (*O Cão do Cego II*, 1789, p. 3) e vai acertando com o dono os argumentos a apresentar ao «Papelista» que vão visitar para lhe pedir um outro folheto. Os pedidos avançados são vários: deverá omitir alguns dos cães mencionados pela Bíblia, bem como os maus tratos regulares de que são alvo e falar de acordo com a época e não segundo os antigos cuja definição de cão «he manca» (*idem*, p. 9). O fiel amigo apresenta como proposta que o assunto seja tratado como um Compêndio de História, salientando que deve conter a etimologia e a fisionomia do cão, pois, acrescenta, «esse he hoje o methodo mais aprovado» (*idem*, p. 9). No terceiro diálogo, continua a apresentar o seu ponto de vista: o papel a fazer deve conter as funções que têm (soldados, guardas, atafoneiros, mergulhadores, pilotos, etc.). Salienta a vontade com que servem o Homem. No quarto diálogo rebate os «falsos testemunhos» (*O Cão do Cego IV*, 1789, p. 4) de que são alvo. Muitas vezes lhes são atribuídas culpas que não têm, como por exemplo quando falta comida na cozinha. Também ali é mencionada a raiva. Diz o trecho:

Cego. He porque os cães são muitos, e por isso há mais perigo.

Cao. Ah!... Essa confissão he que eu queria para o meu calculo. So Lisboa, diz um bom Author, tem para cima de oitenta mil cães. Permitto que se damne hum cada anno (o que não succede assim, porque se paixão annos sem se fallar em tal) permitto, digo, que se damne hum cada anno, temos a proporção de hum a oitenta mil. Se compararmos ainda este hum com o numero dos habitadores de Lisboa, aonde ira parar a conta? Em nada vez nada, he nada. (*idem*, p. 10)

O quinto e último diálogo começa com a informação seguinte «Cego. (...) O meu amigo já não faz o Papel, porque já não tem lugar fazer-se», porque «esta já tudo cheio de Papeis disso» (*O Cão do Cego* V, 1789, p. 4-5). Não obstante, sempre vão continuando a conversar, em voz baixa, sobre a utilidade do cão que «Serve em quanto vivo, e serve depois de morto» (*idem*, 7). Versa então a conversa sobre o poder curativo da língua do cão vivo e a sua pele e gordura, quando morto. Acresce dizer que referem ainda o cão como símbolo – «da fidelidade, do amor» (*idem*, p. 10) – e concluem mencionando os de apelido Cão.

Ora, duas das questões subjacentes a estes diálogos redigidos em defesa do cão-guia abarcam todos os grupos de canídeos e são, por um lado, a questão da raiva e, por outro, a definição de cão que se encontrava nos dicionários, vocabulários e compêndios.

Quanto a esta última, e tendo em conta o *Thesouro da Lingoa Portuguesa*, de Bento Pereira (1647), ou o *Vocabulario Portuguez e Latino* (1712), de Raphael Bluteau, apenas o primeiro apresenta a menção de cão junto da forma latina, acompanhado das expressões «caõ de gado» e «caõ de caça». Já a *Encyclopédie* (1751-1772), de Diderot e D'Alembert, apresenta uma estrutura e um conteúdo completamente diversos nos dez verbetes dedicados ao cão – além da aceção no domínio da zoologia, introduz o animal no âmbito da matéria médica, do comércio, da astronomia e de outras atividades. Os argumentos do Cão do Cego lembram vagamente, de resto, algo dos verbetes mencionados. Ou guiava-se apenas pelo *Jornal Encyclopedico Dedicado á Rainha N. Senhora*, publicação retomada em 1788.

Por outro lado, convém lembrar que Pina Manique (1733-1805) fez publicar, em 14 de agosto de 1788, um Edital proibindo cães vadios na cidade de Lisboa (*Suplemento*, 1844, pp. 606-607). Importa acrescentar que o número de cães na cidade andaria pelos milhares, além da iluminação ser inexistente ao tempo (Santos, 2014, pp. 21-24).

A raiva era, de resto, uma preocupação não apenas em Lisboa, mas na Europa, tanto mais que evidenciava frequentemente uma manifestação espetacular e um desfecho trágico que ainda hoje se lhe conhece (Théodoridès, 1986).

Famílias textuais

Naquele mesmo ano de 1789 são ainda publicados os textos *Resposta ao Cão do Cégo em Dialogo De hum Cazeiro, o seu Cão, e hum Sogeito que tem chegado de Madrid*, de Anastácio Aniceto Negreiros, e *O Cão do Cego, Convencido e Abandonado por Mexeriqueiro*, de Lourenço Lucio Lamberto Lobo. Neste último os interlocutores são Pancrácio e Tirso.

No primeiro destes dois folhetos, *Resposta ao Cão do Cégo ...*, encontramos informações tanto sobre o Cão – tem pelagem preta – como sobre o Cego – apresenta «sinaes de bexigas, cabelo algum tanto ruivo, e curto» e vive num extremo da «azinhaga» da «Penha» (Negreiros, 1789, p. 4). É também afirmado o facto de o «Sogeito» ser o autor do «Papelinho impresso» castelhano (*O Cão do Cego I*, 1789, p. 7) de que havia falado Caramujo a seu dono.

O segundo folheto apresenta a conversa de dois humanos, Pancrácio e Tirso, que discorrem sobre a qualidade linguística e argumentativa do texto *O Cão do Cego...*, justificando que nem de fábula se trata, por este texto não apresentar «agente» como é usual na retórica de Fedro e Esopo, entre outros (Lobo, 1789, p. 6).

Já no século XIX, em 1808, um outro diálogo anónimo (“Feito pela Sentinella Franceza”, diz a folha de rosto) continua esta família textual que acompanhamos: *O Cão do Cégo que Fugio Para a Esquadra Ingleza, Com Medo do Lagarde, e Consulta hum Letrado Sobre o Assassinio de Seu Amo*. No folheto em apreço, os interlocutores são o Letrado e o Cão. Este cão, «Tó Tó» (*O Cão do Cégo*, 1808, p. 3), procura o Letrado, que o seu dono conhecia, para que este redija uma petição para se fazer justiça pela morte de seu amo, mas entretanto conta-lhe como fugiu de Lisboa para a Praia das Maças (Sintra) para se salvar.

Três anos depois, em 1811, saiu da Impressão Regia o anónimo *Progresso da Demanda do Cão do Cégo*. Neste folheto ficamos a saber que o Cego dava pelo nome de «Aleixo, por alcunha Catambrias» (*Progresso*,

1811: 8). Ali, o Letrado sugere ao Cão que, em caso de morte do visado na petição – «hum Sentinella Francez, de bigode ruivo, porco, sujo, mal encarado, e mal intencionado» (*Progresso*, 1811, p. 8) – procure um Poeta, pois estes admitem a existência do Inferno.

Sem menção ao Cão do Cego, mas na mesma linha temática surgem ainda dois outros textos. No primeiro, dois outros cães, mencionando não Sintra como destino, mas Cascais, estabeleceram o mesmo objetivo de sair de Lisboa. Os interlocutores deste poema anónimo, manuscrito e dialogado, presumivelmente da mesma época [1811] são três: «Dialogo de dous cães, hum grande, outro Pequeno, e hum gato». Eis o texto:

Cão grande
Ai desgraçado de mim;
Por que sem alma nem dó
Nos manda tirar a vida
Esse barbaro Junot!

Esta barbara sentença,
Lavrada com impia mão,
Foi hum terivel flagello
De toda a nossa Nação

Gato
Poes então q̄ direi
Da minha magoa fatal?
Tira aos Gatos a vida;
Que assim manda o Edital

Já vocês, Senhores Cães,
Com puder e com insulto
Ladravão sempre, e mordião
N'alta noute a qualquer vulto.

Porem eo q̄ só miava
Em hum dos mezes cada anno;
Por isso tirar me a vida,
He ser mais do q̄ tirano.

/b/Tal decreto assim para os gatos
Não se vio: he o primeiro;
Se obriguem paguem em Abril,
O que obrarão em Janeiro.

Cão pequeno
Ora eu sempre fui bem tolo!
De mim ninguém tenha dó;
Que eu podia ir para o Rio,
Com quem me chama totó.

Eu bem sei q̄ era inda cedo,
E que havia de enjoar;
Mas peor he ovir dizer,
Que os Cães se hão de matar.

Cão grande
Ah! se ouvisses o Edital,
Assim como eu já ouvi;
Sem duvida tremerias,
Assim como eu já tremi!

Hum soldado da Polícia
Alçando a espada na mão,
Nos gritava em alta vós:
“Morra o gato mais o cão.”

/V/Logo ao mesmo tempo vi,
Quando fora amanheceo,
A carroça e Ribeirinho
Para na cova os meter.

Diz também o edital
Que a pelle se hade entregar
Aquelle q̄ as cutiladas
A nossa vida acabar.

Cão pequeno

Vamos, que de todo em todo

Tomara nós sua acção

Poes carroça e ribeirinho

Não he pouco para hum cão .

Vb// Andão os Esfola-Cavallos

Pelas ruas ja contentes,

Sem pousarem de pées,

Sem temerem nossos dentes

Gato

Poes taobem as Cosinheiras,

Sem ter medo algum do Pato,

Deixarão o bom peixinho

Em sima de qualquer prato.

Vou ser Gato de hum Aedo

Que gostão delles Maltezes:

E como vai barra fora,

Cedo vou para os Ingelezes.

Cães

Poes nos sabemos mudar;

Vamos daqui a Casqaes:

De lá Vamos para a Esquadra

E Lisboa?... nunca mais (BA, 54-XI-18 (95))

Pouco depois, em 1822, é um condutor de cães danados que encontramos como interlocutor de um conjunto de cinco diálogos: *Nova Descuberta para curar a Hydrophobia, ou Dialogo entre hum Servente do Hospital dos Doudos e Hum Conductor de Cães Danados*. No conjunto dos cinco textos, formalmente separados, os quatro últimos intitulam-se partes (segunda, terceira, quarta e quinta), mas é o primeiro e mais longo do conjunto que aqui mais nos interessa, pois é o que fala da cura da raiva de modo jocoso. Neste caso os cães não falam e fazem uma breve aparição acompanhando o «Conductor». O Cego toca sanfona

para que os cães dançam ao seu som (*Nova Descuberta...*, 1822, p. 8). A relação deste com os demais textos referidos é sobretudo tangencial.

Mas em 1836 ainda encontramos *A Impostura Umilhada, ou Dialogo Critico e Moral entre Dois Cães*, onde o cão também deixa de ser do Cego, mas mantém a temática geral já identificada. Trata-se aqui de um poema impresso, anónimo, no qual dialogam e lutam dois cães grandes, um gordo, outro pobre e magro. E diz aquele para este: «Inda não foi revogada / A sentença proferida, / Se és pobre, não tens coleira, / Sem coleira não tens vida.» (*A Impostura...*, 1836, p. 2). Uma vez mais emergem do texto questões sociais.

Encontramos, de resto, outro texto, de 1808, que não sendo um diálogo, é outro testemunho da questão ligada aos cães vadios: *Representação Dirigida ao Ex-Intendente Lagarde. Feita pelo Podengo, Lettrado, que os Cães nomearão, para obterem contramandado á pena geral de morte que tiveram*.

Embora com algumas variações, os folhetos dedicados aos cães, e em particular os dedicados ao Cão do Cego, formam uma genealogia textual interessante e reveladora de uma questão social premente em dois momentos diferentes: os anos de 1788-1789 e os anos 1808-1811. Saliente-se que vários editais semelhantes aos de Pina Manique, para além do de Lagarde, foram sendo divulgados pela Câmara de Lisboa, ao longo da primeira metade do século XIX. Nada é situação inusitada, porquanto a transferência e o empréstimo entre História e Literatura é um tópico textual amplamente documentado (Vilar, 2009; Anastácio, 2005), designadamente em épocas mais recuadas (Pérez, 2015; Beltran, 2012).

Considerando a variedade de textos e a recorrência dos motivos identificados, podemos considerar estar perante um caso de Imaginário Textual, nomeadamente se tivermos em conta a noção de variante apresentada por Bernard Cerquiglino (1983) no seu texto, já clássico, *Eloge de la variante*. Mas regressemos aos cães.

O Cão e o Imaginário

Ao surgir, nestes folhetos, como um interlocutor, o cão aproxima-se da fábula esópica, sem no entanto se incluir nela. Situa-se consequentemente entre a realidade da sua natureza (o cão que não fala) e o mito

no sentido lévi-straussiano (no qual o cão se serve da palavra). Adquire assim uma existência histórica com uma identidade multifacetada que lhe permite inscrever-se também no Imaginário, ou, talvez melhor, que nos permite considerá-lo no Imaginário humano. Haverá certamente quem não consiga considerar o cão nesta visão do Mundo, por o considerar como um simples animal, ou fera ameaçadora.

Mas na nossa leitura, uma das características do cão é a da fidelidade, ou lealdade, ao Homem. E se, por um lado, este traço decorre da sua domesticabilidade e permanência, também são aqueles atributos que lhe permitem consubstanciar tais traços identitários. O Homem, por seu turno, mantém, e manteve desde o tempo mítico, uma ligação com o cão, ou para usar algumas outras das suas capacidades (como guardar, caçar, guiar, etc.), ou, a um nível superior, manter consigo aquelas características de lealdade e fidelidade. O cão pode devolver-lhas pela imagem, ou lembrar-lhas através da sua presença. Por isto mesmo, aquilo que o cão representa assume valor axiológico para o Homem.

Não sendo esta imagem do cão especificamente portuguesa, sê-lo-ão algumas das temáticas encontradas nos textos: o tratamento que é dado ao animal nos dicionários ou vocabulários; o modo de prevenir a raiva; o Cego que vendia folhetos e dispensava nome próprio, certamente por ser figura conhecida na época e atividade frequentemente exercida pelos invisuais, ao tempo (Ferreira, 2012) (ainda que haja necessidade de o nomear no texto de 1811 e de o descrever ainda em setecentos – embora nos pareça que esta identificação visa, antes de mais, eliminar o anonimato dos textos, tanto mais que o cabelo ruivo não seria traço característico da generalidade dos lisboetas). Temática ainda possível é o tratamento dado aos animais, revelado na fuga de Lisboa como meio de salvação, presente também no poema dialogado.

Especificamente portuguesa parece ser também, pelo menos à luz do *corpus* identificado, a família textual encontrada. Sem considerar exemplos mais recentes da literatura dos séculos XX e XXI, nos quais os animais retomaram o dom da palavra no texto narrativo – vejam-se, por exemplo, *Através dos meus pequenos olhos*, de Emilio Ortiz (2017), obra em que reencontramos o cão de um cego, *As Lições do Pinguim*, de Tom Michell (2015), ou «Ladino» de Miguel Torga (1986), entre outros – os textos setecentistas e oitocentistas introduzem variantes da expressão «o cão do cego» e emprestam perenidade literária a factos

históricos. Os autores e os textos nomeados acima criam, em suma, um Imaginário Textual através da movência (*mouvance*) da expressão que os torna membros daquela família de textos.

É esta a leitura que os textos convocados nos permitem. Encontramos ali a relação positiva, identitária, participante do Sentido e da Ordem que o Cão tem para o Cego. Tal como ali encontramos os elementos do rasto de um Imaginário Textual. Esta Ordem e este Imaginário, nascidos da linguagem partilhada, levam inclusive o cão a pretender obter justiça para o dono quando este é assassinado – como afirma o texto *O Cão do Cego que Fugio Para a Esquadra Inglesa...* Este cão torna-se assim isomorfo daqueles que, também nos exemplos dos textos, acompanham o dono na morte, tal como aqueles cães que encontramos na construção tumulária, não raro aos pés da estátua. Também aí, o cão permanece com o dono, acompanhando-o na morte, mantendo a lealdade, a fidelidade e a guarda que lhe dedicava em vida. Esta é, de resto, a função do deus Anúbis.

REFERÊNCIAS

- A Impostura Umilhada, ou Dialogo Critico e Moral entre Dois Cães* (1836). Lisboa: Typ. D'A. L. D'Oliveira.
- Aesopica. A fábula Esópica e a Tradição Fabular Grega* (2014), trad. Nelson Ferreira. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- ANASTÁCIO, Vanda (2005). Da história literária e de alguns dos seus problemas. In *Colóquio Literatura e História: Para uma Prática Interdisciplinar. 1*. Lisboa: Universidade Aberta, pp. 43-59.
- ÂNGLICO, Bartolomeu (1529). *Liber de proprietatibus rerum en romance*, trad. Vicente de Burgos. Toledo: En Casa de Gaspar de Avila.
- ARISTÓFANES (2006). *As aves*, trad. M. Fátima Silva. Lisboa: Edições 70.
- ARISTÓFANES (2014). *Rãs*, trad. M. Fátima Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- ARISTÓFANES (2010). *As Vespas*. In *Comédias*. Volume II, trad. Carlos Jesus. Lisboa: INCM.
- AUSTRIA, D. João de (2000). *Bestiario de D. Juan de Austria*, ed. J. J. Gil e P. M. Hernando. Burgos: Siloé.
- BARATA, Paulo J. S. (2011). As livrarias dos mosteiros e conventos femininos portugueses após a sua extinção: uma aproximação a uma história por fazer. *Lusitânia Sacra*, n.º 24 (julho-dezembro), pp. 125-152.

- BELTRAN, Vicenç (2012). Edat mitjana, ideologia i literatura. In Rafael Ferrer e Francisco Rico (eds.). *Literatures Ibèriques Medievales Comparades / Literaturas Ibéricas Medievales Comparadas*. Alicante: Universitat d'Alacant, pp. 103-132.
- BRAGA, Paulo Drumond (2015). Cães e gatos, Animais de Companhia por Excelência. In Isabel D. Braga e Paulo D. Braga (coords.). *Animais e Companhia na História de Portugal*. S/l: Círculo de Leitores, pp. 127-153.
- BRAGA, Teófilo (1986). *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*. Volume II. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- CERQUIGLINI, Bernard (1983). Eloge de la variante. *Langages*, nº 69, pp. 25-35. *Dialogo de dous cães, hum grande, outro Pequeno, e hum gato* ([1811?]). *Manuscrito*. Biblioteca da Ajuda: 54-XI-18 (95).
- D. JOÃO I (1918). *Livro da Montaria*, ed. F. M. E Pereira. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- FERREIRA, Luís Miguel Tarujo (2012). *Vai o Diabo em Casa Do Alfacinha: (des)amores e outras desordens nos entremezes de cordel de Setecentos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Dissertação de Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas).
- LOBO, Lourenço Lucio Lamberto (1789). *O Cão do Cego, Convencido e Abandonado por Mexeriqueiro*. Lisboa: Na Regia Oficina Typographica.
- LOPES, Maria José Ferreira (2017). Humanizar os Humanos: O Cão e o Gato em Duas Recriações de Figuras Clássicas. In Cristina Álvares, Ana L. Curado, Isabel C. Mateus e Sérgio G. de Sousa (orgs.). *Figuras do Animal. Literatura Cinema Banda Desenhada*. Braga: Húmus / Universidade do Minho, pp. 209-225.
- LOPES, Paulo Catarino (2015). O animal na Literatura: Dos Bestiários aos Livros de Viagens. In Isabel D. Braga e Paulo D. Braga (coords.). *Animais e Companhia na História de Portugal*. S/l: Círculo de Leitores, pp. 393-435.
- MICHELL, Tom (2012). *As Lições do Pinguim*, trad. Luís Rodrigues dos Santos. Alfragide: Asa.
- MORAIS, Ana Paiva (2008). *O Livro de Exopo: Dos Fabulários Medievais à Coleção de Fábulas em Língua Portuguesa* [disponível em: http://memoriamedia.net/bd_docs/Fabula/2.%20O%20Livro%20de%20Exopo.pdf, consultado em 3/06/2018]
- MORAIS, Francisco de (2016). Colóquio Primeiro. In Isabel B. Dias, Ana S. Laranjinha e Margarida S. Alpalhão (eds.). *Diálogos ou Colóquios*. Lisboa: IELT - FCSH NOVA, pp. 56-81.
- NEGREIROS, Anastácio Aniceto (1789). *Resposta ao Cão do Cégo em Dialogo De hum Cazeiro, o seu Cão, e hum Sogeito que tem chegado de Madrid*. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira.

- NOGUEIRA, Carlos (2012). A literatura de cordel portuguesa. *eHumanista*. Vol. 21, pp. 195-222.
- Nova Descuberta para curar a Hydrophobia, ou Dialogo entre hum Servente do Hospital dos Doudos e Hum Conductor de Cães Danados* (1822). Lisboa: Imprensa Nacional.
- Novos Apologos, e Dialogos Novos de Animaes; Dedicados aos Mininos da Corte* (1741). Lisboa: Na Officina de Miguel Rodrigues.
- O cão do cego defendendo a sua raça. Dialogo I* [II, III, IV e V] (1789). Lisboa: Na Regia Officina Typographica.
- O Cão do Cégo que Fugio Para a Esquadra Ingleza, Com Medo do Lagarde, e Consulta hum Letrado Sobre o Assassinio de Seu Amo* (1808). Lisboa: Na Impressam Regia.
- O Carneiro, o Pato, e o Gallo. Fabula em Fórma de Dialogo* (1791). Lisboa: Na Offic. De Antonio Gomes.
- ORTIZ, Emilio (2017). *Através dos meus pequenos olhos*, trad. Cláudia Ramos. Porto: Porto Editora.
- PÉREZ, Pedro Ruiz (2015). Prácticas y oficios de narrar en el siglo XVI: historia y teoria. *Studia Aurea*, n.º 9, pp. 9-48.
- PESQUENITO, José Rafael da Silveira (1788). *A Vaidade Redicula*. Coimbra: Na Real Impressão da Universidade.
- PETRILLI, Aurore (2009). La figure du chien de la mythologie à la magie antique. *Ephesia Grammata*, n.º 3, 1-30 [disponível em http://www.etudesmagiques.info/2009/EG_2009-02.pdf, consultado em 3/06/2018]
- Progresso da Demanda do Cão do Cego, Em que se contém a Petição do seu Letrado; e o extravagante, *mas engraçado expediente de que se lembrou este nunca visto Constituinte, para se vingár de toda a canalha Franceza* (1811). Lisboa: Na Impressão Regia.
- RAMOS, Ana Margarida (2005). *Os monstros na literatura de cordel portuguesa do século XVIII*. Aveiro: Universidade de Aveiro (Dissertação de Doutoramento em Literatura).
- RAMOS, Ana Margarida (2003). Na génese da literatura de massas: organização narrativa e elementos temáticos da prosa de cordel do século XVIII. *Forma Breve*, n.º 1, pp. 65-78.
- Representação Dirigida ao Ex-Intendente Lagarde. Feita pelo Podengo, Letrado, que os Cães nomearão, para obterem contramandado á pena geral de morte que tiveram* (1808). Lisboa: Na Typographia Lacerdina.
- SANTOS, José Mário Fidalgo dos (2014). *Lisboa e a Invasão de Junot: população, periódicos e panfletos (1807-1808)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Dissertação de Mestrado em História Contemporânea).

- SEVILLA, San Isidoro de (1994). *Etimologías II*, ed. de J. O Reta e M. M. Casquero, 2.^a ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Suplemento À Collecção da Legislação Portuguesa do Desembargador Antonio Delgado da Silva. Anno de 1763 a 1790* (1844). Lisboa: Na Typ. de Luiz Correa da Cunha.
- THEODORIDES, Jean (1986). *Histoire de la rage. Cave canem*. Paris: Masson.
- VILAR, Enriqueta Vila (2009). História y Literatura: un largo debate para un caso práctico. In *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2009, 33 pp. [disponível em DOI: 10.4000/nuevomundo.52533, consultado em 03/06/2018]

“DA REALIDADE NÃO PREFIRO A HUMANA”

Maria José Dias

dias.mariajose@gmail.com

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO-INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

Os territórios ficcionais de Maria Velho da Costa constituem espaços de indagação sobre a *realidade emocional dos afetos*, tema maior desta autora. De tonalidade sombria e ácida, esta ficção figura roteiros de devastação humana que exibem seres acossados e mal-amados a tentar encontrar nichos de conforto num mundo de gente íngreme, inábil para amar. É nestes cenários de aridez afetiva que os animais, e os cães em particular, surgem como linhas de fuga e possibilidade de sublimação do horror humano. O trânsito que se estabelece nesta ficção entre cães e homens configura um mundo outro, uma intersubjetividade que se ensaia numa zona fronteira entre naturezas, onde as identidades se esbatem e se sugerem novas formas de ser e de estar. O território movediço e poroso onde animais e homens interagem aponta a necessidade de uma reinvenção do humano, denunciada que foi a evidência de que “os cães são melhores que gente”.

