

Narrar o animal

MÁRCIA SEABRA NEVES*

RESUMO: A figuração do animal na literatura tem-se metamorfoseado, ao longo dos tempos, por forma a representar as ansiedades humanas próprias a cada época. Nas últimas décadas do século XX e, sobretudo, na primeira do século XXI, tem-se assistido a uma profunda mutação nas relações entre o humano e o não-humano, que se reflete de forma evidente no plano da criação literária. A representação ficcional do animal e os laços entre humanidade e animalidade assumem novos contornos e complexidades: a metáfora animalista adapta-se ao contexto da contemporaneidade. Pretende-se, pois, com este estudo indagar o modo como alguns autores contemporâneos equacionam, por procuração ficcional, essas novas formas de interação com a animalidade, seja pela via do devir-animal, da metamorfose ou da auscultação e desvendamento do espírito animal do homem. A nossa reflexão apoiar-se-á, respetivamente, no romance *Myra*, de Maria Velho da Costa (2008), no conto “O porco de Erimanto ou os perigos da especialização”, de A. M. Pires Cabral (2010) e no livro de Gonçalo M. Tavares, intitulado *animalescos* (2013).

PALAVRAS-CHAVE: Animal; Bestialidade; Devir-animal; Humano; Metamorfose.

ABSTRACT: The literary portrayal of the animal has changed in the course of time, so as to represent the human anxieties prevalent in each historical moment. Over the last decades of the 20th century, and particularly in the first decade of the 21st, the relationship between the human and the non-human has undergone a profound transformation which has inevitably been reflected in the field of literary creation. The fictional representation of the animal and the ties connecting humanity and animality take on new shapes and complexities, and the animal metaphor has easily adapted to contemporary contexts. In this paper, we seek to reflect on the ways some Portuguese contemporary authors have dealt, through fictional intermediation, with these new forms of interaction with animality, such as becoming-animal, metamorphosis, or the inquiry and disclosure of man’s animal spirit. We will illustrate our reflections with the discussion of Maria Velho da Costa’s novel *Myra* (2008), a short story by A. M. Pires Cabral (“O porco de Erimanto ou os perigos da especialização”, published in 2010), and Gonçalo M. Tavares’s perplexing work entitled *animalescos* (2013).

KEYWORDS: Bestiality; Becoming-animal; Human; Metamorphosis.

* Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) - Universidade Nova de Lisboa (UNL) - 1069-061 - Lisboa - Portugal. Pós-doutoranda no Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC) - Departamento de Línguas e Culturas (DLC) - Universidade de Aveiro (UA). E-mail: marcianeves@ua.pt

A figuração do animal na literatura tem funcionado como espelho projectivo do humano e tem-se metamorfoseado, ao longo dos tempos, por forma a representar as ansiedades humanas próprias a cada época. Ao longo do século XX, sobretudo a partir da segunda metade, a inscrição do animal na literatura vai assumindo novos contornos e complexidades.

A narrativa contemporânea acolhe uma nova abordagem e apreensão da alteridade animal. Os animais deixam de funcionar como arquétipos simbólicos, isto é, tropos do humano, numa linha declaradamente especista e antropocêntrica e institui-se um sentimento de indistinção entre o homem e o animal, que se traduz num apagamento progressivo dos limites entre humanidade e animalidade.

Com efeito, nas últimas décadas do século XX e, sobretudo, na primeira do século XXI, tem-se assistido a uma profunda mutação nas relações entre o humano e o não-humano, que se reflecte de forma evidente no plano da criação literária, onde cada vez mais os escritores procuram equacionar novas formas de interacção com a outridade animal, seja pela via do *devoir-animal*, da *metamorfose* ou da auscultação e desvendamento do espírito animal do homem.

O romance *Myra*, de Maria Velho da Costa (2008), o conto “O porco de Erimanto ou os perigos da especialização”, de A. M. Pires Cabral (2010) e o livro de Gonçalo M. Tavares, intitulado *animalescos* (2013), constituem um elenco bastante representativo destas três modalidades de inscrição do animal na literatura do século XXI.

1.

Na sua monumental obra intitulada *Capitalisme et schizophrénie*, Gilles Deleuze e Félix Guattari definem o *devoir animal* como um trânsito entre humanidade e animalidade que se manifesta, não por via da *analogia*, *filiação*, *imitação* ou *identificação*, mas sim pela *simbiose* ou *mesclagem* de naturezas entre o humano e o não humano (1980, p. 291).

Nestes termos, *devoir-animal* não é imitar o animal, nem procurar nele a sua projecção identitária. Trata-se antes de uma travessia da fronteira animal/humano pela experiência do *outrar-se*, ou seja, pela intertroca entre o *devoir animal do homem* e o *devoir homem do animal* (sem antropomorfismos), que exige uma *desterritorialização* do indivíduo (humano ou não humano) que, só saindo de si próprio, poderá verdadeiramente *sentir* e *pensar* a alteridade.

Este processo de *tornar-se outro* não implica diluição de identidades, mas animal e humano deixam de ser entidades homogéneas, emergindo da fusão entre ambas um espaço de indistinção, ou seja, “une zone objective d’indétermination ou d’incertitude, quelque chose de commun ou d’indiscernable, un voisinage qui fait qu’il est impossible de dire où passe la frontière de l’animal et de l’humain” (*idem*, p. 335). Assim, o *devoir* não é o humano, não é o animal, nem tão pouco a relação entre os dois, mas mais propriamente “o deslize, o terceiro que se desprende do agenciamento entre os dois entes” (ANDERMANN, 2011, p. 265).

No domínio da ficção portuguesa recente, um dos exemplos mais paradigmáticos desta abordagem inédita da animalidade é o romance de Maria Velho da Costa, intitulado *Myra*,

que narra a relação de amor e de amizade entre uma menina – que dá o seu nome ao título – e um cão.

