



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

CLARISSA MOREIRA DE MACEDO

**O HOMEM NA VOZ DOS BICHOS:
O ANTROPOMORFISMO EM CONTOS DE GUIMARÃES ROSA E
MIGUEL TORGA**

Feira de Santana, BA
2013

CLARISSA MOREIRA DE MACEDO

**O HOMEM NA VOZ DOS BICHOS:
O ANTROPOMORFISMO EM CONTOS DE GUIMARÃES ROSA E
MIGUEL TORGA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima.

Feira de Santana, BA
2013

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

M12h Macedo, Clarissa Moreira de
O homem na voz dos bichos : o antropomorfismo em contos de Guimarães Rosa e Miguel Torga / Clarissa Moreira de Macedo. – Feira de Santana, 2013.
117 f.

Orientador: Francisco Ferreira de Lima.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2013.

1. Literatura brasileira – Estudo e crítica. 2. Rosa, Guimarães – Crítica e interpretação. 3. Torga, Miguel – Crítica e interpretação. 4. Antropomorfismo. I. Lima, Francisco Ferreira de, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81)-34.09

CLARISSA MOREIRA DE MACEDO

**O HOMEM NA VOZ DOS BICHOS:
O ANTROPOMORFISMO EM CONTOS DE GUIMARÃES ROSA E
MIGUEL TORGA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Aprovada em 06 de junho de 2013

Prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima
Orientador – UEFS

Prof. Dr. Cid Seixas Fraga Filho
UFBA

Prof^a. Dra. Alana de Oliveira Freitas El Fahl
UEFS

Para todos aqueles que enxergam
no animal ícones e sentidos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, meu Tudo, farol de luz forte, pela força, discernimento e coragem.

Ao meu orientador, que muito admiro, Francisco Lima, pelo zelo e paciência.

A Philipe, que me apresentou o amor, por tudo o que ele representa para mim e pelo apoio imenso.

A todos os meus amigos que estiveram envolvidos de alguma forma neste processo: Marcone, Clebson, Vitor, Antônio, Victor, Artur, Markus, Luiza, dentre muitos outros, e em especial a Vagner, que contribuiu de forma valiosa com a pesquisa, tendo me acompanhado em muitos momentos e se tornado parceiro de discussões profícuas.

Ao amigo Juraci Dórea, pela gentileza de ter lido e opinado sobre meu projeto.

À Clara, pela precisa correção do meu trabalho.

Aos meus colegas, pela amizade e carinho.

À CAPES, por ter financiado minha pesquisa.

Ao solícito professor Rubens, pelas opiniões.

À amiga Ana, que sempre me ajudou, pelo afeto.

Ao amigo Eptácio, pelos bons ensinamentos.

Aos meus professores, que, à maneira de cada um, me ensinaram muitas coisas.

Ao querido Cid Seixas, que aceitou, prontamente, o convite do professor Francisco para participar da banca de defesa.

Às professoras Alana Freitas e Flávia Aninger, que fizeram parte da banca de qualificação e me deram sugestões pertinentes. E à professora Alana em particular por oferecer ajuda num momento difícil.

Aos funcionários da UEFS, que sempre me receberam com afeto e disposição, em especial a D. Branca e Geórgia (que não se encontra mais na casa).

À UEFS, de maneira geral, por ser um espaço que proporciona descobertas e aprendizados.

A Thiago Lins, que me ajudou com o anteprojeto e com a escolha do tema.

A todos que contribuíram de alguma maneira para a efetivação desta fase.

E, por fim, à minha mãe, que contribuiu de formas diversas para isto.

“Que bicho é o homem, de onde ele veio para onde vai? Onde é que entra, de onde é que sai? / [...] Que bicho é o homem, do que se enfeita que mão o ampara / No chão de enigmas em que se deita / Que bicho é o homem”
Francisco Carvalho

RESUMO

A presente pesquisa apresenta como proposta uma análise comparativa de contos dos ficcionistas Guimarães Rosa e Miguel Torga, a partir da representação do animal humanizado em algumas narrativas. Através de levantamento bibliográfico, constatamos expressiva e singular representação de bichos na obra dos escritores referidos, que dialoga em momentos diversos. Interessa-nos, dessa forma, apurar de que maneira o animal dotado de características humanas está representado nas narrativas, bem como de que modo os autores mencionados abordam a relação entre o bicho, o homem e o mundo que os rodeia, que, no caso das obras dos autores citados, está situado, físico e emblematicamente, sobretudo, no meio rural. A nossa leitura privilegia as implicações da relação humano-animal em textos dos escritores aludidos, implicações que se baseiam, principalmente, em saberes alternativos, identificações e dicotomias. O corpus selecionado são os livros: *Bichos*, de Torga, e *Ave, palavra, Estas estórias e Sagarana*, de Guimarães Rosa. Cabe apontar, também, que tomamos como operadores de leitura a noção de antropomorfismo e o recurso da análise comparada.

Palavras-chave: Animal. Antropomorfismo. Guimarães Rosa. Miguel Torga.

ABSTRACT

This paper presents, as a proposal, a comparative analysis of short stories by fictionists Guimarães Rosa and Miguel Torga, as from the portrayal of the humanized animal in some of their narratives. Through bibliographic research, we found expressive and unique portrayal of animals in the work of referred writers, dialoguing in several moments. It's our interest, thereby, to investigate in which way the animal provided with human features is represented in the narratives, as well as in which way the authors approach the relationship among animals, men and the world surrounding them, which, in the case of the referred material, is situated, physically and emblematically, mainly, in a rural setting. Our reading privileges the implications of the man-animal relationship in written works of the referred authors, implications that are based, mostly, in alternative knowledge, recognitions and dichotomies. The selected corpus are the books "Bichos", by Torga, and "Ave, Palavra", "Sagarana", and "Estas estórias" by Guimarães Rosa. It is noteworthy, as well, that we took as reading operators the notion of anthropomorphism and the resource of comparative analysis.

Keywords: Animal. Anthropomorphism. Guimarães Rosa. Miguel Torga.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2 OS BICHOS NA LITERATURA: INTRODUÇÃO E NOÇÕES TEÓRICAS.....	15
2.1 SIGNIFICADOS DO ANIMAL: SIMBOLOGIA E ALTERIDADE.....	15
2.2 UMA METÁFORA DO HUMANO: UM BREVE PERCURSO DO ANIMAL NA LITERATURA.....	22
2.3 ANTROPOMORFISMO: O ANIMAL REVESTIDO DE HOMEM.....	40
2.4 FILOSOFIA ANIMAL: UM OUTRO JEITO DE VER OS BICHOS.....	48
3 DE BICHOS E DE HOMENS: TORGA, ROSA E SEUS ANIMAIS QUASE HUMANOS.....	57
3.1 GUIMARÃES ROSA E MIGUEL TORGA: UMA VISITA A UM REINO DE HOMENS ANIMALIZADOS E DE ANIMAIS HUMANIZADOS.....	57
3.2 “BAMBO” E “O PORCO E SEU ESPÍRITO”: À MARGEM DO HUMANO, SABERES E IDENTIFICAÇÕES.....	75
3.3 ANIMAIS E HOMENS: UMA DICOTOMIA?.....	88
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS.....	107
ANEXO	117

1 INTRODUÇÃO

“És, pois, dono como eu deste livro, e, ao cumprimentar-te à entrada dele, nem pretendo sugerir-te que o leias com a luz da imaginação acesa, nem atrair o teu olhar para a penumbra da sua simbologia. Isso não é comigo, porque nenhuma árvore explica os seus frutos, embora goste que lhos comam.”,
Miguel Torga

A representação do bicho, de modo geral, sempre foi tema recorrente na literatura. Como símbolo ancestral de força e transcendência, ser mítico, metáfora ou personificação humana, diversas figurações são atribuídas ao animal no texto literário. Nesse sentido, inúmeros escritores têm utilizado os bichos como mote, a fim de neles expressar a voz humana e, sobretudo entre o fim do século XX e início do XXI, discutir também a posição dos seres inumanos na sociedade.

A partir de um vasto imaginário dedicado aos mais diversos animais – que passa também pelos mitos de criação de vários povos que tomam determinados bichos como deuses poderosos –, o homem, por não conseguir dialogar, através de sua linguagem inerente, com esses entes não humanos, empresta-lhes suas próprias características, preservando, contudo, boa parte dos aspectos dos bichos em suas construções alegóricas. A humanização dos seres inumanos, dessa maneira, se configura como um recurso que perpassa grande parte dos escritos que versam sobre animais.

Dentre as formas eleitas por ficcionistas de várias partes do mundo para abordar a representação do bicho, o antropomorfismo, ou antropomorfização, ou, ainda, a humanização – conceito que será discutido no primeiro capítulo desta pesquisa –, se constitui como uma das vias mais privilegiadas. Desde as fábulas, passando pelos contos modernos, até chegar à literatura do século XXI, a humanização dos bichos tem sido uma constante. Destacam-se, neste percurso, autores como Esopo, La Fontaine, Charles Perrault, Machado de Assis, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, George Orwell, Graciliano Ramos, Murilo Rubião, Astrid Cabral, dentre outros.

O que se verifica ao pesquisar a representação do animal na literatura, portanto, é uma presença tanto frequente quanto marcante. Nesse contexto, os escritos luso-brasileiros constituem amplo acervo. Segundo Jacinto do Prado Coelho (1982), desde os primórdios, a literatura de Portugal e do Brasil recorre à representação dos bichos para preencher funções distintas nas narrativas, que, comumente, oscilam entre o viés emblemático, o naturalista e o antropomórfico.

Nesse sentido, assinalamos dois escritores que têm partes expressivas de suas obras permeadas por bichos, sobretudo pelos antropomorfizados: Miguel Torga (1907-1995), autor português, e João Guimarães Rosa (1908-1967), escritor mineiro.

Miguel Torga, pseudônimo de Adolfo Correia da Rocha, elege o norte rural português para situar grande parte de sua obra. Apesar de também retratar o espaço urbano, é o meio interiorano o escolhido pelo autor para situar a maioria de suas histórias. Perpassadas por um forte apelo filosófico, as narrativas torquianas compõem um extenso conjunto literário, enveredando pela novela, romance, diários, peças de teatro, poesia e conto. Este último, gênero prestigiado nesta pesquisa, aborda constantemente o homem do campo, suas agruras, crenças, costumes, comportamento e visão de mundo. Contudo, apesar de estar frequentemente atrelada ao meio rural, a obra torquiana não deixa de apresentar tônicas universais. O próprio autor, mais de uma vez, declarou o teor universal de sua obra, como pode ser verificado neste trecho:

Simplemente acontece que, num livro que publiquei em tempos, a propósito de condicionalismos do meio, declarei que o universal é o local sem paredes. O que realmente acontece com eles. Psicologicamente, nenhum é murado. Daí que reajam e actuem como filhos do mundo em todas as circunstâncias. (*apud* MONTEIRO, 1997, s.p.).

Em relação ao apelo filosófico mencionado um pouco acima, embora não seja o eixo conceitual de nossa pesquisa, é importante esclarecer algumas questões. Utilizamos a expressão “apelo filosófico” porque constatamos, ao longo do estudo, um caráter filósofo-humanista presente na obra torquiana. Muitos estudiosos, como João de Melo em *Miguel Torga: a obra e o homem* (1960), se debruçaram sobre tal aspecto. Na filosofia, o humanismo é caracterizado, em linhas gerais, como um conjunto de preceitos centrados no ser humano: suas capacidades e interesses, bem como sua disposição em criar e modificar tanto o ambiente coletivo quanto o natural, além de analisar condicionamentos sociais e possibilidades de sublimação humana. Nos contos rurais torquianos, o humanismo volta-se, sobretudo, a um indivíduo que não tem o auxílio divino, tendo apenas a si mesmo como “salvador”, e que está integrado visceralmente ao meio. Este, perpassado por duas instâncias, cada uma com seu código comportamental: a telúrica e a comunitária. Embora as protagonistas humano-interioranas das narrativas de Torga quase sempre destoem, por razões diversas, da comunidade em que habitam, o individualismo dessas personagens não se caracteriza pela exclusão do outro e do meio social. Dessa forma, o caráter filósofo-humanista torquiano compreende a individualidade humana, sem descartar o espaço social e natural, seus

confrontos e implicações. É o próprio escritor quem explica: “[...] o homem continua a ser a minha grande aposta. Sem acreditar nele, como poderia acreditar em mim?” (TORGA, 1987, p. 30).

Nesse cenário rural, também caracterizado pela acentuada utilização de vocábulos próprios da região expressos nos textos, os animais estão intimamente presentes. Classificado pela crítica como um escritor notadamente telúrico, Torga, em *Bichos*, livro do qual retiramos os contos que formam o *corpus* desta pesquisa, aborda, dentre outras questões, a relação do homem com os animais, a natureza e a terra – esta num sentido vasto, que excede o de camada correspondente à superfície terrestre.

Guimarães Rosa, assim como Torga, também privilegiou o homem rural em suas narrativas. O ambiente sertanejo, composto do binômio paisagem/vida que a anima, configurou-se, na pena rosiana, como uma região formada por um teor mágico, simbólico e metafísico aliado à luta pela vida, às paixões e pulsões mais instintivas dos seres. É no sertão infinito, de linguagem marcadamente singular, construído pelo autor de *Ave, palavra*, onde grande variedade de bichos – mestiços, falantes, míticos – situa-se como elemento proeminente nas narrativas. A representação dos seres inumanos está atrelada, quase sempre, a um caráter misterioso e onírico que marca o espaço sertanejo rosiano. É neste ambiente que os animais se constituem como elementos decisivos no desenrolar de muitas tramas.

O vocabulário, a sintaxe e os recursos estilísticos utilizados por Rosa, bem como a maneira como são empregados no texto, formam uma linguagem muito peculiar. Essa linguagem é também um dos aspectos mais contemplados na fortuna crítica rosiana. A representação dos animais, por sua vez, está ligada à linguagem textual de Guimarães Rosa. O autor, em vários escritos, como no conto “Meu tio o Iauaretê”, recorre a sons característicos dos bichos para compor a narrativa. Acerca dessa linguagem rosiana, composta de sintaxe, analogia e sonoridade bastante próprias, João Batista Santiago Sobrinho (2008, p. 165), alega que: “Uma gama extraordinária de metáforas líquidas, deslizantes aliterações, personificações e animalizações consubstanciam o sertão e seus homens, transformando-os num generoso manancial hídrico, no qual vale a pena mergulhar.”

Embora esta pesquisa não seja fundamentada em aspectos biográficos, é importante mencionar o sentimento declaradamente amoroso de Rosa pelos animais. Característica essa apontada pelo próprio escritor em muitas situações, como na entrevista concedida a Günter Lorenz (1965). Tal aspecto de sua vivência pessoal parece ter sido transposto à sua obra. Segundo José Quintão de Oliveira (2008, p. 113), na obra rosiana: “O animal medeia a relação do homem com Deus; do homem com a natureza; do homem com o Outro e, até do

homem consigo mesmo.”. Nessa perspectiva, a análise da representação dos bichos na literatura daquele autor, tanto na posição de intermediadores com o divino, quanto na de estandartes de identificação com o humano, abre margem para a discussão das relações entre animais, homens e mundo.

A opção de estudar os dois autores não foi definida apenas pela abundante presença de representações de animais em seus escritos, aspecto que demandaria, por si só, grande empenho. O que nos chamou atenção nesses ficcionistas foi, principalmente, o diálogo que mantêm quanto à dimensão do animal em suas narrativas. Nestas, os bichos não compõem apenas o ambiente das histórias, como burros de carga ou montaria, funções corriqueiras na vida interiorana. A animália desempenha papel ativo. Para os escritores aludidos, os animais são elementos importantes no desfecho das histórias. Nestas, *grosso modo*, ora os bichos representam o próprio humano – com pensamentos, sentimentos e valores do homem –, ora são símbolo do meio telúrico, cuja importância para o projeto literário de ambos, Torga e Rosa, é de grande destaque.