215

“DA REALIDADE NÃO
PREFIRO A HUMANA”

Maria José Dias

QUANDO LINEU REGISTOU O NOME GENÉRICO “HOMO” ENTRE OS PRIMATAS, não lhe acrescentou nenhuma especificidade, mas fê-lo seguir do adágio filosófico “Conhece-te a ti mesmo”. Esta particularidade serve ao filósofo italiano Giorgio Agamben para defender que Lineu não teria visto no homem uma identidade específica a não ser a de que podia reconhecer-se como tal. Homem será, então, “o animal que deve reconhecer-se como humano para sê-lo” (Agamben, 2011, p. 43).

A designação posterior de “*Homo Sapiens*”, registada na décima edição do *Systema Naturae* de Lineu mais não seria, segundo o mesmo filósofo, do que a simplificação da designação anterior, vincando sempre a ideia de que a humanidade se alcançará apenas através do conhecimento de si e da elevação sobre si mesmo, pois que, quando os termos *homem* e *natureza* se fundem, torna-se difícil discernir o que separa o humano do inumano.

Vários autores, como Mary Midgley, defendem a ideia de que o homem partilha com outras criaturas sociais uma base comum sobre

a qual se vai construindo um sistema emocional complexo e que desta proximidade e da exploração das zonas intersticiais de comunicação entre o homem e o animal se pode recolher um importante contributo para a compreensão da construção antropológica (Midgley, *apud* Flint, 1998, p. xxvi).

A omnipresença de animais na ficção de Maria Velho da Costa, mas muito particularmente a sua preferência por cães, pode analisar-se à luz duma vontade de indagar sobre essa zona liminar entre naturezas, no sentido de questionar a qualidade das relações humanas e de as aquilatar por contraponto com o comportamento animal. É assim que, pela ordem de publicação dos vários textos, surgem na sua ficção uma cadela, um gato e um cão no conjunto de contos *O Lugar Comum*, um pássaro e uma serpente em *Casas Pardas*, uma coelha em *Lúcialima*, um cão em *Missa in albis*, um hamster, uma ave rara, um cão e um cordeiro no conjunto de contos *Dores* e uma cadela Rottweiler no romance *Irene e o contrato social*. No conto “A Ponte de Serralves”, incluído no conjunto *O Amante do Crato*, publicado em 2002, o animal, no caso um cão, é uma ausência que é necessário suprir, daí que uma das personagens decida, aparentemente para compensar a instabilidade comportamental de outra, arranjar-lhe um animal de companhia: “Amanhã compro-lhe um galgo. Esta casa precisa de um cão de estirpe, um cão de casa” (Costa, 2002, p. 40). Também no romance *O Livro do Meio*, escrito em parceria com Armando Silva Carvalho, o sujeito feminino tem uma cadela e uma gata como animais de companhia. No último romance escrito pela autora, um cão Pitbull é o companheiro de viagem e de infortúnio de Myra, no romance homónimo.

Ainda que no primeiro romance da autora, *Maina Mendes*, não haja presença física de animais, a protagonista é descrita como tendo incisivos “alobados”, é equiparada aos “lobos graves” e tem a indiferença dos “répteis” perante a criada de quem não gosta (Costa, 2001a, p. 40). A aproximação desta personagem aos animais sugere por vezes a existência de uma natureza híbrida ou uma espécie de corredor de comunicação entre espécies, como se pode observar nesta passagem: “persevera na sua mudez de corpo, tal como a besta fera sobrevive cordata entre os humanos, no mandamento que a tem escolhido – crescerás entre os seus teres e cuidarás em desprazer da riqueza dos túmulos que lhes envie!” (*idem*, p. 67). Neste romance, onde se associa

Maina Mendes a um animal selvagem, não se trata de uma simples fantasia ou sugestão zoomórfica, tão pouco, como noutros casos em que os animais interagem com os humanos, se tratará de um qualquer impulso antropomórfico. O que parece evidenciar-se no caso de Maina é, por um lado, a sugestão de que a personagem preserva uma faceta primordial que transcende as barreiras entre espécies e, por outro lado, a ideia de que os animais possuem um capital de discernimento e de sagesa que importará aos humanos considerar.

O conjunto de contos *O Lugar Comum*, anterior a *Maina Mendes*, abria já esse fio temático ao dotar os animais de uma espécie de consciência superior ou, pelo menos, de uma certa intencionalidade e altivez que de alguma forma diminuía os humanos que com eles lidavam. No conto “Exílio Menor”, por exemplo, a personagem Lurdes repara na forma como a sua colega Rita se comporta perante a Prefeita do colégio de freiras: “Rita, à sua frente, fitava nesta um olhar vazio, expectante da aprovação à sua posição correta, ao seu ostensivo silêncio. Um olhar de cão.” (Costa, 1966, p. 24). Mais à frente no mesmo conto, quando Lurdes chega a casa, depara-se com a sua mãe a espancar a cadela, em

(...) impopérios que emprestavam ao animal um sentido de responsabilidade, uma evidente participação no destino humano. Havia naqueles berros todo o amor do primata boçal que dominou todas as outras carnes, a imperecível gula de recriar por molde humano a qualquer forma de criado já, do concebido não por nós tal como é. (*idem*, p. 45).

Lurdes condena assim, na figura da mãe, a pulsão que o ser humano tem de impor aos outros seres um mesmo padrão de atitude, que não deixa margem para a consideração de outras abordagens. Da mesma forma, não tolera que o animal não reaja a essa imposição, atribuindo essa falha a uma característica também partilhada pelos humanos, a impotência de formular juízos:

(...) não suportava aquele ganir, aquela ausência total de uma resposta, de um juízo expresso. Lurdes não tolerava a mudez dos animais, e, apenas por isso, porque os doava de uma impotência, que não carência, toda humana, rangia os dentes e ficava transtornada se os maltratavam (*idem*, p. 46).

Esta personagem parece exigir que os animais reivindiquem um lugar mais destacado entre as pessoas, que comuniquem e interajam com elas, e por isso desdenha e rejeita os que não empreendem esse esforço:

Lurdes não lhes negava ternura e brincadeiras. Da comida esquecia-se, aborrecia-se. Dos menos suscetíveis de manifestar conhecimento da sua presença, qualquer arremedo de comunicabilidade, ainda que tosco, aborrecia-se também em curto tempo (*ibidem*).

Esta forma de encarar o animal sugere desde logo, no início do percurso ficcional desta autora, que se considerem as relações entre humanos e animais sob outros parâmetros, numa linha de abertura a intersubjetividades de fronteira. E se nesta primeira coletânea de contos uma outra personagem infantil, neste caso a criança do conto “Velada”, cujo pai atropela e mata um gato na estrada, entende, depois de finalmente se convencer de que não há nada a fazer pelo gato, que “Era tempo de desistir ou talvez ainda cedo para pensar os gatos mais que bichos” (*idem*, p. 111), este fio temático nunca será abandonado por Maria Velho da Costa e determinará que ao longo dos seus textos posteriores os animais funcionem em estreita relação com as suas personagens, criando estimulantes plataformas de reflexão sobre o humano e as suas relações interpessoais.

É assim que a coelha Boloira compensa pela sua docilidade a carência afetiva de Lucinha, no romance *Lúcialima*, ou que a decapitação de uma ave rara, no conto homónimo, permite equacionar os fenómenos de *scape-goating*, de que fala Ernest Becker, ao transferir-se a violência para a ave mais bela e cara, longamente cobiçada e depois comprada, para exorcizar os traumas do abandono e da desafeição, e para criar a ilusão de poder quando este se vê negado, até na gestão da própria vida. Da mesma forma, a ave que Elisa mata porque tem as patas partidas, no romance *Casas Pardas*, serve de impulso para uma reflexão sobre a maldade humana, dando origem a uma bela oração:

(...) Peço-te, ó Deus, que faças que debaixo da terra e dos meus pés venham lagartas brancas comer depressa este pássaro. E que essas lagartas comam até ao último dos seus ossos e à última das suas tripas e às unhas das suas patas partidas e ao sangue por onde as suas penas pegam à carne e

ao mole dos seus olhos, até ficarem bem gordas e brancas e ladinas. (...) E que venha então o maior gavião que sempre houve e coma delas e da carne deste nelas, que era pequenino, e das suas patas partidas e das goelas que eu torci com estas mãos. E que desça sobre a terra com as suas asas do tamanho do céu e coma os olhos das pessoas que partem estes pássaros. Amém. (Costa, 1979, pp. 183-184)

As palavras de Mary, irmã de Elisa no mesmo romance, vão buscar igualmente a sua força dramática ao elemento animal. Desamparada e incapaz de superar a sua inabilidade para viver e lidar com os afetos, Mary vale-se do exemplo do cão para verbalizar a sua angústia. Atente-se nalgumas passagens do seu desabafo:

Quando eu nasci eu só queria viver acho eu mas nunca ninguém me quis. Eu sei que a maioria das pessoas não se querem bem, bem vejo. Mas ao menos algumas vezes sofrem umas pelas outras durante um tempo. Nunca ninguém sofreu por causa de eu existir. (...) Eu gostava muito de ter sido alguém. O único cão que me lambia mais até morreu de sarna. (...) Nunca ninguém me viu como se eu fosse de alguém. (...) Também queria dizer que se algum dia alguém gostasse muito de mim eu não sabia o que havia de fazer porque eu não sei como é que se prefere exceto aquele cão que eu disse que me preferia. E eu também não soube o que é que havia de lhe fazer porque não se pode coçar um cão melhor do que ele se coça. (...) (*idem*, pp. 220-221)

Os animais surgem, assim, perspetivados como bitola para aferir o comportamento humano e a qualidade das relações interpessoais, numa ficção que tem vindo a propor espaços literários de indagação sobre o homem e a *realidade emocional dos afetos*,^[1] tema maior da obra desta autora. Apostada em “averiguar do que nos comove, e move para onde” (Costa, 1994a, p. 11), a ficção de Maria Velho da Costa traça roteiros de devastação humana que nos exibem figuras de falha, sujeitos íngremes e desajustados, a tentar viver num mundo onde impera a aridez afetiva e onde parece ter-se perdido a competência para amar. É num cenário de

¹ Cláudia Coutinho e João Ribeirete (2003), “A leitura na escrita”, entrevista a Maria Velho da Costa, Revista *Textos e Pretextos* nº 3, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 46-53, p. 48.

desesperança e de incomunicabilidade humana que os animais surgem nesta ficção como vias a explorar, numa tentativa de acudir à falência da afetividade. Entre humanos e bichos, o saldo pende nitidamente para o lado dos animais e a recorrência de algumas afirmações não deixa margem para dúvidas. Cito: “da realidade não prefiro a humana” (Costa, 1979, pp. 21-22); “Um dia destes hei de ir ao Jardim Zoológico a ver se arranjo doutra maneira as minhas reminiscências e a família.” (*idem*, p. 22); “nem todos somos humanos. Há bichos mais pessoais” (Costa, 1988, p. 175); “os cães são melhores que gente” (Costa, 2008, p. 78); “há gente canina assim, que ensina pensantes” (Costa, 2001, p. 181).

Como se depreende da maioria dos exemplos aqui referidos, os cães têm destaque nesta ficção, de tal forma que é a própria autora, em nota metatextual e autoirónica inserida no romance *Missa in albis*, a reconhecer essa omnipresença através da referência aos “cães apêndices” (Costa, 1988, p. 445). E se neste romance o cão de Sara serve o propósito de emparceirar com as outras figuras ficcionais para, entre outras coisas, problematizar questões meta-literárias, mudando de nome ao sabor do malabarismo autoral a que aí se assiste, passando de Flush a Wagner e depois a Cão, mantendo-se simplesmente “Cão” até ao final do romance, esse facto confirma a importância atribuída ao elemento animal por si só, e muito particularmente ao cão, abstraindo-o de uma eventual dimensão afetiva individualizante e particularizada num qualquer nome.

É contudo nos romances *Irene e o contrato social* e *Myra* que os cães fornecem de forma mais impressiva matéria de reflexão sobre uma humanidade animal, pelos exercícios relacionais que aí se figuram. No primeiro caso, Maina é a cadela Rottweiler que acompanha as andanças de Orlando, um *graffer* mestiço, e que como ele transporta uma agressividade latente, pronta a aplicar em impulso reativo à maldade, ou sob comando do seu dono. No segundo caso, Rambo é um cão Pitbull treinado para matar, ferramenta do mal nas mãos dos *skin-heads* que, recuperados do romance *Irene*, matarão o mesmo Orlando, no romance *Myra*, entretanto apaixonado e rendido à menina de leste, figura desamparada e desabrigada, que rumo em direção a um qualquer nicho afetivo que lhe sirva de esperança.

Consideradas espécies perigosas e, portanto, fora da designação de “Companion Species” onde Donna Haraway inclui os cães que estabelecem com os humanos uma reciprocidade emocionalmente

gratificante, Maina e Rambo irmanam-se a Orlando e a Myra na sua condição de seres à margem, acoitados e marcados por experiências violentas que lhes moldaram o caráter, e com eles tecem laços de fidelidade e uma relação intersubjetiva que é compensatória das relações humanas íngremes de que estão rodeadas as duas personagens. Maina e Rambo, tal como Orlando e Myra, protagonizam experiências-limite que confrontam o leitor com cenários do que Donna Haraway designa por “significant otherness” (2003:7) e nisso se revelam seres liminares, num jogo de proximidades e diferenças que permite equacionar o humano, apontando caminhos sobre o contributo que os cães podem dar na melhoria das relações humanas, mas sobretudo na compreensão e consciencialização do que é a essência humana e o seu dever.

A cadela Maina sabe calar-se e conter-se quando a gravidade das situações o impõe e a sua contenção como que constrói uma aura solene em torno das situações irremediáveis das personagens Hannah e Irene, ambas vítimas da doença de Alzheimer, no romance *Irene ou o Contrato Social*. Quanto a Rambo, este empreende com Myra um percurso paralelo de tentativa de fuga à dor, que estará, porém, condenado ao fracasso. O cão vai penetrando no universo íntimo da menina desamparada e entre os dois vai-se construindo um território intersubjetivo difuso e aberto onde as suas identidades mutuamente se fecundam. Familiarizados com a maldade humana, aprenderam juntos “manha e força”, num processo recíproco de aprendizagem do outro e de construção de afetos. Não é, assim, de admirar que o cão sinta ciúmes quando vê despontar o amor entre Myra e Orlando:

Pobre Rambo, feliz embora, pervertido de amor e servidão, depois das memórias da morte, dada e tomada. Como todos os daquela casa, lhe cheirava. Havia lutos, cheiro a perdas de sangue, debaixo da ordem imaculada e da limpidez da grande casa branca. Gostava de regressar ao que era antes de falar e ser falado, à matilha, à horda inicial, aos grunhidos das precedências na comida e na cobrição das fêmeas.

Não penso, não choro. São toxinas que não preciso de exsudar assim. Sou cão. (Costa, 2008, pp. 107-108)

Rambo, à imagem do cão Jade de Maria Gabriela Llansol, cuja obra *Amar um Cão* é várias vezes citada e homenageada no romance

Myra, vai-se construindo, “forjando a sua identidade” num processo de *ser sendo* a que Llansol chama “alma crescendo” e que remete para o fenómeno do devir deleuziano, estado de latência fecunda operada em zona intermédia e porosa, onde as naturezas se esbatem para permitir novos cruzamentos e reconfigurações. Entre Rambo e *Myra*, da mesma forma que entre Jade e o sujeito da enunciação de *Amar um Cão*, opera-se um desvio, constrói-se um território baldio, zona indeterminada e difusa onde se esbatem as fronteiras entre o animal e o humano e se abrem corredores para uma sociabilidade entre espécies, na linha do que fez uma outra afinidade eletiva de Maria Velho da Costa, Virgínia Woolf, ao construir a figura do cão Flush, no romance homónimo. Ao fazê-lo objeto de uma biografia e ao entrar no seu universo íntimo, a autora efetuou o mesmo desvio, fazendo-o observador e comentador dos humanos que o cercam, e assim explorando os processos de construção dos valores humanos. Rambo superioriza-se a Flush por ser ele próprio sujeito enunciativo e poder dizer-se, colocando-se ao nível das outras personagens do romance em termos de expressão da sua subjetividade. O processo intersubjetivo que se estabelece entre os dois configura um trânsito identitário de duplo sentido, que *Myra* assume ao afirmar “Rambo é carne da minha carne, Rambo sou eu” (*idem*, p. 119) e “Eu sou Rambo” (*idem*, p.120). Aqui se condensa a percepção da humanidade de Rambo e, simultaneamente, a recuperação pelo humano do que no animal se afigura como potencial de afetos que falta aos homens. A apoteose trágica com que finaliza o romance é um exemplo de mútua compaixão e de afeição recíproca:

A ver se não caímos em cima de ninguém.

O cão, aterrado, disse,

Tem de ser?

Myra disse,

Tem de ser.

(...)

Morria de artista, à russa, e com ela um cão, que de qualquer das formas, estava condenado. Sentou-se no rebordo da janela, de costas, e chamou o cão para a cadeira.

Rambo subiu, sentou-se. Percebeu que nada mais havia a perceber. Agarra-me bem, disse, para eu bater com a espinha antes de ti.

Myra tomou-o nos braços a atirou-se para trás, como um mergulhador equipado se atira de um barco de pesquisa submarina. Rambo ainda se debateu nos braços dela, mas eram já asas.

Foi o último pensamento vivo de Myra. (*idem*, p. 221)

Não se trata, na ficção de Maria Velho da Costa, de defender uma qualquer bestialização do homem, nem, em sentido inverso sugerir o antropomorfismo como respostas à aridez dos afetos. Antes se sugere aqui a necessidade de reinventar o humano, considerando e abrindo corredores de passagem a novas formas de ser e de estar, desenhando linhas de fuga que sugerem heterotopias de compensação ao desacerto existencial do nosso mundo. Numa ficção de tonalidade sombria e ácida que insiste na ideia da prevalência do mal e em cenários de desesperança, onde se torna difícil “triar os verdugos dos sofrentes” (Costa, 2001, p. 146), “Os melhores não sobrevivem” (Costa, 1988, p. 447), “Ninguém se encontra” (Costa, 1983, p. 161) e “A vida é assim. Depravada.” (Costa, 2001, p. 62), a frase “Da realidade não prefiro a humana” (Costa, 1979, p. 21), presente em *Casas Pardas*, é um alerta para a necessidade de uma reconfiguração a haver e, nesse âmbito, os “cães apêndices” desta ficção dão o seu contributo para a consideração de uma nova cartografia humana e uma heterotopia de compensação ou de sublimação da desafeição humana, cujas coordenadas se inscrevem, por enquanto, no espaço literário, na figuração de mundos plausíveis onde a fronteira entre realidade e ficção se equaciona e novas territorialidades literárias desafiam as fronteiras do conhecimento.

223

.....
“DA REALIDADE NÃO
PREFIRO A HUMANA”
.....

Maria José Dias

REFERÊNCIAS

Ativa

COSTA, Maria Velho da Costa (1966). *O Lugar Comum*. Lisboa: Livraria Morais Editores.

COSTA, Maria Velho da (1973). *Desescrita*. Porto: Afrontamento.

COSTA, Maria Velho da (1979). *Casas Pardas*, 4.ª edição, prefácio de Manuel Gusmão.

Lisboa: Publicações Dom Quixote. Moraes Editores [1977].

COSTA, Maria Velho da (1983) *Lúcialima*. Lisboa: Edições «O Jornal».

COSTA, Maria Velho da (1988), *Missa in Albis*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- COSTA, Maria Velho da (1994a). *Cravo*, 2.^a edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote Moraes Editores [1976].
- COSTA, Maria Velho da (1994). *Dores*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- COSTA, Maria Velho da (2001a). *Maina Mendes*, 4.^a edição, prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Dom Quixote [1969].
- COSTA, Maria Velho da (2001). *Irene ou o Contrato Social*. Lisboa: Publicações Dom Quixote [2000].
- COSTA, Maria Velho da (2002). *O Amante do Crato*, com um desenho de João Cutileiro. Porto: Edições Asa.
- COSTA, Maria Velho (2008). *Myra*, pinturas de Ilda David. Lisboa: Assírio e Alvim.

Crítica

- AGAMBEN, Giorgio (2011). *O Aberto – O homem e o animal*. Lisboa: Edições 70.
- BECKER, Ernest (1975). *Escape from Evil*. New York: The Free Press, a Division of Macmillan Publishing Co. Inc.
- COUTINHO, Ana Cláudia e Ribeirete, João (2003). A leitura na escrita. *Textos e Pretextos*, nº 3: *Maria Velho da Costa*, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 46-53.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI FÉLIX (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DIAS, Maria José Carneiro (2014). *Maria Velho da Costa – uma poética da au(c)toria*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto no dia 4 de abril de 2014.
- FLINT, Kate (1998). Introduction and Notes to Virginia's Woolf *Flush*. In Virginia Woolf (1998). *Flush*. Oxford: Oxford University Press.
- GUSMÃO, Manuel (1988). Textualização, polifonia e historicidade. *Revista Vértice*, nº 6, II série, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 47-51.
- HARAWAY, Donna (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.

Obras de referência literária e cultural

- LLANSOL, Maria Gabriela (s/d). *Amar um cão*, com ilustração de Ruth Rosengarten. Sintra: Colares Editora.
- WOOLF, Virginia (1998). *Flush*. Oxford: Oxford University Press.

ENTRE A AFEIÇÃO E O HEROÍSMO: DUAS CADELAS HUMANIZADAS E IMORTALIZADAS POR MARCIAL

Maria José Ferreira Lopes

mlopes@braga.ucp.pt

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA, CENTRO DE ESTUDOS FILOSÓFICO-HUMANÍSTICOS (CEFH), BRAGA, PORTUGAL

O cão, companheiro por excelência dos humanos na Antiguidade, desempenhava funções variadas. Sendo discutível o uso do conceito de *pet*, existem numerosos documentos do afeto pelos cães, nomeadamente em Homero. Na Roma Antiga, os *Epigramas* de Marcial refletem esses sentimentos, destacando-se os exemplos de Issa, cadelinha de regaço (1, 109), e de Lídia, valente caçadora (11, 69). O poeta humaniza o animal através de *monimenta* típicos do esforço de conservação da memória do próprio homem: as representações pictórica, literária e a provável inscrição desta no túmulo, no caso de Lídia. Particularmente relevantes são as semelhanças entre Issa e as meninas, e o uso de recursos literários típicos dos heróis épicos. Ao solicitar a recordação eterna dos homens, Lídia invoca cães míticos como Lélope, Mera ou Argos, e coloca-se no nível dos heróis humanos que, em Cálidon, lutaram, morreram e se imortalizaram num duelo, feroz, mas leal, com um imponente javali.