Myra, uma menina russa “proibida de existir” e “roubada de poder ser” (COSTA, 2008, p. 55), evade-se de um semi-bordel da Caparica, onde era sujeita a sevícias e vítima de abusos. Durante a sua desamparada errância, encontra um cão gravemente ferido e tão ou mais infeliz e estropiado do que ela. Pareciam ter sido feitos um para o outro. Chamava-se Rambo e era um Pit Bull Terrier, um daqueles “cães de luta, os cães de matar cães, o pior cão do mundo” (*idem*, p. 13), mas que, nas mãos de Myra, se transforma no mais humano dos humanos. A empatia fora imediata, estabelecendo-se entre cão e menina um pacto de sangue que não mais se irá dissolver:

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.

Myra pousou a água em frente do cão. Arquejando como um boi de morte ele levantou-se e deixou-a chegar-se. Bebeu, a cauda claramente grata. O rabo começou a saber sorrir. Depois começou a lamber-lhe um dos pés nus, o artelho encardido, o sangue seco escorrido. Myra pousou-lhe a mão no grande cachaço com muita doçura e determinação. Fomos feitos um para o outro, Rambo. Manha e força, manha e força (*idem*, p. 14).

Assim, unidos em idêntico trajetório agónico, Myra e Rambo tornam-se companheiros de infortúnio, irmãos de sangue, almas gémeas. Ele segue-a no seu percurso errante para Sul, na sua dilacerante jornada de regresso a casa, à mãe Rússia, onde tinha deixado os seus sonhos de infância.

É então que a fábula começa. Na intimidade, ela passa simbolicamente a chamar-lhe Rambô (Rimbaud), mas, sempre que se cruzam com outros humanos, vão adotando novos nomes e nacionalidades, num desconcertante jogo de alterização: Sónia / Sophia e César; Mutti e Fritz; Maria Flor e Piloto; Elena e Douro; Kate e Ivan.

Ágil no disfarce, Myra consegue enganar a todos, representando gestos e atitudes, forjando sotaques e efabulando histórias de vida. Por detrás da criança indefesa e ingénua com o “fácies de tolinha” (*idem*, p. 71), esconde-se uma menina de inesgotáveis ardis, perita na arte da manha, ou não fosse *manha e força* o seu lema na luta quotidiana pela sobrevivência.

Após vários meses de deambulação, Myra encontra Gabriel Rolando, o seu príncipe encantado, que, tal como nas fábulas ou contos de fadas, a leva no seu Land Rover branco para uma magnífica mansão também ela branca, tal e qual um palácio. Aí, Myra e Rambo encontram provisoriamente o amor, a felicidade e um lar, suspendendo a sua errante trajetória: “Rambô, Rambô, pode ser. Pode ser que, desta vez, não tenhamos mais que andar a sós e a monte, sem mentir. Perdi *força e manha*, mas ganhei esperança” (*idem*, p. 177).

No entanto, a instância narrativa vai indiciando ao leitor o epílogo disfórico, prefigurando o carácter paródico e subversivo deste factício conto de fadas: “todos, criados, bichos, plantas e noivos, viveram felizes para sempre naquela casa, durante muito pouco tempo” (*idem*, p. 172). Com efeito, a Myra, Rambo e Gabriel não lhes é concedido o típico

final reparador. Ao dirigirem-se os três para a casa de Lisboa, são interceptados por três marginais, dois dos quais eram os antigos donos de Rambo. Gabriel é friamente assassinado; Myra e Rambo são sequestrados e levados para o Porto (para o Norte), ela para uma casa de prostituição e ele para voltar aos combates.

Assim, prostrados pela dor, aniquilada toda a sua capacidade de resistência, esgotada a esperança, só lhes restava a morte: suicidaram-se juntos, abraçados um ao outro. No fundo, invertendo parodicamente as convenções e a ideologia apaziguante subjacentes à fábula tradicional, Maria Velho da Costa constrói uma (contra)fábula contemporânea, retratando uma sociedade minada pela marginalidade e pela degradação das relações humanas.

A subversão da fábula tradicional concretiza-se, não só pela eleição do desfecho decetivo da narrativa, como pelo tratamento das personagens animais. Com efeito, o núcleo da história é constituído pela relação de amizade entre a menina e o cão, que se vai consolidando no decurso do sintagma narrativo. A proximidade entre ambos permite-lhes comunicar, não só através da fala, como também dos pensamentos, estabelecendo-se entre ambos um diálogo, a duas vozes, entre humano e animal.

Além da capacidade de comunicação, de julgamento e de expressão sentimental, o cão Rambo também manifesta uma apurada consciência de si próprio e dos seus actos, perceptível na cumplicidade nos disfarces e mentiras de Myra, respondendo aos nomes que ela lhe atribui e adaptando-se às situações consoante os interlocutores que vão encontrando pelo caminho: “E Myra afagou o que não seria mais Rambo. Vais bem César? E o cão agitou a cauda. Bom, bom, também sabia mentir” (*idem*, p. 34).

Deste modo, a narradora reconhece no animal uma natural capacidade de pensar, sentir e interagir, sem contudo elidir ou deslocar a sua verdadeira natureza animal. Rambo é tratado como o animal que é, e não como um mero sucedâneo imitativo do humano. Estamos, pois, longe da função alegórica e simbólica dos animais antropomorfizados que vigoravam nas fábulas tradicionais. Aliás, pressente-se ao longo de toda a narrativa, um esforço de distinção entre o animal e o humano, explícito no discurso dos próprios animais, sobretudo no de Rambo, que só se sente humano no “medo da perda e [no] ciúme”. Só nesse particular ele se revela “cão como eles” (*idem*, p. 172). De resto, reconhece os limites que o separam do homem.