Por isso, a partir da comunhão entre o homem e o ambiente sertanejo de Minas Gerais, na escrita rosiana, e do homem com o interior português, na literatura torquiana, notamos que o animal se coloca, em alguns textos, como mediador e/ou alegoria dessa fusão. Tal fusão adquire comportamentos distintos nas narrativas, configurando-se tanto distante – necessitando do animal para guiá-la a um retorno, uma ligação mais profunda – quanto íntima. Neste caso, porém, o bicho é apresentado como um ente simbólico, que possibilita uma identificação entre si mesmo e o homem e, ainda, deste com valores desbotados numa cultura de automatização até da própria vida. O animal, portanto, adquire funções quase mágicas, sendo um caminho que conduz à salvação, função que se manifesta, por exemplo, segundo nossa avaliação, no intrigante “Conversa de bois”, de Guimarães Rosa.

Para alcançarmos os objetivos estabelecidos, após a constatação da frequente representação de animais carregados de ampla significação em narrativas torquianas e rosianas, foi necessário estabelecer um caminho. Em tal caminho, buscamos discorrer sobre a representação do animal antropomorfizado, sua relação com o homem e a ligação que esses seres vivos estabelecem com a terra.

Entretanto, antes de analisarmos os textos dos ficcionistas citados anteriormente, passaremos por algumas “vielas”. Assim, na primeira delas, o capítulo intitulado “Os bichos na literatura: introdução e noções teóricas”, constitui-se uma apresentação ao leitor, com inflexões mais genéricas, da representação dos animais. Compõe-se de quatro tópicos: um deles abordando os significados mais recorrentes do animal na literatura: como símbolo, que

vem sendo re-significado ao longo do tempo, e como o *outro*, ou seja, o ente que escapa a um completo entendimento. Subsequente a este, exporemos o item que traça um itinerário da representação do bicho, marcando o que consideramos como pontos literários culminantes. Além disso, também neste momento, abordaremos, de modo sintético, de que maneira e em que lugar do discurso os animais vêm aparecendo nos textos, tanto no que se refere à literatura brasileira quanto às literaturas estrangeiras. O terceiro item abordará o antropomorfismo, reflexão teórico-literária que irá embasar a análise do *corpus* escolhido para este trabalho. Em seguida, no último tópico do primeiro capítulo, trataremos de alguns aspectos de estudos de filósofos que se debruçaram sobre o animal, principalmente no que diz respeito às representações deste no texto literário. Consideramos importante trazer ao presente trabalho a perspectiva filosófica sobre a questão do bicho na literatura, porque percebemos as obras torguiana e rosiana como de acentuada inclinação filosófica, aquela humanista e essa, amparada pela crítica da razão nietzschiana, como um embate entre o instinto e a racionalidade. Não queremos, dessa maneira, atestar uma intencionalidade na escrita rosiana em dialogar com a crítica da razão nietzschiana. O que verificamos, conforme a apreciação dos textos do ficcionista, foi um conflito, retratado em alguns de seus contos, entre a liberdade criadora, que inaugura realidades e/ou as transfigura, e o intelecto, que dá conta, quase sempre, apenas de uma realidade aparente. É o próprio Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, que afirma: “A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar.” (1965, s. p.).

No segundo e último capítulo, “De bichos e de homens: Torga, Rosa e seus animais quase humanos”, dividido em três tópicos, consta uma parte dedicada à explanação, em linhas gerais, de alguns textos de Miguel Torga e Guimarães Rosa, em que há personagens animalizadas e, principalmente, narrativas em que há personagens humanizadas.

O segundo item é composto pela discussão de dois contos que fazem parte do *corpus* escolhido: “Bambo”, de Miguel Torga, e “O porco e seu espírito”, de Guimarães Rosa. A partir das semelhanças e diferenças encontradas durante a análise de cada narrativa, relacionadas à figuração animal e humana dentro das histórias, serão levantadas proposições de leitura acerca dos saberes alternativos oferecidos pelas personagens animais dos textos, bem como o confronto desses saberes com os das personagens humanas. Além disso, no conto rosiano, buscaremos averiguar uma identificação, ainda que conflituosa, entre animal e homem.

Para finalizar, daremos prosseguimento à análise do *corpus*, desta vez com os contos: “Morgado” e “Conversa de Bois”, do autor português e do brasileiro, respectivamente. Nesse

intuito, serão levantadas hipóteses interpretativas que se sustentem através de uma possível dicotomia entre a representação dos humanos e a dos animais presente nos dois textos.

Esta pesquisa busca demonstrar como a representação do animal humanizado em alguns escritos rosianos e torguianos proporciona diálogos entre os dois autores, principalmente no que diz respeito à tríade “homem-bicho-terra”. Porém, é preciso mencionar que ela não desmerece outras propostas de teor semelhante. Ao utilizarmos “O homem na voz dos bichos”, assim fazemos porque vemos o animal como um símbolo diverso, que propicia diferentes interpretações e confere as mais variadas conotações à escrita literária, estabelecendo um confronto, ou, no mínimo, uma relação, entre bicho e homem.

Portanto, ressaltamos que os objetivos estabelecidos – que demandam grande esforço, já que se trata de dois escritores de expressiva visibilidade e de um assunto relativamente novo no âmbito teórico-literário – é contribuir com a fortuna crítica dos autores Guimarães Rosa e Miguel Torga, haja vista a importância significativa que possuem na literatura luso-brasileira, além de ampliar o acervo teórico sobre o antropomorfismo na literatura. Na perspectiva da representação de animais antropomorfizados, a obra desses ficcionistas, sobretudo na esfera da comparação¹, encontra-se ainda na categoria das pouco estudadas, sendo este um dos fatos que legitima o intuito desta pesquisa.

¹ No que se refere ao texto literário, a comparação é tão antiga quanto a própria literatura. Assim, como explica Sandra Nitrini (1997, p. 20): “Bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las”. O recurso da comparação é utilizado de modo frequente, servindo de alicerce para a construção de críticas acerca de determinado objeto de investigação em algum estudo. Quando utilizado como base primordial, ganha *status* de método. Henry H. H. Remak (apud COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 175) alega que: “A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.”. Neste trabalho, a comparação será um dos operadores de leitura para análise do *corpus* delimitado.

2 OS BICHOS NA LITERATURA: INTRODUÇÃO E NOÇÕES TEÓRICAS

2.1 SIGNIFICADOS DO ANIMAL: SIMBOLOGIA E ALTERIDADE

Com o objetivo de apresentar ao leitor os significados habitualmente atribuídos ao animal nos estudos literários, apresentaremos neste item duas noções, importantes para o desenvolvimento da presente pesquisa, comumente trabalhadas em literatura, sobretudo a moderna, e no âmbito acadêmico, quando o assunto é o animal: a ideia do bicho como o *outro* e/ou como símbolo.

Os bichos são entes carregados de simbologia, servindo de matriz para muitas lendas e percepções humanas, como afirmam Deleuze e Guattari (2007, p. 15), ao citarem que “Jung elaborou uma teoria do Arquétipo como inconsciente coletivo, onde o animal tem um papel particularmente importante nos sonhos, nos mitos e nas coletividades humanas.”.

O animal como símbolo “[...] que existe em nós [...] é o conjunto de forças profundas que nos animam” (CHEVALIER, 1999, p. 57), simulando no imaginário do homem evocações da sua personalidade. Tais evocações vêm ocorrendo desde tempos remotos, o que pode ser verificado, por exemplo, nas pinturas rupestres e no próprio totemismo. Inseparável da natureza, o bicho, como signo, representa um elo perdido entre o homem e sua raiz natural. Além de possuir inúmeras aplicações alegóricas, ao animal são atribuídos muitos significados, pois ele “[...] é antes de tudo uma *presença* e nisso se encontra sua especificidade. Ele encarna para o homem uma alteridade particular, portadora de sentido.” (LESTEL, 2011, p. 41, grifo do autor).

A partir do século XIX, porém, o bicho parece ter sido esgotado, no que diz respeito aos sentidos que lhe eram imputados pelo homem, não mais configurando uma “*presença*”, mas um objeto animado para ser explorado. Com o avanço industrial que ocorreu nos continentes europeu e norte-americano no período referido, o homem intensificou a quebra de uma tradição que o aproximava da natureza como “parente de primeiro grau”, porque, antes da ocasião mencionada, independentemente da organização socioeconômica, os animais eram esteios para a vida humana em campos diversos, como meios de transporte, por exemplo, além de representarem uma gama de símbolos, embora alguns fossem desfavoráveis. Essa quebra iniciada no século XIX acentuou-se ainda mais com o capitalismo globalizante do século XX.

Entretanto, os escritos literários que abordam o animal nunca deixaram de dar-lhe um sentido, ainda que somente ligado ao homem. Essa constância apresenta o bicho de formas

distintas nas narrativas: enquanto personagem antropomorfizada², como parte do ambiente, criatura mitológica e metáfora humana, dentre outras. Essas formas podem ocorrer sob um viés emblemático ou realista. No caso deste, alguns autores parecem estabelecer um compromisso com os animais no sentido de descrevê-los a partir do que pode ser chamado de “flagras”, como num documentário.

Seja como mitos de origem, signos de ritos de passagem ou emblema de força e mistério, os animais representam para o homem múltiplas alegorias, implicando, simultaneamente, um exercício de alteridade – o ato de examinar e reconhecer o *outro*, no intuito de descobrir a si próprio através de dessemelhanças e caracteres em comum – e metáfora para elementos da vida humana, na qual os bichos são utilizados para demonstrar defeitos ou virtudes do homem, ou, ainda, para discuti-lo de maneira mais, ou menos, complexa.

Baseando-se na figuração animal, o homem, ao longo dos tempos, foi distinguindo-se dos outros seres que o cercavam, devido aos signos que com estes, e a natureza, partilhava, além das disparidades que os rodeavam. Partindo dessa distinção gradativa, validada no século XVIII pela concepção cartesiana – que entende o bicho como irracional –, o animal é considerado como o *outro*, um *outro* não humano, afastado e subalterno.

Concomitantemente a esse ideário do bicho como ser inferior, associa-se a utilização do animal como emblema humano e até mesmo um espelho, o que faz da classificação do bicho um objeto de reflexão interessante e contraditório, como explica John Berger (2010, p. 6-7):

Animais são paridos, são conscientes e são mortais. Nestas coisas eles se assemelham à humanidade. Na sua anatomia superficial – não tanto na sua anatomia profunda – nos seus hábitos, no seu tempo e nas suas capacidades físicas eles diferem dos homens. Eles são simultaneamente próximos e distantes.

Para Ferreira (2005, p. 123), em relação à condição de *outro* do animal, há duas visões clássicas no pensamento ocidental: “[...] a noção do animal como um *outro* desconhecido e ameaçador, e a noção da animalização do humano como princípio máximo de abjeção e de degradação social.”. Visões essas autorizadas pela influência do cristianismo, que brutalizou a maior parte dos bichos e os restringiu ao bestial, demonizando as religiões pagãs, que tinham,

² A palavra “antropomorfizada”, vem de “antropomorfismo”, conceito que será discutido com mais profundidade no terceiro item deste capítulo. Segundo o dicionário Houaiss (2009, p. 150), “antropomorfismo” significa: uma “[...] visão de mundo ou doutrina filosófica que, buscando a compreensão da realidade circundante, atribui características e comportamentos típicos da condição humana às formas inanimadas da natureza ou aos seres vivos irracionais”.

em sua maioria, animais como referência suprema. Essa bestialização, porém, não ocorreu com todos os bichos. A pomba, por exemplo, é símbolo de pacificidade; o jumento é a montaria escolhida por Jesus numa passagem importante de sua história. No livro bíblico de *Levítico*, vários animais são citados, alguns para sacrifício de perdão de pecados, como o bode, outros para purificação, como o novilho.

A afirmação de Ferreira (2005) citada um pouco atrás, expõe a diferenciação que o homem faz entre si mesmo e o bicho, na qual prevalecem aspectos radicalmente dissimilares, como se homem e animal fizessem parte de categorias inteiramente separadas, onde o humano seria superior ao bicho. Para estudiosos como Benedito Nunes (2011), a classificação do animal como degradante não é adequada:

Nenhum animal maltrata apenas por maltratar, mas o homem sim, e nisso constitui o seu caráter demoníaco, muito mais grave do que o caráter simplesmente animal [...] Alguém chamou o homem de “animal mau por excelência”, por isso todos os demais temem instintivamente à vista dele ou ao seu rastro. Esse instinto não se engana, porque o homem também vai à caça de animais que não lhe são úteis nem prejudiciais. (NUNES, 2011, p. 16).

A noção de “outro”, no caso do animal, “[...] o maior alienado de nossa cultura” (NUNES, 2011, p. 15), se consolida, principalmente, na capacidade exclusiva ao homem de desenvolver linguagem, bem como um pensamento simbólico. Entretanto, devido às contribuições da etologia³ e da filosofia contemporânea, alega-se a existência da possibilidade de que os bichos tenham sua própria racionalidade, exercendo-a por meios que ainda não se conseguiu identificar.

As metáforas e classificações relacionadas aos animais estão diretamente atreladas à ideia de “outro”, utilizada em larga escala. O *outro* animal, segundo a concepção mais usual que se tem deste ser, é o que escapa à lógica humana, é o ente inferior ao homem, pois este, genericamente – estamos descartando por ora os estudiosos –, o considera destituído de uma racionalidade. O bicho é, ainda, o *outro* que conduz o humano ao primitivo, ao feroz e ao não-civilizado. Em síntese, de acordo com o pensamento cartesiano que veio, desde a sua concepção, sendo bastante difundido, o animal representa certa deterioração, algo mecânico que deve ser explorado e mantido a distância ou domesticado, retirado de seu domínio natural.

De acordo com Ferreira (2005), a separação entre homem e animal, baseada na exploração e na expulsão do bicho de qualquer vestígio favorável, aprofunda um isolamento entre os próprios homens. Isso porque, quer seja pelos recursos econômicos, quer seja pelos

³ Em zoologia, a etologia é a matéria que estuda o comportamento animal.

étnicos ou sociais, o homem seleciona os indivíduos que podem ser classificados como pertencentes à sociedade e aqueles que não podem, empregando, assim, um critério de exclusão semelhante ao que utiliza no trato com os animais. Basta recordarmos os seres humanos que vivem em condições precárias, sendo tratados como alguns bichos que não servem para o abate, ou, ainda, como escravos, o que remete aos animais que são explorados de modo cruel, embora devamos considerar que muitas ações estão sendo movidas neste século com a finalidade de assegurar o direito do bicho de não ser maltratado.

Se um afastamento físico entre os seres vivos se alargou de modo visível, as metáforas animais, em contrapartida, são cada vez mais abundantes. O que pode ser validado pela quantidade expressiva de filmes, desenhos animados e livros que abordam o animal como elemento de suas narrativas. Essa abordagem, no entanto, na maioria das vezes, descontextualiza os bichos e os exhibe como num zoológico ou num circo, afastando-os dos mitos e dos emblemas que os apresentam como símbolo de poder e sabedoria.

Um zoológico “real” se confirma na relação de contato, físico e alegórico, estabelecida entre o homem e o animal. O homem visita o bicho enjaulado no zoológico, concebendo-o, nesse âmbito, como algo que deve estar preso e ser mostrado, ainda que isso esteja contra os instintos naturais de liberdade inerentes ao animal. A ideia de zoológico está ligada, no sentido da privação da liberdade, a locais de aprisionamento humano, como hospícios e cadeias. Essa ideia dilata a premissa de que a separação entre homem e animal pode ser aplicada entre os próprios homens, pois a dominação de uns homens para com os outros é também um prolongamento da dominação humana sobre os bichos.

Guimarães Rosa e Clarice Lispector, nesse sentido, destoam em suas narrativas da ideia usual que se tem de zoológico em vários textos, como o “Búfalo”, no caso da autora, e a série “Zôo”, escrita por Rosa. O homem clariciano busca o bicho para se descobrir, sem o intuito de apreciar seu corpo e suas habilidades para o entretenimento; já na série “Zôo”, Rosa faz uma espécie de denúncia, sem teor militante, das condições em que os animais se encontram em alguns zoológicos visitados pelo autor. Ambos os textos, porém, só serão mais aprofundados em outras seções deste trabalho.

No mundo contemporâneo, a ideia de *outro* é cultivada sob várias perspectivas. Com o multiculturalismo e a crise identitária, não é mais possível conceber uma identidade única para o indivíduo, mas papéis sociais que formam sua identidade, fazendo-o transitar em diferentes grupos, que, por sua vez, constituem as denominadas culturas híbridas, partes da composição da sociedade. Para Néstor Canclini (2006, p. XIX), a hibridação é formada por:

“[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

Os cruzamentos socioculturais humanos da modernidade tardia, ou pós-modernidade, são formas de coexistência entre diferentes culturas e sociedades. Mas tanto a interseção sociocultural humana quanto a existente entre homem e animal ocorrem num espaço de dominação do primeiro sobre o restante da natureza, bem como sobre outros homens.