225

ENTRE A AFEIÇÃO E
O HEROÍSMO: DUAS
CADELAS HUMANIZADAS
E IMORTALIZADAS POR
MARCIAL

Maria José Ferreira Lopes

FOI NOS POEMAS HOMÉRICOS QUE O MUNDO ANIMAL FEZ A SUA ENTRADA NO IMAGINÁRIO DA LITERATURA OCIDENTAL, com versos lapidares e inesquecíveis, a par dos caprichosos deuses, dos gloriosos heróis e das esplêndidas mulheres. E fizeram-no muito à semelhança dos humanos, também na dupla vertente “terráquea” e divina, “normal” e monstruosa, “civilizada” e bárbara, através de um complexo bestiário em que avultam animais domésticos e selvagens; mas também as suas versões híbridas ou fantásticas. A fauna mediterrânica de Homero, onde ainda reinava o leão e figuravam alguns animais domésticos oriundos de outras regiões, incluía já alguns companheiros e colaboradores do homem (Voultsiadou & Tatolas, 2005, p. 1877), todos enquadrados numa visão mítica do universo. Ao lado das primeiras expressões da relação íntima e simbólica dos humanos com algumas espécies, patente em ideias engenhosas e marcantes, como o cavalo de Troia e

as ovelhas do Ciclope, e nos epítetos e apanágios dos deuses, surgem ideias tão ricas de significado como a da metamorfose deus-animal e homem-animal, mas também animal-humano. A importância do animal no mundo de Aquiles – cujos súbditos eram, recorde-se, formigas transformadas em homens – está claramente plasmada no seu papel central em numerosas expedições heroicas fundacionais, como a busca do velo de ouro, a caçada ao javali de Cálidon, os trabalhos de Hércules, ou as viagens de Ulisses – um substrato mítico e literário enriquecido pelas gerações posteriores, embora ameaçado pelo “cientificismo” de filósofos como Aristóteles.

Na Grécia Arcaica, onde só pelo século V a. C. começaram a aparecer a galinha e o gato (*idem*, p. 1881), os companheiros mais próximos do homem eram o cavalo e o cão, figuras indispensáveis nas atividades diárias, mas também na guerra e na caça. Embora ambos pudessem ser acessórios denunciadores de *status*, o cavalo era naturalmente mais exclusivo das elites, e o cão mais “democrático” (MacKinnon, 2014, pp. 271-274). Homero deve ter sido um apreciador de cães, pois, na forma como retratou Argos, o velho cão de Ulisses (*Odisseia*, 17, vv. 290-327), registou as características que explicam a imensa popularidade do animal ao longo dos tempos: trabalhador enérgico, empenhado, corajoso; amigo brincalhão, afetuoso e fiel. Séculos depois, na Atenas Clássica, é Alcibíades quem aproveita o afeto generalizado pelo cão – e o *status* conferido pelos exemplares mais preciosos – para se manter na ordem do dia através da repulsa causada por cortar a cauda do seu belo e caríssimo “mastim” (Plutarco, *Vidas paralelas*, “Alcibíades”, 9, 1).

Reina grande incerteza à volta das raças caninas da Antiguidade, em virtude da extinção de grande parte e da ausência de vestígios fósseis relevantes e até de descrições ou retratos fidedignos. A distinção mais básica entre elas correspondia à que opõe o cão de trabalho ao de regaço, com óbvias implicações de tamanho e força. De um lado, cães como o de Alcibíades – que levou à designação da famosa estátua do cão de Jennings –, normalmente identificado com o Molosso, oriundo do Epiro, mas talvez o de caça, menos corpulento que o pastor (de mais de 60 kg), usado na guerra; e do outro, o chamado Maltês – *Melitensis* –, talvez por ser comercializado na ilha, apanágio sobretudo das senhoras e das crianças (MacKinnon, 2014, pp. 272-273).

Em Roma, em paralelo com o enorme desenvolvimento na criação e exploração de animais (Kron, 2013), o amor pelos cães atingiu níveis extraordinários, merecendo a “praga” dos malteses uma atenção satírica comum à do lado grego do império (Lazenby, 1949, p. 246). O afeto que rodeava estes animais é patenteado por inúmeros mosaicos, vasos e até lápides, quer acompanhando simbolicamente os seus donos na morte, quer até identificando a sua própria sepultura (Toynbee, 2013, pp. 109 e ss.).

Os cães de Marcial

Marco Valério Marcial é uma fonte muito relevante sobre a importância do cão na civilização e na cultura romanas. Os epigramas deste hispano (Augusta Bilbilis, hoje Calatayud, entre março de 38-41 e cerca de 102-104), que se instalou na Cidade Eterna em finais do reinado de Nero e regressou à terra natal nos inícios do de Trajano, deixaram na posteridade sobretudo um travo satírico e desbocado. O seu objetivo era, contudo, que soubessem a Homem – *hominem pagina nostra sapit* (10, 4) – e, sintomaticamente, define a fragilidade e pequenez do ser humano com uma metáfora animal: *Inbelles dammae quid nisi praeda sumus?* – “Nós, gamos indefesos, que mais somos além de presa?” (13, 94).

Com efeito, Marcial não podia ficar indiferente à multiforme importância dos animais na sociedade do seu tempo, desde logo como fonte de alimento e símbolo de desigualdade social. Os convites para jantar e seu protocolo, essenciais no quadro das complexas relações de *clientela* que tanto apoquentavam o próprio poeta, são por isso um tema recorrente: por exemplo, a carne de javali e de lebre eram sinais de luxo, e servi-las – pois nem todos os convivas tinham acesso à melhor parte do menu – mostrava consideração pelo hóspede (7,78), ao ponto de ser a arma usada para obrigar Marcial ao supremo suplício de ouvir os versos do anfitrião (*v.g.* 3,50).

A grande novidade romana era, porém, o abuso dos animais em grandiosos espetáculos sangrentos, as *uenationes*, frequentemente usadas como método de execução. Realizados em arenas públicas e até privadas, as *uenationes* provocavam duelos por vezes inesperados entre animais e reproduziam as caçadas tão apreciadas como demonstração

do controlo do homem sobre a natureza, imitando episódios mitológicos que os poetas tinham cantado desde Homero. Eram para muitos uma autêntica paixão, refletida na decoração das casas, a exemplo de mosaicos famosos, como os da *Villa Romana del Casale*, em Piazza Armerina, na Sicília (Toynbee, 2013, pp. 40-41 e *passim*). Desenvolveu-se por isso uma verdadeira indústria de caça, transporte e criação, responsável pelo desaparecimento de vastas populações de animais selvagens, nomeadamente de felinos (Shelton, 2014, p. 473) – como bem exemplifica a busca feita a contragosto por Cícero, quando procônsul na Cilícia, por leopardos para a potencial edilidade do seu jovem amigo Marco Célio Rufo (*Ad familiares*, II, 2, 11). Marcial, refletindo essa experiência, além de frequentes alusões nos 14 livros de *Epigramas*, tratou longamente das *uenationes* no livro intitulado *De spectaculis*, dedicado à inauguração do famoso *Colosseum*, no reinado de Tito.

Com um “sabor a Homem” mais profundo se mostra o tema dos animais de estimação, cuja enorme relevância transparece também em cronistas mais “científicos” do que Marcial, como Plínio, o Velho. Documento notável da presença dos animais de estimação é o epigrama 7, 87 que, além de expor os gostos excêntricos dos amigos e conhecidos do poeta em matéria de criaturas, permite estabelecer uma considerável equiparação entre o afeto por animais e por humanos:

*Si meus aurita gaudet glaucopide Flaccus,
si fruitur tristi Canius Aethiope;
Publius exiguae si flagrat amore catellae,
Si Cronius similen cercopithecon amat;
delectat Marium si perniciosus ichneumon,
pica salutatrix si tibi, Lause, placet;
si gelidum collo nectit Cadilla draconem,
luscínio tumulum si Telesilla dedit:
blanda Cupidinei cur non amet ora Labyrtae
qui uidet haec dominis monstra placere suis?*

Se o meu Flaco se alegra com um lince de orelhas espetadas¹
e Cânio se delicia com um sombrio etíope,
e Públio se inflama de amores por uma pequena cadela,
e Crónio ama um macaco parecido com ele,
e a Mário deleita um pernicioso rato do Egipto,
se uma pega saudante a ti, Lauso, agrada,
e no pescoço enrola Gadila uma gélida serpente,
e ao rouxinol Telesila um túmulo dedicou:
Porque não amarás o rosto meigo de Labirta, belo como Cupido,
Quem estes monstros vê agradar aos seus senhores?

Apesar de o conteúdo de alguns versos poder causar perplexidade, é evidente o recurso aos mesmos vocábulos para expressar uma ligação afetiva profunda: *amare* serve para o macaquinho de Crónio e para o belo adolescente Labirta. Também o luto pela perda de um animal de estimação se assemelha ao de um humano: Telesila construiu um túmulo para o seu rouxinol, um dos pássaros canoros mais estimados pelos romanos, tal como os que sobretudo imitavam vozes, como a pega de Lauso. A título de exemplo, recorde-se o caríssimo rouxinol branco que o imperador Cláudio comprou para Agripina, e os rouxinóis e um tordo, treinados para “falarem”, pertencentes aos jovens Britânico e Nero (Plínio, *Naturalis Historia*, X, 43 e 59).

É neste contexto de humanização do relacionamento com animais que sobressaem dois epigramas dedicados a duas cadelas diferentes: uma, de regaço, ainda viva e cheia de qualidades que a tornam irresistível; a outra, uma possante caçadora de javalis, propriedade de Déxter, já morta, mas que reivindica a perenidade da sua memória. Ambos os donos pertenciam ao círculo de amizades ou patrocínios do poeta: a adoração de Públio pela sua cadela é mencionada no epigrama 7, 87 através do verso *Publius exiguae si flagrat amore catellae*; e Déxter é visado num epigrama anterior precisamente por ter oferecido ao poeta um

¹ As traduções são oriundas da edição Marcial (2000-2004), *Epigramas*, trad. Delfim Ferreira Leão, José Luís Brandão e Paulo Sérgio Ferreira, introd. e notas de Cristina de Sousa Pimentel, IV vols., Lisboa, Edições Setenta; a versão latina tem por fonte a edição presente na base de dados *Itinera Electronica*. Podem ocorrer diferenças na numeração dos epigramas entre as duas edições, mas optarei pela da versão portuguesa.

javali que se revela um presente danoso, pois exige na sua preparação um gasto incomportável para a carteira modesta de Marcial.

Issa: uma cadela lírica (*Epigramas*, 1, 110)

Issa est passere nequior Catulli
Issa est purior osculo columbae,
Issa est blandior omnibus puellis,
Issa est carior Indicis lapillis,
Issa est deliciae catella Publi.
Hanc tu, si queritur, loqui putabis;
Sentit tristitiamque gaudiumque.
Collo nixa cubat capitque somnos,
Ut suspiria nulla sentiantur;
Et desiderio coacta uentris
Gutta pallia non fefellit ulla,
Sed blando pede suscitatur toro
Deponi monet et rogat leuari.
Castae tantus inest pudor catellae,
Ignorat Venerem; nec inuenimus
Dignum tam tenera uirum puella.
Hanc ne lux rapiat suprema totam,
Picta Publius exprimit tabella,
In qua tam similem uidebis Issam,
Ut sit tam similis sibi nec ipsa.
Issam denique pone cum tabella:
Aut utramque putabis esse ueram,
Aut utramque putabis esse pictam.

Issa é mais preciosa que o pardal de Catulo,
Issa é mais pura que um beijo de pomba,
Issa é mais carinhosa que todas as meninas,
Issa é mais preciosa que as pérolas da Índia,
Issa é uma cachorrinha, delícias de Públio.
Tu, se ela geme, julgarás que fala;

sente tristeza e também alegria.
 Deita-se apoiada no pescoço e cai num sono,
 em que nenhuns suspiros se ouvem;
 e, obrigada pela necessidade do ventre,
 nunca sujou as mantas com uma gota,
 mas com a carinhosa pata te desperta e do leito
 aconselha a retirá-la e pede para ser aliviada.
 Mora tal pudor na casta cadelinha
 que ignora Vénus; e não encontramos
 um marido digno de tão terna menina.
 Para que o derradeiro dia não a leve por inteiro,
 Públio representa-a num quadro pintado,
 no qual tão parecida vereis Issa
 que *tão parecida a si, nem ela própria é.*
 Em suma, põe Issa junto à pintura:
 Ou julgarás que uma e outra são reais,
 Ou julgarás que uma e outra são pintadas

231

É por vontade do poeta que Issa se acha ligada à tradição lírica dos *poetae noui*: logo no primeiro verso, evoca o pássaro de Lésbia, a amante de Catulo (*Carmina*, 2 e 3), como termo de referência para a incluir no *ball of fame* dos animais amados e de algum modo humanizados. Contudo, é só no quinto verso – concluindo uma sequência de afirmações enfatizadas pelas omnipresentes anáfora e aliteração e pela comparação com exemplos de qualidades muito apreciadas – que o que está subjacente ao nome Issa é revelado: trata-se de uma pequena cadela, que assim viu o seu valor acentuado com uma gradação, que sobe do animalzinho de estimação algo maroto (o pássaro e a pomba) – isto é, do patamar por ela partilhado – para o das donzelas e, por fim, para o das gemas preciosas, tão amadas pelos romanos de então: *Indicis lapillis*. As suas qualidades parecem corresponder às normalmente exigidas a uma menina pequena: *nequior* (no grau normal *nequam*); *purior* (no grau normal *pura*); *blandior* (no grau normal *blanda*); *carior* (no grau normal *cara*). Estas características trazem à colação as da pequena escrava Erócion, cuja morte prematura perturbou o poeta, que a recordou em vários epigramas (*v.g.* 5, 34, 5, 37 e 10, 61) com recurso a comparações de animais e materiais preciosos. Por exemplo, no longo e algo desconcertante 5, 37:

.....
 ENTRE A AFEIÇÃO E
 O HEROÍSMO: DUAS
 CADELAS HUMANIZADAS
 E IMORTALIZADAS POR
 MARCIAL

Maria José Ferreira Lopes

Puella senibus dulcior mihi cynis,
agno Galaesi mollior Phalantini,
concha Lucrini delicatior stagni,
cui nec lapillos praeferas Erythraeos
nec modo politum pecudis Indicae dentem
niuesque primas liliumque non tactum.

Menina mais doce na voz que os cisnes na velhice,
mais tenra que a cordeira do Galeso falantino;
mais delicada que o nácar do lago Lucrino;
a quem nem preferirias as gemas da Eritreia,
nem as presas recém-polidas do animal da Índia,
nem as primeiras neves nem o lírio intacto.

É no sexto verso da descrição de Issa que surge a interpelação enfática a um destinatário direto, mas indefinido, que não é Públio, embora vise, obviamente, conquistar a sua simpatia: *Hanc tu, si queritur, loqui putabis*. Com essa interpelação, inicia-se um bloco de onze versos que apresentam de forma mais concreta as principais qualidades de Issa. As duas primeiras identificam-na como quase humana: parece dominar o que os filósofos mais racionalistas consideravam exclusivo dos humanos – a fala (*loqui putabis*) e o sentimento (*Sentit tristitiamque gaudiumque*). Depois, vem o carinho com que se aconchega ao seu dono, a higiene, o pudor, merecendo por isso ser designada como *tenera puella*, terna menina. Aqui chegados, Marcial e o seu interlocutor devem sentir a mesma preocupação: perante a inevitável visita da morte, é essencial preservar a imagem da amada cadela para não a perderem totalmente – *Hanc ne lux rapiat suprema totam*. Com esse objetivo, Públio tratara de a pintar de modo tão verosímil, que, posto o modelo ao lado do retrato, é impossível decidir qual a mais real.

Ora a representação de um ente querido através da pintura aparece na obra de Marcial como um dos principais *monimenta doloris*, isto é, representações do falecido que, além de preservarem a sua imagem e memória, de algum modo consolam a ferida – *uulnus* – dos que ficaram. Tal representação é particularmente pungente no caso dos pais que perderam filhos jovens, como sucede com Camónio Rufo, morto

na longínqua Capadócia com cerca de vinte anos, no início do *cursus honorum*. Seu pai, que não pôde prestar-lhe honras fúnebres *in loco*, mandou pintar um retrato dele como criança muito pequena, pois a sua dor era tão irreparável que só lhe permitia fazer face a um rosto que não tinha idade para falar:

*Effigiem tantum pueri pictura Camoni
seruat et infantis parua figura manet.
florentes nulla signavit imagine uoltus,
dum timet ora pius muta uidere pater.*

O retrato de Camónio, em menino, se conserva na pintura e da criança subsiste a delicada figura. Não mandou representar o rosto na flor da idade o devoto pai que teme ver uma boca muda.

Ao ser retratada de forma tão proficiente pelo seu jovem e certamente *graeculus* dono – que alguns autores relacionam com o círculo do então muito novo Adriano (Balland, 1998, pp 53-55) –, a ainda viva cadela Issa recebe o mesmo tratamento que uma pessoa querida. Contudo, o simples facto de Marcial escrever sobre ela tem implícita a ideia de uma imortalidade ainda mais consistente: nada consegue ultrapassar a voz lapidar do poeta, como sublinha Marcial a propósito de outros mortos amados, como o centurião Varo, falecido no Egipto (*Epigramas*, 10, 26): *Sed datur aeterno uicturum carmine nomen* – “Mas meu imortal poema dá-te um nome eterno.”

Uma cadela épica: o epitáfio da caçadora Lídia (*Epigramas*, 11, 69)

O primeiro de todos os *monimenta doloris* era precisamente o sepulcro, onde uma lápide assinalava através de palavras escolhidas o que o falecido queria deixar para memória futura. Para escapar ao esquecimento, tais monumentos erigiam-se normalmente à margem da estrada ou em locais muito frequentados. Os transeuntes eram interpelados pelas palavras do falecido, que com frequência ameaçava assombrá-los se

o não recordassem, pois acreditava-se que o espírito de um morto não honrado se manteria no mundo superior.

Como a história do rouxinol de Telesila deixa implícito, conhecem-se estelas funerárias de animais de estimação, sinal evidente do nível de afeto e até antropomorfização atingido na Antiguidade. É exemplo disso, apesar da ambiguidade interpretativa, o caso de uma cadela maltesa chamada Helena, em cuja estela, conservada no Getty Museum, a estátua do animal tem por legenda: *alumna*, e sobretudo *anima incomparabilis et benemerens* (Harden, 2014, p. 46).

Acompanhando a sua tendência para lembrar amigos ou patronos falecidos e até escrever os seus epitáfios seguindo as convenções funerárias do tempo, Marcial dedicou um (*Epigramas*, 11, 69) à cadela de caça Lídia – certamente do tipo molosso, à semelhança do *acrem-que* (vigoroso) *Molossus* apresentado por Virgílio nas *Geórgicas* (3, 405) –, animal de estimação de Déxter, morta em ação. E avançou na senda da humanização da figura do animal ao ir além da tradicional – embora já implicando personificação – interpelação em primeira pessoa aos transeuntes: utilizou o ideário e os recursos típicos da poesia épica, nomeadamente o conceito da morte heroica e as alusões mitológicas:

*Amphitheatrales inter nutrita magistros
uenatrix, siluis aspera, blanda domi,
Lydia dicebar, domino fidissima Dextro,
qui non Erigones mallet habere canem,
nec qui Dictaea Cephalum de gente secutus
luciferae pariter uenit ad astra deae.
Non me longa dies nec inutilis abstulit aetas,
qualia Dulichio fata fuere cani:
fulmineo spumantis apri sum dente perempta,
quantus erat, Calydon, aut, Erymanthe, tuus.
Nec queror infernas quamuis cito rapta sub umbras.
Non potui fato nobiliore mori.*

Criada entre os treinadores do anfiteatro,
 caçadora, feroz no monte, em casa mansa,
 Lídia era o meu nome, fidelíssima a Déxter, meu amo,
 que me não trocava pelo cão de Erígone,
 nem por aquele, de raça dicteia, que Céfalo seguiu
 para com ele subir aos astros da lucífera deusa.
 Não me arrebataram longos dias nem a idade inútil,
 como foi o destino do cão dulíquoio,
 aniquilou-me o dente fulmíneo de um escumante javali,
 enorme como o teu, Cálidon, ou o teu, Erimanto.
 Não me queixo, embora cedo fosse arrebatada
 para as sombras infernais: morte mais nobre não poderia ter.

A palavra inicial – *Amphitheatrales* – cria de imediato um cenário de ferocidade e bravura, confirmado por *uenatrix*, que encabeça o segundo verso. Mas o poeta logo atenua esta imagem de violência com a antítese em quiasmo: *siluis aspera, blanda domi* – “feroz no monte, em casa mansa”. Depois de apresentar o seu nome, Lídia expõe as suas qualidades mais valiosas: fidelidade e competência, tão superlativas que Déxter, caçador inveterado, a preferiria a qualquer cão mítico. Curiosamente, ao aludir a tais símbolos da fidelidade e da eficiência, metamorfoseados em astros, Marcial recorre a longas e elaboradas perífrases. O cão de Erígone é Mera, tão fiel à sua dona que, quando esta se enforcou desgostosa pelo assassinio de seu pai, Icário de Atenas, se suicidou atirando-se de uma falésia. Impressionado, o deus Diónisos transformou os humanos e o canino em constelações: Erígone na Virgem, Icário no Boieiro, e Mera na estrela Prócion, da constelação Cão Menor – as versões dos mitógrafos variam... O fiel amigo de Céfalo é Lélape, um cão de caça cretense – raça ainda hoje existente – oferecido por Ártemis (ou Zeus) à sua mulher Prócris e que conseguia sempre apanhar a sua presa. Como Lélape foi lançado por Céfalo para caçar a gigantesca raposa Teuméssia, igualmente mágica, pois nunca poderia ser apanhada, ocorreu uma luta sem fim, até que Zeus transformou ambos, respetivamente, na constelação Cão Maior (Lélape) e Cão Menor (a raposa).

Lídia aborda em seguida as circunstâncias da sua morte, voltando a evocar exemplos míticos: recorrendo a nova perífrase, aponta o caso

de Argos, o cão de Ulisses, falecido de decrepitude, como um exemplo negativo: ela fora morta na pujança da idade batalhando contra um javali tão grandioso como os de Cálidon (morto por Atalanta e Meleagro) e Erimanto (morto por Hércules), que exigiram o empenho de heróis míticos, e constituíram lendas grandiosas: “aniquilou-me o dente fulmíneo de um escumante javali, / enorme como o teu, Cálidon, ou o teu, Erimanto.” Mas Lídia não chora tal morte prematura: não estava ao seu alcance morte mais nobre – “Não me queixo, embora cedo fosse arrebatada/ para as sombras infernais: morte mais nobre não poderia ter”. Além de assumir para um animal a morte heroica própria dos homens da estirpe de Aquiles, Marcial atribui-lhe uma alma, que caminhará para o sombrio Hades tal como todos os humanos: *infernas umbras*. O epitáfio de Lídia evoca assim os das meninas cantadas por Marcial: Erócion – *ne nigras horrescat Erotion umbras* (5, 34) –, ou Antula – *Ad Stygias aequum fuerat pater isset ut umbras* (1, 115) –, que também tinham morrido jovens e caminhado para as sombras do mundo inferior, onde iriam encontrar *oraque Tartarei prodigiosa canis* (5, 34), as medonhas tríplices fauces do cão Cérbero.

Retrato de uma sociedade específica, mas afinal tão próxima de nós, a obra de Marcial expõe o quão importantes eram os animais no quotidiano da Roma Antiga – onde, a par da mais abjeta violência, se encontravam relações afetuosas entre homens e animais, com destaque para o cão. Fica-se com a impressão de que o epitáfio *Helena alumnae animae incomparabili et benemerenti* foi realmente dirigido a uma cadela; sendo tais *monimenta* formas de perpetuar a memória e atenuar a dor provocada pela perda de entes queridos, neste caso caninos.

REFERÊNCIAS

- BALLAND, André (1998). Quelques relations aristocratiques de Martial. *Revue des Études Anciennes*, tome 100, 1998, n° 1-2, pp. 43-63.
- HARDEN, A. (2014). Animals in Classical Art. In *Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford University Press, pp. 24-59.
- HAWTREE, L. (2014). Animals in Epic. In *Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford University Press, pp. 73-83.