Assim, nos passos de Jaques Derrida, a instância narrativa tenta apresentar-nos os animais tais como são, de acordo com a sua própria natureza, prescindindo de qualquer fantasia transfigurante ou sublimatória. É o que se deduz, por exemplo, do diálogo entre Myra e Alonso, cuja reiterada convicção segundo a qual “os cães são melhores que gente” (*idem*, p. 78) é negada pelo pensamento da rapariga: “Não era verdade, pensou Myra. Cães treinados matam o que se lhes mandar” (*idem*, p. 79). Verifica-se, pois, uma requalificação ontológica do animal, por via da sua inderrogável *différance*¹.

¹ Neologismo criado por Jacques Derrida para desmistificar o logocentrismo ocidental. O termo resulta da junção das palavras *différence* e *différant* (particípio presente do verbo *différer*) e pronuncia-se, em francês da mesma forma, demonstrando assim que a escrita não corresponde rigorosamente à fonética e que os diferentes significados de um texto resultam da decomposição da estrutura da linguagem escrita. Ora, no que diz respeito à questão da animalidade e dos limites do humano, Derrida também não nega a existência de um limite ou

No fundo, Myra e Rambo são dois seres de espécies diferentes, mas que compartilham o mesmo espaço e o mesmo destino vital. Ambos sentem dor, ambos sofrem. Ora, este foi precisamente um dos argumentos de que se serviu a facção 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 reino animal².

Por outro lado, nota-se, em várias passagens do romance, uma crítica implícita à arrogância egocêntrica do homem em querer transformar o animal à sua imagem. É o caso, por exemplo, da reacção de Rambo ao banho: “Retiraram-me o meu sebo natural, que é a minha defesa contra o frio e as intempéries e o mau olhado, e põem-me a cheirar a criança de fraldas. Enfim, seja por amor dos deuses que eles são” (COSTA, 2008, p. 183).

Dissolve-se, pois, a tradicional hierarquia entre a espécie humana e a espécie animal, que relegava os viventes não-humanos para a base da pirâmide, assistindo-se a uma radical inversão de valores. Expressões como “cão é cão, mas sabe reconhecer o amor quando lhe cabe em sorte” (*idem*, p. 112) ou “não sei nadar mas sei morrer de amor” (*idem*, p. 142), proferidas pelo cão, atestam a nobreza de sentimentos do animal, mais humano do que os humanos, colocando-o num patamar valorativo superior ao do homem.

Assim, no universo de *Myra*, não é perpetuada a clássica distinção entre o humano e o não humano. O cão ocupa um estatuto semelhante ao da menina e a aproximação entre ambos transcende os laços de companheirismo ou compartilhamento, delineando-se antes, no decurso da fábula narrativa, uma relação de *devenir* no sentido deleuziano do termo. Por outras palavras, verifica-se a erosão da dicotomia homem/animal, na medida em que um desterritorializa o outro sem qualquer vestígio de especismo. O *eu* descentraliza-se e desloca-se para se aproximar do *outro*.

Ora, é precisamente este fenómeno de *devenir* que regula a relação entre Myra e

différance entre o Homem e o Animal. O que ele contesta é a abordagem comparativista da relação humanidade / animalidade que tem polarizado o pensamento filosófico ocidental ao longo dos séculos. Na perspectiva do filósofo francês, pensar a questão do humano e do não-humano não passa pela busca de semelhanças entre ambas as espécies, mas antes pela reafirmação dos seus limites e pelo reconhecimento das diferenças, atribuindo a cada ser vivente uma identidade e uma subjectividade próprias: “Je ne m’aventurerai pas un seul instant à contester cette thèse, ni une telle rupture et un tel abîme entre ce ‘je-nous’ et ce que nous appelons les animaux. [...] ce serait oublier tous les signes que j’ai pu donner, inlassablement, de mon attention à la différence, aux différences, aux hétérogénéités et aux ruptures abyssales plutôt qu’à l’homogène et au continu. Je n’ai donc jamais cru à quelque continuité homogène entre ce qui s’appelle l’homme et ce qu’il appelle l’animal” (DERRIDA, 1999, p. 280-281).

² Entre os teóricos que tentaram desmistificar este preconceituoso especismo ocidental destaca-se Jeremy Bentham (1748-1832), filósofo inglês do século XVIII, que demonstrou que, tal como o homem, o animal também está sujeito à dor, sendo nessa capacidade de sofrimento que reside o nó problemático da questão da relação animal/humano: “A questão não é saber se eles têm capacidade de raciocinar. A questão não é sequer saber se eles são capazes de falar. A questão é se eles têm capacidade de sofrer” (*apud* FLOQUET, 2010, p. 61).

Já em finais do século XX, seguindo a mesma linha de pensamento, J. M. Coetzee afirmou, no seu romance-ensaio *As vidas dos animais* (1999) e através da personagem Elizabeth Costello, que: “Quem afirma que a vida importa menos aos animais do que a nós nunca teve nas suas mãos um animal a lutar pela vida. Todo o ser do animal se lança nessa luta, sem reservas. Quando diz que à luta falta uma dimensão intelectual ou horror imaginativo, concordo consigo. Não faz parte do modo de ser dos animais a posse de um horror intelectual: todo o seu ser se encontra na sua carne viva” (Coetzee, 2000, p. 72).