Em parte, isso é provocado pela industrialização de vários setores da vida, que inibe os bens simbólicos, seja em maior grau, como na Europa e nos Estados Unidos, ou menor, como nos países da América Latina. Essa inibição dos valores simbólicos, que não ocorre de modo totalizador, acarreta na diminuição do caráter emblemático do bicho na sociedade, o qual passa a ser um símbolo vazio, um mero produto, uma vez que, para muitas comunidades, o animal já não representa nada em si mesmo.

No entanto, a literatura que é produzida neste século reflete o pensamento que tem sido propagado pela etologia e outros campos do conhecimento, como a filosofia, ao buscar a animalidade que foi reconfigurada e reduzida. O animal, esse *outro*, visto por tanto tempo como um objeto, julgado pelo homem por seus próprios princípios de racionalidade, levado em consideração apenas quando remete a algo relacionado ao humano, sofre agora uma revisitação na tentativa de ter, ao menos parcialmente, sua simbologia restaurada.

Estudiosos, como Maria Esther Maciel (2011a), acreditam que o reencontro do homem com a animalidade e a reelaboração da sua situação relacional com a natureza, escapando do teor mercadológico que a reveste, podem propiciar uma reavaliação da postura humana no que diz respeito à preservação do planeta e o respeito aos animais – preocupação de estudiosos e tema que está presente em narrativas como *Humana festa* (2008), de Regina Rheda, *zoorromance*⁴ que discute a condição do animal na sociedade atual e que será abordado no próximo item deste capítulo.

A particularidade do homem e sua autoeliminação do elenco de caracteres comuns que circulam as classes animais, paradoxalmente utilizadas para decifrá-lo, tornaram os bichos uma metáfora recorrente do reconhecimento humano enquanto ente superior da natureza.

Desse modo, a metaforização do animal o condicionou a uma inferioridade constante e subserviente, que remete aos prisioneiros de guerra e aos escravos, submetidos a situações de

⁴ A palavra “zoorromance” vem de zooliteratura, que é a porção do universo literário que traz o animal, de modo naturalista ou simbólico, como item de suas narrativas, apreendendo os escritos que trazem a representação do bicho de formas diversas. No tocante ao campo acadêmico que pesquisa textos zooliterários, estão envolvidos estudos transdisciplinares que transitam entre a ecologia, a filosofia, a antropologia, a zoologia, a psicologia e, como o próprio nome atesta, a literatura.

crueldade e exploração. E é nessa situação inferior do animal que alguns estudiosos concentram suas pesquisas, a fim de propor uma reavaliação da postura humana, que deve prescindir a abertura do homem para a possibilidade de uma racionalidade animal e para o reconhecimento das condições de vida dadas ao bicho, e também a outros humanos que vivenciam uma situação socioeconômica menos favorável.

Nesse sentido, a literatura tem refletido o desejo de uma reconfiguração da iniciativa humana junto à natureza, porque os bichos e a natura são o *outro* além do que capturamos e imaginamos, nem por isso desprovidos de significado.

Grande parte dos bichos encontrados nas obras literárias de várias épocas é representada de maneira bastante distinta. O que une essas obras, contudo, é a convergência com o momento histórico-social no qual são produzidas, tornando-as um fator importante para as áreas do conhecimento. No tocante aos bichos literários da contemporaneidade, abraçados pela gama de identidades em crise, que partem do indivíduo e chegam a grandes coletividades, as narrativas zooliterárias deste século põem em movimento certa autonomia animal, pois reconhecem a importância que os bichos têm para o equilíbrio do mundo.

Se em épocas passadas, como na Idade Média, o tempo ditava o *outro* como o estranho, o bestial e o irracional, que deveria ser mantido a distância, escritores da modernidade e da pós-modernidade têm ressignificado o *outro* enquanto elemento de uma identidade fragmentada, traço marcante do século XXI, num inesperado catálogo contemporâneo de animais que têm direitos e uma possível faculdade do pensamento.

Se, de acordo com Silviano Santiago (1997), é no *outro* onde o Ocidente se encontra, para o homem, uma das maneiras de se encontrar é no bicho. Por isso, a forma de abordar o animal na literatura tem mudado com o passar do tempo. De elemento paisagístico a ser que possui uma possível organização racional, os bichos têm ganhado estudos de áreas distintas do saber, além de novos contornos na própria literatura.

O foco das discussões literárias neste âmbito tem fomentado preocupações diferentes das da primeira metade do século passado, por exemplo, para não irmos tão longe. As motivações literárias em relação ao animal cultivadas no mundo, a partir do século XXI, têm mudado a direção do pensamento de toda uma geração de escritores. De acordo com Maciel (2011b, p. 8), isso se “[...] justifica, não apenas pelas preocupações de ordem ecológica que têm movido a sociedade contemporânea, mas também por uma tomada mais efetiva de consciência, por parte dos escritores e artistas em geral.”

O lugar do animal, que não pode se limitar à condição de ser explorado, em virtude de pesquisas como as de Darwin no século XIX, que demonstraram as origens humanas em

animais, não só permite uma busca do humano e das suas potencialidades na diferença que constata entre si e o bicho – diferença que, inversamente, também é uma aproximação –, mas propicia o reconhecimento humano do animal como criatura viva e passível de sentir, o que pode implicar a reconfiguração da coexistência entre o bicho e o humano, até então inibidora e exploratória.

A fim de conhecer aquilo que escapa ao humano, sob a carapaça do bicho, o campo literário oferece muitas possibilidades. Apresenta-se, assim, como um desafio para escritores de várias nacionalidades em épocas distintas, “[...] seja pelos artificios da representação e da metáfora, seja pela evocação conscienciosa desses outros, seja pela investigação das complexas relações entre humano e não humano [...]” (MACIEL, 2011b, p. 85).

Como símbolo múltiplo ou marca de alteridade, a presença do animal na rotina do homem e na literatura torna-se tão antiga quanto a própria vida, porque desde há muito o bicho integra a vida humana, além de vários textos. Nestes últimos, tem ultrapassado, a partir do final do século XX, a categorização de “plano de fundo” e de idealização arcádica, até atingir uma representação mais questionadora e inquietante. Dessa forma, por meio de seus significados mais recorrentes, enquanto alegoria e alteridade, os animais têm sido alvo de estudos e narrativas, sendo abordados de modos diferenciados. Por isso, a fim de se entender quais os lugares ocupados pelos bichos nas obras literárias, e de que maneira são apontados nestas, traçamos um pequeno percurso literário do animal, situado no item seguinte.

2.2 UMA METÁFORA DO HUMANO: UM BREVE PERCURSO DO ANIMAL NA LITERATURA

“para instruir o homem, uso o animal”,
La Fontaine

Pesquisar sobre a literatura possibilita, também, pesquisar significados e expressões escritas que se referem a animais. O bicho, dessa maneira, encontra-se retratado literariamente de diversos modos: como parte da paisagem, personificação de virtudes ou defeitos humanos, como emblema ou caricatura do homem e, como cerne da obra literária, mergulhado em si mesmo ou dialogando com o humano. Todas essas formas possuem, ainda, desdobramentos que fazem desse tipo de abordagem um caminho com muitas possibilidades.

Tendo uma origem remota, a representação do animal na literatura foi ganhando diferentes sentidos e funções no texto ao longo dos tempos. Desde a *Bíblia Sagrada*, com sua serpente corruptora, desde os gregos, como nos escritos de Aristóteles (384-322 a.C.), que mesclavam ciência e imaginação, passando pela *História Natural*, de Plínio, o Velho (23-79 d.C.), pelas *Etimologias*, de Santo Isidoro (560-636 d.C.), até chegar à literatura do século XXI, muitas são as representações do animal na literatura.

O bicho é representado literariamente como aquele e/ou aquilo que foge, parcial ou totalmente, ao entendimento humano. Mas, e acima de tudo, abordar o animal, que se distancia e se aproxima do *ser* homem, a depender da obra, representa no texto o ato humano de assumir a existência do *outro*, de se enxergar no *outro* e de descobri-lo cheio de idiosincrasias, buscando a si mesmo através do “[...] exercício da animalidade que nos habita”. (MACIEL, 2008, p. 68).

Nesse sentido, analisar de que maneira o animal está representado em cada narrativa é procurar, também, desvendar o humano, haja vista as inúmeras configurações que ao bicho são imputadas em cada obra, as quais desvelam elementos alusivos àquilo que entendemos por humano.

Muitas são as narrativas que trazem o bicho como referência. Por isso, o critério de escolha deu-se por meio do que consideramos como pontos literários culminantes: cada ponto equivale a uma obra, ou um conjunto literário, publicada em um dado período histórico, que traz discussões distintas a respeito do animal na literatura e que é relevante para a historiografia literária. Algumas narrativas expressivas não estão presentes neste percurso, como as referências bíblicas, pois priorizamos uma visão panorâmica pautada em obras

datadas, principalmente, no século XX, já que os autores mais contemplados nesta pesquisa, que serão abordados no último capítulo deste trabalho, publicaram no século mencionado.

A ordem estabelecida para o percurso será crescente, utilizando como critério a cronologia, ou seja, começaremos abordando obras mais antigas até chegarmos ao período contemporâneo. No entanto, na parte referente às fábulas e aos bestiários, escolhemos tratar juntamente das obras que se referem a esses gêneros e que serão abordadas no trabalho. Isso significa quebrar, em alguns momentos do texto, a cronologia estabelecida⁵: do mais antigo ao mais contemporâneo.

A fábula constitui-se, por excelência, como o primeiro registro essencialmente literário que traz o animal como personagem. Muito popular na literatura, principalmente na infância-juvenil, faz parte da maioria dos currículos escolares dos primeiros anos. São histórias que apresentam um teor instrutivo, com um caráter moralizante ao final. É possível alegar que possui como funções principais entreter e advertir. As personagens dessas narrativas são quase sempre animais “[...] cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos.” (MOISÉS, 1974, p. 226).

Valores morais, mais explícitos ou subentendidos, diante de situações diversas do cotidiano são alguns dos princípios cultivados na fábula, que, como já foi exposto, tem, também, o objetivo de orientar. De acordo com Maciel (2008), a fábula surgiu no Oriente, foi da China à Índia e depois à Pérsia. Maciel (2008) afirma, ainda, que foi Esopo (620-560 a.C.) o responsável por disseminar na Grécia, no século VI a.C., o gênero fabular.

Podemos afirmar que a fábula serviu de embasamento para muitas narrativas que a sucederam, sendo, algumas vezes, fonte inspiradora para diversos autores. A fábula é também o que se pode entender como o princípio da literatura antropomórfica. A respeito dos conceitos em torno do gênero fabular, que tratam da antropomorfização do animal, Lucile Desblache (2011, p. 299, grifo nosso), chama a atenção ao seguinte:

Devemos certamente permanecer alertas e críticos em nossas leituras de escrita antropomórfica. Nos primórdios da literatura ocidental, gêneros tradicionais, como *as fábulas*, não apenas reduziram os animais a figuras da humanidade, mas contribuíram para relegá-los à base da hierarquia dos viventes.

Desblache (2011), atenta para uma das, senão a maior, principais características das narrativas que utilizam seres inumanos com aspectos humanos: a de discutir o homem. A

⁵ A ordem será rompida quando necessário for à exemplificação de alguma obra pertinente aos gêneros literários em questão, tendo-se em vista, sempre, um melhor entendimento da proposta, pois optamos por organizar este texto agrupando as obras pertencentes ao mesmo gênero, como no caso das fábulas.

preocupação literária dos escritos que tratam dos bichos ao longo dos séculos é centrada no homem, e não no animal. Somente a partir do século XIX, em raros momentos, a literatura que utiliza a representação do bicho passa a pensar neste como um ser que merece atenção extra-homem, ou seja, focada não apenas no que se pode extrair de humano, revelando uma interação mais equilibrada entres os mundos humano e animal. Contudo, é no século presente que a atenção literária volta-se, de fato, ao bicho de maneira menos hierarquizada.

Apesar da hierarquização latente nos textos fabulares, é importante ressaltar que o gênero permitiu uma maior aproximação, através da literatura, entre o homem e o animal, no sentido de este não ser visto apenas como um ente a ser explorado, mas dotado de ampla simbologia, passível de ser retratado literariamente.

Dentre os principais autores fabulares, Esopo destaca-se, sendo considerado o pai da fábula. Esse escritor grego é apontado como uma figura quase lendária, tendo a seu respeito muitas histórias, como a de que teria sido morto por comparar o povo de Delfos, na Grécia, a varas que flutuam no mar – que de longe parecem coisas preciosas, mas de perto nada valem. Sobre sua personalidade e biografia, da qual se ocupou outro fabulista, La Fontaine, é comum encontrarmos alusões a respeito de sua sabedoria.

Esopo é autor de fábulas como “O rato do campo e o rato da cidade”, “A lebre e as rãs”, “O macaco e o camelo”, “A raposa e as uvas”, “A tartaruga e a lebre”, “O burro e o cãozinho”, “O corvo e a raposa”, dentre outras. “O corvo e a raposa”, por exemplo, é uma fábula esópica na qual se visualiza facilmente o conceito mais usual aplicado à fábula: o de ser uma narrativa curta, com personagens animais humanizadas e com um alerta ao final. Neste caso, o de que “todo bajulador vive à custa de quem o escuta” (ESOPO, 1992, s.p.).

Nessa narrativa, a Raposa, que, ao ver um pedaço de queijo na boca do Corvo, deseja-o, passa a lisonjear o pássaro. Este, seduzido pelos elogios, quer demonstrar que “nem mesmo uma bela voz lhe faltava” (ESOPO, 1992, s.p.). Abrindo a boca para cantar, deixa seu pedaço de queijo cair. A Raposa, então, pega o queijo e zomba do Corvo.

Tito Júlio Fedro (50 d.C.- 69 d. C.) foi um fabulista que recontou, reescrevendo, algumas fábulas esópicas que antes haviam sido transmitidas oralmente. Nessas fábulas recontadas, acreditam críticos como Maximiano Augusto Gonçalves (1957), Fedro adicionou detalhes ligados à sua biografia. O fabulista também compôs suas próprias fábulas, e nisso está localizada a maior parte de sua obra. Suas narrativas, de modo geral, satirizavam os costumes da época e questionavam a nobreza, o que resultou em perseguições ao fabulista e um exílio na Trácia, que curiosamente era sua terra natal.

Apesar de conhecido na época, alcançou maior fama na Idade Média. As grandes marcas da literatura de Fedro são o caráter satírico, crítico à sociedade em que viveu, bem como a simplicidade, sendo considerado um dos maiores autores de língua latina de todos os tempos. Dentre suas fábulas estão “O lobo e o cordeiro”, “As rãs pediram um rei”, “A águia e a gralha”, “Esopo e um campônio”, “O açougueiro e o macaco” e “A velha e a moça amando o mesmo homem”.

Outro fabulista ao qual se atribuem diversas fábulas é Jean de La Fontaine (1621-1695), aclamado como um dos maiores nomes das letras francesas. La Fontaine escreveu peças de teatro, contos, novelas, poemas e fábulas, sendo nestas últimas onde reside sua maior popularidade. O escritor francês compôs inúmeras dessas, sendo algumas recriações de obras mais antigas, como a de Esopo. Segundo o próprio La Fontaine (1992, p. 35), seu critério de escolha foi o de eleger “[...] as melhores, ou pelo menos aquelas que assim [...] pareceram”.

Para Lucílio Mariano Jr. (p. 17, 1992), as fábulas de La Fontaine “[...] têm musicalidade própria, subindo e descendo, correndo [...] para por fim se despejarem em finais ora esfuziantes, ora tristonhos, poucas vezes em “happy end”, mas sempre definitivos.”. La Fontaine cultivou a fábula por meio de versos e, dentre os fabulistas do início da modernidade, e até os do século XXI, é um dos mais lidos, tendo suas fábulas traduzidas e recontadas com frequência.