- HOMERO (2005). *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- KRON, G. (2014). Animal husbandry. In *Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford University Press, pp. 109-134.
- LAZENBY, Francis D. (1949). Greek and Roman Household Pets [disponível em http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Journals/CJ/44/4/Household_Pets*.html, consultado em 30/08/2017].
- MACKINNON, M. (2014). Pets. In *Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford University Press, pp. 269-281.
- SHELTON, J. (2014). Spectacles of animal abuse. In *Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*, Oxford University Press, pp. 461-475.
- TOYNBEE, J. (2013). *Animals in Roman life and art*, Barnsley, Pen and Sword Books.
- VOULTSIADOU, E. & TATOLAS, A. (2005). The fauna of Greece and adjacent areas in the Age of Homer: evidence from the first written documents of Greek literature. *Journal of Biogeography*, 32, pp. 1875-1882. Os textos latinos e gregos foram consultados na base de dados *Itinera Electronica*.

INTERSEÇÕES, PROJEÇÕES E CONFLUÊNCIAS HUMANO-ANIMAL: UMA LEITURA DO ROMANCE *MYRA*, DE MARIA VELHO DA COSTA

Micaela Ramón

micaelar@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO, DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E LUSÓFONOS/CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DO INSTITUTO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, BRAGA, PORTUGAL

No romance *Myra*, Maria Velho da Costa (MVC) constrói uma narrativa que se desenvolve em torno da figura de uma imigrante russa recém-saída da infância – Myra – que, na companhia de um cão de luta – Rambo, inicia uma viagem-fuga. Myra e Rambo são dois sobreviventes feitos um para o outro. Unidos por um destino comum, os dois tornam-se cada vez mais próximos e essa proximidade evidencia-se no próprio discurso narrativo em que as vozes de uma e de outro se confundem: Myra fala para o cão e pensa para o cão, o cão responde-lhe e aquiesce aos seus pensamentos. Neste texto é posta em evidência a forma como a autora constrói a figura da protagonista e desenvolve o seu universo narrativo explorando as ligações entre a figura humana de Myra e a figura animal de Rambo, numa relação de complementaridade que faz do cão alter-ego da rapariga. Revela-se ainda como, inscrevendo-se numa poética pós-moderna de anti-conto de fadas, neste romance a viagem-fuga se apresenta como uma dúlice alegoria: da utopia do reencontro do paraíso perdido e da constatação de que a única saída para a fuga consiste em pôr-lhe um fim.

239

INTERSEÇÕES,
PROJEÇÕES E CONFLUÊNCIAS
HUMANO-ANIMAL:
UMA LEITURA DO
ROMANCE *MYRA*,
DE MARIA VELHO DA COSTA

Micaela Ramón

1.

AS REFERÊNCIAS A ANIMAIS, bem assim como a sua presença, enquanto personagens protagonistas ou figurantes, na literatura universal, são uma evidência facilmente constatável, tendo motivado variadíssimos estudos de maior ou menor alcance que tomam por objeto obras produzidas no decurso dos séculos e com origem nos mais diversos contextos e latitudes.

No que diz respeito à literatura de língua portuguesa, nomeadamente às produções portuguesas e brasileiras, sínteses informativas sobre o tema podem ser lidas no *Dicionário de Literatura*, dirigido por

Jacinto do Prado Coelho, obra cuja importância continua a ser reconhecida, pese embora não se tratar de uma publicação recente. No verbete intitulado “Os animais como tema literário na literatura portuguesa”, Ester de Lemos (para o caso português) e Rolando Morel Pinto (para o brasileiro) apresentam, em linhas gerais, um percurso que rastreia as principais perspetivas sob as quais tem sido encarada a questão. Assim, escreve Ester de Lemos:

As referências a animais encontram-se abundantemente na literatura portuguesa, logo desde os primeiros tempos. Apontaremos algumas das principais formas por que tem sido encarado o tema: animais considerados apenas como acidentes paisagísticos, fazendo parte dum clima natural; animais que servem para encarar vícios e virtudes, ou para caricaturar os ridículos dos homens; animais simbólicos, emblemáticos e lendários; animais tomados como tema central da obra literária, ou pelo menos descritos em si próprios, nas suas maneiras peculiares de ser e proceder. (Lemos *apud* Coelho, 1997, p. 56)

O travejamento proposto pela autora do verbete permite identificar duas principais linhas de análise no que concerne as relações entre o homem e o animal, plasmadas nos textos literários: por um lado, uma conceção mais alegórica e simbólica; por outro, outra mais realista e descritiva, tendendo ambas a coexistir na produção literária atual, fortemente marcada pelo ecletismo que se distancia de quaisquer constrangimentos de escola. Na verdade, se desde os autores da Antiguidade até aos seus émulo da época clássica, os animais sempre serviram como símile dos humanos, quer encarnando vícios e virtudes que importava caricaturar ou enaltecer com intenções eminentemente crítico-moralizantes, quer representando-os sob a forma de símbolos e emblemas, a partir do século XIX, nomeadamente com o Realismo, assiste-se a uma mudança significativa que decorre do facto de os animais começarem a interessar como tema literário, por si mesmos, e não apenas como apêndices projetivos e/ou figurativos do homem.

Atualmente, numa época em que as questões relacionadas com o estatuto dos animais e com os seus direitos ocupam lugar não despidendo do espaço público, originando fenómenos sociais de que a

emergência de partidos políticos, cujos programas os elegem como preocupação central, constitui uma das provas mais evidentes da mudança de paradigma a que se tem assistido nas sociedades ocidentais desenvolvidas, a literatura não poderia ficar alheia a um debate que explora não só as afinidades existentes entre homens e animais, como também as problemáticas decorrentes dos diversos tipos de relações que entre ambos se podem estabelecer. A este propósito, vale a pena citar Anne Simon que faz notar que:

À l'heure de l'extinction de nombreuses espèces, de l'élevage industriel, de la disparition relative de l'animal domestique et de la prolifération de l'animal de compagnie dans notre société, de nombreux écrivains contemporains de langue française interrogent une parenté entre les hommes et les animaux (...) les problématiques de l'empathie, du partage et de coexistence phénoménologiques, tout comme celles de l'altérité, de l'étrangeté voire de l'impossibilité de la communication, s'avèrent des motifs majeurs de la littérature d'aujourd'hui. (Simon, 2014, p. 257)

Embora as apreciações feitas pela autora tomem por referência a literatura francófona, elas são igualmente aplicáveis a outros contextos e outras literaturas, nomeadamente, no caso português, à prosa narrativa de ficção contemporânea.

2.

Maria Velho da Costa (MVC), ficcionista portuguesa cujo mérito é amplamente reconhecido, publicou, em 2008, um romance sob o título *Myra*, o qual foi objeto de grande apreço quer por parte dos leitores, quer da crítica especializada. Os primeiros referiram-se-lhe elogiosamente em vários blogues e outros meios de partilha de opiniões na rede, ainda hoje acessíveis a quem faça uma pesquisa rápida por meio dos mais vulgares motores de busca; quanto à valorização por parte da crítica, esta manifestou-se através das várias recensões de que a obra foi objeto em diversos jornais de referência (*JL*, *Expresso*, *Público*), vindo a culminar na atribuição à autora do “Prémio Máxima de Literatura”, em 2009, criado para distinguir anualmente a melhor

obra de uma escritora portuguesa”, do “Prémio Correntes d’Escrita”, no ano seguinte, bem assim como do “Prémio PEN” e do “Prémio DST”.

Em todas as apreciações feitas sobre a obra são postas em destaque, por um lado, a mestria de MVC no manejo da palavra que se consubstancia num estilo que combina a beleza plástica de uma linguagem quase poética com a crueza bruta do uso do vernáculo, sempre que as personagens ou o contexto em que elas se movem assim o exige; por outro, a sua capacidade efabulatória que a levou a conceber um romance que é simultaneamente uma odisseia trágica e um anti-conto de fadas, construído a partir da acurada capacidade de observação dos traços caracterizadores dos fenómenos das sociedades contemporâneas, capacidade essa que sobressai como marca identitária de toda a produção literária da autora. MVC é conhecida como a escritora da linguagem, ou seja, como uma autora que elege a própria língua portuguesa como objeto estético. Tal, porém, não oblitera a dimensão eminentemente política da sua obra, através da qual apresenta ao leitor uma imagem muito própria de Portugal e do mundo.

3.

Myra conta a história de uma fuga, com início incerto, algures numa praia da Caparica (“Não chovia, havia luar, ao longe viam-se as luzes da Caparica, a nova cidade.”, Costa, 2008, p. 15), e desfecho inesperado bem no coração da cidade do Porto (“Ó doutor, feche agora a matraca, *man*, que estamos à rasca para chegar à Prelada com esta merda do G.P.S.”, *idem*, p. 203), protagonizada por uma rapariga russa, imigrante ilegal em Portugal, e por um cão de luta que desde as primeiras páginas da narrativa ela toma como seu dileto companheiro (“Fomos feitos um para o outro, Rambo. Manha e força, manha e força. (...) Agora temos de fugir antes que eles venham, havemos de encontrar um sítio, vais ver.”, *idem*, p. 14), num pacto selado a sangue, símbolo da violência extrema de que ambos são vítimas, sobre ela perpetrada pelos próprios familiares (“fugira outra vez para muito longe, nunca chegaria a casa a tempo de secar antes de eles virem, pela noite, derreados e sujos. Ia apanhar de novo, do cansaço e do medo deles.”, *idem*, p. 11) e sobre o animal exercida por um par de jovens delinquentes que se divertem

a treinar cães de luta: “Dois rapazes grandes entraram com estrondo a arrastar numa corrente um cão escuro. Com meio olho, Myra viu o cão sacudir-se com esforço. O pêlo espirrava água e sangue” (*ibidem*).

Myra, a criança que se torna adolescente no primeiro capítulo do romance (“Foi então que Myra pensou que se tinha urinado de medo. As pernas estavam pegajosas, molhadas por dentro. Apalpou-se e viu pela mancha escura nos dedos que era sangue vivo. Logo havia de ser hoje, a primeira vez, Rambo, disse sem medo para o cão. O sangue puxa o sangue.”, *idem*, p. 14), é um ser acochado que foge dos maus tratos dos familiares e dos demais conterrâneos, como fugira já da miséria da “Santa mãe Rússia” (*idem*, p. 34) onde passava os invernos “a pedir na neve à porta de S. Basílio e das entradas quentes do Metro, até [a] enxotarem por causa dos turistas” (*ibidem*). Rambo, por seu lado, é um Pittbull, maltratado pelos proprietários, que Myra reconhece como sendo da raça dos “cães dos que levavam e traziam pacotes grossos, os cães de luta, os cães de matar cães, o pior cão do mundo. O mais valente, que morria a morder. Atarracado de força, a nobre maldade” (*idem*, p.13). Entre ambos vai-se desenvolver uma amizade profunda que os torna almas gémeas um do outro, irmanados como são pela desventura, pelo abandono, pela pobreza, mas também pelo desejo de se libertarem do jugo dos seus opressores, o que determina que se transformem em dois eternos foragidos, protagonistas de uma odisseia que os fará calcorrear territórios ao acaso em busca de um lugar onde a felicidade possa existir, mas que conhecerá, afinal, um desfecho trágico.

Myra e Rambo empreenderão uma viagem-fuga que começa num lugar inóspito, nos arredores da capital portuguesa, e que os conduz rumo ao Sul, em busca de um retorno ao Leste, num percurso errático feito ao sabor de boleias de ocasião, de abrigos inesperados e de novas fugas, até à descoberta de um suposto paraíso onde a plenitude parece possível, revelando-se contudo efémera, para vir a finalizar num outro espaço, distante geograficamente do ponto de partida, mas perversamente mais sórdido que o pardieiro onde a ação tem início:

Myra atravessou os carris desconjuntados em direcção ao mar. Cresciam ervas e tojo e havia chorões apodrecidos nas juntas e as traves e ferros estavam negros das marés vivas sujas de crude. (...) Estava muito escuro e a água estalava com força atroadora nas chapas de zinco do tecto. (...)

Cheirava a salmoura e urina, bafio, peixe podre, cordame e óleo. (...) O chão pegava-se aos pés, uma areia imunda e húmida. (*idem*, pp. 9-11)

e

O corredor da casa era largo e comprido. Tinha arcas ferradas, de coiro, de quando em quando, e banquinhas parideiras. (...) Dos dois lados do corredor havia portas maciças, com espelhos de madeira de adorno, de tom mais claro, todas fechadas. (...) A cama era alta, larga e preta, de torcidos e tremidos. A janela, só uma, era alta, longa e enfiada num vão. (...) Rambo cheirava o quarto, relativamente desinteressado dos odores a mofo espanado e a sêmen velho que por lá se esparziam. (*idem*, pp. 219-220)

A delimitação do espaço, em *Myra*, está diretamente dependente das deambulações da dupla de protagonistas concentrando, por isso mesmo, toda a ação. Coerentemente com a situação de jovem em fuga, a rapariga opta pelo interior, pelos locais mais hostis que lhe permitem reduzir ao máximo possível o contacto humano. No seu deambular errático, percebe-se uma apetência pela orla, pelo limiar, pela fronteira, em suma, pelos trilhos onde pode passar despercebida, juntamente com o seu fiel companheiro canídeo, ao mesmo tempo que observa todos os outros que com eles se cruzam. É por essa razão que, pretendendo atingir o Leste, seguem pelo Sul, ou seja, optam pelo percurso mais longo e menos óbvio, tornando-se assim a viagem geográfica um mero pretexto para o calcorrear de um percurso de vida. Myra e Rambo nunca param de fugir, e as suas deslocações físicas, dando visibilidade à sua angústia, tornam-se metáfora da deslocação existencial.

Tais deslocações operam-se em três espaços principais que correspondem a outros tantos momentos narrativos. No primeiro momento, em que se dá o conhecimento do par rapariga-cão e em que se inicia a sua grande fuga rumo ao desconhecido, a ação decorre num espaço concentrado a que se contrapõe um ritmo narrativo rápido. Myra encontra o cão num barracão deserto e sinistro para onde ele é arrastado por “dois rapazes grandes (...) um era negro, mais baixo e grosso de corpo, e o outro tinha o cabelo loiro aparado ao alto” (*idem*, pp. 11-12). Desde este primeiro encontro, cria-se uma relação de profunda empatia

e fraternidade entre a rapariga e o cão, consubstanciada num pacto de solidariedade simbolicamente selado pela partilha do alimento: “(...) Myra tirou do bolso da saia o pão com salsicha que roubara da casa comum e pô-lo bem perto do nariz do cão, em cima da manta. Toma, come cão, depois arranjamos mais, vai ver” (*idem*, p. 14). A partir deste momento, Myra e Rambo unem-se fraternalmente para não mais se separarem, iniciando uma viagem-fuga de autoconhecimento e aprendizagem, cujo fim trágico é premonitoriamente antecipado através da letra da canção que a rapariga canta em russo, sua língua materna, enquanto desamarra o cão da corrente e “[abre] com as mãos ambas a porta rangente para a escuridão e o roncar do mar desconhecido”: “*Vamos por vales/vamos por ventos/ vamos por mares/ vamos por gelos/ por dentro do ovo, /no lombo da carpa/ até ao reino dos céus*” (*idem*, p. 15).

Myra apanha boleia de um camionista que a conduz à Costa da Caparica onde é acolhida na “Casa Grande” pela Senhora Dona Mafalda de Souza Ivens, uma pintora excêntrica que a recebe como se de um presente exótico se tratasse, determinada a alimentá-la e a educá-la, mantendo-a na companhia do cão-irmão. Nesta casa, Myra será Sophia/Sónia e Rambo, César (ou Rambô, como o nome do pintor, em tradução fonética), nomes com que entram numa nova etapa da vida, como se se reinventassem, embora sabendo que “um nome [não] é um destino” pois, se assim fosse, “a pessoa mudava de destino cada vez que mudasse de nome.” (*idem*, p. 33) e o deles manter-se-á intrinsecamente inalterado, pesem embora os períodos de bonança aparente. Esta primeira morada de acolhimento funciona para Myra-Sophia como um sucedâneo de um lar, um lugar de proteção temporária que lhe proporciona uma segurança relativa e uma ilusória sensação de bem-estar: “Myra nunca fora tão feliz, que se lembrasse, como na Casa Grande, meses depois” (*idem*, p. 41).

Por outro lado, a beleza eslava da rapariga aumenta-lhe a vulnerabilidade, pois provoca o desejo carnal de Ernst Kleber, o camionista amante da pintora, expondo-a ao risco de abuso sexual (“Mas quer-me bem, e Kleber também, apesar de me pôr a mão na coxa por cima da roupa, como se fosse meiguice, os olhos cúpidos e repelentes da cupidez travada pelo cálculo do risco”, *idem*, p. 42). Acresce a isto a inveja das criadas que veem como uma violência o facto de terem de servir aquela forasteira e o seu inseparável cão que as amedronta e

pelo qual se sentem constantemente ameaçadas. Por tudo isto, Myra sentir-se-á impelida a continuar a sua busca, ensaiando nova fuga deste espaço onde lhe são dadas as condições necessárias para suprir as suas necessidades básicas de sobrevivência, mas no qual nunca foi verdadeiramente amada, nem ela, nem o cão, extensão de si própria.

Assim, quando, em consequência de uma cena violenta em que Rambo-César mata um carneiro cobridor (“O César matou um carneiro. O que veio de fora, o inteiro, para a chega às ovelhas. Quis-lhe marrar, estava a escarvar com as patas da frente, os cornos baixos, e o César estraçalhou-o pela goela. Nem deu tempo para ver. O cabrão esperneava e o César estraçalhava.”, *idem*, p. 48), D. Mafalda decide livrar-se do animal (“Talvez seja melhor abater o cão, pô-lo a dormir de vez, disse Mafalda, pensando em inglês, o eufemismo veterinário do país dos animais amados mais que gente, *Put it to sleep.*” *idem*, p. 52), Myra não tem outra escolha a não ser fugir de novo. A nova viagem da dupla é discutida e combinada pelos dois num diálogo humano-animal que revela a empatia existente entre ambos e que, uma vez mais, antecipa o trágico fim comum que conhecerão:

Temos de ir embora outra vez, Rambo, temos de ir para a estrada. Para a rua, que eles dizem que é a casa dos cães e não é. Só dos sem abrigo como nós. Vais ver, eu digo-te como é. E Myra pôs-se a descrever minuciosamente ao cão que escutava sentado sobre os quadris de toiro, com olhos e ouvidos de toiro, os preparativos da fuga. (...) Alguém nos há-de apanhar, nem que seja mortos. Mas aí, vamos ambos os dois. O cão assentia. Ambos os dois, parecia-lhe bem. (*idem*, p. 56)

Desta forma se dá a transição para o momento seguinte da narrativa, onde o ritmo abranda e o discurso se torna muito mais descritivo. Antes, porém, Myra e o cão deambularão de novo ao acaso, sem outro objetivo que não seja a fuga, evitando ao máximo o contacto com outros humanos. Nesse andar sem destino têm dois encontros fortuitos, durante os quais interpretarão novas personagens, adotando também novos nomes, como se cada novo lugar correspondesse a um hipotético recomeço, onde tudo fosse obliterado, exceto o vínculo que os une. No encontro com Frei Bento e com a Irmã Maria Augusta, religiosos

católicos que transportam uma parturiente em estado terminal, Myra escolhe o nome de Maria Flor para encarnar a personagem de uma jovem romena retardada que se faz acompanhar pelo cão Piloto. Já na etapa seguinte, o protagonista é Alonso, um velho marinheiro, cego e maneta, “um estropiado (...) mais um.” (*idem*, p. 77), como mentalmente o classificam a rapariga e o cão (Elena/Helena e Douro), em simultâneo e em sintonia. Alonso tem também por companhia uma cadela, Lira, cuja convivência lhe permite sentenciar que “[os] machos não atacam as fêmeas. (...) Os cães são melhores que gente.” (*idem*, p. 78), frase através da qual MVC semeia mais um indício que permite antever o fim trágico desta narrativa.

Todavia, como é próprio do género trágico, antes da catástrofe, o leitor será confrontado com uma peripécia distraidora. No caso deste romance, a peripécia coincide com o avistamento de uma casa-refúgio, algures a Sul, onde Myra conhece Gabriel Rolando, um jovem pardo, rico e belo, mas igualmente marcado pela desventura. A casa está implantada numa quinta, ao abrigo de olhares indiscretos, tendo sido especialmente pensada para ser um local apazível no qual os seus habitantes se sintam protegidos de qualquer desconforto ou ameaça exterior. Trata-se de um cenário idílico, uma espécie de paraíso onde criaturas humanas e animais vivem em perfeita harmonia e tudo se conjuga para que os seres que aí habitam se sintam bem-aventurados:

A casa era um prodígio de novidade, dentro de um estojo verde que era a inesperada proliferação de árvores de grande porte e arbusto aromáticos ao derredor. (...) Tinham-na instalado, passando um grande átrio de sombra e luz, com esculturas de mármore preto que emitiam um calor sombrio e grandes telas que enviavam para cenas momentosas de outras partes do mundo, paisagens, interiores e figuras de que ela, Myra, não decifrava os sinais (...). (*idem*, pp. 99-100)

Todos os seres que povoam aquele espaço parecem empenhados em contribuir para o restabelecimento anímico de Myra e Rambo (que nesta parte da narrativa adotam os nomes de Ekataterina/Kate e Ivan), proporcionando-lhes conforto e bem-estar, tanto a nível material, como espiritual. Este é um lugar utópico onde Myra se envolve num simbólico duelo verbal com Gabriel Rolando, em constantes avanços e

recuos, à descoberta de si mesma e do outro, para reconhecer no rapaz a metade de si. Esta complementaridade de almas entre eles, percebida pelo cão, desperta nele um vago ciúme e uma passageira inquietação, logo apaziguados pela afirmação da fidelidade da dona, confirmada através do elo de parentesco que Myra cria entre si e o cão, quando se apresenta ao novo companheiro:

E o cãozinho do inferno? (...) Como se chama? (...) Ivan, diz Myra. E eu sou Ekaterina Ivanova. O rapaz ri e os dentes são pérolas contadas. Usa o patronímico do cão? É seu pai? Meu pai, meu filho e meu espírito santo. Rambo acenou com a cauda. Bem feita, disse ele ao rapaz brando. Para que saibas. É assim mesmo. Mas tu não ouves. (*idem*, p. 91)

Aliás, esta fidelidade, que se transforma em consubstanciação, é continuamente reiterada ao longo da narrativa: “Rambo é carne da minha carne, Rambo sou eu.” (*idem*, p.119), dirá Myra.

Bem tratados, protegidos e amados, Myra e Rambo vivem neste espaço um período de felicidade que os transforma e distancia das origens violentas, degradadas e degradantes que foram as de ambos. Rambo vive sem açaimo, rendido ao amor dos que providenciam o seu bem-estar e a quem, rapidamente, estende a promessa da sua fidelidade canina (“(...) Rambo ficava grato. Era estimado, era o que contava. Morreria ou mataria por eles. Não sei nadar, mas sei morrer de amor.”, *idem*, p. 142). Myra conhece a plenitude do amor correspondido, cujos efeitos transformadores se comunicam a todo o cenário envolvente, transformando-o num oásis irreal:

Faziam o amor na terra, no mar e no ar, com algum pudor e recato, depois da clamorosa primeira noite. O ardor deles transmitia-se à casa, ao jardim, mata e praia. (...) O pessoal cantarolava no trabalho, cada um as modas da sua terra de origem, e houve espécies que entraram em inflorescência tardia, rosas em quase Janeiro, pequenas crias de coelho a saltitar fora do tempo. (*idem*, p.175)

Na obra, este núcleo narrativo funciona como contraponto, pela via contrastiva, do momento anterior, no qual dominavam o deserto afetivo e a violência mais selvática que vai encontrar o seu acme nos

meios urbanizados das periferias das duas maiores cidades do país, onde decorrerão as cenas mais violentas do romance, já na terceira e última parte da narrativa.