Rambo. Pressente-se, ao longo de toda a narrativa, uma animalidade difusa na menina (essencialmente expressa na sua manha e instintos) e uma certa humanidade no cão (pela sua nobreza de sentimentos) tornando fluidas as fronteiras entre o humano e o não-humano. A partir do momento em que se encontram, Myra e Rambo deixam de revelar identidades categoricamente definidas, o que aliás se reflecte nas suas constantes permutas de nomes e nacionalidades. As suas naturezas fundem-se: para ele, ela torna-se “o amor da sua vida” (*idem*, p. 156), onde “o mundo acaba e o mar começa” (*idem*, p. 108); para ela, ele torna-se “carne da [sua] carne” (*idem*, p. 119), “[seu] pai, [seu] filho e [seu] espírito santo” (*idem*, p. 91).

Assim, ela deixa de ser apenas uma menina; ele deixa de ser apenas um animal e *ambos os dois* (ênfase pleonástico dado pelo texto) tornam-se uma espécie de prolongamento um do outro – ela a *manha*, ele a *força*. Ora, este prolongamento é efectivamente o *terceiro* que dimana da fusão entre ambos. Nestes termos, a polarização narrativa deixa de se situar no plano do humano ou do animal e passa a radicar numa terceira dimensão, a do *dever*: o *dever-animal* de Myra e o *dever-humano* de Rambo.

2.

Se alguns autores ficcionalizam o encontro com a outridade animal por via da noção de *dever*, outros levam os processos de identificação ou entrecruzamento entre humanidade e animalidade ao mais alto nível de confluência possível, optando pela metamorfose, no sentido kafkiano³ do termo, implicando a transformação radical do homem em animal.

Nestas narrativas, deixa de verificar-se coexistência de dois protagonistas (humano e animal) que partilham o mesmo espaço e nelas comparece um único protagonista humano que se metamorfoseia em animal, passando ambos a partilhar o mesmo corpo. Transita-se assim da (con)fusão à fusão total de naturezas entre o humano e o não-humano. Esta passagem da forma humana à forma animal efetua-se num movimento de sentido único, provocando uma perda total de identidade do ser metamorfoseado.

Ora, um texto que emblematicamente representa este modo de apreensão da alteridade animal no universo da narrativa portuguesa do século XXI é o conto “O porco de Erimanto ou Os perigos da especialização”, de A. M. Pires Cabral. O protagonista deste conto, que o autor expressamente designa de fábula, vive a experiência radical do *outrar-se* no corpo do *outro-animal*, sofrendo metamorfoses irreversíveis que o conduz a uma *desterritorialização* absoluta da sua existência humana.

Então, a *fábula* de Pires Cabral narra a história de um autodidacta que granjeou fama de conceituado historiador, reconhecido nos mais prestigiados meios científicos e académicos. Este prestígio permitiu-lhe abandonar o seu lugar na função pública para se dedicar

³ Com a sua novela *A Metamorfose* (1915), Franz Kafka (1883-1924) impôs-se no horizonte da literatura moderna e contemporânea como o precursor de uma linhagem literária centrada no exame dos processos de intersecção entre o humano e o não-humano, problematizando de uma perspectiva crítica as fronteiras que separam a humanidade da animalidade e, por conseguinte, as bases do logocentrismo antropocêntrico.

exclusivamente ao estudo da História Universal, até que um dia foi possuído pelo “demónio da especialização” (CABRAL, 2010, p. 93), impondo-lhe uma irreprimível necessidade de circunscrever e aprofundar o seu saber. Assim, movido por uma inesgotável ânsia de conhecimento, foi-se sucessivamente especializando em Civilização Grega, Mitologia Grega, animais mitológicos derrotados por Hércules e, finalmente, hesitante entre a Hidra de Lerna e o Javali de Erimanto⁴, decidiu fixar-se neste último.

A passagem por cada uma destas especializações oscilava entre o entusiasmo inicial e o decetivo ponto de chegada, provocado por um acúmulo indigesto de erudição que impelia e ditava a temática seguinte. Curiosamente, quando chegou ao javali de Erimanto, o protagonista rejubilava por saber absolutamente tudo sobre o mitológico animal, sem contudo manifestar a acostumada insatisfação ou sede de aprofundamento. O demónio da especialização parecia controlado, mas a verdade é que deixara sequelas irreversíveis no historiador: “a especialização levada àqueles extremos perturbava psiquicamente o Pai” (*idem*, p. 96). Na realidade, a obsessão compulsiva do protagonista tinha apenas mudado de dimensão, transitando do domínio intelectual para o da sintomatologia física:

Ele, que se apoderara intelectualmente do javali, ansiava agora por consumir fisicamente essa posse, deglutindo-o. Um dia queria chispe do Javali de Erimanto, outro dia focinho frio do Javali de Erimanto, outro dia sarrabulho do Javali de Erimanto, outro dia febras, fígado, mioleira, toucinho, presunto do Javali de Erimanto. A situação tornou-se insustentável.” (*idem*, p. 97).

Começando pelo desejo incontrolável de devorar o seu objecto de estudo, o protagonista acaba por nele se transformar, entregando-se a um degradante processo *de suinificação* que o faz passar por todos os horrores a que a experiência de um corpo em insustível metamorfose pode proporcionar:

O Pai estava no fundo do quarto, dobrado sobre si [...], exactamente como um porco estaria na sua pocilga. Tinha o tronco nu e, como engordara bastante, o seu dorso assemelhava-se cada vez mais ao lombo lustroso de um Large White. [...] Reparei: os seus caninos tinham sofrido uma notável hipertrofia e, a manter-se aquele ritmo de crescimento, decorridos mais alguns meses acabariam sem dúvida por se assemelhar às navalhas de um javali (*idem*, p. 87-88).