Dentre os textos mais famosos aos quais o autor deu uma “nova forma”, estão “A cigarra e a formiga”, “O lobo e o cachorro”, “Os zangões e as abelhas”, “Os ladrões e o asno”, “O gato e a raposa” e “O carvalho e o caniço”. Apesar de ter escrito algumas fábulas de outros autores de modo diferente, La Fontaine manteve o aspecto crucial desse tipo de narrativa: o caráter de orientação.

Charles Perrault (1628-1703) e os Irmãos Grimm (Jacob: 1785-1863; Wilhelm: 1786-1859) também são figuras significativas no tocante ao gênero fabular, embora estes últimos tenham-se dedicado mais ao conto de fadas do que à fábula. Perrault, além de fabulista, é considerado o pai da literatura para crianças, por ter escrito muitos contos de fadas que serviram de molde para a literatura que lhe foi posterior voltada ao público infantil. É autor de contos memoráveis como “Chapeuzinho Vermelho” e “O gato de botas”.

Publicado em 1697, “O gato de botas” apresenta uma personagem humanizada que tem como principal aspecto a sagacidade, sendo dotada, também, de virilidade e inteligência. É leal ao dono, mas transgride padrões de conduta moral⁶, como quando comete um

⁶ Em relação à moral e à ética, sabe-se que são conceitos que, em relação à sua funcionalidade, variam de acordo com a época e o lugar. Em relação ao texto, pode-se afirmar que, segundo nossa avaliação, balizada em

assassinato. Seus caracteres felinos não são abordados com ênfase na narrativa, mas sim sua postura ética, o que faz da personagem um misto de racionalidade e falta de escrúpulos, pois, a fim de atingir seu objetivo, dispõe-se, dentre outras coisas, a mentir.

Essa narrativa explora o questionamento da racionalidade como sendo algo que pertence unicamente aos humanos. Também ultrapassa alguns lugares-comuns das fábulas mais antigas, nas quais os lados do bem e do mal pertenciam a esferas antagônicas definidas. Em “O gato de botas”, a personagem antropomorfizada convive com características pertencentes ao “lado bom” e ao “lado ruim”, tornando a narrativa uma base moderna às histórias subsequentes.

Uma das características que mais fizeram e fazem parte do gênero fabular diz respeito à recriação de suas narrativas, as quais possuem muitas versões. La Fontaine recontou Esopo. Os Irmãos Grimm recontaram contos de Perrault, e outros tantos fizeram o mesmo. Uma das fábulas mais revisitadas é o próprio “O gato de botas”. Os irmãos Grimm recontaram-na, assim como Angela Carter (1940-1992) e o cinema, através do diretor Chris Miller (II), com o filme “O gato de botas” (2011), dentre outros.

Na contemporaneidade, a fábula apresenta um caráter duplo. Enquanto que, num período mais antigo, desde Esopo, passando por La Fontaine e outros fabulistas, a fábula, num primeiro momento, causou estranheza por apresentar animais com aspectos humanos, tomando o lugar de protagonista destes na maioria das narrativas, ao mesmo tempo, foi bem recepcionada pelo público leitor por ser uma história curta e de sentido claro, nem por isso menos rico.

A partir de meados do século XX, a fábula representa um paradoxo para a crítica e alguns leitores. Se, por um lado, ao longo do tempo, deu voz ao bicho e permitiu sua integração ao pensamento do leitor, no sentido de este visualizar o animal como uma criatura passível de ser algo além de um objeto de exploração que se move, críticos do fim do século XX, como Margaret Atwood (1998), acreditam que em alguns casos o bicho vestido e revestido de humano expressa uma limitação, tanto na visão do homem em relação ao bicho como na própria relação que se estabelece entre esses seres viventes.

Entretanto, vale salientar que, independentemente da posição que ocupa, a presença do bicho na narrativa não passa despercebida, provocando interpretações distintas. Em geral representado como símbolo que serve para a discussão de questões humanas, o bicho, em sua trajetória, vem se constituindo como um campo em que não só muitas temáticas referentes ao

conceitos ocidentais e contemporâneos, que não exclui o período temporal em que o texto foi escrito, o assassinato em questão constituiu-se como atitude repreensível e transgressora.

humano são postas à prova, mas a relação deste humano com outros seres vivos, sobretudo com os animais, vem sendo analisada.

Na Grécia Antiga, com a publicação de *A história dos animais* (350 a.C.), de Aristóteles, nasce um gênero literário: o bestiário. Aristóteles reúne nesse livro, sob a ótica científica, à época limitada, naturalmente, uma gama de animais. De forma pormenorizada, o filósofo grego compila bichos e os agrupa, partindo da comparação com o homem. Acerca disso, William Ley (*apud* MENEZES, 1997, p. 142, grifos do autor), aponta que: “Aristóteles foi o primeiro [...] a estudar os animais *como animais*, e não como algo para ser caçado ou, talvez, para ser domesticado”.

O bestiário, do latim *bestiariu*, “[...] compilação [...] de textos sobre animais” (HOUAISS, 2009, p. 282), é abundante em simbologias e aborda o animal em suas narrativas, tanto em prosa quanto em poesia. Os bestiários, que catalogavam seres imaginários e reais, certas vezes com propósitos pedagógicos, foram, notadamente, importantes para uma trajetória literária do bicho, já que se dispunham a pesquisar e tecer considerações em torno do animal.

Amplamente disseminados em vários países da Europa, os bestiários, que não raro vinham com muitas ilustrações, estavam, num primeiro momento que se estendeu a uma parte dos bestiários medievais, diretamente ligados a um caráter sobrenatural. Esse caráter sobrenatural ligava-se ao cristianismo, que bestializava muitos animais. Porém, após o primeiro momento do período do medievo, o bestiário adquiriu uma simbologia mais fantástica que sobrenatural, sendo que esse “fantástico” cultivava um teor lendário e fantasioso.

A bestialização de animais na Idade Média era algo comum e estava relacionado com o pensamento da época, que, como explicita Michel Foucault (1999), construía seu saber embasado na oscilação entre conhecimento racional e noções derivadas de práticas de magia, perpetuando-se numa visão do animal que se dividia entre o curioso, o onírico e o bizarro.

O *Physiologus*, datado do século II, na Alexandria, de autoria desconhecida, serviu de modelo para grande parte dos bestiários sucessivos, principalmente os do período medieval, por, além do cunho simbólico, trazer ao seu texto, de forma alegórica, saberes de natureza científica e também religiosa. No entanto, somente nos séculos XII e XIII, segundo Maciel (2008), o bestiário afirma-se como gênero, tendo, a partir desses séculos, uma larga difusão.

Mais do que um elenco de animais reais e imaginados, os bestiários possibilitaram e possibilitam, segundo Maciel (2008 *apud* NAUGHTON, 2005, p. 18), uma remontagem das

“[...] relações que o homem [...] mantinha com a natureza, e ao mesmo tempo, nos permite localizar sua posição no esquema geral das coisas criadas.”.

Contudo, é no século XVI que o bestiário atinge seu estágio de maior popularidade entre escritores e leitores, sobretudo por conta das grandes navegações. Isso porque os bestiários dessa época descortinavam um mundo novo, com personagens, humanas e animais, também novas. Além de seu caráter pseudocientífico, impregnado do olhar cheio de espanto do colonizador diante da fauna inusitada que encontrava, os bestiários do século XVI traziam representações simbólicas dos animais, que iam desde o estranho, passando pelo admirável, até o maléfico, já que o conhecimento humano da época era perpassado pela magia e pelo campo religioso, sendo que este último classificava o exótico como abominável ou perverso.

Sobrevivendo a várias épocas, os bestiários continuam sendo escritos e revisitados, como afirma Massaud Moisés (1974, p. 62): “Apesar de os livros dos animais evocarem um mundo de valores desaparecidos com a Idade Média, deles se originaram mitos que vieram a incorporar-se definitivamente na simbologia das artes, como o da fênix [...]”. Exemplos disso são o *Bestiaire* (1919), de Guillaume Apollinaire (1880-1918), e o *Manual de zoologia fantástica*⁷ (1947), de Jorge Luis Borges (1899-1986).

Presentes na literatura contemporânea, a exemplo de *Manual de zoofilia e Jardim Zoológico*, publicados, respectivamente, em 1997 e 1999, por Wilson Bueno (1949-2010) – “[...] um dos que mais pervertem a lógica fabulativa dos bestiários medievais [...]” (OLIVEIRA, 2008, p.4) –, os bestiários demonstram mudanças em sua composição e, principalmente, evidenciam que a busca pelo animal ou a necessidade de tomá-lo como metáfora para o humano está longe de se desgastar.

A partir do século XVIII, os animais foram analisados em vários campos do saber de maneira mais objetiva, com práticas de observação minuciosas e rigor científico maior, antecipando, de certa forma, as que tempos depois seriam as teorias da modernidade, como o evolucionismo e o neoevolucionismo.

A literatura acompanhou e acompanha essas mudanças. Os escritos literários referentes a animais perderam, a partir do século XVIII, parte da carga supersticiosa, já perpetrada em doses menores no Renascimento, que povoava o imaginário do homem medieval que os escrevia. Dessa forma, uma visão mais naturalista do bicho, e da própria

⁷ Neste livro, Borges apresenta uma releitura da escrita mais tradicional acerca da zoologia, e embora proponha uma ordem didático-analítica, seu *Manual* liga-se a um caráter mais fantasioso que científico, já que o aspecto do fantástico literário impere.

natureza de modo geral, perpassou o campo literário, modificando a abordagem do animal na literatura.

Afora os estudos ligados às áreas da biologia, em literatura, sobretudo a praticada a partir do século XIX, o animal é utilizado numa dimensão cada vez mais humana, em sua complexidade, ainda que seja para desvendar o “bicho” que há em cada humano. O animal representa um modo de conhecer o homem, de representá-lo e de oferecer algum conhecimento, funcionando como “[...] um saber alternativo sobre o mundo e a humanidade.” (MACIEL, 2008, p. 44).

Vasta e diversa é a literatura datada a partir do século XIX que traz o animal como personagem. Escritos do fim daquele século, como “Conversa de burros”, de Machado de Assis (1839-1908), já evidenciavam traços como os que discutiam as relações de poder estabelecidas entre o ser humano e o inumano, distintos daqueles privilegiados nos séculos anteriores ao XIX.

A crônica de Machado de Assis citada acima discute, dentre outras questões, as relações sociais de dominação. Por intermédio de dois burros que dialogam, filosofam, pensam e têm língua própria, o texto traz a lume uma discussão a respeito da sociedade brasileira do fim do século XIX. Na narrativa, os burros são escravizados, maltratados e, principalmente, têm sua liberdade cerceada, sem qualquer perspectiva de melhora. Especialmente um deles sabe que apenas passarão de um dono para outro, deixando de trabalhar incansavelmente por velhice ou doença, pois, mesmo com a chegada dos bondes elétricos mencionados na crônica, se não continuarem como burros de carga, trabalharão em outro ofício, talvez ainda mais penoso ou de igual demanda.

As personagens humanizadas sabem ainda que, com a vinda da morte, passam os dias e “[...] no sétimo, chega uma carroça, *puxada por outro burro*, e leva o cadáver.” (ASSIS, 2010, s. p., grifo nosso). Essa narrativa dá voz a dois animais para ilustrar uma de suas ideias centrais: o questionamento do caráter injusto que governa a sociedade e se consolida através dos tempos, fazendo de alguns, donos, e de outros, serviçais, uma vez que, mesmo com a chegada da tecnologia, expressa pelos bondes elétricos, os que trabalham duramente continuarão desse modo.

Em “Conversa de burros”, os bichos são conscientes do lugar que ocupam na sociedade. Se, nas fábulas, funcionavam como alegoria para advertir o leitor quanto a situações do cotidiano, personificando o humano, na crônica machadiana do século XIX, os animais representam a crítica ao meio social, metaforizando as classes oprimidas e exploradas.

A história “Idéias de canário”, também machadiana, traz uma ave como personagem. Além de ter uma percepção precisa do que a rodeia, assim como os burros da crônica mencionada anteriormente, dialoga com um estudioso e aumenta seu conhecimento de mundo a cada novo ambiente em que transita. À medida que a narrativa avança, a ave torna mais ampla a sua concepção do mundo, alcançando o que poderia ser chamado de “liberdade plena”, tanto física quanto intelectual.

A personagem bicho é posta no centro do universo que a cerca. A cada vez que é indagada a respeito da definição do mundo, responde a partir da caracterização do lugar de onde está – que muda algumas vezes ao longo do conto –, afirmando e reafirmando a cada nova indagação que tudo é ilusão fora o que a rodeia. O homem que a compra na loja de antiguidades, o Sr. Macedo, fica fascinado com seu poder de argumentação e decide estudá-la quase que ininterruptamente.

No entanto, o pássaro foge. Passado algum tempo, ele e o seu ex-dono – ou ex-criado? – encontram-se. O homem, ansioso por terminar de estudá-lo, pede que volte a sua casa, ao mundo deles “[...] composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular.” (ASSIS, 1962, p. 115). O pássaro, todavia, alega que o mundo é um espaço infinito, censurando o homem por este sempre aparentar ares de professor. Nas últimas linhas, questionado acerca da definição do mundo, o pássaro responde com outro questionamento: “— De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior?” (ASSIS, 1962, p. 115).

Neste conto, portanto, há uma inversão de papéis, contrariando o pensamento mais comum no tocante à posição até então ocupada pelo animal na narrativa: elemento paisagístico ou alegoria irracional e subserviente. Desse modo, a personagem bicho ganha destaque maior, no sentido de deter um poder de reflexão que a põe em caráter de igualdade, ou talvez até mais provocador, com o homem, em relação à lógica interpretativa do mundo.

Sendo assim, as narrativas machadianas citadas se diferenciam das fábulas, por exemplo, porque, se nessas o bicho servia como ícone literário que advertia o leitor das narrativas, naquelas lhes foi atribuída uma posição que o punha como um verdadeiro crítico social, sem lições de moral declaradas, mas com argumentações críticas.

O século XX impôs, com maior força que o seu antecessor, uma reflexão literária acerca do bicho alicerçada nas relações humano-animais através de antagonismos – tratados aqui *grosso modo* –, como “submissão/poder”. Nestas relações, o homem subjuga o animal por meio de vários mecanismos de dominação. E esse domínio passa a ser questionado com mais frequência, servindo de metáfora para discussão das relações humanas.

Em “A Pantera⁸” (1903), de Rainer Maria Rilke (1875-1926), há a representação de um animal que, de tanto ser aprisionado, nada mais enxerga com nitidez além das grades que o despojam de uma vida livre: “Como se houvesse só grades na terra: / grades, apenas grades para olhar” (2012, s.p.). A pantera enjaulada, numa possível leitura, é alegoria para o encarceramento do homem moderno, preso em um mundo cercado de privações. Diante de uma sociedade que inibe o humano em detrimento do aspecto econômico – o *ter é ser* –, o homem do início do século XX estaria sufocado numa civilização “mecanizada e autoritária”, nas palavras de Wilhelm Reich (1897-1957), possuindo representatividade apenas quando alimenta o sistema de consumo.

O capitalismo, que automatiza e impõe uma visão de mundo baseada no lucro, fixa-se definitivamente no planeta no início da centúria passada. À medida que cresce e cresce, o capitalismo gera um anestesiamiento do potencial do indivíduo de sentir prazer ou alegria. Tendo, então, as “permissões” para o gozo amputadas, o homem, metaforizado pela pantera no poema de Rilke, volta-se para dentro de si, não para autoanalisar-se, mas como reação ao isolamento em uma sociedade que não o vê como sujeito único, porém como membro de uma massa que deve produzir incessantemente.

No poema⁹, o animal, tem suas forças gradativamente minimizadas, “[...] um grande impulso se arrefece.” (2012, s.p.), e vai desistindo de ultrapassar as barreiras às quais é submetido, até não conseguir superar as grades – imaginárias, se entendemos a pantera como metáfora do homem – que o podam: “De vez em quando o fecho da pupila / se abre em silêncio. Uma imagem, então, / na tensa paz dos músculos se instila / para morrer no coração” (2012, s.p.).

Nesse poema, segundo nossa análise, o autor alemão traça um cotejamento entre humano e animal mais tácita que explícita, sintetizando a condição interior do homem moderno. Se a pantera, bicho de grande porte, no poema é domada completamente, entende-se que também o homem é domado, no sentido de tornar-se subserviente a uma cultura capitalista “[...] tipificada por um encouraçamento do caráter contra a sua própria natureza interior e contra a miséria social que o rodeia.” (REICH, 1975, p. 16), limitando-se às grades como modelo único de vida.