A terceira parte coincide com uma alteração súbita dos acontecimentos, mais uma vez à maneira das peripécias das tragédias clássicas, que reconduzirão rapariga e cão à fatalidade do seu destino em que a catástrofe se consumará. Myra e Rambo veem-se compelidos a abandonar o paraíso onde temporariamente experimentaram as sensações de segurança e de felicidade para enfrentarem de novo o mundo real onde “há sempre mais maus do que os maus.” (*idem*, p.14), certeza tida por Myra e partilhada com Rambo desde o primeiro encontro de ambos. O estado de graça que as personagens vivem no oásis algarvio é subitamente interrompido pelo reaparecimento dos agentes corruptos do crime organizado, seres amorais que não hesitam em praticar o mal pelo simples gozo que o sofrimento alheio lhes provoca.

Com a chegada do Inverno, surge a necessidade de abandonar a Casa Branca e rumar a Lisboa, onde Gabriel Rolando antevê a vivência de uma vida de felicidade para si, para Myra e para o cão:

Vais ver, minha Kate, uma Lisboa que nunca viste. Os bairros da noite, em que apesar da angústia não há amanhã, a festa não termina, os miradouros, Santa Luzia, Santa Catarina, os museus, o CCB, as ruas estreitas de Alfama, onde perdura o cheiro do Verão, podre que seja, e o lancil da vida, o Terreiro do Paço que se abre ao estuário avassalador, onde não se voltam as colunas que recebiam os bergantins dos reis. (*idem*, p. 184)

e

O cão, até que a morte nos separe dele, que, em princípio, será mais cedo, vai contigo para onde tu fores, ou esperará por nós, quando não puder viajar connosco, no maior dos confortos de cão. (*idem*, p. 183)

Tais prognósticos, todavia, não chegarão a concretizar-se, visto que Gabriel Rolando/Orlando será friamente assassinado (“O da caçadeira rajou o peito de Gabriel, o da pistola com silenciador abriu-lhe um furo, mais negro que vermelho, os primeiros segundos, da testa.”, *idem*, p.193), enquanto Myra e Rambo são raptados para serem postos a render no negócio da prostituição e das lutas de morte (“Não há grana

que valha uma garina destas e o cão. São de oiro fino, colecta certa, que nem caixa de Multibanco.”, *idem*, p.192) pelos “algozes primeiros [de Rambo], de onde recebera, nunca afagos, mas incitamentos à vitória, palmadas rudes no lombo, da vitória sobre a morte de outro cão, comida fresca que não fosse as sobras ou o regurgitamento da pobre fonte de tetas, que fora a mãe cadela.” (*idem*, p. 191). “Açaimado e impotente” (*idem*, p. 194), Rambo é fechado na mala do carro e assim iniciam a última etapa da sua viagem comum “para Norte, sempre para Norte, sempre por dentro. (...) pelas auto-estradas de dentro, sem passar por nenhuma cidade. Só arrabaldes e eucaliptos, pinheiros, casario da beira da estrada, escalavrado, um abandono.” (*idem*, pp. 197-198)

A intriga termina no Porto, em casa da “madrinha Adalgisa”, uma proxeneta brasileira que explora raparigas e crianças, imune ao sofrimento alheio (“E o sofrimento, madrinha Adalgisa? Com o tempo e o hábito, a maioria habitua-se. Até gosta.”, *idem*, p. 217). Chegados a este destino, Myra e Rambo confrontam-se com uma situação conhecida de degradação, de violência, de exploração. Fecha-se assim a narrativa, num círculo em que, apesar do caminho percorrido, as personagens voltam ao ponto de partida. Trata-se de uma realidade familiar e que, como tal, não choca Myra. Porém, ela que aprendeu a tomar o seu destino nas mãos, determinada a ser senhora de si e do cão, enquanto extensão de si mesma, rejeita-a e toma a decisão final, rumo à última fuga, aquela que não tem retorno e que põe fim a todas as restantes.

4.

A necessidade de escapar, de fugir mais rapidamente ou de suprir necessidades básicas de sobrevivência determina o rumo das viagens-fuga da dupla Myra-Rambo, bem assim como os contactos que têm com as restantes personagens do romance. Em cada um desses contactos, a rapariga e o cão vão adotando nomes diferentes, não como quem se desdobra em múltiplas reinvenções de formas de existir, mas antes como quem não tem direito a uma identidade. Myra, sem direito a ser criança, a ter uma família, a ser feliz; e Rambo sem direitos de escolha, surgem-nos como duas formas de representar o caos. Ela sempre desamparada e com medo (“Myra não tem remorsos nem

culpa. Tem medo, porque os fantasmas assombram quando querem.”, *idem*, p. 67 e “Myra tem medo, enfim, da própria exaustão, de falhar à fiel esperança de Rambo, solto, rente a cada um dos seus passos.”, *idem*, p. 88); Rambo sempre v^ígil, com os sentidos nela, sempre pronto a defendê-la na beira do precipício “onde ela parece siderada, farta de tentar, a tentação.” (*idem*, p. 75). Sem direito a uma identidade, ambos vão mudando de nome consoante os locais e “os outros humanos” que vão conhecendo, reinventando-se para os outros e um para o outro.

Os dois, ou como se lê no texto, “ambos os dois”, sempre na orla: na orla do mar, na orla da serra, na orla do arvoredo, na orla das sombras, na orla da existência. Myra e Rambo são dois sobreviventes feitos um para o outro; ela, pura manha; ele, transformado em “mão com dentes de homem”, pura força. Manha e força. Unidos por um destino comum, os dois tornam-se cada vez mais próximos e essa proximidade estrutura o próprio discurso narrativo, em que as vozes de um e de outro se confundem: Myra fala para o cão e pensa para o cão, o cão responde-lhe e aquiesce aos seus pensamentos. Entre ambos desenvolve-se uma relação de complementaridade que faz do cão um alter-ego da rapariga – Myra-Rambo. A experiência vivencial de um confunde-se com a do outro, terminando no fim comum encenado no duplo suicídio:

Myra puxou uma cadeira para junto do beiral, largo, da janela, debruado a granito (...). Morria de artista, à russa, e com ela um cão, que de qualquer das formas, estava condenado. Sentou-se no rebordo da janela, de costas, e chamou o cão para a cadeira. Rambo subiu, sentou-se. Percebeu que nada mais havia a perceber. Agarra-me bem, disse, para eu bater com a espinha antes de ti. Myra tomou-o nos braços e atirou-se para trás, como um mergulhador equipado se atira de um barco de pesquisa submarina. (*idem*, p. 221)

Enquanto personagem animal, Rambo não fica prejudicado na sua exata e flagrante forma exterior, nos seus gestos e hábitos peculiares de cão que MVC reproduz com certa fidelidade. Porém, o que sobressai desde o primeiro momento é a alma de gente que nele aflora e que se traduz na empatia criada entre o canídeo e a sua dona accidental, de modo que se consubstanciam num mesmo ser. Assim, explorando as

relações de confluência humano-animal, este romance de MVC inscreve-se numa poética pós-moderna, assumindo-se como um anti-conto de fadas que continuamente lembra ao leitor que a possibilidade de reencontrar o paraíso perdido não passa de uma utopia e que a única saída para a fuga consiste em pôr-lhe um fim.

REFERÊNCIAS

A)

COSTA, Maria Velho da (2008). *Myra*. Lisboa: Assírio & Alvim.

B)

BRAGA, Isabel Drumond & Paulo Drumond BRAGA (2015). *Animais e Companhia na História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.

COELHO, Jacinto do Prado (1997). *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas Editor.

JÉRUSALEM, Christine (2014). Le devenir mélancolique des chiens: quelques exemples dans la littérature contemporaine. *Figures de l'art 27. Animal/Humain: Passages*, pp. 81-89.

MACIEL, Maria Esther (2007). Zoopoéticas contemporâneas. *Remate de Males*, Campinas, v. 27, n. 2, pp. 197-206.

SIMON, Anne (2014). L'animal entre empathie et échappée (Lacarrière, Darrieussecq, Bailly). *Figures de l'art 27. Animal/Humain: Passages*, pp. 257-268.

CÃO-ESPELHO: UMA PEDAGOGIA (CANINA) DO HUMANO EM ATÉ O DIA EM QUE O CÃO MORREU, DE DANIEL GALERA

Paulo Alexandre Pereira

ppereira@ua.pt

CENTRO DE LÍNGUAS, LITERATURAS E CULTURAS, UNIVERSIDADE DE AVEIRO, PORTUGAL

Propõe-se, neste ensaio, uma leitura do romance de estreia do autor brasileiro Daniel Galera, *Até o dia em que o cão morreu*, publicado em 2003. Saliendo os traços genológicos que permitem apresentá-lo com a narrativa de formação, analisa-se a funcionalidade da personagem canina como catalisador da *Bildung* afetiva do protagonista humano. Sem incorrer na “falácia antropomórfica”, Galera converte o cão, animal que se inscreve num território liminar entre racionalidade e instinto, em *speculum* pedagógico do homem e em garante da sua continuidade no outro.

253

.....
**CÃO-ESPELHO:
UMA PEDAGOGIA (CANINA)
DO HUMANO EM
ATÉ O DIA EM QUE O CÃO MORREU,
DE DANIEL GALERA**
.....

cão-espelho, cão-cinzentos, cão-botija,
cão de olhos que afligem,
cão-problema...

Paulo Alexandre Pereira

Sai depressa, cão, deste poema!

(Alexandre O’Neill, “Cão”, in *Abandono vigiado*)

We polish an animal mirror to look for ourselves.

(Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness*)

Limiar

ROMANCE DE ESTREIA DO ESCRITOR DANIEL GALERA, uma das vozes mais justamente aclamadas na paisagem literária brasileira contemporânea, *Até o dia em que o cão morreu* – publicado, em 2003, pela editora independente Livros do Mal, e, de novo, quatro anos mais tarde, pela bem mais *mainstream* Companhia das Letras – constitui, a vários títulos, um ensaio inaugural do escritor paulista, de ascendência gaúcha, no território da narrativa mais extensa. Representante da jovem “Geração 00” (Schøllhammer, 2009, p. 147), que inclui ainda outros escritores cuja estreia literária ocorre também no dealbar do novo século, frequentemente convocados para documentar a renovação do idioma literário contemporâneo pela hibridação com gêneros ou processos importados da linguagem da internet e ilustrativos da hegemonia do paradigma digital, Galera alcançará consensual reconhecimento do público e da crítica com o romance *Barba ensopada de sangue* (2012), distinguido com o Prémio São Paulo de Literatura 2013.

Em *Até o dia em que o cão morreu*, não se encontra, por conseguinte, nem a dilação efabulatória, nem a complexidade construtiva dos romances posteriores de Galera, predominando, antes, nesta “fábula pseudo-realista” (Mafra, 2007, s.p.), uma gramática narrativa decalcada da novela que investe na contenção centrípeta de episódios e no esquematismo rarefeito e elíptico da intriga. Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, o próprio autor revela que “cheg[ou] a pensar que o livro teria umas 200 ou 300 páginas, mas f[oi] conseguindo melhores resultados com uma concisão maior”, sintetizando: “Vejo-o como uma narrativa longa que busca aquele ‘punch’ do conto” (*apud* Assis, 2003, s.p.). É naturalmente excêntrica a este estudo a indagação desta confinidade genológica de formas narrativas, mas interessa-me, ainda assim, sublinhar o modo como esta narrativa de formação, sendo-o duplamente do escritor e do protagonista, confessadamente se instala numa zona intermédia entre a investigação compreensiva do real, desenvolvida no romance, e a sua condensação metonímica imposta pelo conto. Se o faço, é porque me proponho ler *Até o dia em que o cão morreu* como uma espécie de ensaio de semiologia canina, sob espécie ficcional, até porque, como já salientou Maria Esther Maciel, o livro

de Galera se inscreve na densamente povoada paisagem zoo-literária brasileira, integrando o repertório de “ficções caninas” inventariado pela autora (cf. Maciel, 2017, pp. 38-55). É, aliás, o próprio autor quem admite: “Sempre gostei de vira-latas, vejo muita coisa interessante na relação deles com os homens” (*apud* Assis, 2003, s.p.). Será, pois, sob a ótica dessa relação homem-cão – seja ela especular ou alterizante, simbiótica ou de dominação, de compartilhamento ou confrontação – que aqui se escolhe revisitar o texto de Galera. Através dele, tentaremos esclarecer alguns lugares da zoografia, isto é, da escrita que expressamente interroga, problematizando-a, a multimoda relação do homem com o animal. Ao perscrutar os limites que os separam, Galera coloca em evidência uma essencial limitrofia entre homem e cão. Também aqui, num iniludível viés antropocêntrico, “o animal funciona como um espelho paradoxal no qual o homem se interroga e se projeta em busca da sua humanidade” (Neves, 2016, p. 51). É, pois, do cão-espelho, em que insistimos em nos contemplar, que agora se trata.

Canis in fabula

Objeto de preensão assídua pela escrita literária, ao ponto de a sua comparência ficcional chegar mesmo, como sugerem alguns, a consubstanciar um subgênero narrativo autônomo,^[1] o insistente tratamento literário do cão terá que ser compreendido à luz do seu estatuto de animal liminar. Com efeito, em decorrência de uma longa história de convivialidade cúmplice com o mundo dos homens, o *canis familiaris* passou a ocupar uma zona intersticial, tornando inoperante qualquer lógica binária estribada numa cesura ontológica entre o humano e o animal. Porque, tal como acontece com o homem, também no cão se confundem natureza e cultura, *zoe* e *bios*, vida animal e vida organizada (cf. Seligmann-Silva, 2010, pp. 205-222) é, na realidade, de uma subjetividade interespecífica que deverá falar-se.

¹ Como refere Donelle Gadenne, “novels that feature one dog or incorporate a few dogs as central characters could be said to belong a sub-genre of fiction that Laura Brown calls the “Dog Narrative”. (Gadenne, 2015, p. 4)

Configurando uma verdadeira comunidade híbrida, para recorrer à noção já amplamente consagrada de Dominique Lestel (1996), homens e cães firmam o seu “corps-à-corps à géométrie variable” (Piette, 2002, p. 99) na reciprocidade e no mutualismo. Como bem lembra Maria Esther Maciel, “no caso dos cães, abrir mão dessa hibridez no trato da subjetividade a eles inerente é praticamente impossível, já que estão – e sempre estiveram – sob o signo da heteronomia, ou seja, sua condição de sujeitos está determinada pela interferência humana” (Maciel, 2017, p. 44).

Esta conformação indelevelmente cultural da ontologia canina não deixou, como é natural, de modelar a retórica das suas representações literárias que, regra geral, são unânimes em enfatizar a vicinalidade da sua natureza e comportamento com os do homem. Considerando o cão como o *outro* (contraface do humano) sem, contudo, deixar de ser o *mesmo* (seu espelho), Alec MacLeod observa, com certa ironia: “We may anthropomorphize dogs. Dogs may be seen as *canipomorphizing* humans” (MacLeod, 2009, p. 8). Humano *caninopomorfizado*, não é surpreendente que, quer em virtude da sua cooptação simbólica, quer como alvo de coisificação fetichista, a literatura quase sempre se tenha apropriado do cão como instrumento de (an)tropologia, transmutando-o em objetivo correlativo do humano, até porque “paradoxically, the quintessence of the ‘human’ is often found in the dog” (Garber, 1997, p. 34). Esta confiscação da personagem canina, considerada quase sempre *figura* translata do humano, tende a reduzi-la a mero expediente ilustrativo, nela diluindo o *proprium* do animal, entendido como “bon à penser mais non à observer” (Piette, 2002, p. 92). James Serpell explica, nos seguintes termos, a obsessiva recursividade desta tropologia canina:

In symbolic terms, the domestic dog exists precariously in the no-man’s-land between the human and non-human worlds. It is an interstitial creature – neither person nor beast – forever oscillating uncomfortably between the roles of high-status animal and low-status human. As a consequence, the dog is rarely accepted and appreciated purely for what it is [...]. Instead, it has become a creature of metaphor, simultaneously embodying or representing a strange mixture of admirable and despicable traits. As a beast that voluntarily allies itself to humans, the

dog often seems to lose its right to be regarded as a true animal. [...] In other words, we love dogs and invest them with quasi-human status, but only so long as they refrain from behaving like dogs. (Serpell, 2017, pp. 312-13).

Este cão-metáfora – “the perfect canvas for projection, the most anthropomorphizable creature around” (MacLeod, 2009, p. 2) –, mimeticamente recortado a partir de um molde humano, torna evidente a incoercível tentação antropocêntrica, que se deduz de quase todas as narrativas caninas, demonstrando como qualquer sondagem literária em torno do não-humano diz, ainda e sempre, respeito ao homem. E isto, apesar das advertências de Donna Haraway que, com veemência quase panfletária, contesta a objetificação especista e subalternizante do cão e insiste, antes, na necessidade de recontar uma *co-história* compartilhada por humanos e caninos:

Contrary to lots of dangerous and unethical projection in the Western world that makes domestic canines into furry children, dogs are not about oneself. Indeed, that is the beauty of dogs. They are not a projection, nor the realization of an intention, nor the telos of anything. They are dogs, i.e., a species in obligatory, constitutive, historical, protean relationship with human beings. The relationship is not especially nice; it is full of waste, cruelty, indifference, ignorance and loss, as well as of joy, invention, labor, intelligence and play. I want to learn how to narrate, this co-history and how to inherit the consequences of coevolution in natureculture. (Haraway, 2003, pp. 11-12)

Quando literariamente transposta, esta *co-história* (coprotagonizada por cães e homens, mas – sublinhe-se – enunciada só pelos segundos) raramente tem sabido escapar ao “amansamento antropomórfico”, ao “assujeitamento moralizador” ou à “domesticação” (Derrida, 2002, p. 70), vícios da fábula contra os quais já Derrida, no seu ensaio fundador *L'animal que donc je suis*, nos prevenira. Donna Haraway denuncia, deste modo, o que designa como “narcisismo caninofilíaco” (Haraway, 2003, p. 33), subproduto de um humanismo autista e egocentrado que persiste na ilusão neurótica de que “dogs restore human beings’ souls by their unconditional love (...)” (*ibidem*).

Caninopomorfização: do cão como Ersatz

Não pode, em rigor, dizer-se que, em *Até o dia em que o cão morreu*, Galera se tenha mantido imune aos vícios da fábula ou à fantasia do narcisismo caninofilíaco. É certo que o relato se mantém cautelosamente lacunar, ou mesmo silencioso, em relação a um qualquer sentido implicado de natureza simbólica ou alegórica, recusando a moralização ingénuo ou a pedagogia unívoca. Mas é indesmentível que a narrativa de Galera não se isenta de explorar a economia simbólica do animal, reconhecendo nele uma densidade tropológica que o faz inevitavelmente acercar-se do humano.

Este processo de ressemantização antropocêntrica do cão torna-se, desse logo, evidente na epígrafe, extraída de *O erotismo*, de Georges Bataille, que o autor opta por afixar no pórtico do romance: “O que desejamos é trazer para um mundo fundamentalmente descontínuo toda a continuidade que ele pode sustentar”. (Galera, 2007, p. 3). As leituras críticas da narrativa têm, estranhamente, passado ao lado do fecundo alcance deste *dictum* do filósofo francês. Se, pela hermenêutica prospetiva que sempre pressupõe, qualquer epígrafe reveste evidente valor semântico-narrativo, o microtexto epigráfico funciona, no caso específico do romance-fábula de Galera, como verdadeira injunção de leitura e *mise en abyme* prolética. Com efeito, por seu intermédio, delineia-se um itinerário de interpretação que nos autoriza a considerá-lo como substantivação narrativa ou ilustração exemplar dessa *continuidade* de que fala o autor de *O erotismo*. Detenhamo-nos, por momentos, no conceito formulado por Bataille.

Para o filósofo, como se sabe, o erotismo participa do domínio da existência contínua, constituindo, portanto, uma infração à natureza constitutivamente descontínua dos seres. Afirma-se, em *O erotismo*:

Na base, há passagem do contínuo para o descontínuo e do descontínuo para o contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos amarra à individualidade que somos. E, ao mesmo tempo que desconhecemos o angustiante desejo de duração dessa precariedade, temos a obsessão duma continuidade primacial que ao ser geralmente nos una. (Bataille, 1988: 14)

Estado de perfeita imanência, a continuidade é a condição natural dos animais; no caso do homem, esta só pode ser atingida na morte ou, mais efemeramente, em situações de transgressão caótica ou disruptiva. O erotismo consiste, assim, na infração dos limites impostos aos seres descontínuos que podem, por instantes, experienciar a jubilosa violência da continuidade. Como sintetiza Thomas Minguy, “this opposition between continuity and discontinuity constitutes what it means to be human according to Bataille: it is the contrast between what some could call our animal and our rational side” (Minguy, 2017, p. 38).

Não é, pois, surpreendente que, amparado pela epígrafe de Bataille, Galera tenha, no *Bildungsroman* do narrador-protagonista, cruzado aprendizagem erótica e pedagogia animal. Mulher e cão encarnam ambos uma mesma nostalgia da “continuidade primacial”, como diria Bataille. Por isso, a fábula de Galera, porque pressupõe um trânsito ontológico biunívoco humano-canino-humano, denega frontalmente “la idea de que existe una discontinuidad, una línea divisoria absoluta – fenoménica y ontológica – entre el ser humano y los animales, frontera que supone la superioridad de la especie humana sobre otras, y que avala la idea de que el hombre sería la culminación biológica y espiritual en el conjunto de las especies” (Subercaseaux, 2014, pp. 47-48), porquanto “si los animales son también capaces de ser-para-el-Otro, entonces la principal línea divisoria entre el humano y el animal tiende a desvanecerse” (*idem*, p. 50).

Ora, a história de vida do narrador-protagonista, ficcionalizada em *Até o dia em que o cão morreu*, tematiza justamente esta impossibilidade, a um tempo congénita e geracional, de ser-para-o-outro. De facto, o drama hipermoderno da intransitividade e do insulamento afetivos surge, no romance, corporizado por um narrador anónimo que deambula no cenário urbano de Porto Alegre, num quotidiano incolor, conduzindo a sua existência (ou, antes, deixando-se por ela conduzir) sob o signo do tédio dissipador, da apatia decetiva ou da anestesiante gratificação imediata, proporcionada pelo sexo e pelo álcool. São muitos, é certo, os indícios que, neste anti-herói urbano-depressivo, nos instigam a associá-lo a uma certa *lost generation* finissecular e finimilenar: recém-formado em Letras e confrontado com um futuro profissional precário, enredado num ócio improdutivo que tolhe à nascença qualquer projeto ou expectativa, descrente de qualquer via de redenção

pessoal – amor incluído –, a personagem de Galera pertence a “essa geração que se acha capaz de fazer tudo mas não acha nada digno de ser feito” (Mafra, 2007, s.p.).^[2] Ou, nas palavras do próprio narrador, que bem podem ler-se como fiel radiografia geracional: “Segui o roteiro à risca, desde que nasci. (...) O nome disso é inércia” (Galera, 2007, p. 30).

Sem deixar de, em testemunhos avulsos, admitir as notas sociológicas disseminadas no romance, Galera confessa que não subscreve essa leitura historicamente confinada e que, inversamente, pretendeu nele concitar o debate ficcional em torno de temas intemporais: “Queria falar”, sustenta o autor, “sobre o significado da solidão e da morte, da oposição dos nossos impulsos mais passionais à necessidade de estabilidade material. Associar o texto à minha idade, classe social ou momento histórico é papel do leitor e do crítico, se eles tiverem vontade de fazer isso” (*apud* Assis, 2003, s.p.).