A metamorfose do protagonista não se limita à sua transformação física, manifestando-se também nos domínios psicológico e comportamental, nomeadamente no que diz respeito às suas atitudes e desejos:

O Pai reagiu à abóbora. Aproximou-se com mil cautelas, cheio de perfídia, e tirou-ma da mão com um golpe súbito. Depois retirou-se furtivamente para o seu canto e pôs-se a comê-la. Desviei os olhos incomodado. O Pai arrancava directamente da abóbora, com os dentes, grandes bocados que mastigava com

⁴ Na mitologia grega, a captura do javali de Erimanto, um monstro terrível e feroz que todos os dias descia do monte de Erimanto para assolar violentamente tudo e todos com que se deparasse, foi um dos doze trabalhos de Hércules para o rei Euristeu (HACQUARD, 1996, p. 149-150).

sofreguidão. Incapaz de suportar a cena, relanceei os olhos pelo aposento. E então vi, no canto oposto ao do Pai, um montículo de dejectos (*idem*, p. 89).

Se, na novela matriz de Kafka, a metamorfose nos é descrita a partir do ponto de vista do protagonista Gregor Samsa que, apesar da aparência animal, mantém intacta a consciência humana⁵, na fábula de Pires Cabral o processo de suinificação é-nos apresentado a partir da angulação narrativa do filho do protagonista, o que parece implicar uma rasura total da identidade do homem, ou seja, uma *desterritorialização* radical do humano para a esfera animal. Aliás, os primeiros sinais desta passagem para o território exclusivo da animalidade foram a perda da linguagem articulada⁶ e da razão⁷, dois factores que, desde sempre, estabeleceram a fronteira incontestada entre o humano e o não-humano. Ora, no que diz respeito ao protagonista desta narrativa, os limites entre humanidade e animalidade dissolvem-se totalmente. O narrador não consegue vislumbrar qualquer resquício de humanidade por detrás do olhar vazio do seu pai:

Mas o pai pareceu indiferente à comoção na minha voz. Mantinha-se acuado no seu canto, os olhos baixos e inexpressivos – e agora mais miudinhos do que nunca, umas pequenas contas reluzentes como os olhos de um porco – postos em mim (*idem*, p. 89).

É como se o homem tivesse deixado de existir, dele sobrando apenas uma carcaça despojada de humanidade. É precisamente este momento em que o homem se transforma no seu próprio *resto*, atingindo o grau zero da sua natureza, que Kafka designa de metamorfose. Ao resultado desta metamorfose, chama Michel Surya *humanimalidade*:

Kafka chamou de “metamorfose” esse momento em que o homem antigo se converteu no seu próprio resto, no seu próprio refugo. E é o que resultou de uma tal metamorfose que eu chamo aqui de “humanimalidade”. Humanimalidade para designar essa figura humilhada e doente na qual algo do homem – e talvez de todo homem – ainda permanece, embora permaneça nela apenas em estado de dejecto, de refugo. É em Kafka que nasceu essa figura desfigurada. Híbrida. Meio homem, meio animal (SURYA, 2004, p. 11-12 - tradução de Orlando Nunes de Amorim)⁸.

⁵ Embora não seja o herói a narrar em nome do “eu”, toda a metamorfose do protagonista em insecto nos é apresentada a partir da sua própria perspectiva narrativa, através de um processo de focalização interna. Gregor Samsa mantém toda a sua subjectividade, mas perde a sua forma humana e a sua capacidade de comunicação: “Uma manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco insecto. [...] ‘Que me aconteceu?’, pensou. Não era nenhum sonho” (KAFKA, 1975, p. 7).

⁶ Deixou de falar e passou a roncar: “Já quase não fala. Ronca, apenas. Difícilimo de entender. De resto não tem a mínima intenção de comunicar seja com quem for” (CABRAL, 2010, p. 87).

⁷ Deixou de reconhecer o seu próprio filho: “Quando o visitei pela primeira vez, chamou-me Hércules e mostrou uma inopinada hostilidade” (*idem*, p. 97).

⁸ No original: “Kafka a appelé ‘métamorphose’ ce moment où l’homme ancien est devenu son propre reste, son propre rebut. Et c’est ce qui a résulté d’une telle métamorphose que j’appelle ici ‘humanimalité’. Humanimalité pour désigner cette figure humiliée et malade dans laquelle de l’homme – et peut-être tout homme – demeure encore, quoiqu’il n’y demeure plus qu’à l’état de déchet, de rebut. C’est dans Kafka qu’est née cette figure défigurée. Hybride. Moitié homme, moitié bête” (SURYA, 2004, p. 11-12).

O processo de suinificação da personagem de Pires Cabral assume, assim, um alcance nitidamente desqualificante, podendo ser interpretado como “un appauvrissement de l'être humain, privé de liberté, de parole, éventuellement menacé dans sa virilité, voué à une vie plus courte” (BRUNEL, 2004, p. 139).

É curioso notar que o homem não se transforma exactamente no seu objecto de estudo, o javali – cuja ressonância simbólica é essencialmente positiva no mundo indo-europeu, conotando até uma certa nobreza –, mas sim num porco, geralmente figurado como símbolo da imundície, da gula e da voracidade: “Autant est noble le symbolisme du sanglier, autant est vil celui du porc” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974, p. 146).

Assiste-se, assim, a uma espécie de trivialização carnavalizada da metáfora, que, de certo modo, vem banalizar o esforço intelectual e a erudição intransitiva do homem, despromovendo-o ao mais baixo nível de desumanidade.

3.

Ora, é precisamente sobre esta essência animalesca do ser humano, por ele severamente coibida, que cada vez mais escritores se interrogam. Com efeito, a relação do humano com a sua animalidade reprimida tem adquirido uma força renovada na literatura dos últimos anos. Gonçalo M. Tavares, com o seu livro *animalescos* (2013), faz parte desses escritores contemporâneos que cada vez mais se ocupam da sondagem ficcional do lado bestial do homem.