⁸ A pantera é um símbolo que aparece de forma bastante diversa; enquanto no poema de Rilke ela surge como um ser que se habituou às grades, perdendo a força que lhe é inerente, no poema “Versos Íntimos” (1912), de Augusto dos Anjos (1884-1914), aparece como elemento poderoso, utilizado para caracterizar a Ingratidão: “Somente a Ingratidão – esta pantera – / Foi tua companheira inseparável!”.

⁹ O poema está transcrito na íntegra em anexo.

Em os “Chacais e árabes” (1917), de Franz Kafka¹⁰ (1883-1924), narrativa acerca de um grupo de lobos que deseja cessar as guerras com os árabes, há o anseio, entre os bichos, por rituais em que o sangue animal não precise ser derramado. Por meio do derramamento do sangue animal, sob a liturgia do sacrifício, o homem expressa seu arrependimento perante o divino, expurgando suas culpas através do sangue do *outro*.

Todavia, a vontade dos chacais é de não serem mais dominados pelo homem, sendo sacrificados, nem de rivalizarem com ele, evidenciando o desejo de estabelecer a paz. Dessa forma, a narrativa apresenta certa superioridade do bicho em relação ao humano, porque os animais, através do interlocutor, que é encarado como um Messias, desejam firmar paz com os homens, enquanto estes parecem não querer findar os combates, corroborando o que, na modernidade, “[...] em meio a todas as criaturas, insetos e animais são os únicos que preservam intacta a faculdade de julgar.” (MATOS, 2001, p. 79).

Ademais, esse conto é, possivelmente, metáfora que versa sobre os judeus ortodoxos que habitavam a Palestina na época em que Kafka o escreveu. Kafka, escritor tcheco, judeu e de língua alemã, por ter vivido o período da 1ª Grande Guerra, encontrou nesses quesitos material necessário para construir uma narrativa com apelo étnico, metaforizado na figura do bicho que deseja estabelecer a paz com homens que não a querem.

A metamorfose (1915), também de Kafka, é uma obra pioneira da literatura moderna no sentido de questionar e aproximar os limiares entre animalidade e humanidade, “[...] sob um viés crítico, capaz de desestabilizar as bases do humanismo antropocêntrico.” (MACIEL, 2011a, p. 2), por trazer em sua composição uma figura animal fora do centro antropomórfico, um “inseto monstruoso”. Com esse romance, Kafka indicou novos caminhos, os quais a literatura que utiliza o animal como elemento simbólico viria a seguir.

Em *A metamorfose*, o cotidiano revela o absurdo. O mundo moderno impossibilita uma conexão equilibrada entre o ser e o mundo exterior. Por isso, ao utilizar um homem transformado num animal asqueroso, sem qualquer explicação que justifique tal mutação, Kafka criou uma atmosfera de mal-estar na narrativa. O protagonista, Gregor Samsa, vê-se repellido pela família e, gradativamente, afastado de uma possível volta ao seu estado anterior.

Com a sua vida também metamorfoseada, Gregor questiona se estaria totalmente transformado num bicho. Constata a mudança nos hábitos alimentares e a preferência em permanecer sob o sofá em vez de querer, por exemplo, dormir sobre a cama. No entanto, os

¹⁰ Kafka, além dos textos mencionados neste trabalho, publicou outras narrativas que retratam o animal de pontos de vista diferentes, como “Uma folha antiga”, “O novo advogado”, “Investigações de um cão”, todos publicados em 1920, e “Josefina, a cantora”, também intitulado como “O povo dos camundongos”, de 1924.

ofícios do pensamento e do sentimento não lhe são retirados: “Se a música o envolvia tanto, seria ele um bicho?” (KAFKA, 2001, p. 59).

Dessa forma, Kafka traz um tipo incomum de personagem bicho: que passa a ter uma condição híbrida, corpo de animal, pensamento e emoção de homem, após uma transformação inexplicável. Curiosamente, a personagem não examina possíveis elucidaciones para seu novo estado, mas o problematiza ainda mais, quando pensa nas privações que a família viria sofrer com a ausência do sustento que até então proporcionava, constatando, também, a transformação sofrida por esta, que, se antes se mostrava débil e receptiva, diante de sua nova condição, de inseto, mostra-se rija e intolerante.

“Produz-se uma inversão, em que a barata se converte no instrumento por excelência de crítica do meio social com o qual Samsa é obrigado a conviver” (SCHWARTZ, 2006, p. 103). A representação da barata, então, é a ferramenta que conduz a crítica da narrativa à sociedade moderna, que não entende a si mesma, com linguagens múltiplas e confusas, expressas na impossibilidade de comunicação entre o inseto e o restante da família:

[...] assustou-se ao ouvir a própria voz, a de sempre, sem dúvida, mas misturada a um doloroso e irreprimível chiado, no qual as palavras saíam inicialmente claras para depois confundirem-se numa ressonância que as tornava provavelmente incompreensíveis. (KAFKA, 2001, p. 8).

Na Torre de Babel do mundo moderno, mesmo falando a mesma língua, ninguém se entende. E *A metamorfose* traz este homem que não consegue dialogar, perdido em meio ao progresso, fadado ao afastamento total que o conduz ao isolamento e à morte, transfigurado em um bicho repulsivo. Bicho este que pode ser escamoteado, como ocorre na narrativa, haja vista sua não adequação a uma sociedade burocrática e opressora, cara ao universo kafkiano e tão presente no mundo do século XX.

Portanto, é possível afirmar que as narrativas de Kafka e o poema de Rilke sintetizam alguns dos aspectos mais comuns encontrados no texto literário do século XX que aborda o bicho: a utilização do animal como figura oprimida e marginal na sociedade, metaforizando, dentre outros estados, o homem moderno que vive também oprimido e que não se adapta ao modo de vida capitalista e globalizante.

A Revolução dos Bichos (1945), de George Orwell (1903-1950), possui um enredo no qual alguns animais, cansados de ser explorados, desejam libertar-se do jugo ao qual são submetidos e comandar a granja onde moram. A ideia é propagada, eclodindo numa revolução vitoriosa desses sobre os homens, mas que acaba por reproduzir o mesmo despotismo de antes, liderado, agora, por alguns bichos que dominam outros e, à medida que a narrativa

avança, igualam-se aos humanos: “[...] mas já era impossível distinguir quem era homem, quem era porco.” (ORWELL, 2007, p. 112).

Nessa “fábula política” de Orwell, que alude à ditadura stalinista, num primeiro momento os animais possuem ideais que privilegiam a coletividade e o bem-estar de todos. Conforme assumem o poder, os animais que estão à frente da revolução, no entanto, distorcem os princípios estabelecidos no momento inicial, confundindo-se com os humanos que por eles eram alvo de crítica. Encarnando vários aspectos dos homens, os bichos antropomorfizados dessa narrativa representam “[...] as fraquezas humanas que levam à corrosão dos ideais igualitários e sua transformação em tirania.” (HITCHENS, 2007, s.p.).

A revolução dos bichos reflete a ambição de Orwell em “analisar a teoria de Marx do ponto de vista dos animais” (HITCHENS, 2007, p. 114). Adquirindo fala, consciência política e, em alguns casos, a capacidade de dominar por meio de manipulações ideológicas, os bichos dessa “revolução” são alegorias que expõem uma realidade política não apenas da União Soviética da primeira metade do século XX, mas que se mantém viva a cada vez que políticos e líderes corruptos exploram a classe trabalhadora em nome da satisfação de benefícios próprios, resultando em situações destrutivas.

De modo geral, os animais são representados de forma favorável. Todavia, em *A revolução dos bichos*, alguns animais são corrompidos, passando a conviver com homens também corruptos. Essa narrativa apresenta, no que se refere à utilização do bicho no texto literário, uma diferença em relação às narrativas do início do século passado, como *A metamorfose*, que aborda o animal subjugado para discutir as mazelas do homem moderno. No livro de Orwell, alguns bichos são metáforas daqueles que, quando imbuídos de poder, passam a comandar de forma despótica. O que significa que a representação dos animais dessa narrativa não é totalmente, no sentido ético, favorável, pois não se estende apenas à camada explorada, mas também à que explora e oprime.

No Brasil, muitas são as narrativas do século XX que trazem os bichos como peças importantes ao desenvolvimento de seus enredo e temática. Clarice Lispector (1920-1977) escreveu com frequência sobre os bichos. Além de narrativas introspectivas em que o animal aparece, como *A paixão segundo G.H.* (1964), podemos encontrá-lo, ainda, nos contos “Búfalo” e “Uma galinha”, ambos publicados em 1960, e no conto “Macacos” (1971), além de outros textos. A autora dedicou-se também à literatura infantil, onde o animal, muitas vezes antropomorfizado, aparece como personagem, a exemplo de *O mistério do coelho pensante* (1967) e *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras* (1987).

Em *A paixão segundo G.H.*, a autora versa sobre uma mudança na vida da protagonista envolvendo uma barata. Nessa modificação, metaforiza-se um processo de descoberta do humano, em tensão com o mundo exterior, que pode habitar no animal. Nesse processo de descoberta da vida que se dá no interior da protagonista, há uma integração íntima com o não humano, culminando no ato de comer a barata. A metamorfose da narradora-personagem, como ela mesma afirma, é dela nela própria, numa tentativa de encontrar-se no inumano, que pode carregar a revelação da humanidade.

No conto “Búfalo”, pertencente à coletânea *Laços de família* (1960), a personagem principal, uma mulher, passeia por um zoológico, observando vários bichos e aprofundando-se em seu universo, procurando sua libertação e seu autoconhecimento. Aprendendo a “odiar”, de repente é tomada pelo encarar de um búfalo que a descortina e a chama à vida. Nessa imersão no universo do búfalo, “tranquilo de ódio”, a personagem entrega-se a uma vida que desconhecia, permitida pelo olhar do animal.

Em *A paixão segundo G.H.* e no conto “Búfalo”, o bicho é apenas bicho. Não se humaniza o animal. As personagens humanas dessas narrativas querem descobri-lo, sondando-o, na tentativa de encontrar-se a si próprias. Seguindo a linha catártica para a qual se inclinam diversas narrativas de Lispector, os textos mencionados acima carregam um dos traços mais comuns à escrita que recorre ao animal como emblema para seu projeto literário: o de procurar no bicho a identidade da personagem humana, com a diferença de que, em Lispector, a angústia de descobrir o mundo conduz também à vontade de identificar o animal em seu contexto natural, sem roupagens.

Em “Uma galinha”, há, guardadas as devidas singularidades, uma possível antecipação de muitos dos temas presentes em textos mais contemporâneos acerca do animal. Mesmo que não intencionalmente, a menção à utilização inapropriada, violenta e coisificada do bicho, e a sua não categorização de *ser*, fazem parte do conto. A galinha da narrativa é colocada numa situação de conflito, guiada pelos instintos, tanto da parte humana – a vontade de comer a galinha – como da inumana – a luta pela sobrevivência.

A história, bastante conhecida dentre os leitores de literatura brasileira, é a de uma galinha que escapa momentaneamente quando tentam abatê-la para um almoço de domingo. Durante a descrição da trajetória da fuga, e da apreensão, a condição de *ser* da galinha é posta à prova: “Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser?” (LISPECTOR, 1995, p. 43), bem como sua capacidade de discernimento: “É verdade que não se poderia contar com ela para nada.” (LISPECTOR, 1995, p. 43).

No texto, a galinha tem sua situação invertida na casa que deseja abatê-la: ao invés de caçada, torna-se a “senhora”, mas ainda alheia a tudo. No entanto, próxima do fim, a narrativa demonstra um desejo de liberdade do bicho, pois, quando ninguém observava, a galinha se enchia de coragem e “circulava pelo ladrilho” cantando, se assim pudesse fazer.

Enquanto a galinha, naturalmente mãe, coloca seus ovos, a mãe da casa, geradora de filhos, assemelha-se ao animal pelo papel de progenitora do lar, ao passo que, na personagem criança da narrativa, o predomínio da emoção em detrimento da razão submete a casa a um equilíbrio instável, desencadeado com a presença da galinha, até que a diferença entre homem e animal impõe-se de maneira acentuada, ocasionando a morte do bicho: o saciar, que sempre se esvazia, da fome da família e o prosseguimento da vida, sem qualquer referência à memória do animal.

Desse modo, a galinha de Lispector, bem como os outros bichos das narrativas citadas da autora, inscreve sua zoologia no choque de vontades entre o humano e o não humano. Ademais, “Uma galinha” põe à prova discursos sobre animais, ressaltando a apatia que circunda o convívio entre as duas castas, num ritual de incessante continuidade: “Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se os anos.” (LISPECTOR, 1995, p. 46).

“Teleco, o coelhinho” (1965), de Murilo Rubião¹¹ (1916-1991), é uma narrativa fantástica que explora o universo humano a partir da figura de um coelho que se metamorfoseia inúmeras vezes em vários animais, ambicionando tornar-se homem. Teleco, nome do protagonista, a princípio é manso, divertido e benévolo. Com o passar do tempo, à medida que o desejo de virar homem se intensifica, vai-se tornando áspero e de mau comportamento.

Compondo uma narrativa dual e cercada de ânsias, que se amalgamam no momento da morte do animal, Murilo Rubião, em “Teleco, o coelhinho”, representa a impossibilidade de uma adaptação à vida humana, cercada de mistérios, ambições e frustrações. De acordo com Schwartz (2006, p. 101-102): “[...] nos contos do escritor mineiro, são recorrentes o drama da existência do ser humano e a incessante busca de respostas diante do mal-estar e da estranheza da passagem ou da diáspora do homem pelo mundo.”

Rubião é considerado um dos precursores da literatura fantástica no Brasil. Em “Teleco, o coelhinho”, o autor traz à tona uma narrativa que tem como personagem central um bicho que, além de se metamorfosear de forma incessante, é antropomorfizado. O coelhinho

¹¹ Além de “Teleco, o coelhinho”, Rubião também escreveu, a partir de temática homônima, “Os dragões” (1965), conto no qual os animais que dão nome à narrativa, seres mitológicos, chegam a uma cidade e, com o passar do tempo, vão morrendo, por não se adaptarem aos costumes e ao convívio humano. Ao fim do texto, restam apenas dois, sendo que um morre vitimado pelo vício da bebida e o outro foge com o circo.

busca a humanização, não conseguindo atingi-la, entretanto, senão ao morrer¹². Dessa forma, a narrativa critica o humano a partir da figura do bicho, que passa de amigável a mal-humorado e incômodo, à medida que o desejo de virar homem cresce.

Na narrativa citada, o animal humanizado não consegue enquadrar-se na sociedade humana, mesmo tentando de forma insistente. Ainda citando Schwartz (2006, p. 108), com esse conto, “Estamos diante de um bestiário em permanente metamorfose usado simbolicamente para retratar a solidão ou a insensatez humana.”.

Assim, as narrativas de Clarice Lispector e as de Murilo Rubião que abordam o animal, são dessemelhantes de textos da primeira metade do século XX, como *A revolução dos bichos*, porque se voltam para questões que partem mais do individual que do social. Desse modo, a representação dos animais nesses textos constitui metáforas de um humano que quer encontrar-se com o seu eu, no caso de Lispector, e do homem que, diante da claustrofobia da vida, não encontra uma saída, no caso de Rubião.

No século XXI, as narrativas que apresentam o bicho como referência, além de discutirem o humano e a condição do animal na sociedade, têm apelo ecológico, no sentido de criticarem com ímpeto a exploração do vivente inumano. Esse apelo ecológico constitui-se como uma das vertentes mais cultivadas pela literatura que vem sendo praticada neste século, a qual abre espaço para vastas possibilidades, desde as mais fantasiosas até as mais concretas.

Astrid Cabral, em *Jaula* (2006), constrói poemas de grande poder imagético para além da metáfora, como apontou Igor Fagundes no prefácio do referido livro. Segundo Fagundes (2006, p. 14), a imagem em *Jaula* é, principalmente, de “fusão”, ultrapassando a metáfora, pois “[...] o que chamamos de metáfora pertence ao domínio do transporte, da substituição”, e “[...] a zoologia de Astrid Cabral (2006) é aditiva, copulativa, multiplicativa.”, o que permite indicar que a representação dos bichos feita pela autora são alegorias, mas alegorias representadas por uma realidade circundante que, transmitida por uma memória sócio-afetiva, impregnam de literalidade a zoologia cabraliana.