Seja como for, é em voz própria que o narrador – e única personagem focal do romance – declina, com programática intransigência, a sua minimalista ética vital. Quietismo acomodatório, autocomplacência hedonista, resignação autossuficiente e *apatheia* abdicante são as linhas-mestras desta filosofia existencial, que ele mesmo descreve como “estado vegetativo” (Galera, 2007, p. 51) e que insistentemente repisa, como se delas quisesse convencer-se (e o leitor com ele):

Não consigo conviver muito tempo com ninguém. E tinha isso em mente ao decidir que não teria telefone em casa. Se houvesse a possibilidade das pessoas me ligarem, eu sofreria demais nas noites em que ninguém ligasse. Quando ligassem, eu me irritaria por estarem me incomodando. (*idem*, pp. 9-10)

Meu objetivo, ultimamente, era me preocupar apenas com as coisas que realmente importam, e não são muitas. Pouco mais do que cigarros, uma

² Em entrevista a Isabel Coutinho, Daniel Galera refere-se a esta “geração com excesso de possibilidades” nos seguintes termos: “Sou de uma geração que cresceu ouvindo dos pais que as pessoas podem ser aquilo que elas querem. ‘Meu filho podes ser tudo o que tu quiser, basta tu querer, basta tu perseguir’. Mas quando a gente pode ser tudo, parece que tudo tem o mesmo valor e que não é muito. Essa sensação da liberdade de poder ser tudo o que se quiser, nivela todas as possibilidades e todas elas se tornam interessantes. Isso nem sempre traz felicidade, afirma o escritor”. (Coutinho, 2009, s.p.)

garrafa de cachaça ou vodca no congelador, uma foda de vez em quando, um lugar quieto de onde fosse possível observar as coisas de cima. (*idem*, p. 10)

Parecia bem mais adequado permanecer exatamente onde eu estava, aceitando que minha vida era aquilo mesmo. Eu não precisava de muita coisa. (...) Era só acender um cigarro e esvaziar a cabeça de qualquer expectativa e pronto, eu a sentia. Acabei me viciando nessa tranquilidade. São as expectativas que fodem tudo. (*idem*, p. 21)

São, pois, duplamente indiciais as palavras que o narrador dirigirá a Lácio, o *motoboy*, híbrido de *hipster* e *pater familias*, que acidentalmente atropela Marcela e com quem virá a travar amizade: “Digamos que minha vida definitivamente não renderia um livro”. Sendo certo que, se lidas ao pé da letra, elas representam o corolário de uma vida sem história digna de ser contada, nelas se deposita uma nítida ironia autorreferencial, já que é precisamente da insípida matéria autobiográfica deste narrador que se alimenta o relato em construção.

Esta *stasis* apaziaguante, vivida pelo protagonista num cenário de emparedada desolação doméstica, será instabilizada pelo surgimento de Marcela, uma atraente aspirante a modelo, e de um cão rafeiro, a que o narrador dá refúgio no seu apartamento e ao qual, mais instado pela mulher do que por iniciativa própria, acaba por atribuir o nome de Churras. Não é este, contudo, o nome inicialmente sugerido por Marcela e o batismo do cão, relatado logo nas primeiras páginas da narrativa, revela-se um episódio, a vários títulos, significativo:

Qual o nome dele?

Não sei.

Tu não deu um nome pro cachorro?

Não. Pra quê?

Coitadinho, dá um nome pra ele.

Ele não entende, mesmo.

Cachorros precisam de um nome, ela disse, se abaixando pra tocar o cão, cautelosa. Se tu não vai dar nome, eu dou.

Não faz isso.

Já sei. Argos!

Era o nome do cachorro do Ulisses. É um clichê.

Ah, é? Era o nome do diretor do meu colégio, também. Né, Argos? Vem cá, bichinho.
Não chama ele de Argos.
Dá outro nome então.
Tá bom, eu vou dar um nome, tá? Sossega.
Que nome?
Deixa eu pensar um tempo, te acalma. (*idem*, pp. 7-8)

A recusa do narrador em atribuir ao rafeiro o *nomen-numen* do cão literariamente reputado de Ulisses – o único, relembre-se, a reconhecer o herói que, vinte anos depois, regressa a Ítaca disfarçado de mendigo – pode ser compreendida como uma contestação do estereótipo antropomorfizante, emblematicamente figurado no arquétipo canino de Homero. Com efeito, sabe-se que, para além de ser o único a identificar o dono, Argos morre pouco depois de revê-lo, numa patética demonstração da mais impressionante fidelidade. Em Homero parece, pois, enfaticamente acentuar-se o que, no cão de Ulisses, revelava sobretudo a sua heroica humanidade. Curiosamente, já Freud argumentara, em entrevista a G. S. Viereck, que “the emotions of the dog (...) remind one of the heroes of antiquity. Perhaps that is the reason why we unconsciously bestow upon our canines the names of ancient heroes such as Achilles and Hector” (Freud, 1957, s. p.). Relutante em fazer descender o irrisório “cachorro quase morto de fome”, “um vira-lata” que encontrara “na Praça da Alfândega, numa madrugada de outono fria pra cacete, quando voltava de um bar” (Galera, 2007, p. 8) da progénie épica do canídeo de Ulisses, o narrador consigna a sua *outridade* animal, afastando a tentação de fazê-lo comungar de qualquer prerrogativa humana. Churras – e a nota de burlesca humildade deste nome é, a esse respeito, eloquente – não é, no romance de Galera, um cão que ultrapasse a sua fatalidade etológica, limitando-se (como, de resto, o narrador que o adota) a uma resposta adaptativa ditada pela lei atávica da sua sobrevivência.

Não é, obviamente, coincidência fortuita que tanto Marcela como o cão irrompam na vida deste narrador de modo quase concomitante. Com efeito, cão e mulher revelam, desde o início, ser personagens funcionalmente permutáveis, incumbidas de confrontá-lo com o falacioso ideal de ataraxia que diz professar e com os prazeres (e as dores) de

uma afetividade transitiva ou – como Bataille decerto preferiria – com a violência da *continuidade*. O rafeiro Churras transmuta-se, por contiguidade metonímica, num *ersatz* animal de Marcela, o que explica que, num deliberado jogo de simetria estrutural, surja, na relação entre homem e cão, refratada aquela que o narrador mantém com a mulher, pontuadas ambas pelos mesmos impasses e intermitências. O próprio narrador não deixa de intuir essa indisfarçável especularidade:

Com o tempo, eu e o cachorro nos entendemos.

Às vezes ele passava duas ou três noites sem aparecer, mas sempre voltava. (...)

Não sei dizer o que me atraía no cachorro. Sua simples presença, o fato de ele voltar a cada dois ou três dias, me dava prazer.

Como a Marcela. (*idem*, 13)

Optando por uma *dispositio* em espelho, no romance são, assim, justapostos cenários narrativos paralelos, em que intervêm, respectivamente, Marcela e Churras, assim se desocultando as evidentes afinidades que coligam os dois planos relacionais (homem/mulher; homem/cão). A relação bipolar do narrador com o cão duplica, assim, a mesma lógica oscilante reconhecível na sua relação com Marcela, hesitante entre o irreprímível desejo de vinculação e o desapego emancipatório, a renegação do compromisso afetivo e a rendição à inelutável necessidade do outro.

Se, como foi já salientado, *Até o dia em que o cão morreu* pode, em grande medida, considerar-se reminescente do paradigma genológico do romance de aprendizagem,³ porquanto nele se dramatiza a maturação

³ Sobre o parentesco do romance de Galera com o modelo narrativo do *Bildungsroman*, cf. as seguintes palavras de Arthur Lins: “Lançado em 2003, o romance foi visto como uma obra geracional, não apenas por tematizar os impasses e conflitos de um jovem, algo comum no gênero literário apontado como romance de formação (*Bildungsroman*), mas também por ter sido escrito por um jovem escritor inserido em um contexto de renovação literária”. (Lins, 2011, p. 29). Laura Assis, por seu turno, aproxima o romance do autor de outras obras da literatura brasileira contemporânea, como as de Michel Laub ou Carol Bensimon, que se caracterizam por “se construírem como romances de formação, muitas vezes apontando ainda para uma diluição proposital dos limites entre ficção e realidade

erótico-afetiva de um (anti)herói problemático, não restam dúvidas de que, no contexto da economia simbólica da narrativa, aprender a ser-para-o-outro (humano) se torna indistinguível do processo de *devenir-animal*. A aprendizagem sentimental do protagonista implica, deste modo, desalojá-lo do seu lugar ontológico inicial, expondo-o à necessidade de compartilhamento afetivo. Essa pedagogia da transi-tividade, de acordo com a qual o sujeito se aventura a acolher a alte-ridade, é-lhe comunicada tanto pela mulher (o outro humano), como pelo cão (o outro animal), ambos catalisadores do crescimento afetivo do narrador. Em virtude dessa permutabilidade ontológica, Churras e Marcela, impulsionando a autognose do protagonista, tornam-se personagens funcionalmente isomorfas.

Tal como acontece com Churras, também com Marcela a consoli-dação do vínculo emocional se irá processar segundo uma trajetória de progressiva aproximação, através da qual gradativamente se desgastam as fundações, antes julgadas inabaláveis, em que o protagonista tinha escorado a autarcia defensiva do seu *modus existendi*. Por isso, as suas palavras, a propósito da relação que mantém com o cão – “Com o tempo, eu e o cachorro nos entendemos” (*idem*, p. 12) –, poderiam bem aplicar-se ao seu caso erótico com a modelo.

É certo que, apesar do insulamento misantropo que ciosamente cultiva, o narrador confessara já que “havia algumas noites, raras, em que me sentia realmente sozinho, mais que o normal. E nesses casos era preciso me concentrar muito pra afastar essa fraqueza” (*idem*, pp 9-10). É, porventura, essa fraqueza que explica que, num gesto que, de forma involuntária, denega a sua propalada autossuficiência, ele improvise uma coleira e *arraste* – palavras suas – o rafeiro abandonado para casa, porque, segundo explica, “(...) meditando, cheguei à conclusão de que seria legal ter aquele cachorro em casa. Quer dizer, isso se ele quisesse ficar no meu apartamento” (*idem*, p 10). Depois de, como punição por ter defecado na sala, o narrador ter escorraçado Churras do apartamento, confia ter-se sentido “dececionado” por o cão não ter regressado, acrescentando reflexões que aqui me interessa recordar:

ao mesclar fatos e personagens reais, posicionando as obras na tênue fronteira entre a literatura intimista e a autoficção”. (Assis, 2014, p. 124)

Horas mais tarde, fui à entrada do prédio ver se o cachorro estava lá, mas não estava. Fiquei decepcionado. Eu queria que ele estivesse ali (...) Esperava uma retribuição por tê-lo tirado do frio e alimentado na noite anterior. Queria a certeza de que, agora, ele dependia de mim. (*idem*, p. 11)

Se a relação do narrador com o cão se funda num modelo obliquamente paternal, expresso no desejo de o cuidar e proteger, no caso de Marcela, a idêntica natureza do vínculo que com ela estabelece justifica que a sua *libido volendi* seja diretamente proporcional à vulnerabilidade emocional da mulher e à sua necessidade de proteção:

No entanto, agora que ela tinha me procurado como refúgio depois de tudo que acontecera naquele dia, eu sentia que uma barreira qualquer tinha sido quebrada. Ela doente, chorando no meu ombro, eu dando comprimidos em sua boca, preocupado com seu estado. (...) No momento eu tinha alguém pra proteger, e isso era novo. (*idem*, p. 43)

Por outro lado, em ambas as relações (narrador-cão, narrador-mulher) se verifica uma coincidente desfuncionalização da palavra amorosa e, por extensão, uma consciência da superfluidade de toda a comunicação verbal. Com efeito, se, no caso de Churras, a afasia animal é largamente compensada pelo olhar cúmplice e por um entendimento tácito com o dono, já com Marcela, o recuo da palavra, consequência do impraticável diálogo entre o seu projeto de vida e o do narrador, é acompanhado de uma sexualidade exuberante, ou mesmo compulsiva, em que os corpos são chamados a dizer o que as palavras não conseguem. A esta luz, vale a pena confrontar os seguintes passos do romance:

Nos primeiros dias, o cachorro me seguia, acompanhávamos um ao outro, num transe semelhante. Era a companhia ideal pra mim. Total ausência de palavras. Apenas alguns olhares cúmplices, mais nada. Assim como ele, eu só queria me adaptar à civilização à medida que isso fosse necessário à minha sobrevivência. (*idem*, p. 91)

Eu a provocava apenas pra, em seguida, puxá-la de volta contra mim, movido por um outro impulso involuntário que suscitava em mim o desejo de confortá-la, e nesses momentos eu me odiava por tê-la tratado mal

minutos antes, e a idéia de que ela pudesse desaparecer da minha vida, magoada pela minha implicância, me fazia abraçá-la com uma voracidade patética.

E então a gente trepava, quase sempre por horas. Era a única coisa sobre a qual não havia discussão. Toda espécie de comunicação verbal era suspensa. (*idem*, pp. 21-22)

A associação entre este erotismo pulsional e incontinente e o comportamento sexual canino, expressamente assinalada por Marcela no romance, não é, pois, totalmente imprevista e deverá ser entendida como expressão do desejo de instituir uma comunicação elementar, fundada na radical liberdade do instinto, que possa prescindir do *logos* humano e, portanto, esquivar-se à vigilância cultural que cerceia a continuidade erótica:

Depois de um tempo ela começou a rir, e me afastou. Caí deitado, com as costas doendo, e perguntei qual era a graça.

Sei lá, tu tava parecendo um cachorro, quando eles ficam em cima de uma cadela, parece que tão rindo, sabe. Só faltava a língua de fora.

Eu também ri. (...)

Quando me deitei de novo, nos abraçamos, movidos por uma cumplicidade esquisita, e dormimos. (*idem*, p. 28)

Já próximo do epílogo, o romance desdobra, num intencional efeito de espelhamento, a doença e morte (eventual) de Marcela na doença e morte (efetiva) de Churras. A coincidência narrativa (acentuada, além do mais, pela circunstância de, em ambos os casos, se tratar de cancro) não escapa ao próprio protagonista, que desabafa: “Então era isso, todo mundo ia começar a morrer dessa merda ao meu redor?” (*idem*, p. 93). Essa duplicação diegética culminará com um episódio expressivo da osmose simbólica de mulher e cão, certificando o laço metonímico – antes intuído, agora sancionado pela diegese – que, no romance, une Churras a Marcela:

Estava prestes a perguntar o que tinha acontecido com ela, quando o cachorro entrou no quarto, hesitante. Ele nunca entrava lá. (...) Mas agora ele entrava, uma pata depois da outra, farejando o ar, olhando pra mim

como quem perguntasse o que está acontecendo, depois olhando pra ela, a cabeça baixa.

Churras!, ela disse com aquela voz de mongolóide que se usa com crianças e animais de estimação. O cão se aproximou e ela ficou afagando sua cabeça. A situação ia contra a indiferença com que os dois normalmente se tratavam, ela e o cachorro. Eu conhecia bem aquele bicho. Enquanto era acariciado, ele me olhava como se quisesse me fazer entender que se oferecia aos carinhos dela de propósito, que estava abrindo uma exceção. Pode ter sido só impressão minha, mas não importa, essa idéia fez minha garganta se contrair e meus olhos ficarem cheios de lágrimas que, por sorte, não se acumularam o suficiente pra escorrer bochechas abaixo. Não gosto de chorar. Tentei me controlar, e consegui. (*idem*, pp. 82-83)

As lágrimas reprimidas deste narrador são, portanto, o mais flagrante sintoma da íntima e dolorosa aprendizagem da *continuidade* encenada no romance. Não é, por certo, irrelevante que essa lição de ser-para-o-outro lhe tenha sido ministrada por um prosaico rafeiro e uma modelo frívola. É, com precisão, Marcela quem, no decurso do seu longo monólogo final, devolve à fábula a sua substância pedagógica: “Tu precisava de mim também, que eu sei” (*idem*, p. 111). O mesmo poderia dizer o cão, se falasse, ao seu dono, solitário recalcitrante. Porque, no fim de contas, “man is human by virtue of animal pedagogy” (Oliver, 2009, p. 176).

267

.....
CÃO-ESPELHO:
UMA PEDAGOGIA (CANINA)
DO HUMANO EM
ATÉ O DIA EM QUE O CÃO MORREU,
DE DANIEL GALERA
.....

Paulo Alexandre Pereira

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Diego (2003). Daniel Galera agarra o osso do romance. *Folha de S. Paulo Ilustrada*, 26 de maio [disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2605200317.htm>, consultado em 14/07/18].
- ASSIS, Laura (2014). A essencialidade dos ‘detalhes inúteis’: estratégias de representação em dois romances de Daniel Galera. *Brasiliana. Journal for Brazilian Studies*, vol. 3, nº1 (julho), pp. 120-138.
- BATAILLE, Georges (1988). *O Erotismo*, trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona.
- COUTINHO, Isabel (2009). Da geração que pode ser tudo o que quiser, Daniel Galera. *Ípsilon*, 4 de março [disponível em <https://www.publico.pt/2009/03/04/>

- culturaipsilon/noticia/da-geracao-que-pode-ser-tudo-o-que-quiser-daniel-galera-224940, consultado em 14/07/18.]
- DERRIDA, Jacques (2002). *O animal que logo sou*, trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP.
- FREUD, Sigmund (1957). An Interview with Freud. In Th. Reik, C. Staff & B. N. Nelson B. (eds.). *Psychoanalysis and the Future*. New York: National Psychological Association for Psychoanalysis [disponível em <http://www.psychanalyse.lu/articles/FreudInterview.pdf>, consultado em 14/07/18].
- GALERA, Daniel (2007). *Até o dia em que o cão morreu*. São Paulo: Companhia das Letras [2003].
- GADENNE, Donelle (2015). *A Canine-centric Critique of Selected Dog Narratives*. Tese de Mestrado. Canterbury: University of Canterbury.
- GARBER, Marjorie (1997). *Dog Love*. New York: Touchstone.
- HARAWAY, Donna (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- LINS, Arthur Fernandes Andrade (2011). *Cão Sem dono: Focalização e construção da personagem na adaptação fílmica do romance Até o dia em que o cão morreu*. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba.
- MACIEL, Maria Esther (2017). Ficções caninas em Clarice Lispector e Machado de Assis. *Journal of Lusophone Studies* 2.2 (Fall), pp. 38-55.
- MACLEOD, Alec (2009). Dog as Self and Other. Comparisons to Canines as a Practice of Dehumanization. *Language and Ecology*, vol. 3, nº1, pp. 1-15.
- MAFRA, Fernando (2007). Até o dia em que o cão morreu. *Revista Overmundo*, 25 de março, [disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/ate-o-dia-em-que-o-cao-morreu>, consultado em 14/07/18].
- MINGUY, Thomas (2017). Erotic Exuberance: Bataille's Notion of Eroticism. *PhœnEx* 12, nº 1 (spring-summer), pp. 34-52.
- NEVES, Márcia (2016). *Zooficções*. Lisboa: IELT-FCSH/NOVA.
- OLIVER, Kelly (2009). *Animal Lessons. How They Teach Us to Be Human*. New York: Columbia University Press.
- PIETTE, Albert Piette (2002). Entre l'homme et le chien. Pour une ethnographie du fait socio-animal. *Socio-anthropologie* 11, 87-104 [disponível em <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/141>, consultado em 14/07/18].
- SCHØLLHAMMER, Karl Erich (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2010). Mal-Estar na Cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee. *Alea*, vol. 12, nº 2 (julho-dezembro), pp. 205-222.

- SERPPELL, James (2017). From Paragon to Pariah. Cross-cultural Perspectives on Attitudes to Dogs. In James Serpell (ed.). *The Domestic Dog. Its Evolution, Behavior and Interaction with People*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 300-315.
- SUBERCASEAUX, Bernardo (2014). Perros y Literatura: condición humana y condición animal. *Atenea* 509 (1º semestre), pp. 33-62.

LADRAM, NÃO MORDEM E CONHECEM O DONO: FIGURAÇÕES DO CÃO NA LITERATURA PORTUGUESA PARA A INFÂNCIA

Sara Reis Da Silva

sara_silva@ie.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO, INSTITUTO DE EDUCAÇÃO/CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ESTUDOS DA CRIANÇA, BRAGA, PORTUGAL

José António Gomes

jam.gomes@netcabo.pt

INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO, ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO, PORTO, PORTUGAL

A forte presença animal ressalta como uma das características mais relevantes da literatura para a infância. Nesta, os animais desempenham papéis distintos, assumindo-se frequentemente como companheiros de jogos ou brincadeiras das personagens infantis. Determinadas espécies animais sobressaem, sendo alvo de um tratamento singular, tal é a assiduidade com que são revisitadas, em muitos casos decorrente do seu tradicional simbolismo. Um dos casos que merece destaque é o do cão. A partir de uma seleção textual que integra quatro títulos, todos narrativos, de autoria e epocalidade distintas – a saber, *Fáisca Conta a sua História* (1949), de Ilse Losa, *O Cão Pastor* (1989), de Maria Alberta Menéres, *O Meu Vizinho é um Cão* (2008), de Isabel Minhós Martins, e *Gastão Vida de Cão* (2010), de Rita Taborda Duarte –, pretende-se concluir acerca da diversidade de figurações do referido animal em textos portugueses para a infância, mapeando algumas das suas mais recorrentes representações.

271

.....
**LADRAM, NÃO MORDEM E
CONHECEM O DONO:
FIGURAÇÕES DO CÃO NA
LITERATURA PORTUGUESA
PARA A INFÂNCIA**
.....

Sara Reis Da Silva
José António Gomes

1. Introdução

A FORTE PRESENÇA ANIMAL RESSALTA COMO UMA DAS CARACTERÍSTICAS MAIS RELEVANTES E ABUNDANTES DA LITERATURA QUE TEM NA CRIANÇA O SEU DESTINATÁRIO EXTRATEXTUAL PREFERENCIAL, refletindo a importância da associação da criança à figura animal. É possível, pois, falar de uma notória assiduidade de “histórias de animais”, que derivam diretamente das narrativas mitológicas e do acervo tradicional oral, muito particularmente das fábulas, por exemplo, ainda que tenha sido no

século XIX que, nesse domínio, tenham emergido duas linhas de ficcionalização muito singulares e tenhamos assistido, assim, a uma maior diversificação nas formas de tratamento ficcional da figura animal, designadamente pela tematização de questões atinentes à sua defesa e/ou proteção ou aos modelos de convivência entre personagens humanas e animais (Colomer, 2010). Ao longo dos tempos, a escrita para a infância tem substantivado, pois, alguns modos mais recorrentes de recriação da figura animal, em concreto: por um lado, o tratamento como personagens antropomorfizadas; por outro lado, a descrição de tipo realista, colocando os animais em convivência com protagonistas infantis e procurando, deste modo, equacionar tópicos como a lealdade, as relações afectivas, a domesticação e a socialização, entre outros.

Na verdade, nos textos para a infância, os animais têm desempenhado papéis distintos, assumindo-se muitas vezes como companheiros de jogos ou brincadeiras das personagens infantis, ou até como confidentes destas, além de revelarem traços muito semelhantes a estas/às crianças, em concreto, o facto de, em geral, se encontrarem mais próximos delas em tamanho e, por vezes, em análoga situação de dependência, o gosto pelo ar livre e pela natureza, o dinamismo e a liberdade. Determinadas espécies animais sobressaem e são alvo de um tratamento singular, tal é a assiduidade com que surgem textualmente revisitadas, em muitos casos decorrente do seu tradicional simbolismo. Na esteira de personagens marcantes como Buck, em *The Call of the Wild* (1903), de Jack London, Nana, em *Peter Pan* (1911), de James Matthew Barrie, ou Timmy e Scamper, respectivamente nas séries “The Famous Five” (1942-1963) e “The Secret Seven” (1949-1963), de Enid Blyton, para apenas apontarmos quatro exemplos, um dos casos que merece destaque é o do cão, espécie particularmente amada por autores de épocas distintas da literatura portuguesa para a infância, como provam títulos como *Cão Pêndio* (1959), de Tóssan, *O Cão, o Gato e a Árvore* (1977), de Leonel Neves, *Caidé: aventuras de um cão de sala contadas pelo próprio* (1983) e *O Gato e o Cão* (2009), ambos de António Torrado, *O Mistério dos Cães Desaparecidos* (1991), de Ana Meireles, *O Milagre do Cão Azul* (2004), de Inês Pedrosa, *Amados Cães* (2007), de José Jorge Letria, ou *O Cão que Comia a Chuva*, de Richard Zimler (2016), para apenas nos cingirmos a textos em língua portuguesa, e cuja figuração canina surge anunciada na inscrição titular, e deixando de lado outras tantas obras nas quais essa personagem se encontra igualmente patente.