Colocando a sua obra sob o auspício de Francis Bacon e Gilles Deleuze, Tavares explora, num registo de economia expressionista, a essência animalesca do homem e seu demencial retorno a um estado livre e primitivo do ser. Neste sentido, o autor traça o percurso de desumanização do homem num duplo movimento de queda: do humano ao orgânico e do orgânico à animalidade, por via de uma insólita fragmentação anatómica. Com efeito, a deformação do corpo comparece como *leitmotiv* em praticamente todas as narrativas de *animalescos*.

O aparato paratextual que antecede as 39 vertiginosas micronarrativas que compõem a obra é revelador do seu carácter angustiante e enigmático, pressagiando um universo textual sinuoso e movediço, no qual humanidade e animalidade se confundem e diluem. Esta ambiguidade comunica-se, desde logo, ao título – *animalescos* – que tanto pode revestir um valor adjetival como nominal. Na sua valência adjetival, a palavra remete para características relativas ou próprias ao animal, antecipando um conjunto de narrativas centradas no comportamento animalesco do homem. Por outro lado, o termo, por sugestão paronímica, reenvia para o substantivo *arabescos*, ornamento de origem árabe, desenhado a partir de um entrecruzamento complexo de linhas curvas e emaranhadas. Sabendo que os arabescos islâmicos não admitem a representação de figuras humanas ou animais, a acoplagem, ainda que implícita, dos termos *animal* e *(arab)escos* é cataforicamente indicial de uma escrita

pictural da transgressão e do informe, em que o objeto não é animal, nem humano, mas antes *animalesco*.

Ora, esta dissolução de fronteiras entre o homem e o animal encontra-se simbolicamente representada na capa do livro, com uma ilustração do pintor inglês Francis Bacon (“Retrato de Henrietta Moraes”, 1969), conhecido pela sua obsessão pela representação do corpo e pelo traço macabro e pulsional com que (des)constrói as formas anatômicas, através das quais procura problematizar os limites do humano e exhibir ostensivamente o espírito animal do homem. Convicto de que, ao conquistar e usufruir da sua própria liberdade, o ser humano também liberta a besta que se aloja em si, Bacon pinta a realidade viva do ser humano e sua misteriosa animalidade de antropoide solitário e renegado, criando uma arte transgressiva e perturbante, esteada no efeito de colisão entre o belo e o horror.

É, pois, em sintonia com este intuito realista que Bacon questiona a pintura enquanto trabalho de *mimeses*, propondo, em alternativa, a noção de figura, conceito aprofundado por Gilles Deleuze no seu estudo sobre o pintor inglês, intitulado *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Deleuze explica que as figuras de Bacon são imagens isoladas e autónomas que não contam nenhuma história, porquanto a narração é o corolário da ilustração e, por conseguinte, da representação (2002, p. 12). O filósofo francês argumenta ainda que a figura é o corpo e que “c’est dans le corps que quelque chose se passe: il est source de mouvement” (*idem*, p. 23). Na realidade, os corpos-figuras de Bacon são apresentados como corpos espasmódicos e em desordenada convulsão, que tentam fugir deles próprios por um dos seus órgãos.

Deste modo, a figura não é apenas isolada, mas também des-figurada, isto é, deformada como uma substância informe que tanto se concentra e contrai, como se prolonga e dilata, delineando corpos que derrogam qualquer lógica anatômica (*idem*, p. 25). Nestes moldes, o corpo é figura e não estrutura, por isso não possui rosto, mas somente cabeça, podendo até reduzir-se à cabeça. Deleuze distingue o rosto e a cabeça nos seguintes termos: “le visage est une organisation spatiale structurée qui recouvre la tête, tandis que la tête est une dépendance du corps” (*idem*, p. 27). Ora, Bacon é um pintor de cabeças sem rosto e o seu projeto enquanto retratista consiste, precisamente, em decompor o rosto para revelar a cabeça que sob ele se oculta, tornando ostensivo o espírito animal do homem. Bacon limpa, apaga, rasura e esbate a imagem, desconstruindo e desorganizando o rosto até fazer surgir aquilo a que Deleuze chama “les traits animaux de la tête” (*ibidem*), que não correspondem a formas animais concretas, mas antes a espíritos que assombram essas zonas de opacidade e conferem à cabeça a sua singular individualidade. Por outras palavras, os traços de animalidade descobertos não equivalem a uma correspondência formal entre o animal e o humano, mas antes a uma *zona comum de indiscernibilidade* entre o homem e o animal (*idem*, p. 28). Homem e animal confundem-se, sendo o primeiro substituído pelo animal como *traço-feição*. É pois, difícil não ver nesta fusão ou indistinção uma metáfora da animalidade latente no ser humano.

Ora, é precisamente nesta *zona de vizinhança ou de indiscernibilidade* entre o homem e o animal que se situa a *quarta pessoa do singular* que endossa a enunciação no texto de Gonçalo M. Tavares e que é, desde logo, anunciada em epígrafe pela voz de Gilles Deleuze: “quarta

pessoa do singular; é ela que se pode tentar fazer com que fale” (*apud* TAVARES, 2013, s.p.). Numa entrevista em que discorre sobre a vocação e os limites da filosofia, Deleuze explica que toda a pessoa que escreve faz com que outro fale, situando esse outro num fundo anónimo e indiferenciado que não se reduz a indivíduos ou a pessoas, mas a singularidades pré-individuais e impessoais:

São singularidades móveis, ladras e voadoras, que passam de um a outro, que arrombam, que formam anarquias coroadas, que habitam um espaço nómade. Há uma grande diferença entre repartir um espaço fixo entre indivíduos sedentários, segundo demarcações e cercados, e repartir singularidades num espaço aberto sem cercados e nem propriedade. O poeta Ferlinghetti fala da quarta pessoa do singular: é ela que se pode tentar fazer com que fale (DELEUZE, 2008, p. 185).