A simbologia animal presente na jaula prenhe de sentido de Astrid Cabral (2006), transporta para dentro do leitor o conjunto de bichos que em sua matéria “zoé-poética¹³” convive, imprimindo na literatura contemporânea que traz o animal como referência uma poesia que oferta sua voz para os bichos ganharem vez, porque não os reduz a mero objeto de

¹² “[...] em *Teleco, o coelhinho* [...] o animalzinho vira tudo, assume até formas grotescas e terríveis, mas só consegue cumprir o seu desejo de se tornar homem, ao se transformar, por fim, numa criança morta.” (ARRIGUCCI JR., 1981, p. 9).

¹³ “Zoé”, do grego ‘zón’, significa “vida na condição de vivificação que atravessa todos os viventes” (FAGUNDES, 2006, p. 19).

manipulação, mas deles se aproxima numa tentativa de conhecimento e reconhecimento: “Vamos dar nome aos bois / e chamar os dicionários / de burros de tão mudos / pois as tresmalhadas manadas / de bois que não são bois / como vamos nomeá-las?” (CABRAL, 2006, p. 22).

Os bichos de *Jaula* são entes que vivem dentro do eu poético. São, também, os próprios animais, de identidade catalogada, mas que oferecem múltiplas abordagens, pois são sondados em suas simbólicas possibilidades, propiciando infindas leituras e descobertas, numa porta que se abre a fim de libertar todos os bichos, animalizados ou não. Acerca disso, Fagundes (2006, p. 18) afirma que na poesia de Astrid Cabral há uma tensão “[...] entre nossa irrecusável semelhança com os animais e nossa irrecusável diferença”.

Regina Rheda publicou, em 2008, o primeiro romance vegano¹⁴ brasileiro: *Humana festa*. Na obra, além da discussão em torno de questões feministas, sobre a bulimia e a exploração humana em propriedades latifundiárias brasileiras, estas referenciadas de maneira menos detida, existe o questionamento a uma sociedade que utiliza indiscriminadamente os animais.

As personagens do romance “[...] têm nomes-papéis que explicitam este projeto alegórico: Megan (para *vegan*), Bob Beefeater, Afonso Bezerra Leitão, Marcela Gallo Sardinha, Mortandela (um suíno), Dona Orquídea etc.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, s. p.), tendo, cada uma, funções distintas, na tentativa de expor e debater visões diferentes sobre alguns assuntos, como a exploração do animal.

Os protagonistas da narrativa de Rheda (2008) são entes que defendem o respeito aos animais e à sua “não-coisificação”. Pioneiro no Brasil, *Humana festa* discute a integração dos animais à categoria de seres que sentem e precisam de ser respeitados, prática defendida pelo veganismo. No romance, o sentido antropocêntrico comum às narrativas que tratam do bicho é deslocado, porque abordado como ponto de partida para uma discussão sobre a utilização de quaisquer seres, humanos ou inumanos, de forma abusiva e autoritária, apresentando o conceito de veganismo, seu significado e implicações.

Desse modo, *Jaula* e *Humana festa* diferenciam-se de todos os textos de épocas anteriores mencionados aqui, por abordarem o animal de forma mais literal, discutindo questões humanas, mas trazendo temas diretamente ligados à condição do bicho no meio social. Se em *Jaula* vemos animais que simbolizam características envolvendo o eu poético,

¹⁴ O termo ‘vegano’, que vem de ‘veganismo’, significa “adepto do veganismo”. Este último é utilizado para denominar uma filosofia motivada por reflexões éticas que buscam combater o uso abusivo dos animais, promovendo o boicote a produtos e ações consideradas especistas.

também se tem o animal como emblema de sua própria existência – existência que traz significados ao eu lírico dos poemas. Já em *Humana festa*, retrata-se a violência contra o bicho, discutindo-se os direitos que devem ser assegurados aos seres inumanos, bem como a exploração destes, que deve ser limitada. Essa narrativa aborda, ainda, a preservação do animal, tema que percorre muitos textos do século XXI que referenciam o bicho.

Em todas as narrativas citadas, encontramos um animal, ora com características humanas, versando sobre a existência do homem, suas dicotomias, dificuldades e questionamentos, ora com a configuração de bicho natural, partindo das características animais mais latentes para falar sobre a relação do homem com o bicho e as implicações de tal relação.

Muitos autores, como Jorge Luis Borges, em *O livro dos seres imaginários* (1968) e no *Manual de zoologia fantástico* (1947), Murilo Mendes (1901-1975), no “Setor Microzoo” – de *Poliedro* (1972) –, Julio Cortázar (1914-1984), com o *Bestiario* (1951), Rubens Figueiredo (1956-), com *O livro dos lobos* (1994), Eucanaã Ferraz (1961-), com *Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos* (2009), dentre outros, que direcionaram parte de sua pena literária à questão do animal, discutindo espaços e percepções em relação aos bichos e, em alguns casos, recriando-os dentro de uma perspectiva de nova catalogação dos seres vivos não humanos, ficaram de fora deste trabalho, por tratar-se de um pequeno incursão na zooliteratura, sendo, portanto, impossível dar conta de tantos autores de maneira satisfatória.

Pensar no animal escrito implica muitos desdobramentos. Conforme progride o estudo da zooliteratura, mais se compreende a dificuldade que é tentar decifrar o animal e falar com maior distanciamento a respeito do lugar ocupado pelo bicho, mesmo com dedicados autores.

As tentativas de o homem entender o animal e de buscá-lo para entender-se a si próprio constituem um universo desafiador e não gasto. Acredita-se que, ao representar o homem por meio do bicho na literatura, obtém-se a distância necessária a uma avaliação crítica do comportamento social, político e afetivo do humano, mas que proporciona, quase sempre, uma visão hierarquicamente superior do homem em relação a todo o resto da criação. Por isso, muitas são as representações dos animais, e em situações bem diversificadas, abordadas pela literatura.

Para tanto, criou-se um termo que já existia enquanto prática desde os primeiros registros literários ligados de alguma maneira a um dado tema envolvendo o animal, ou simplesmente trazendo-o como personagem: o antropomorfismo. A partir desse conceito, a análise de muitos textos literários adquiriu diferentes percepções. E é do antropomorfismo, de fato, que trataremos a seguir.

2.3 ANTROPOMORFISMO: O ANIMAL REVESTIDO DE HOMEM

Enquanto símbolo, o animal representa instinto e poder, além de forças elementares que compõem o princípio das coisas, sejam elas de ordem concreta ou transcendente. A psicanálise junguiana, por exemplo, afirma que para o homem, mesmo que de modo inconsciente, o animal está diretamente ligado ao psiquismo instintual, constituindo-se, assim, em um fenômeno vasto e “[...] uma tendência fundamental e onipresente da humanidade.” (CHEVALIER, 1999, p. 57).

Por isso, frequentemente, o animal desperta o interesse humano. O bicho vem sendo objeto de imaginação e pesquisa ao longo do tempo, pois tem sido identificado, em seu papel de arquétipo, com o homem, no tocante aos conflitos e desejos humanos, como demonstra Jean Chevalier (1999, p. 59):

Os animais, que tão freqüentemente intervêm nos sonhos e nas artes, formam identificações parciais com o homem; aspectos, imagens de sua natureza complexa; espelhos de suas pulsões profundas, de seus instintos domesticados ou selvagens. Cada um deles corresponde a uma parte de nós mesmos, integrada ou por ser integrada na unidade harmônica da pessoa.

Nesse sentido, tem-se verificado a constante ligação que o homem estabelece entre os conceitos que formula no intuito de compreender o mundo, bem como as coisas que nele estão presentes, e os animais, através da religião – a pomba cristã como símbolo do Espírito Santo, ou feras que são denominadas “bestas” que, por sua vez, funcionam como emblema infernal – e da linguagem, associando características e padrões comportamentais a figuras animais, a exemplo da “mula”, que simboliza a teimosia, e da “borboleta”, que representa a inconstância.

Comumente, as artes, dentre elas a literatura, referenciam os animais. As referências são inúmeras e perpassam todos os setores artísticos: artes plásticas, música, arte performática e cinema. Entretanto, o que vem ocorrendo a partir do século XIX é uma tendência crescente noutras áreas do saber, além das artes e da biologia, como a antropologia, a jurisprudência e a filosofia. Tais disciplinas têm buscado estudar o animal na tentativa de entender a condição desses seres viventes na sociedade capitalista do século XXI.

Dessa maneira, os estudos sobre animais têm sido cada vez mais desenvolvidos. Assinalando esses caminhos pelos quais o pensamento e a ciência humana têm se direcionado, é considerável a quantidade de referências literárias relativas ao animal desempenhando

algum tipo de função no texto, como foi demonstrado, ainda que de modo sintético, no segundo item deste primeiro capítulo.

A partir da interação do homem com as forças da natureza, dentre elas o animal, e dos mitos de criação presentes em diversas tradições culturais de povos distintos, eclode a prática antropomórfica. Sua origem é difícil de ser precisada. Entretanto, acredita-se que a prática que recebe esse nome tenha surgido no período Paleolítico, ou Idade da Pedra Lascada, cerca de dez mil anos a.C., pois o homem da época, através de registros de pinturas rupestres em cavernas, atribuía características humanas a animais, comparando-se também a eles. O termo “antropomorfismo”, porém, começou a ser utilizado na segunda metade do século XIX.

Na mitologia grega, o minotauro e o centauro são figuras emblemáticas quando se pensa no antropomorfismo. Com corpo de homem e cabeça de touro, o minotauro representa, por meio das forças da natureza, grande poder. Já o centauro apresenta “[...] rosto, torso e braços de homem, garupa e pernas de cavalo.” (HOUAISS, 2009, p. 436). Esses entes mitológicos causam temor e mistério ao imaginário humano.

No século XX e início do XXI – períodos distantes cronologicamente do começo da mitologia grega –, com o aprimoramento constante da arte cinematográfica, o antropomorfismo, por intermédio dos estúdios de cinema e animação, passa a ser ainda mais utilizado.

O antropomorfismo significa: “Tendência para atribuir ou a forma de pensamento que atribui formas ou características humanas a Deus, deuses, ou quaisquer outros entes naturais ou sobrenaturais.” (AURÉLIO, 2010, p. 165), e, ainda, é o ato de conferir características humanas, sejam elas psicológicas, corporais, comportamentais, afetivas ou espirituais, além de desejos e intenções, a seres não humanos.

A antropomorfização não humaniza apenas os animais, mas entidades espirituais, plantas e objetos. Está ligada a questões culturais e psíquicas, possuindo feições simbólicas que dão um significado humano a entes de natureza complexa, como os deuses. O ato de antropomorfizar implica não só atribuir forma humana a algo, mas envolve distintas esferas da realidade, a saber: a social, a corpórea, a imagética etc.

A publicidade emprega em muitas de suas campanhas o recurso antropomórfico. Um exemplo disso são as campanhas de marcas de carros que, em alguns casos projetados com contornos que lembram expressões faciais humanas, utilizam-se da semelhança na forma para apresentarem em propagandas os “seres-produtos” que pensam e conversam com seus donos, geralmente ostentando poder.

O cinema é uma das modalidades artísticas mais influentes na sociedade contemporânea. É também uma das que mais usam o recurso antropomórfico. Obras infantis como a série *A era do gelo*, distribuída em quatro filmes, (2002, 2006, 2009 e 2012), de Chris Wedge e Carlos Saldanha, sendo que o filme lançado em 2012 foi dirigido por Steve Martino e Mike Thurmeier; *O bicho vai pegar* (2006), de Jill Culton, Anthony Stacchi e Rogers Allers; *Shrek* (2001, 2004, 2007 e 2010), tendo os dois primeiros sido dirigidos por Andrew Adamson e os subsequentes por Chris Miller e Mike Mitchell; *A Marcha dos pinguins* (2006), de Luc Jaquet, ou séries animadas, como *Os pinguins de Madagascar* (2008), criada por Tom McGrath e Eric Darnell, além de filmes de comédia norte-americanos em que os bichos conversam e são conselheiros dos humanos, tornaram-se muito populares.

Por trás do teor cômico, esses filmes, afirma Randy Malamud (2011), apontam a fetichização e a descontextualização às quais os bichos são submetidos – quando não passam por maus tratos durante as filmagens que utilizam animais de carne e osso. No tocante à descontextualização, em geral, o cinema apresenta animais com características contrastantes, porque a maioria das representações está cheia de bichos sagazes, mas fantasiados com apetrechos humanos, como roupas de bailarinas em macacos, que os descaracterizam e ridicularizam muitas vezes.

Além de serem apresentados fora de seus habitats naturais, os bichos são colocados em filmes cuja narrativa é totalmente antropocêntrica, humanizando-os e reconfigurando-os distorcidamente. Removida a autenticidade do animal, este se torna um objeto fora de seu contexto.

Nas manifestações culturais visuais, a fetichização do animal percorre algumas vias. Como objeto de desejo, a utilização do animal beira o sadismo¹⁵. Como exemplos, têm-se os filmes *crush*¹⁶, que apresentam bichos sendo esmagados e/ou torturados em gravações de baixo orçamento, que podem ser classificadas como pseudopornográficas, já que as personagens humanas das filmagens expressam prazer com as práticas violentas realizadas com animais.

Segundo Carol Adams (1990), é possível associar nesses filmes a coisificação da mulher à dos animais, para fins de consumo, porque, enquanto a mulher é apresentada como um item do prazer masculino, o animal é apresentado como um artefato do prazer humano. A

¹⁵ O sadismo aqui é entendido como uma manifestação do caráter, ultrapassando, assim, a dimensão sexual limitada à prática que envolve apenas os órgãos sexuais, perpassando o meio social, caracterizando-se pela agressão, sujeição e humilhação da vítima no intuito de propiciar prazer ao agressor.

¹⁶ Para Malamud (2011, p. 362), os filmes *crush* são: “[...] filmagens amadoras [...] sádicas e fetichistas de mulheres com trajes eróticos pisoteando insetos, ratos e gatos, esmagando-os com seus saltos.”

partir desse olhar, tanto animais quanto mulheres perdem o sentido de suas existências isoladas, já que suas funções ficam reduzidas ao prazer sexual que podem oferecer, sem outra característica que os identifique.

Além da exploração violenta que sofrem, os bichos são reduzidos à condição de subalternos. De acordo com Malamud (2011, p. 365): “O animal fica vulnerável, pronto para ser usado da maneira que o espectador humano desejar”. O tratamento metafórico dado aos bichos nos filmes coloca-os na condição de “bons” ou “maus”, sendo que os animais “bons” são aqueles que bajulam seus donos e são, via de regra, de estimação, enquanto que os “maus” são bichos de porte maior, mais independentes. Isso ocorre porque existe a tentativa de evocar nas telas, por meio dos bichos de grande porte, os instintos primitivos mais selvagens, associados à violência e irracionalidade.

Mas há também longas que buscam outras perspectivas, como *Império dos sonhos* (2006), de David Lynch. Este apresenta uma trama que envolve densidade, mistério e várias ramificações de uma história entrecortada e fascinante. Em algumas cenas, há a presença de bonecos vestidos de coelhos, que falam e andam como humanos e parecem estar representando um programa de comédia, interpretando um diálogo cercado de enigmas, que, ao invés do riso, provoca arrepios.

Todos os filmes mencionados, com suas peculiaridades, representam o bicho. Alguns por sugestão, como *Império dos sonhos*, outros com animais de carne e osso, como o filme *Lassie* (1994), citado apenas agora. Geralmente antropomorfizados, senão pela linguagem falada, dotados de aspectos humanos, com sentimentos e pensamentos, algumas representações dos bichos tornam esses entes heróis, pois estes raciocinam para além do instinto. Outras representações se baseiam em figurações de seres que compreendem a vida humana melhor que os próprios humanos. No entanto, é importante separar posturas antropocêntricas da realidade do animal. Contextualizá-lo, reconhecendo sua condição de bicho, é necessário a uma compreensão mais abrangente e adequada dos estudos sobre animais.