No presente estudo, centraremos a atenção em quatro narrativas diferentes – *Faísca Conta a sua História* (1949), de Ilse Losa (Melle, Alemanha, 1913-Porto, 2006), *O Cão Pastor* (1989), de Maria Alberta Menéres (Vila Nova de Gaia, 1930), *O Meu Vizinho É um Cão* (2008), de Isabel Minhós Martins (Lisboa, 1974), e *Gastão Vida de Cão* (2010), de Rita Taborda Duarte (Lisboa, 1973) –, *corpus* textual exemplificativo, fixado naturalmente pela sua qualidade estética, pela origem geracional diversa dos autores, mas também, muito especialmente, pelas distintas figurações do cão aí patentes. Revisitaremos estes títulos seguindo uma ordem cronológica (data da primeira edição).

2. Análise de um *corpus* exemplificativo

Editado, pela primeira vez, em 1949, e constituindo o primeiro livro de Ilse Losa (Melle, Alemanha, 1913-Porto, 2006), *Faísca Conta a sua História* apresenta-se como um conto essencialmente de contornos realistas (Macedo, 2018) – conquanto a personagem animal, em si, resulte de uma composição de tipo fantástico, dado a sua psique e o seu discurso serem de recorte “humano” –, no qual se tematizam questões difíceis como a pobreza, a emigração ou as (acentuadas) clivagens/desigualdades sociais que marcavam, com efeito, Portugal nas décadas de 40-50 do século XX. O cronótopo coincidente com a aldeia e o mundo rural e a época enunciada determina, em larga medida, a diegese do texto de Ilse Losa, em particular a sua primeira parte. Tratando-se de uma narrativa manifestamente distinta da maioria que vinha a ser publicada na época da sua edição, esta é uma história que, sob a perspetiva de um animal, o cão Faísca, figura personificada ou “animada”,^[1] dá conta de uma infância desfavorecida – a de Manuel – e de uma outra a esta oposta – a de Luísa. É, pois, Faísca, personagem humanizada e protagonista que assume a função de narrador na primeira pessoa – aspeto, em parte, já anunciado pelo título da obra, elemento paratextual

¹ Cf. “(...) the word “animal” has its etymological roots in “breath” and “soul”, which link it to that which is “animate” and this is exactly the transformation that writers and illustrators so readily perform, making animals live in all manner of anthropomorphic ways.” (Rudd, 2009, p. 242).

que realça a personagem – e que evoca as suas vivências quando vivia, numa aldeia, com Manuel, o seu primeiro dono, com quem brincava, que acompanhava à escola, às romarias e à praia, e, depois, com Luísa, uma menina pertencente a uma família abastada que acaba por comprá-lo e levá-lo para Lisboa, para uma casa onde não faltava comida e onde havia tapetes para se estender confortavelmente. Nada disto, porém, apagou da sua memória a amizade que nutria por Manuel e a alegria que era viver livremente com o seu pequeno amigo. E, por isso, continua a sonhar com o dia em que o seu reencontro se celebrará, como revela o *explicit* do relato:

Pobre Manuel! Penso muitas vezes em ti. Um cão que se preze não se esquece nunca de quem foi bom e amigo sincero.

Mas tenho a certeza de que um dia havemos de ir à tua aldeia do Minho e que poderei ver-te de novo. Há-se ser a maior alegria da minha vida e, só de pensar nisso, sinto o meu coração estremecer. (Losa, 1979, p. 32)

Se a configuração ideotemática deste conto comovente, “retrato de um quotidiano de certa dureza” (Gomes, 1997, p. 36), se reveste de uma notória originalidade, à data da sua primeira edição, como mencionámos, é o tipo – chamemos-lhe assim – de voz narrativa que o demarca de outros textos de potencial receção infantil. São o olhar e a sensibilidade deste narrador autodiegético, no qual se nota a “força da oscilação (entre o presente da narração e o passado vivido) que muitas vezes o afecta” (Reis & Lopes, 1996, p. 250), que surgem reflectidos nas suas palavras, dando conta da sua vida difícil, mas muito especialmente da meninice desfavorecida do seu amigo-dono. O exercício retrospectivo que se observa ao longo de todo o relato, transcrito num vivo monólogo interior, testemunha a afetividade e o conjunto de emoções fortes vividas por Faisca no seu percurso próximo e, depois, distante de Manuel, consubstanciando, assim, a ideia de que “the dog has always been treasured for its loyalty” (Ferber, 1999, p. 59).

Do ponto de vista narratológico, a opção por um cão que narra a sua própria história/vida confere, por assim dizer, materialidade à distância entre a autora empírica e a voz ficcional que conta e que transmite ao leitor implícito uma visão própria, *sentida e emotiva* (favorecendo, assim, a adesão a tal olhar), de uma sociedade de classes injusta, que

a obra não se exime de desnudar com recurso a essa mediação animal. Inteligente estratégia, dir-se-á, – e original se se tiver em conta o contexto português e a época – a que é utilizada, de forma tudo menos ingénua, por uma autora, neste caso de literatura para crianças, cujas ligações ao neo-realismo e a uma escrita (também) de compromisso e intervenção, em tempos difíceis de ditadura, de Censura e de pobreza, têm sido mapeadas pela crítica.

Distinto é o conto *O Cão Pastor* (1989), da autoria de Maria Alberta Menéres (Vila Nova de Gaia, 1930), texto em que, no estilo a que a autora nos habituou, se conta uma história numa prosa de qualidade, em que abundam os diálogos vivos e um registo muito sensorial. Nesta narrativa, a figura canina desempenha um dos seus papéis tidos como “convencionais”: guardar rebanhos. Companheiro fiel do homem, em concreto do pastor, o cão possui, assim, uma função prática/utilitária. Recorde-se que, sendo o mais “antigo animal doméstico do homem”, o cão representa simbolicamente, antes de tudo, “a fidelidade e a vigilância” (Biedermann, 1994, p. 69). Na Antiguidade, por exemplo, eram mencionadas a sua “dedicação como guardião da casa e sua aptidão para guardador de rebanhos.” (*ibidem*).

Aberta precisamente com o relato de uma situação inesperada a que assiste um “cão que andava pelos caminhos deste mundo, um pouco abandonado” (Menéres, 1989, p. 3), ou seja, um roubo de ovelhas que, na verdade, não é entendido como tal pela (inocente) figura canina – ““Devem ir para os pastos” pensou o cão, e lá no seu íntimo ficou contente de as saber abrigadinhas e de certeza bem instaladas” (*idem*, p. 8) –, o conto desenvolve-se em torno da vida de uma família do campo, uma “gente simples e trabalhadora” (*idem*, p. 10). Uma nota para assinalar a originalidade que marca a forma como os elementos que compõem esta família, ou as personagens, são introduzidas no relato. O procedimento usado reúne palavras e imagens-retratos de cada uma delas. Desta pequena galeria, faz parte o avô João, pastor que há muito tempo “sofria desgostos com as suas ovelhas!” (*idem*, p. 28): “treze ovelhas do seu rebanho tinham desaparecido naquele dia.” (*idem*, p. 30).

Trata-se de um conto arquitetado de forma original, ou seja, depois da situação inicial mencionada, em que a figura canina assiste a um roubo, introduz-se o relato da vida, das preocupações e dos problemas

da família referida, para, quase no final da obra, se registrar: “Vai agora tornar a aparecer o cão de que se falou no princípio desta história. Por muito estranho que pareça, a verdade é que ele se vai lembrar de muita coisa que não sabia que sabia, entre as quais o seu próprio nome.” (*idem*, p. 36).

Observa-se, com efeito, uma dupla reintrodução desta figura, porque, além de surgir no início como um cão “vagabundo”, este animal era, afinal, o cão pastor chamado Tejo, que, numa enxurrada, tinha sido arrastado pelas águas e que tinha desaparecido. O reencontro é narrado com emoção, assim como é muito entusiasmante o modo como se relata o momento em que Tejo salva e resgata as ovelhas do rebanho do avô João. Sobressai, portanto, do texto relido uma especial visão da natureza e da vida no campo, transmitida a partir de estratégias discursivas como a adjetivação ou o visualismo/sensorialismo, um cenário no qual se destaca a figura do cão pastor.

Em contrapartida, no álbum narrativo intitulado *O Meu Vizinho é um Cão* (2008), da autoria de Isabel Minhós Martins (Lisboa, 1974) e Madalena Matoso (Lisboa, 1974), premiada dupla de autoras pertencentes a uma nova geração de escritores e ilustradores que têm vindo a dar um novo impulso à literatura portuguesa para a infância, a ação situa-se num espaço urbano ou citadino e a figura canina integra uma diversa galeria de animais, antropomorfizados. Deve, contudo, assinalar-se uma certa ambivalência neste processo (Rudd, 2009, p. 245) de humanização destas figuras que passam a habitar o prédio onde moram o narrador infantil e a sua família, na medida em que estas, mostrando comportamentos humanos, não deixam, ainda assim, de dar conta de certas singularidades que demarcam a sua espécie de outras.

A geometrização das formas ou da arquitetura dos edifícios visualmente representados em elementos paratextuais como a capa e as guardas iniciais e finais do volume anunciam o cenário urbano onde decorre a ação. E é o espaço citadino e o *modus vivendi* dos seus habitantes que surgem, na narrativa, ficcionalizados deixando escapar um ponto de vista crítico. Com efeito, o cão, ou o novo vizinho do narrador, não é mais do que o representante do Outro, do “estranho”, do “estrangeiro” ou do diferente, causando, desde logo, algum “desconforto” nos já residentes no seu novo prédio, onde coabitam pessoas e animais. Aos poucos, vão chegando novos vizinhos que se juntam ao cão, como

elefantes e crocodilos, e vão causando reações de estranheza, algo anti-sociais nos habitantes adultos e humanos (com alguma falta de humanismo...). Já no que diz respeito à criança que narra a história, a atitude é de entusiasmo e aceitação do Outro, nas suas diferenças e singularidades.

O humor pontua o registo verbal e estende-se à composição visual, que, na verdade, acentua a vertente cômica desta narrativa metafórica, na qual, com subtileza, se deixa um apelo a um olhar mais crítico sobre as relações entre as pessoas na actualidade. De facto, a recriação da convivência na diversidade e o elogio implícito à diferença, tópicos visualmente revisitados em pormenor, representam alguns dos aspetos mais relevantes da ilustração do volume.

Se a subtileza crítica constitui um dos traços estruturantes no álbum que vimos de analisar, também em *Gastão Vida de Cão* (2010), de Rita Taborda Duarte (Lisboa, 1973) e Luís Henriques (Lisboa, 1973), outra dupla que integra uma geração relativamente jovem de autores que muito têm contribuído para a renovação da literatura portuguesa para a infância, se pode observar uma perspetiva similar, assente numa especial subversão, que, de certo modo, não deixa de fazer lembrar o conhecido texto de Manuel António Pina *Os Dois Ladrões* (1986)/ *Perguntem aos vossos gatos e aos vossos...* (2003). Nesta narrativa em verso, que retoma as já conhecidas (de outras obras da dupla que assina o volume em análise) personagens Fred e Maria, a sua família e uma tartaruga chamada Marília, Gastão é um cão que morava com estes seus “cinco animais de estimação”, uma autêntica “bicharada”.

Neste texto, o relato, aberto através da fórmula hipercodificada “Era uma vez” e formulado na terceira pessoa, dá conta das vivências do protagonista canino, um quotidiano marcado por um conjunto de situações inesperadas e por preocupações. A partir da inversão ou da subversão de papéis – “Ele [Gastão] coçava-lhes com a pata a barriga; / Levava-os à rua, para fazerem chichi / (Eles nunca faziam... O Gastão bem tentava / Mas eles não aprendiam)” (Duarte, 2010, s.p.) –, propõe-se um divertido olhar sobre o dia-a-dia do animal e dos humanos com quem vive. Tópicos como a domesticação – ou a “educação” onde “tudo falhava” (*ibidem*) – e a liberdade ou o respeito pela individualidade de cada um surgem ficcionalizados num tom divertido. Assim, o humor, decorrente, em larga medida, do paradoxo e da ironia, por exemplo,

perpassa toda a narrativa e não deixa de funcionar também como estímulo subtil à problematização de questões como o lugar dos animais nas famílias, o tipo de relacionamento que entre ambos se estabelece, a visão do eu e do outro, entre outros.

As ilustrações, da autoria de Luís Henriques e merecedoras de um destaque pelo júri do Prémio Nacional de Ilustração em 2009 (14.^a edição), acentuando, de forma expressiva, os aspetos mencionados, recriam os principais cenários e momentos da ação. A sua composição, sempre em página dupla, explora a alternância entre o negro e o branco, o claro e o escuro, ou o contraste, pontuado, por vezes, pelo vermelho, impresso a certos detalhes como frutos, certas peças de vestuário ou de calçado, a trela e a coleira, por exemplo.

3. Considerações finais

As quatro obras relidas permitem concluir acerca da diversidade de figurações possíveis do cão em textos portugueses contemporâneos para a infância, mapeando algumas das suas mais assíduas representações. Quer possuindo a função narratológica de narrador na primeira pessoa, como na primeira obra analisada – ativando, assim, melhor uma adesão afetiva à voz animal que conta, a par de um olhar crítico do potencial destinatário sobre a realidade social descrita –, quer desempenhando um papel a si tradicionalmente associado, a de vigilante de um rebanho, como no caso da segunda, quer, ainda, enquanto membro protagonista, tanto de uma galeria de animais personificados habitantes de um prédio (como no terceiro texto), como de uma família onde impera a inversão de papéis (como na última obra), o cão, além de se distinguir como um importante elemento para o funcionamento narrativo, surge representado de forma positiva e marca uma importante presença, além de representar em muitos casos, a fidelidade e a bonomia.

Um aspeto, contudo, parece recorrente – e verificá-lo-emos também em outras obras: enquanto personagem, na ficção para crianças, o cão tende a assumir uma identidade que o aproxima do humano e até da cultura, e que o distancia da esfera selvagem e da condição natural de bicho. Como se as obras literárias, ao humanizá-lo, quisessem, a seu modo, dar expressão a uma cultura do respeito pelos direitos do

animal. Também, neste ponto, a literatura para crianças evidencia o seu valor enquanto discurso suscetível de interpelar o jovem leitor, estimulando a sua reflexão.

REFERÊNCIAS

Bibliografia ativa

- DUARTE, Rita Taborda (2010). *Gastão Vida de Cão*. Alfragide: Caminho (ilustrações de Luís Henriques).
- LOSA, Ilse (1979). *Fáisca Conta a sua História*. Lisboa: Livros Horizonte (ilustrações de MANUELA BACELAR) [1.ª ED. – 1949, ilustrações de Augusto Gomes].
- MARTINS, Isabel Minhós (2008). *O Meu Vizinho é um Cão*. Oeiras: Planeta Tangerina (ilustrações de Madalena Matoso).
- MENÉRES, Maria Alberta (1989). *O Cão Pastor*, Coleção “Bem Crescer Bem Viver”. Porto: Desabrochar (ilustrações de Rui Truta).

279

Bibliografia passiva

- BIEDERMANN, Hans (1994). *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Melhoramentos.
- COLOMER, Teresa (2010). *Introducción a la Literatura Infantil y Juvenil Actual*, 2.ª ed. ampliada, Madrid: Editorial Sintesis.
- FERBER, Michael (1999). *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GOMES, José António (1997). *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*. Lisboa: MC-IPLB.
- RUDD, David (2009). Animal and object stories. In M. O. Grenby & Andrea Immel (ed.) (2009). *The Cambridge Companion to Children's Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 242-257.
- MACEDO, Ana Cristina (2018). *A Escrita de Ilse Losa para a Infância e a Juventude*. Porto: Tropelias & C.ª.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. (1996). *Dicionário de Narratologia*, 5.ª ed. Coimbra: Livraria Almedina.

.....
LADRAM, NÃO MORDEM E
CONHECEM O DONO:
FIGURAÇÕES DO CÃO NA
LITERATURA PORTUGUESA
PARA A INFÂNCIA
.....

Sara Reis Da Silva
José António Gomes

“JEUX INTERDITS”. SOBRE “O ENTERRO DE UM CÃO”, DE TEIXEIRA DE QUEIROZ (BENTO MORENO)

Sérgio Guimarães de Sousa

spgsousa@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO, CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS, BRAGA, PORTUGAL

Em “O enterro de um cão”, conto publicado em 1882 no terceiro volume da coletânea *Comédia do Campo (Cenas do Minho)*, Teixeira de Queiroz dá-nos a ver a amizade entre um coveiro, sem grande relevância social, e um cão, apelidado de *Coisa*. A ocasião é aproveitada pelo escritor para evidenciar a mestria da sua escrita naturalista e, com isso, tecer uma crítica à desumanização social. Com efeito, a amizade entre o homem e o bicho, cujo ponto alto salta à vista com o enterro do animal, permitirá ao escritor dos Arcos enfatizar as misérias da condição humana, ao fim e ao resto, equiparáveis às da condição animal. Neste sentido, pode dizer-se, Teixeira de Queiroz não é sem antecipar, ainda que inadvertidamente, uma corrente crítica como a do *ecocriticism*, baseada, como se sabe, na recodificação dos lugares identitários dos seres vivos.

281

.....
“JEUX INTERDITS”.
SOBRE “O ENTERRO DE
UM CÃO”, DE TEIXEIRA DE
QUEIROZ (BENTO MORENO)
.....

Sérgio Guimarães de Sousa

Be prepared. A dog is a adorable and noble.
a dog is a true
and loving friend. A dog
is also a hedonist.

(Mary Olivier. *Dog Songs. Poems.*
New York: The Penguin Press, p. 85)

1

ENTRANDO SEM RODEIOS NA LEITURA DESTE CONTO DE TEIXEIRA DE QUEIROZ (BENTO MORENO), publicado em 1882 no terceiro volume da coletânea *Comédia do Campo (Cenas do Minho)*, diria, para começar, que o título, antecipando conclusivamente a narrativa, dá conta da verdade última do texto. O conto, com efeito, conclui-se com o enterro de um cão. A primeira parte do texto é outra coisa. E não será ocioso notar que

essa *coisa*, é caso para dizer, não dá forçosamente pelo nome de *Coisa*. Se é verdade que através do título a narrativa se encaminha sem falha (pois o leitor presume de antemão esse destino como certo) para o enterro do animal, antes deste desfecho fúnebre existe uma outra declinação do conto razoavelmente inibida pelo título. Refiro-me à não pouco comovente relação do cão (o *Coisa*) com o coveiro (o *Coruja*). Mas mais do que isso: salta à vista o que esta singular ligação de afeto entre o homem e *um* animal representa. Desde logo e inevitavelmente, a descrição de um estado de coisas social. E esse estado de coisas social, correspondente a um dos mais reconhecíveis núcleos temáticos do Naturalismo, chama-se miséria.

Repare-se, desde já, que o cão e o coveiro são representados por uma designação que os de-subjetiviza e, mais, os desloca da realidade social. O animal dispõe de um nome desguarnecido de referência mínima. Que é como quem diz: corporifica o nada. Não possui uma identificação capaz de o particularizar numa entidade minimamente significativa. Designá-lo por *Coisa* é confiná-lo à insignificância, como se de um mero objeto – objeto *indeterminado* – se tratasse. Ser o *Coisa* é ser algo pouco menos do que nada e auferir o mínimo possível: a nomenclatura pela qual se esvazia o sentido daquilo que se nomeia. O mesmo se pode em certo sentido dizer do coveiro. Quando não surge mencionado simplesmente por *coveiro* – quer dizer: a sua relevância social e pessoal restringe-se ao desempenho de uma função, como se a personagem não existisse fora dos limites dessa competência –, é designado através da alcunha *Coruja*. Este despojamento do nome próprio não é isento de consequências. Faz com que predomine a função sobre a individualidade; e, com isso, desumaniza-se a personagem, que só não é, do ponto de vista social, um indesejado porque, enfim, ainda lhe resta esse mínimo indispensável que é a relevância de uma função. Designá-la por *Coveiro* ou então por *Coruja* não é senão um expediente destinado a nela eliminar vestígios de humanidade. E como se percebe sem custo, tendo presente a lógica em função da qual acumular nomes sonantes sinaliza nobilitação, o homem padece de flagrante indigência social. Nele se inscreve pelo nome um notório desajustamento social. O da indistintável exclusão. Tal como com o cão, diga-se.

Aliás, a autoconsciência da personagem sobre a sua miserável situação é assaz tributária da sua relação com o animal. Talvez surpreenda

um tanto o profundo afeto do coveiro pelo cão, sobretudo ao ponto de este se despedir do animal com um funeral. Contudo, esse afeto, é de crer, resulta bastante de o pobre homem vislumbrar no bicho um reflexo da sua própria indigência. No fundo, a comiseração do homem pelo *Coisa* provém em boa parte de o coveiro sentir, *porque o sente na pele*, o abandono a que foi votado o cão. Ou, se se preferir dizer de outra maneira: a absoluta autoconsciência da miséria sustenta a solidariedade para com os de igual condição, incluindo, se para tanto sensibilidade houver, os animais. Neste sentido, pode dizer-se que o animal, no fim de contas, devolve, enfatizando-a, a miséria ao coveiro. Tanto assim que é do convívio do homem com o animal que o leitor mais claramente se apercebe da vida miserável daquele. Uma vida de cão (“Uma vida de cão”: eis, não resisto a dizê-lo de passagem, talvez um bom título alternativo, porque tematicamente relevante, para este conto). Sendo assim, é então claro que a relação do homem com o cão não é tanto, ou melhor, não é *apenas* um modo de o autor revelar o indesmentível afeto que uma personagem sem grande relevância nutre por um animal sem relevância alguma; é decerto mais a vontade de denunciar, através de uma vida de cão, a irrelevância social do coveiro e, conseqüentemente, o que esta irrelevância supõe em termos de vida miserável. Por outras palavras, é por intermédio do cão que se enfatiza a miséria do homem (e, por extensão, a miséria do povo): aquela miséria pela qual a existência de m indivíduo pode não diferir necessariamente da de um animal. E nesta equipolência reside o compromisso social do texto.

Quando se lê, “nas cozinhas das casas ricas da vizinhança, onde o coveiro aparecia, uma vez ou outra, ao meio-dia, sempre [o *Coisa*] se mostrou submisso, quieto, esperando pacientemente que lhe dessem o bocado de broa e as rapaduras do pote de caldo de farinha” (Queiroz, 1998, pp. 147-148), não é preciso especial clarividência para se entender a comutação insinuada. A comutação por intermédio da qual o coveiro se substitui ao cão. E se nesta comutação radica a sensibilidade social do conto, foi, em boa verdade, logo pelos nomes *Coveiro/Coruja* e *Coisa* que a narrativa começou por ganhar o seu alcance sociológico, na medida em que estes são nomes de uma dominação social que ratifica no homem e no cão a marginalidade de uma mesma condição subalterna. A indigência que faz com que também o homem, como se vivesse relegado para uma periferia animalesca, se veja constringido

a mostrar-se “submisso, quieto, esperando pacientemente (...) a sua broa e as rapaduras do pote de caldo de farinha” (*ibidem*). Noutros termos, a relação do coveiro com o mundo (burguês) – uma relação de obediência e de resignação – não se distingue substancialmente da que o *Coisa* mantém com esse mesmo mundo. E se ambos não são em absoluto indigentes é com certeza por ainda lhes restar esse muito que é a ligação que os une e que a narrativa tão admiravelmente emblematiza. Ou, como diria com amargurada lucidez Camilo (autor caro a Teixeira de Queiroz) a certa parte de *Carlota Ângela*: “o mais desgraçado dos homens é o que não tem sequer por si o olhar compadecido de um cão” (Castelo Branco, 1950, p. 114). Esta frase do novelista de Seide bem que poderia, em epígrafe, resumir o conto. O coveiro, com a morte do *Coisa*, ficou justamente “sem o olhar compadecido de um cão”. Mas também é bom dizer que, se antes beneficiava desse olhar, não menos desgraçado era. Porque vivia – insistia-se – uma vida de cão.