É, portanto, no espaço aberto do seu livro que Gonçalo M. Tavares nos revela esta quarta pessoa do singular, corporizada por seres desterritorializados que não são nem indivíduos, nem pessoas e nem tão pouco animais, mas sim *figuras animalescas*, tão isoladas e deformadas quanto as de Francis Bacon.

A deformação patente em *animalescos* é, antes de mais, textual – e, mais especificamente, genológica –, visto que o escritor rompe com todos os modelos e convenções literárias, numa transgressão intencional dos padrões da narratividade. Na realidade, o autor projeta a sua própria arquitetura literária como quem desenha arabescos em torno do absurdo e do *nonsense* e ordena-os numa vertiginosa sucessão de fragmentos isolados de uma “negrura compacta, sem falhas”, onde “o desvio [se] torna norma” (TAVARES, 2013, p. 99).

Seguindo um processo de composição análogo ao da montagem fotográfica, cada fragmento capta e transcreve situações sinistras e insólitas de seres, também eles isolados e fragmentados, em luta consigo próprios e com a sua animalidade intrínseca. Desfilam assim, ao longo das páginas de *animalescos*, loucos que jantam loucos, como se faz com os animais (*idem*, p. 11), ou que arrancam a própria cabeça porque é lá que está o medo (*idem*, p. 17), mulheres que pedem esmola e comem as moedas que lhes dão (*idem*, p. 23), filhos submissos que se metamorfoseiam em porcos (*idem*, p. 43) e outros que enterram vivo o pai esquizofrénico (*idem*, p. 96), velhos que disparam com as suas espingardas para o solo a fim de acelerarem as colheitas (*idem*, p. 45), homens que andam com a cabeça debaixo do solo como as avestruzes (*idem*, p. 72), mortos devorados por pombas na praça central de uma cidade (*idem*, p. 81), homens que se suicidam contra uma imagem do seu pensamento (*idem*, p. 107-108), psiquiatras que endireitam os olhos dos pacientes com martelos (*idem*, p. 121), etc.

Todas estas criaturas são seres dilacerados e sem história, que lutam pela sua sobrevivência ou simplesmente por uma “questão animalesca do território” (*idem*, p. 41), numa queda imparável que os projeta para zonas-limite do humano. Todos são ou se transformam em bestas, todos são *animalescos* e é esse traço de união que permite aglutinar coesivamente as várias ficções reunidas no livro. Nelas estas personagens são dissecadas à exaustão, recebendo um tratamento pictórico remanescente daquele de que são objeto as figuras de Bacon. Tal como se observa nos quadros do pintor inglês, as ficções de *animalescos*

acusam uma preterição do impulso efabulatório, com a consequente rarefação da diegese, investindo-se antes no recorte e cristalização da figura-personagem. O interesse dos textos não reside, assim, na sua estrutura narrativa, mas antes numa ideia de *pose* fotográfica que possibilita a imobilização das formas e a configuração de um teatro anatómico de figuras deformadas. Neste sentido, a estética tipologicamente indeterminada do fragmento revela-se o meio mais adequado para essa anatomização da figura e para a representação do corpo em entranhas e carne viva, uma das isotopias obsidianes de Gonçalo M. Tavares.

A noção do corpo como matéria movente de desordens físicas percorre todas as narrativas de *animalescos*, onde as figuras-personagens desafivelam a sua máscara humana e são apresentadas como corpos fragmentados, muitas vezes reduzidos a um único órgão, sinédoque emblemática da humanidade perdida. Geralmente, esse órgão é a cabeça sem rosto, composta apenas de carne e sangue.

À semelhança de Bacon, Tavares desconstrói a cara para mostrar os traços animais da cabeça, ou seja, vai limpando e rasurando a fisionomia humana das suas personagens até encontrar o irredutível espírito animal que nelas se abriga e que se manifesta nos seus comportamentos instintivos e irracionais. Este processo de dissecação da figura encontra-se explícito logo no primeiro fragmento da obra, enunciado por um narrador heterodiegético que apresenta e descreve “um homem na rua a andar sem calças” (TAVARES, 2013, p. 9). De repente, “batem-lhe com o pau na cabeça, a cabeça abre, começa a sangrar” (*ibidem*). A partir desse momento, o homem passa a existir apenas como cabeça e esta transforma-se no espaço da narrativa, assumida depois por uma voz autodiegética. Pelo recurso concomitante à focalização interna, o narrador acede à cabeça e, depois, ao cérebro da personagem, numa incisiva auscultação da sua psicologia animal:

estou no meio da minha cabeça e mesmo assim começo a gritar, mesmo no centro e estás perdido, fui atirado da janela e dentro da cabeça nem tudo é claro, [...] peço que me cortem o cabelo, [...] eis o tabuleiro perfeito: a minha cabeça, a tua cabeça, dois crânios sem um único pelo [...], o que se passa lá fora não é entendido cá dentro, o cérebro une pontos, [...] mas não consigo olhar para o que está em cima de mim, em qualquer posição da cabeça a própria cabeça não se vê... (*idem*, p. 9-10).

É, pois, num traço macabro e intuitivo, que Gonçalo M. Tavares expõe a flagrante realidade das suas anatomias tumultuosas, contorcendo e esquartejando os corpos até às vísceras, numa expressão de fúria e horror. Com efeito, o leitor é surpreendido, ao longo do livro, por um amontoado de corpos violentamente mutilados, como o do médico cujo corpo é aberto a meio, retalhado e cortado “sem jeito nenhum” e “a sangue-frio” pelas suas alunas (*idem*, p. 22), ou o do louco que se auto-mutila “à custa de sangue e dor” para viver com a cabeça debaixo do solo como as avestruzes:

a cabeça sangra e falha; e o louco bate uma vez e com uma força tremenda contra o solo de madeira e a madeira não se mexe, [...] a sua cabeça que já está a sangrar e mesmo assim (e a doer) e mesmo assim ela não para e vem uma segunda cabeçada e uma terceira (*idem*, p. 73).