Em literatura, o campo é bastante extenso no que se refere à utilização do antropomorfismo. No Brasil, Graciliano Ramos (1892-1953) é um dos escritores mais lembrados quando se pensa nesse assunto. *Vidas Secas* (1938) é uma narrativa acerca da exploração do trabalho, da fuga da seca, da linguagem como um campo de encantamento e, simultaneamente, de dificuldade, dentre outras questões. Esse romance retrata a história de uma família de retirantes em sua difícil saga. Nessa narrativa, a cadela Baleia é um bicho humanizado. Sendo mencionada várias vezes na história, a cachorra possui, mesmo na

limitação do ambiente do qual faz parte, capacidade de encontrar e de atribuir sentido àquilo que a rodeia: “Quis latir, expressar oposição a tudo aquilo, mas percebeu que não convenceria ninguém e encolheu-se, baixou a cauda, resignou-se ao capricho dos seus donos.” (RAMOS, 2009, p. 81).

Baleia, porém, fica doente e é sacrificada por Fabiano, o chefe da família. No momento da morte agonizante, delira, pensa sobre o mundo, os homens e seu destino:

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia 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 preás, gordos, enormes. (RAMOS, 2009, p. 91).

Nesse livro do autor de *São Bernardo*, a condição de bicho humanizado é acentuada por meio de um interessante paradoxo: enquanto a cachorra passa para um patamar “supra-animal”, a personagem Fabiano é animalizada em vários momentos da narrativa, sendo comparada a um bicho e tendo sua condição humana questionada:

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta [...] E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se [...] e julgava-se cabra. Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando: – Você é um bicho, Fabiano. (RAMOS, 2009, p. 18-19)

Além dessa, há outras referências ao longo da narrativa que aproximam todas as personagens humanas dos animais, como a expressão “pés de papagaio” (RAMOS, 2009, p. 43), que faz alusão à Sinhá Vitória. Algumas comparações também denotam essa animalização: “como ratos”, “como tatu”. Ademais, o narrador revela que a família fala pouco, comunicando-se por meio de gestos ou fazendo sons guturais e grunhidos. Até o papagaio é quase mudo: “Gaguejava: – ‘Meu louro.’ Era o que sabia dizer. Fora isso, aboiava arremedando Fabiano e latia como Baleia.” (RAMOS, 2009, p. 43).

Essas menções inserem a narrativa num plano simultâneo de animalização – a família que ia vivendo e, principalmente, se comunicando como bichos – e humanização – Baleia pensava, tinha opinião –, além de aproximar as personagens do mundo natural¹⁷, já que dispunham sua força de trabalho de modo a poder suprir as necessidades mais urgentes,

¹⁷ Utilizamos “natural” aqui no sentido contextualizado por Hermenegildo Bastos (2009, p. 133, grifo nosso) no posfácio de *Vidas secas*: “Os personagens de *Vidas secas*, em sua existência quase “natural”, ganham a sua sobrevivência na luta direta com os *elementos naturais*, num estágio dir-se-ia *primitivo das forças produtivas*.”.

convivendo com a natureza e quase que alheios à cultura e à dominação a qual eram acometidos.

O antropomorfismo é utilizado também como forma de se apreender o mundo, de se apurar o sentido, aplicando às coisas de que se tem menos conhecimento caracteres familiares e, no caso desta pesquisa, proporcionando aos escritos que utilizam a representação do bicho antropomorfizado simbologias que aprofundam um tipo de saber acerca do humano metaforizado no animal, assim como deste enquanto um ser que possui variáveis comportamentais e de pensamento que o homem desconhece.

Alguns estudos de natureza antropológica, como *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (2002), de Eduardo B. Viveiros de Castro, apontam para uma coexistência entre a animalidade e a humanidade, trazendo aquela para as cercanias do humano. Tais estudos defendem a existência de uma coesão densa que liga animais e homens. Dessa forma, o antropomorfismo, que tende a aproximar homem e animal por conta do empréstimo de características que possibilita, vem se fixando como um conceito cada vez mais utilizado, embasado em estudos de diversas áreas, como o citado acima.

Com base em um estudo¹⁸ de autoria desconhecida, foi possível dividir o antropomorfismo, com intuítos didáticos, em três categorias: a parcial, a literal e a acidental. A princípio muito simples, tais categorias revelam alguns níveis de complexidade, caros à psicanálise e à psicologia. O antropomorfismo parcial ocorre quando o indivíduo visualiza aspectos humanos, anatômicos e/ou comportamentais, em alguma entidade, objeto, animal etc., mas não o classifica como completamente humano, ou quando há a representação de algum animal que seja parcialmente humanizado. A essa categoria se aplicam diversos textos literários, como o fragmento do poema “a pele do coelho sem o coelho dentro”, de Manoel Ricardo de Lima e Nuno Ramos: “fixo e estatelado no chão, cuspe borrado entre / café e fumo, uma garatuja / da morte: *não era mais uma pele*, disse o rato.” (2010, p. 25, grifos do autor).

Quanto ao antropomorfismo literal, ocorre quando se classifica o elemento antropomorfizado como totalmente humano, ou seja, já não é mais um ser ou objeto antropomórfico, mas humano, passando por uma metamorfose na consciência de quem o classifica, ainda que o ente antropomorfizado preserve suas características físicas originais.

¹⁸ Mesmo após intensa pesquisa, não foi possível identificar a autoria de tal estudo, datado de 2011. Sabe-se apenas que foi publicado no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.monografiaac.com.br/marketing/antropomorfismo-publicidade.html>>.

O *Sítio do picapau amarelo* (1920), de Monteiro Lobato (1882-1948), é um exemplo literário nesse sentido. A obra traz alguns personagens que representam animais humanizados, que conversam e interagem de perto com os humanos, como o Marquês de Rabicó, um porco, o Conselheiro, um burro, o Quindim, um rinoceronte, dentre outros.

Já o antropomorfismo acidental acontece quando se confunde algo ou algum ser com um humano, verificando-se, logo após o equívoco, a natureza do objeto ou do ser confundido. Em maior ou menor grau de significação, o antropomorfismo acidental pode variar desde a visualização de um rosto humano numa pedra, até a convivência com qualquer objeto em que este é posto a realizar e participar de atividades humanas, como um diálogo ou uma interação social dentro de algum recinto, passando por relações de natureza diversa, como a fraterna e a sexual.

A antropomorfização varia de acordo com o indivíduo e com os seres envolvidos nesse processo antropomorfizador. No caso dos animais, a humanização se dá de forma menos difícil, nem por isso mais simplória, já que os bichos são seres viventes. A questão que perpassa a representação do animal humanizado envereda por ramos distintos do conhecimento, afirmando-se cada vez mais no domínio do pensamento e possibilitando novos modos de se configurar o humano e a relação entre homens e bichos.

Partindo, naturalmente, de um ponto de vista humano, as categorias envoltas na humanização do animal têm inspirado muitos estudos filosóficos, literários e antropológicos. A maior parte dos estudos literários¹⁹, além de uma preocupação estética e interpretativa em relação ao texto, como não poderia deixar de ser, sem se entregar à militância, revela uma inquietação de ordem político-social no sentido de “discutir” a condição do animal, para além do símbolo, na sociedade humana.

Tais estudos exploram vários aspectos envolvendo o animal na literatura. Como exemplos, podemos citar: “Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee”, de Márcio Seligmann-Silva (2011), “Rastros do animal humano – a ficção de Clarice Lispector”, de Evando Nascimento (2011), e “Devir em ‘Meu tio e o Iauaretê’: um diálogo Deleuze-Rosa”, de Davina Marques (2012), que focam nas ficções em torno do animal; “Assassinos de estimação: *O livro das feras*, de Patrícia Highsmith”, de Julio Jeha (2011), “Humana festa: zoorromance interamericano e pós-escravista de Regina Rheda”, de Alexandra Isfahani-Hammond (2011), centrados na representação da animalidade e de como

¹⁹ Essas pesquisas têm aumentado, também, por conta do crescimento dos estudos culturais, que se voltam, em geral, para problemáticas dos menos favorecidos, como os animais, além da constância de obras literárias que trazem o bicho vitimado pelo homem como elemento da narrativa.

esta é percebida na cultura contemporânea; além da abordagem filosófica, relacionada ao bicho e suas implicações no mundo, de autores como Jacques Derrida (2002), Giorgio Agamben (2004) e Umberto Eco (1997).

Os exemplos são numerosos e as abordagens são variadas, o que demonstra a inquietação, cada vez mais patente, de estudiosos de diferentes ramos do conhecimento em pesquisar o animal, as relações e seus desdobramentos na sociedade, entre o homem e os demais seres vivos, a fim de explorar a gama de possibilidades que permeiam o ser inumano.

Com isso, a antropomorfização vem se modificando. Segundo John Berger (2010, p. 9):

Até o séc. XIX [...] o antropomorfismo era integral à relação entre homens e animais e era uma expressão da sua proximidade. O antropomorfismo era o resíduo do uso contínuo da metáfora animal. Nos dois últimos séculos, os animais desapareceram gradativamente. Hoje nós vivemos sem eles. E nesta nova solidão, o antropomorfismo deixa-nos duplamente desconfortáveis.

A filosofia e a literatura têm desempenhado um papel significativo nesse campo, a fim de identificar, ressignificar e avaliar o lugar ocupado pelo bicho na sociedade e os fatores relacionados. Fato que se revela em escritos de estudiosos como John Berger, Jacques Derrida e Dominique Lestel, no campo da filosofia, e Regina Rheda e Maria Esther Maciel, no campo da literatura. Isso confirma o crescimento de um núcleo de pesquisas, que tem ganhado espaço desde a metade do século passado: os estudos animais. Assim, a filosofia, sobretudo a contemporânea, oferece uma nova maneira de “ver” o animal não humano, não só em obras literárias que abordam a representação do bicho, mas na sociedade. É sobre isso que versa o próximo item.

2.4 FILOSOFIA ANIMAL: UM OUTRO JEITO DE VER OS BICHOS

“Há maior diferença entre um homem e outro do que entre um dado animal e o homem”,
Montaigne

Ao longo da existência humana, os homens vêm necessitando dos animais para muitos fins, como o de prover à própria sobrevivência. Esta tende a prevalecer no ato de alimentar-se através da caça – na qual o animal exerce uma dupla função: a do algoz, como o cão que fareja e persegue a caça, e a do mantimento, representado pelo bicho que será perseguido e abatido – e da criação em larga e pequena escala de animais para o consumo humano.

Por meio dos bichos, os homens obtêm materiais como a lã e outras peles para suas vestimentas²⁰, senão usando-os diretamente, na forma de linha e tecido que compõem as roupas. O posto de guardião do lar e do dono é tarefa de animais. Ainda hoje cães ferozes são colocados nos quintais de muitas residências e em áreas industriais a fim de proteger tais espaços.

Dessa forma, o bicho possui muitas utilidades e desempenha vários papéis, tanto nas relações com outros bichos como quando vinculado ao homem. Dentre esses papéis, está o socioafetivo²¹. As ligações estabelecidas entre os seres vivos interessam à ciência, à filosofia, à religião, à psicologia e às artes, como destacaram Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007, p. 14): “Com efeito, as relações dos animais entre si não são, por um lado, apenas objeto de ciência, mas também objeto de sonho, objeto de simbolismo, objeto de arte ou de poesia, objeto de prática e de utilização prática.”

As relações entre o homem e os animais passam por vários campos, como o da sexualidade. Em algumas comunidades rurais, os ritos de preparação da vida erótica masculina se dão por meio do contato entre o garoto e a fêmea, geralmente uma cabra, de uma dada espécie, a fim de que o garoto obtenha experiência sexual. Essa prática é chamada de “zoofilia”²². Relações dessa natureza são caracterizadas pela psicanálise como doentias. Há, contudo, níveis distintos da patologia. Alguns desses níveis são determinados como “elevados” quando o paciente cria animais para exercícios de sadismo como a tortura de gatos, a queima de sapos e o envenenamento de cães.

²⁰ Vale ressaltar que, apesar de condenada pelos protetores de animais, a pele e o couro de muitos bichos ainda são usados como artefatos de luxo por algumas pessoas.

²¹ O número de animais domésticos cresce grandemente. Alguns bichos substituem entes humanos no convívio do dono, ocupando um lugar afetivo.

²² Condição em que um sujeito sente prazer sexual em acariciar ou se relacionar intimamente com um animal.

Menino de engenho (1932), de José Lins do Rego (1901-1957), traz um exemplo acerca da preparação da vida sexual humana que recorre a animais. Pertencente a um grupo de romances de Lins do Rego sobre o Nordeste rural brasileiro, num período marcado por transformações e de forte herança escravocrata e latifundiária, a narrativa citada compõe-se a partir das lembranças da infância do protagonista, compreendendo o período entre a morte de sua mãe e a ida ao colégio interno, sob uma memória que José Aderaldo Castello (1971) chamou de “nostálgica e aprisionadora”.

No espaço de tempo mencionado no romance, o narrador-personagem mora no engenho do avô e conhece muito sobre a vida: vê de perto a violência, adocece, sente saudades da mãe, teme ficar louco como o pai e descobre as delícias da infância no interior, bem como a sexualidade. Interessa-nos, contudo, citar a iniciação da sexualidade do protagonista de o *Menino de engenho*, por estar ligada à zoofilia. No romance, a vida sexual do menino começa com cabras e vacas:

No cercado dos engenhos o menino se inicia nestes mistérios do sexo [...] Tínhamos as nossas cabras e as nossas vacas para encontros de lubricidade. A promiscuidade selvagem do curral arrastava a nossa infância às experiências de prazeres que não tínhamos idade de gozar. (REGO, 1981, p. 35).

A zoofilia é considerada um distúrbio de ordem psicopatológica, além de ser condenada pelos defensores dos animais, por ultrapassar os limites da concepção de ética relacionada aos bichos, já que fere sua sexualidade natural e, também, de homens, por envolver seres de diferentes espécies. No que se refere ao romance, a zoofilia é abordada no meio rural sob a ótica da memória infantil evocada pelo narrador, que utiliza termos como “promiscuidade” e “lubricidade” para alcunhar as aventuras sexuais pueris no curral do engenho, denotando o aspecto antinatural que a prática da zoofilia encerra.

No que se refere à religião, os animais também têm um importante papel. Por muito tempo, as ofertas ao Deus do cristianismo e a divindades de vários povos, em troca do perdão dos pecados e como sinal de honra, se deram por meio do sacrifício animal. O cordeiro imolado é o grande símbolo cristão de representação do salvador da humanidade. Galinhas são sacrificadas em alguns rituais religiosos. A vaca é um dos símbolos sagrados da Índia. Dos signos do zodíaco, oito têm animais como figuras de representação. Há milhares de exemplos nesse sentido: “Em todo lugar os animais ofereceram explicações ou, mais precisamente, emprestaram seu nome ou caráter a uma qualidade que, como todas as qualidades, era, em sua essência, misteriosa.” (BERGER, 2010, p. 9).

Ao se pesquisar as diversas relações entre homem e animal, nota-se que estas se modificaram muito, com o passar do tempo, em todos os setores da vida humana. Se antes o animal era referenciado pelo homem como um ser dotado de muitos “poderes”, hoje sua existência é usada para trazer lucro. Embora, em linhas gerais, seja possível afirmar que o animal sempre foi subjugado pelo homem, como observou Montaigne (1980, p. 210-211), em seu ensaio “Apologia de Raymond Sebond”, escrito no século XVI:

Separa-se das outras criaturas; distribui as faculdades físicas e intelectuais que bem entende aos animais, seus companheiros. Como pode conhecer com sua inteligência os móveis interiores e secretos deles? Em virtude de que comparações entre eles e nós chegam à conclusão de que são estúpidos? Quando brinco com minha gata, sei lá se ela não se diverte mais do que eu.

Há, porém, uma corrente, formada em grande parte por ambientalistas, que defende os bichos, e, sobretudo em algumas regiões do Oriente, estes ainda são seres míticos para muitos povos. No território rural são dedicadas ao animal grande importância e significação, ainda que para sacrificá-lo em momento oportuno. Mas, nas metrópoles, cercadas pelo capitalismo, a figura animal como símbolo de força e transcendência não parece sequer existir.