2

Outro ponto a reter e que igualmente reforça a filiação do texto na estética naturalista, pese embora a sua condição de conto (a estética naturalista, pelo teor de exatidão demonstrativa suposta, requer em geral existentes textuais de fôlego, conforme sabemos), é aquele em que o coveiro não resiste à tentação de transferir o seu alcoolismo para o animal. Adivinha-se que subjacente à inofensiva brincadeira se dissimula uma finalidade assinalável. O narrador induz o leitor a concluir sobre a existência de uma mecânica do vício a que nem os animais se furtariam. Com mais umas sessões de vinho, é mais do que provável que o cão desenvolvesse um impulso irresistível perante a bebida.

Segundo creio, a exemplar nitidez deste episódio convida a dizer mais. Trata-se, não serei eu a negá-lo, de um episódio tintado de cómico. Com ele, o narrador visa divertir o leitor, tal como o coveiro se diverte com a cena. Só que a imagem de um cão embriagado significa ainda mais: é o esforço para afirmar um cão embriagado *como* o dono. Neste *como* parece situar-se a legitimidade do episódio. De outro modo: o que está em jogo, afora insinuar eficazmente a miséria social, parece ser sobretudo a finalidade de equiparar o animal ao homem. O cão

alcoholizado não é senão a réplica do homem alcoólico. Se o animal reage como reagiria o homem perante um mesmo estímulo – o da ingestão excessiva de álcool –, forçoso é admitir uma continuidade entre ambos. Como em tudo o resto, também nisto os dois se avizinham.

Digamos muito claramente que o narrador, com esta passagem, como que pretende, em consonância com as crenças e as expectativas do Naturalismo, pôr em cena uma experiência científica (espécie de psicologia experimental) através da qual ressalva (e faz ressaltar) o lado animal do homem (se o cão se embriaga como o homem, é porque, afinal, homem e animal não são assim tão divergentes; a natureza animal integraria a condição humana).^[1] Sendo que na lógica argumentativa desta experiência o lado animal do homem não é sem significar também a notória humanização do animal.

E o enterro do cão consistirá na afirmação esplendorosa dessa humanização. Humanização que, em rigor, é essencialmente, por seu turno, o humanitarismo em elevado grau do coeiro. O que o torna distinto e superior dos demais é o facto de ser extremamente sensível ao cão. Não somente por se compadecer pelo animal, adotando-o, mas sobretudo por manifestar desassombadamente esse compadecimento. Qual espécie de Antígona dos tempos modernos, desafiou as convenções sociais, apenas acompanhado daqueles que ainda não possuem voz social (as crianças), com um gesto que todos reputariam de insensato e desmedido (e seguramente excêntrico): enterrar com toda a dignidade um cão.

Recapitulando, a humanização do cão surge enquanto pré-condição do humanitarismo do homem. E nesta medida percebe-se que o enterro do cão seja menos o enterro de *um* cão e mais o enterro de uma conceção do animal enquanto, porque supostamente desumanizado,

¹ Sem negar o peso dos condicionamentos sociais, na emergência de um vício como o álcool, identificá-lo *apenas*, como pretendia o Naturalismo, com a exclusão social parece hoje bem abusivo. Nomeadamente porque, e para citar Terry Eagleton, “the alcoholic is addicted to his own destruction. And this is because it is a potent source of pleasure. This is why he continues to drink even when he has shattered every nerve in his body and feels, as they say, like death. The pleasure is inseparable from the self-violence. The death drive is not just content with seeing us tear ourselves to pieces. Whit boldfaced insolence, it commands us to enjoy the process while we are at it. It wants us be perverts as well as suicides” (Eagleton, 2010, pp. 110-111).

criatura inferior. Isto é, o enterro do *Coisa* extrai o essencial da sua pertinência do facto de, seguindo os preceitos ritualistas (ainda que macaqueados, como vamos já ver) exclusivos dos humanos, desafiar a cultura dominante anterior à etologia moderna. Cultura segundo a qual o animal, qual máquina, se definiria na proporção de uma natureza meramente instintivo-mecânica (Cyrulnik, 2013, p. 2). E se era tão impensável realçar uma dimensão humana era porque, bem evidentemente, essa ênfase, que é a de uma lógica de relacionamento horizontal entre mundo animal e mundo humano, implicaria necessariamente um reverso obsceno não menos impensável. O do lado instintivo – leia-se: animalesco – da condição humana.

Compreende-se, então, o que está aqui em causa. A conceção, como dissemos e agora repetimos, de uma realidade humana condicionada ao extremo pela miséria. E desse condicionamento resulta, há de notar-se, o desenho de uma fronteira. A fronteira pela qual o homem como que deixa de pertencer ao grupo dos civilizados – os ricos – e resvala inevitavelmente para um grau inferior na escala da condição humana e das suas relações socio-pessoais e que é o patamar da animalidade. O coveiro vive *com* o cão, mas acima de tudo vive, dissemo-lo já, *como* um cão. E o alcoolismo, uma das mais visíveis consequências da exclusão social, não ilustra senão o lado mecânico-instintivo – ou seja: animalesco – a sobrepor-se ao humano.

3

O momento, porém, de teor naturalista mais significativo, julgo eu, ocorre a propósito das crianças que o cão persegue ao arrepio destas palavras, imbuídas de consciência social, que ouvem da boca do coveiro:

Eles [os rapazitos] são como tu e eu, uns desgraçados que tratam da sua vida... Se são pobres, quem lhes há de dar o pão, se não forem os ricos? Vê-os acolá? – indicava. – Andam às esmolas, como todos!... (Queiroz, 1998, p. 149)

Não obstante, o cão reincidia sem cessar na perseguição das crianças pedintes, incapaz de obedecer ao dono.

É então que entra muito explicitamente em cena o narrador, recuando à biografia ignorada do bicho, com a missão de explicar *cientificamente* a razão do comportamento do animal. Eis a passagem, correspondente a um momento deliberadamente naturalista:

Educado [o *Coisa*], por seu amo, no propósito de perseguir os concorrentes às esmolos, obedecia-lhe. Se, quando o velho ralhava, apontando os rapazitos que fugiam espavoridas, ele continuava a persegui-las, é porque esse era um dos sinais combinados sabia para ladrar com mais ímpeto! (*idem*, p. 152)

Converter o cão numa entidade moldada pela educação – neste caso, melhor seria dizer: domesticação –, ao ponto de condicionar decisiva e indelevelmente as suas atitudes, eis o que não é senão um axioma canónico do Naturalismo. Significa isto que todo o modelo comportamental suporia uma razão explicativa prévia (e cientificamente válida) e que seria a de o comportamento (animal e humano) irromper caucionado por práticas anteriores. O amestramento do *Coisa* pelo mendigo é nitidamente um bom exemplo desta presunção naturalista. O cão não se livra de obedecer instintivamente à sua primeira educação na vida de pedinte.^[2]

287

.....
"JEUX INTERDITS".
SOBRE "O ENTERRO DE
UM CÃO", DE TEIXEIRA DE
QUEIROZ (BENTO MORENO)
.....

Sérgio Guimarães de Sousa

² Estabelecendo a compaginação com outros autores, a ratificação naturalista deste conto de Teixeira de Queiroz torna-se ainda mais clara neste ponto específico do relacionamento homem/animal. E nesse âmbito não há como não recordar aqui outro escritor, também ele naturalista, embora claramente noutros termos em função de provir de um contexto assaz distinto. Naturalista e com uma inclinação muito especial por cães. Estou a pensar, se é que o leitor nele não pensou antes de mim, em Jack London. Muito especialmente na *short story* "Bâtard", publicada em 1904 e, antes disso, em 1902 sob o título de "Diable – A Dog" na revista *The Cosmopolitan*. As versões não diferem significativamente. Em ambas o leitor depara, pois, com o dono de um cão cruel, crueldade aferida pela brutalidade sem escrúpulos com que esse dono trata o animal. Em resultado disso, o cão acaba por matá-lo. Na altura, London afirmou lapidarmente o que Teixeira de Queiroz, a avaliar por este conto, subscreveria por certo não menos perentoriamente: nas ações dos homens reside a principal causa do comportamento animal. E mais fez o escritor norte-americano: procurou evidenciar esta tese noutros lugares da sua ficção (*The Call of the Wild* ou *White Fang*). Talvez não fosse inoportuno, até para melhor os apreciar, compagnar estes dois autores, no que à ficção canina respeita (*Dog Narrative*, como se diz hoje em dia), passando, entretanto, pela leitura sempre estimulante de Derrida (cf. 2006),

Vejamos agora a parte do enterro, cerimónia com a qual o pobre coveiro concedeu ao malogrado animal o tratamento humano que a vida a ambos negou. Manifestamente, trata-se da parte essencial deste conto sobre um coveiro que foi buscar no enterro do cão, ao fim e ao resto, a sua razão de ser.^[3]

Começaria por observar que o enterro do cão, por mimetizar o dos humanos, constitui, não sofre dúvida, uma cerimónia religiosa assaz peculiar. Porque subverte os termos da liturgia. Esta subversão, creio bem que a podemos ler enquanto *mimicry*. Não é difícil, pois, constatar no modo como as crianças, e desde logo por se tratar de crianças, imitam os sacerdotes nos ofícios, fingindo vozes profundas e graves e operando, desta forma, uma nítida deturpação que macaqueia a liturgia (*'mimicry to mockery'*). Não estamos perante uma reprodução do ritual litúrgico, antes nos avizinhamos de uma flagrante *'blurred copy'*. Vale dizer: sem consciência disso, “com sinceridade infantil, caladas e respeitosas” (*idem*, p. 163), o que as crianças fazem assemelha-se notoriamente a uma paródia. E, como tal, ameaçam o poder religioso, uma vez que minam os alicerces que o compõem, alicerces baseados na palavra litúrgica (pensemos, à época, nos leitores deste conto). A palavra litúrgica aqui brota, pode dizer-se, como pura ficção. E adivinha-se sem dificuldade a intenção desta ficcionalização tintada de tonalidades paródicas: salientar a liturgia, sobre a qual, é bom insistir, radica o poder do clero, como um discurso incompreensível e, logo, razoavelmente inócuo. Certo é assim que o alvo da sátira é o clero, sendo o anticlericalismo, sabe-se, um dos lugares por excelência do Naturalismo. O clero autoritário, e não menos desumano, que o coveiro, dando voz ao anticlericalismo de Teixeira de Queiroz, ofendera ao assemelhar o cão embriagado (“grandessíssimo borrachão”, *idem*,

compaginar este dois autores, ia dizendo, por exemplo com *The Lives of Animals* (1999), de J. M. Coetzee, narrativa hoje clássica na problematização da relação homem-animal.

³ Para se entender devidamente a relevância desta segunda parte do conto, talvez devêssemos lê-la (sem descurar a partir dela uma leitura retroativa da primeira) sob o crivo exegético da *morte*. E talvez desta desejável leitura resultasse a convicção de este tema, cujo espectro semântico percorre a narrativa, constituir, tudo bem visto, o motor ficcional do conto.

p. 154) à figura de um padre. E não menos certo é, refira-se já agora, que esta passagem não apenas satiriza o alcoolismo do clero como igualmente constitui uma primeira identificação, ainda que em termos pouco louváveis, da figura do animal com a do homem.

Como é natural, não se pode, porém, isentar esta segunda parte do conto – e este é o segundo aspeto a considerar – da vertente sentimental de que se reveste. Crianças reunidas para enterrarem um cão, esforçando-se por oferecer ao pobre animal uma dignidade que a vida lhe negou, constituem uma imagem suficientemente forte para comover o leitor. E se esta imagem me comove é porque nela decalco – e seja-me permitido este parêntesis confessional – outras que me comoveram enormemente: as do filme *Jeux Interdits* (1952), de René Clément. O paralelismo do filme com o conto é incontestável. Atrevo-me a dizer até mais, e desafiando grosseiramente as leis da cronologia: o conto até certo ponto parece a versão possível do filme. Basta dizer, resumindo a traços largos o filme, que sob o pano de fundo da Segunda Guerra Mundial (cronótopo de miséria, portanto) duas crianças enterram, primeiro, um cão, depois todos os pequenos animais que encontram, incluindo insetos. O caso torna-se bem depressa problemático a partir do momento em que uma das crianças (Michel) decide ir mais longe na tarefa, pondo-se a ornamentar este pequeno cemitério de animais com cruzes roubadas aos adultos. Não é, em certo sentido, precisamente o que aqui acontece com o Coveiro? Nos dois casos o que surpreende é o controverso investimento espiritual – com formas (e fórmulas) de retórica, no caso do conto, e com a simbologia máxima do cristianismo (cruzes), no do filme – ao serviço dos animais. Com a agravante, é certo, de no filme esse investimento passar por uma heresia maior: o despojamento, em jeito de profanação, do cemitério dos humanos. Se bem que a imitação em tonalidade paródica (ainda que não assumida como tal pelas crianças) da retórica litúrgica igualmente dê azo a profanação. De qualquer modo, fica evidente uma comoção. As crianças, lideradas pelo coveiro, prestam uma última e sentida homenagem ao *Coisa*. E não é preciso o leitor possuir dons divinatórios para notar que sobressai muito satisfatoriamente daqui um reconfortante sentimento de justiça. O *Coisa* pode não ter tido satisfação na vida, se descontarmos evidentemente a devotada e preciosa amizade do coveiro, mas beneficiou, isso sem dúvida, de um enterro condigno.

O ponto em que as duas facetas do enterro – a da *mimicry* e a da emblemática e comovente imagem – se interpenetram, confluindo uma na outra, talvez seja aquele momento em que a solenidade do ato, no qual a diversão se mistura com a procura de um mimetismo irrepreensível, descamba num descuido que por pouco não faz cair o corpo do animal, pondo *quase* em causa a dignidade da cerimónia:

As crianças achavam isto divertido, apesar de procurarem exprimir-se com semblantes sérios e graves. Endireitando o tronco e esforçavam-se por acertar o passo, em atitudes de homens. Como não sabiam coordenar os movimentos, em certo instante quase deixaram cair desastrosamente o cadáver do *Coisa!*... (*idem*, p. 164)

Felizmente, a compostura regressa após uma intervenção rápida e resolutiva do coveiro, que não admite a mínima negligência; e, deste modo, o enterro não se metamorfoseia em farsa. O que seria de um absurdo insuportável. Porque corria-se – narrativamente falando – um risco sério: o de chegado a este ponto o conto se esgotar no cómico. Em consequência, em vez de um texto a apelar para um sentido profundo da história, o que acaso teríamos seria um final, digamos, inesperadamente fútil; e a futilidade acarretaria o pernicioso efeito de desinvestir o texto de dramaticidade. Porque obscureceria o ponto decisivo da narrativa. O leitor não veria tão claramente na figura modesta e não menos pobre do coveiro a verdade fundamental de um sentido humano profundo (e, como tal, profundamente exemplar).

5

Se as marcas naturalistas do texto são de molde, como seria de resto expectável, a convertê-lo numa narrativa exemplarmente epocal, não queria concluir esta leitura sem antes fazer notar que tais marcas, evidentes no tom como nos procedimentos de composição, constituem uma demarcação cronológica que não esgota a interpretação do texto na sobredeterminação do horizonte previsível que é a leitura naturalista. Como todo o texto literariamente denso, este não é simples ou óbvio, sendo pensável fora da sua moldura historicista (e até fora de qualquer

modelo historicista). Longe de confinado a um valor museológico, o conto “O enterro de um cão”, reconheça-se, apresenta razões convincentes (e que não devemos desprezar) para ganhar novo e apreciável alcance se reatualizado em função de outros imperativos exegéticos. E se o leitor tiver umas sombras de dúvida sobre isto, desafio-o a pensar nos efeitos salutares, digamo-lo assim, de uma leitura deste texto à luz do *ecocriticism* e de uma sua variante muito em voga desde a publicação, em 1974, de *Animal Liberation* (Peter Singer), o *zoocriticism*. Como escreve uma especialista no assunto, Laura Brown,

(...) the imaginary animals in the eighteenth century generates a novel engagement with animal-kind that continues to shape literary discourse through the modern era. I argue that the imaginary animals created by that engagement provide a new lens through which to examine the significance of the nonhumans being for human identity, human experience, and human history. Within literary texts and forms, these animals offer opportunities for disruption, innovation, and even transcendence. They create new genres, produce strange affiliations, and disturb given norms and hierarchies (Brown, 2010, p. X).

Neste âmbito, é possível imaginar que outra linha de leitura plausível, senão mesmo recomendável, seria aquela que, com todas as interpretações que lhe são conexas, fosse capaz de ratificar uma compreensão centrada mais estreitamente na relação do homem com o cão e que, sob a tutela desse horizonte exegético, pudesse pensar o texto suscitando reflexões sobre a natureza e o alcance dessa relação.^[4] E creio dizer bem se disser que este conto se presta a uma análise capaz

⁴ Noutras palavras, as de Michiel van Veldhuizen: “Every pet owner will readily defend the notion that animals can be our friends (...). A human-animal friendship might just not be with animal-as-animal. In fact, a kind or humane approach toward animals seems to come with certain expectations: we expect our animals to be, somehow, human-like. The humanization of animals may be particular to domesticated animals and to pets specifically, who thus can be our ‘friends’, but is readily extended to undomesticated animals as well. Or rather, the wild animal is expected to become tame when humanized – that is, when treated as human. In effect its place among humans – only then do we enter into a relationship with the animal, though not with the animal-as-animal, but with the humanized animal” (Veldhuizen, 2003).

de enfatizar esta relação em termos da equivalência entre o homem e o animal. Ora, dir-me-ão, e com inteira justeza, que semelhante hipótese, sabe-se hoje, estará ultrapassada pelo facto de a investigação já não aferir o animal em função do homem, perscrutando similitudes, mas ter enveredado por um reconhecimento pleno da condição animal. E esta abordagem científica não é sem uma consequência capital:

Notre propre empathie, c'est-à-dire l'aptitude à se représenter les émotions des autres et à s'en préoccuper, un élément fondamental de l'évolution, va désormais se heurter de plus en plus au fait de maltraiter les animaux comme nous le faisons encore. Cette considération va bouleverser notre système de pensée, par conséquent nos rapports avec eux, et forcément notre mode de vie. Notre intelligence morale le réclame (Cyrułnik, 2013, p. 12).

E antes disso, dizia incisivamente, e com inegável pertinência, Boris Cyrułnik: “C'est un fait: la société évolue en faveur de la condition animale” (*ibidem*).

A tudo isto, responderia com a clareza possível o seguinte: o nosso coveiro, “*o bom amigo dos mortos*” (Queiroz, 1998, p. 147), pela sua afeição pura pelo *Coisa*, não se duvide, foi precisamente pioneiro nesta matéria. Talvez por se ter apercebido antes dos outros todos que no malgrado destino do seu cão estava contido a sua própria fragilidade. E escusado será acrescentar que é também por essa razão que o leitor se deve encher de admiração por esta clarividente personagem.

REFERÊNCIAS

- BROWN, Laura (2010). *Homeless Dogs and Melancholy Apes. Humans and Other Animals in the Modern Literary Imagination*. New York: Cornell University.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1950). *Carlota Ângela*, 8.ª ed., conforme a 3.ª, última revista pelo autor. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- COETZEE, J. M. (1999). *The Lives of Animals*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- CYRUŁNIK, Boris (2013). Nos devoirs envers les animaux. *Le Point*, n.º 2142, 3 octobre 2013.
- DERRIDA, Jacques (2016). *L'Animal que donc je suis*. Paris: Galilée.

- EAGLETON, Terry (2010). *On Evil*. New Haven/London: Yale University Press.
- QUEIROZ, Teixeira de (1998). *Arvoredos. Contos*. Arcos de Valdevez: Câmara Municipal dos Arcos de Valdevez.
- VELDHUIZEN, Michiel (2013). Humanizing Our Animal Friends: World Animal Day and St. Francis Taming of Brother Wolf. *Polar Opposite? Monthly Thoughts on Human-Animal, Magnetism*, October 8 th, 2013 [disponível em: <http://blogs.brown.edu/consocials/>].

Cristina Álvares é Professora Associada com Agregação no Departamento de Estudos Românicos da Universidade do Minho, onde se doutorou em literatura francesa medieval (1997). Publicou nomeadamente *La Peau de la pierre. Étude sur «La vie de Sainte Énimie», de Bertrand de Marseille* (2006) e *O Amor da Letra. O heterogéneo, o artificial e o feminino no «Roman de la rose» de Jean Renart* (1999), assim como um grande número de artigos científicos nas áreas da literatura francesa medieval e da literatura francesa contemporânea.

Ana Lúcia Curado é professora da Universidade do Minho, doutorada em Estudos Clássicos pela Universidade de Coimbra. É autora do livro *Mulheres em Atenas* (Lisboa, Sá da Costa, 2008) e coautora de *Contra Neera* (Coimbra, CECH, 2011; Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume Editora, 2012), *Cartas Italianas, de Verney* (Lisboa, Sílabo, 2008), entre vários trabalhos. Dedicou-se aos estudos de oratória ática, do feminino na antiguidade e de teatro clássico. É também tradutora de textos clássicos.

Isabel Cristina Mateus é Doutorada pela Universidade do Minho, docente do Instituto de Letras e Ciências Humanas, investigadora do Centro de Estudos Humanísticos (CÉHUM). É autora do ensaio “*Kodakização e Despolarização do Real: Para uma Poética do Grotesco na Obra de Fialho de Almeida*”, Caminho 2008, Prémio de Ensaio Óscar Lopes (2007) / Prémio de Ensaio PEN Clube 2008. É colaboradora das revistas *Colóquio/Letras*, *Diacrítica*, *Cadernos Aquilínianos*, membro da direcção do PEN Clube Português e membro da Associação Portuguesa de Escritores. Publicou vários estudos sobre autores da literatura portuguesa moderna e contemporânea em revistas nacionais e internacionais.

Sérgio Guimarães de Sousa, doutorado em Literatura Portuguesa (2006), é Professor no Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos da Universidade do Minho. É autor de diversos livros, entre os quais: *Matéria de Leituras. Recepção, Hermenêutica, Cinema* (2000), *Teoria Breve da Literatura Infantil* (2000), *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura* (2001), *Literatura & Cinema* (2003), *Quem Sou eu? Ensaio Sobre António Lobo Antunes* (2015). É, igualmente, coautor, e (co)organizador de várias obras, nomeadamente *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes* (2 vols., 2008), *Leituras do Desejo em Camilo Castelo Branco* (2010), *Estética e Ética em Sá de Miranda* (2011), *As Novas Tecnologias e a Literatura Infantil e Juvenil – cenários e desafios* (2012), *Representações do Feminino em Camilo Castelo Branco* (2014), *Ficções do Mal em Camilo Castelo Branco* (2016), *Leituras da Natureza em Camilo Castelo Branco* (2018). Dedicou-se à investigação das relações entre a literatura e o cinema; e ao estudo da literatura portuguesa moderna e contemporânea. É membro do PEN Clube Português.

O crescente interesse pelo cão, deve-se ao facto de ele permitir uma significativa descentralização antropológica por intermédio da qual o homem se assume como mais um ser entre outros no ecossistema existencial e o cão o seu “*companion species*”, na expressão de Donna Haraway, convocando ao mesmo tempo o cruzamento inovador de áreas disciplinares que vão da filosofia, dos estudos literários e artes visuais à antropologia e biologia, da genética à etologia e zoopoética, da engenharia à cibernética. Na senda de ensaios filosóficos, sociológicos e antropológicos produzidos recentemente, este volume aborda, numa ótica tanto interdisciplinar como interartística, não apenas as diversas figurações do cão no imaginário ao longo dos tempos, como, a partir da alteridade canina e do descentramento humano que ela representa, a relação homem-animal no quadro de uma nova condição ontológica. Em tempos de mutação socio-civilizacional, tudo o que se reporta ao animal envolve exigências e implicações ético-políticas, sobretudo no tocante aos cães, dado estes corporificarem aquela condição liminar que é a do bordo humano-animal.

9 789897 554223

ISBN 978-989-755-422-3