Cada uma destas figuras, nas quais se encena a brutal irrupção do espírito animal, mantém-se tragicamente humana, mas de uma humanidade que se vai progressivamente dissipando sob o efeito de forças incontrolláveis que instigam uma desorganização total da estrutura orgânica do corpo incapaz de harmonizar a vontade caprichosa dos seus órgãos. Entende-se, assim, que, na sua *Biblioteca*, Gonçalo M. Tavares sublinhe que “o corpo não é exclusivamente um sistema de líquidos, mas também não é exclusivamente um sistema organizado de órgãos sólidos que se abraçam e combatem” (2004, p. 118). O autor parece, pois, subscrever as reflexões expendidas por Gilles Deleuze a propósito do seu conceito de *corpo sem órgãos* (2002, p. 50), subliminarmente evocado nas páginas de *animalescos*, onde não faltam corpos em movimento, cujos órgãos se dissolvem em massas informes que tornam fluida a fronteira que separa o humano do animal. O leitor é atropelado por homens que “avançam em grupo como se fossem uma manada, envolvidos na sua animalidade até ao focinho” (TAVARES, 2013, p. 37), sentindo-se, por vezes, atordoadamente perdido nessa zona de *indiscernibilidade*:

um animal louco é capaz de se pôr a morder e certos maluquinhos do hospício fazem o mesmo e portanto isto é assim: os animais copiam os homens malucos, depois os homens saudáveis entram no zoológico e copiam os gestos dos animais que copiaram os gestos das pessoas malucas e tudo, no fim, fica a quatro patas, os humanos mordem-se uns aos outros e roem a perna das mesas, está tudo baixo, tudo curvado, tudo a quatro patas, todos os animais, incluindo as gentes de qualquer língua, são obrigados às quatro patas e há no mundo como que uma descida geral, todos passam debaixo das mesas, que deixam de ser sítios para pousar objectos e passam a ser abrigos (*idem*, p. 115).

Este excerto, semelhante a tantos outros de *animalescos*, permite deduzir que Gonçalo M. Tavares expõe a *realidade histórica* dos *corpos sem órgãos* como metáfora da degradação do humano em animalidade, por via da loucura, que se apossa dos homens e desequilibra o mundo. É, pois, a loucura que desterra o homem para essa *zona comum de indecisão, vizinhança ou indiscernibilidade* entre o animal e o humano, fazendo com que a humanidade regreda a um estado primitivo e bestial do ser.

Despir o humano da sua humanidade, como se de uma *camisola de lã* se tratasse, parece, em suma, ser o que pretende Gonçalo M. Tavares em *animalescos*. Por isso, os homens regredem a um estado primário e instintivo do ser, numa angustiante tomada de consciência da finitude das suas carcaças humanas. O autor expõe-nos, assim, o humano em toda a sua nudez e fragilidade, procedendo a uma penetrante sondagem do psiquismo animal do homem e dos limites da sua humanidade.

Considerações finais

Assim, em tempos de fractura do humano e de demanda da humanidade do homem,

a ficção contemporânea do século XXI parece assombrada por uma renovada percepção da animalidade, baseada numa aproximação entre o humano e o não humano, investindo numa dissolução total das fronteiras entre ambas as espécies. O *modus scribendi* da fábula tradicional inverte-se, passando-se da clássica humanização do animal à bestialização do homem. Um homem que, cada vez mais, tende a interrogar, entre perplexo e deslumbrado, a sua própria animalidade.

NEVES, M. S. Narrating the Animal. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 1, p. 142–156, 2015.

Referências

ANDERMANN, J. *Pulsão animal: zooliteratura e transculturação em W. H. Hudson*. In: MACIEL, E. *Pensar / escrever o animal. Ensaio de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: editora da UFSC, 2011. p. 255-272.

BRUNEL, P. *Le mythe de la métamorphose*. Paris : Librairie José Corti, 2004.

CABRAL, A. M. P. *O porco de Erimanto ou Os perigos da especialização*. In: *O porco de Erimanto e outras fábulas*. Lisboa: Edições Cotovia, 2010.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Seghers, 1974, vol. 4.

COETZEE, M. *As vidas dos animais*. Trad. Maria de Fátima St. Aubyn. Lisboa: Temas e Debates, 2000.

COSTA, M. V. *Myra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

DAMASCENO, D. Floquet, *A pulverização das dicotomias em Myra, de Maria Velho da Costa*. 95 f. Dissertação de mestrado – Faculdade de letras, Universidade do Porto, 2010. Disponível em <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/55482>.

DELEUZE, G. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

_____. *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2008.

_____.; GUATTARI, F., *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 291.

DERRIDA, J. *L'animal que donc je suis (à suivre)*. In : Mallet, M. *L'animal autobiographique*. Paris: Galilée, 1999. p. 280-281.

HACQUARD, G. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Trad. Maria Helena Trindaade Lopes. Porto: Edições Asa, 1996.

KAFKA, F. *A Metamorfose*. Trad. J. A. Teixeira Aguiar. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1975.

SURYA, M. *Humanimalités, matériologies 3*. Paris: Léo Scheer, 2004.

TAVARES, G. M. *Biblioteca*. Porto: Campo das letras, 2004.

_____. *animalescos*. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

Recebido em: 23/05/2014

Aceito em: 17/06/2014