Contudo, o bicho constitui uma metáfora profícua do homem e da própria vida. Recebendo outro olhar por parte de alguns estudiosos, estes têm defendido a não irracionalidade do bicho, sob a alegação de que os animais possuem um tipo de raciocínio, mas diferente do humano, o que não os priva de ter uma organização psíquica. Isso representa um outro olhar direcionado aos bichos. Estudos recentes redirecionam o modo de conduzir as afinidades entre seres humanos e inumanos:

Não se trata mais de graduar semelhanças, e de chegar em última instância a uma identificação do Homem e do Animal no seio de uma participação mística. Trata-se de ordenar as diferenças para chegar a uma correspondência das relações, pois o animal, por sua vez, distribui-se segundo relações diferenciais ou oposições distintivas de espécies; e, da mesma forma, o homem, segundo os grupos considerados. (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 16).

Portanto, não é mais satisfatório somente elencar características diferentes e comuns entre homens e bichos, mas atribuir significados para ambos; significados que podem ser correspondentes ou dessemelhantes, porém nunca excludentes, abarcando as dimensões que cada “multiplicidade”, expressão utilizada por Deleuze e Guattari (2007), possui.

Em seu ciclo vital, o bicho vive em harmonia com o ambiente. O homem, no entanto, desrespeita os períodos naturais, na ânsia de substituir cada vez mais a natureza pela cultura, com seu crescimento populacional. Mas não é só isso que os difere. Segundo John Berger

(2010, p.7), a linguagem é o grande campo de separação entre humano e animal: “[...] é a sua falta de linguagem, o seu silêncio, que garante a sua distância, a sua distinção, a sua exclusão, de e para o homem.”.

A cultura em face à natureza dimensiona e tensiona as dessemelhanças e similitudes entre animal e homem, tão caras à literatura. Nesse sentido, a literatura retrata, por intermédio de sua ficcionalização dos fatos, a tentativa do homem de encontrar a si mesmo através deste *outro*, o bicho, que é ao mesmo tempo atraente e amedrontador.

Retomamos Berger (2010), quando ele afirma ser o campo da linguagem uma divisa entre homem e animal. Pensadores como Heidegger (1889-1976) já haviam proposto: o animal não possui linguagem. Entretanto, com os avanços da etologia contemporânea – a exemplo dos estudos que apontam a capacidade de algumas aves, como a canora dos pântanos europeus, de reproduzir o som de setenta e oito outras espécies de aves, ou o longo repertório de silvos dos golfinhos, dentre muitos outros –, defende-se que o animal possua algum tipo de linguagem.

É sabido que o bicho comunica-se, também, através da sua própria configuração, volume e gravidade do som que produz, manifestando-se de maneiras diferentes a depender da posição que ocupe na cadeia alimentar e da espécie à qual pertença. Por isso, apontar a ausência de uma linguagem no ser animal é situá-lo fora da zona de pensamento – o que, segundo Heidegger (2003), é ser “pobre de mundo” –, o que significa alegar que o animal não apreende e analisa as coisas ao seu redor, agindo apenas por instinto, pela necessidade de se alimentar, perpetuar a espécie e se defender de outros bichos que porventura possam ameaçá-lo e/ou atacá-lo.

É possível que o animal possua voz, pensamento e linguagem? Dominique Lestel, em *A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”* (2011), levanta questionamentos acerca disso que nos levam a indagar: será que a racionalidade do homem está pronta para reconhecer e julgar uma racionalidade exterior e diferente da sua? Pois, se o animal possui voz, pensamento e linguagem, os desenvolve, manifesta e conduz de um modo distinto do homem. As respostas para tais dúvidas ainda não estão totalmente formuladas.

Sobre essas variáveis, Lestel (2011) parece revisitar o pensamento de Montaigne (1980, p. 211):

Essa falha que impede nossa comunicação recíproca tanto pode ser atribuída a nós como a eles, que consideramos inferiores. Está ainda por se estabelecer a quem cabe a culpa de não nos entendermos, pois se não penetramos o pensamento dos animais, eles tampouco penetram os nossos e podem assim nos achar tão irracionais quanto nós os achamos.

A língua como nomeadora das coisas é arbitrária. Quando pronunciamos um nome, podemos saber seu significado e sua funcionalidade, no entanto, será que sabemos o que realmente aquele nome é? Por um conjunto de símbolos e associações damos nomes às coisas sem qualquer ligação expressiva, ao menos num primeiro momento. E o que pensar dos cumprimentos, como “olá” e “tchau”? Alguns bichos, como os papagaios, podem reproduzir com fidelidade esse som e, se treinados, sabem o momento certo de usá-los. Os humanos, quando aprendem a falar, são ensinados repetindo os cumprimentos e as palavras sem saber seu real significado. Portanto, “[...] um papagaio dando “oi” é algo tão complexo quanto um ser humano dando “oi” (CASTRO; VERSIGNASSI, 2012, p. 67).

Ademais, é importante entender que a linguagem corporal também pode proporcionar comunicação. Assim como os seres humanos usam as mãos para gesticular e expressar sentido, e, ainda, com a língua de sinais para aqueles que não utilizam a fala como ferramenta de expressão, o bicho emprega o próprio corpo e interação com sua espécie e as outras como elemento propiciador de diálogo.

Acerca da manifestação de uma racionalidade distinta entre homem e animal, observamos que, numa conversa a partir da linguagem falada entre homem e bicho, este nada diria ao ser humano e vice-versa. Tal assertiva segue a premissa de que: “[...] a lógica que nortearia essa fala seria radicalmente outra e, certamente, nos despertaria para o conhecimento de nossa própria ignorância.” (MACIEL, 2008, p. 73).

É aceitável supor que a linguagem não consegue suprir a tentativa de se distinguir, em limites precisos, o homem do animal; é necessário mais do que isso. A linguagem do animal diverge da humana, por não ser baseada no raciocínio do modo como o conhecemos, mas não é plausível qualificá-la a partir de uma hierarquia. É coerente, todavia, reconhecê-la e observá-la.

Mesmo falando outra língua e comunicando-se de formas variadas, as duas categorias, humana e animal, têm suas limitações de entendimento, como questionou Lestel (2011). Afinal, se o bicho não fala como um humano, este, por sua vez, parece um animal sem instinto, afastado de uma animalidade ancestral.

No que se refere à categorização “bichos” e “homens”, à classificação de disciplinas, como a etologia, e à proposição de novos conceitos necessários à mudança sofrida pela sociedade contemporânea, Deleuze e Guattari (2007, p. 18) trazem a noção de devir-animal:

[...] o devir-animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É

uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir [...].

Apresentando a princípio uma contradição, o conceito de devir-animal estabelece a ampla e complexa ligação existente entre o homem e o bicho. O devir-animal representa a volta ou a transformação do homem em bicho, e a simulação embutida neste processo, pois não existe volta, metamorfose ou transformação. Existem o próprio bicho e o homem coexistindo e sendo cada um o seu bloco de características, que sempre se revisitam. Cada ser, sustentado por suas peculiaridades, dialoga em formas mais numerosas do que se possa pensar.

Nesse movimento, que não comporta imitações, mas transição entre limiares, o humano traduz o animal a partir da memória, dos *flashes* de acontecimentos e das percepções, que variam desde o ínfimo até escalas maiores. Essas percepções ocorrem por meio do que o bicho imputa ao homem através de sua presença e do imaginário formado a partir delas.

É evidente que cada ramo da sociedade e do saber precisa classificar seus objetos de estudo, e há diferenças estruturais entre o homem e o animal. No entanto, o que se prioriza neste campo aberto na literatura, que traz o bicho como referência, são os “[...] modos de expansão, de propagação, de ocupação, de contágio, de povoamento.” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 20) nas narrativas que referenciam o animal.

A zooliteratura tenta examinar o bicho em sua singularidade. Essa tentativa de examiná-lo é feita, naturalmente, a partir do olhar humano, revestido de sua posição antropocêntrica, impossibilitando uma abertura total das camadas subjetivas do bicho. Sendo assim, como ressaltou Maciel (2008, p. 76): “Sua subjetividade, ou o que quer que seja que chamemos de subjetividade animal, não se inscreve na linguagem humana.”

Essa subjetividade mencionada acima se refere às zonas de reconhecimento e do pensamento do bicho, que não se processam do mesmo modo que as de um ser humano. O cachorro, por exemplo, demonstra a consciência de si mesmo não por imagens, como os homens, mas, mormente, pelo cheiro. Isso fica claro quando pensamos nas demarcações caninas de território expressas pela urina.

Já os gatos têm uma audição muito mais desenvolvida que os humanos, segundo especialistas como Temple Grandin (2006), enquanto que os papagaios têm uma visão com um receptor de cor a mais, fazendo-os enxergar cores invisíveis ao homem. Os bichos também são observadores apurados e possuem uma memória eficaz.

Essas habilidades não significam apenas atributos físicos e distintivos, mas dizem respeito à comunicação dos animais e ao entendimento de mundo para eles, pois: “O

problema não está nos animais que não se reconhecem no espelho. Está em quem testa a presença de consciência sob a ótica humana.” (CASTRO; VERSIGNASSI, 2012, p. 60).

Para Jacques Derrida (1930-2004), em *O animal que logo sou* (2002), motivado pelo olhar indagador²³ do bicho que o observava, as fronteiras entre homem e animal são menos rígidas do que se imagina e podem servir de suporte para despertar uma autoconsciência:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito "animal" me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar [...] atrás de toda sua zoo-logia. (DERRIDA, 2002, p. 31).

Derrida (2002) discute o olhar daquele que vê o animal tentando usar os sentidos que o ser inumano dispõe, no intuito de dialogar dando voz ao bicho, colocando-se na posição do animal e buscando sua própria animalidade, numa recusa²⁴ à categorização exclusivamente racional do pensamento humano formulado até então. O autor também discute a visão daquele que constrói o discurso a partir de uma posição totalmente antropocêntrica, o que implica muitas vezes uma redução do bicho à categoria de servo da vontade humana.

Desse modo, a reflexão por meio do questionamento apontado em *O animal que logo sou*, motiva uma provocação quanto à estabilidade de certas idealizações em torno do animal. Nesse sentido, Derrida (2002, p. 70, grifo do autor) afirma o seguinte:

Seria preciso sobretudo evitar a fábula. A afabulação, conhecemos sua história, permanece um amansamento antropomórfico, um assujeitamento moralizador, uma domesticação. Sempre um discurso *do* homem; sobre o homem; efetivamente sobre a animalidade do homem, mas para o homem, e no homem.

Certa fragilidade é apontada no trecho acima. Essa fragilidade liga-se à “afabulação”, nas palavras do autor, que está coberta por uma perspectiva que muitas vezes direciona o texto literário e o pensamento a uma reflexão limitada, num modo de análise que classifica o animal de maneira equivocada, pois o reduz a mera figuração, sem um valor em si mesmo. Sendo assim, as provocações de Derrida (2002) podem sugerir indagações, que se manifestam no próprio livro do autor, na tentativa de se deslocar o limite entre a zona da animalidade e da humanidade:

²³ Refere-se aqui ao mote do livro citado, em que o autor relata o olhar de um gato, o seu, que o tira de uma zona de conforto; essa saída de uma zona confortável, que se baseia em certezas, estimula-o a questionar a animalidade, o humano e suas relações.

²⁴ Para Eduardo Jorge (2011, p. 11): “[...] é isso que torna o pensamento de Jacques Derrida e a literatura algo interessante: desarticular verdades prontas e preparadas antes mesmo do nascimento de qualquer um de nós.”

O animal em geral, o que é? O que isso quer dizer? Quem é? "Isto" corresponde a quê? A quem? Quem responde a quem? Quem responde ao nome comum, genérico e singular do que eles chamam assim tranquilamente o "animal"? Quem é que responde? A referência do que me concerne em nome do animal, o que se diz assim em nome do animal quando se apela em nome do animal, eis o que se trataria de expor a nu, na nudez ou no despojamento de quem diz, abrindo a página de uma autobiografia, "eis quem eu sou". (DERRIDA, 2002, p. 92).

A partir dos questionamentos expostos, é possível inferir uma tomada de postura que difere do tratamento aleatório que quase sempre é dedicado ao bicho. Em excertos como o mencionado logo acima, também há a sugestão de que o humano pode reconhecer a si próprio através do animal, esta alteridade radical, e, dessa forma, assumir uma retomada do equilíbrio necessário entre homem e natureza.

Desde escritos que datam da década de 1980, promovidos por uma reflexão contestadora acerca de toda uma escola de pensadores, como Descartes e Kant, perpetrada ao longo dos séculos, que baseava a racionalidade humana a partir do confronto com o bicho sob uma perspectiva que alegava ser o animal um ente vazio de mundo, Derrida vem aprofundando a ideia de que a homogeneização do ser vivente inumano “[...] é tanto uma falta contra os rigores do pensamento quanto um crime contra os animais.” (MACIEL, 2011b, p. 88).

O autor francês referido também critica o uso da palavra “animal” enquanto entidade genérica, por acreditar que esse uso denota uma descaracterização, redução e atropelamento do sentido do animal, enquanto símbolo e criatura viva. Derrida (2002) sugere, então, o neologismo *animot*, que seria a compilação de vários “significados animais” numa só palavra, o que para ele configuraria uma avaliação de significados e um consequente reposicionamento em relação ao bicho, ainda que restrito ao campo da linguagem.

Os animais, por muito tempo, foram vistos apenas como o corpo que os compõe. Entretanto, a reelaboração, como nos escritos de Derrida, de um pensamento até então pautado no estado de permanente exploração dos bichos, parece ser parte do compromisso da filosofia e da literatura contemporânea. Entre outras coisas, alguns estudiosos já sustentam a possibilidade de o animal possuir sentimento e algum tipo de razão, ultrapassando a dimensão de corpo isolado da racionalidade e da sensação emocional.

Por intermédio dos estudos do “zoo”, seja na literatura ou na filosofia, e da premissa de que o animal é, paradoxalmente, muito próximo do homem, porque não habita o vazio mental, e, simultaneamente, muito distante do mesmo, pela configuração “socioafetiva-corporal”, o ser humano pode desvendar-se neste *outro* animalesco e se redescobrir, buscando

na proximidade e na distância desse ente seu próprio significado ou sua ressignificação, evidenciando:

[...] a emergência do tema como um fenômeno transversal, que corta obliquamente diferentes campos de conhecimento e propicia novas maneiras de se reconfigurar, fora dos domínios do antropocentrismo e do especismo, o próprio conceito de humano. (MACIEL, 2011a, s. p.).

É através de obras como *O animal que logo sou* e de conceitos como o “devir-animal”, por exemplo, que o homem aprofunda a percepção a respeito do mundo dos bichos e do seu próprio mundo. Diminuindo, porque reconhecendo com mais nitidez, as fronteiras que os separam, aproximando os limites entre o bicho e o homem, constatando que, apoiado naturalmente em suas singularidades, o animal representa não só um ser vivente que pode ser explorado porque é útil, mas uma entidade possivelmente dotada de pensamento e linguagem, que esteve presente durante toda a trajetória do homem, e, até mesmo, existindo anteriormente a este.

Para a presente pesquisa, conceitos como os apontados durante este texto são importantes, pois auxiliam no entendimento da posição do animal enquanto ente que, nos contos que serão analisados no próximo capítulo, ao mesmo tempo em que é humanizado, preserva grande parte de sua carga simbólica, bem como influencia o próprio homem. Isso também constitui, ao lado do ambiente rural, os esteios da análise a qual nos propusemos, que é a de demonstrar como a representação do bicho antropomorfizado está situada em algumas narrativas de Guimarães Rosa e Miguel Torga.

3 DE BICHOS E DE HOMENS: TORGA, ROSA E SEUS ANIMAIS QUASE HUMANOS

3.1 GUIMARÃES ROSA E MIGUEL TORGA: UMA VISITA A UM REINO DE HOMENS ANIMALIZADOS E DE ANIMAIS HUMANIZADOS

Até aqui, apresentamos algumas características e conceitos que perpassam abordagens zooliterárias, tais como o antropomorfismo e a simbologia que é comumente atribuída ao bicho no âmbito textual, bem como um panorama sobre narrativas emblemáticas quanto à representação do animal na literatura. Neste item introdutório ao último capítulo da presente pesquisa, analisaremos alguns textos de Guimarães Rosa e Miguel Torga em que há antropomorfização de personagens animais e animalização de personagens humanas. Para tanto, utilizaremos as narrativas rosianas “Aquário” e “Zôo”, ambas da coletânea *Ave Palavra*, “Meu tio o Iauaretê”, do livro *Estas estórias*, e “O burrinho pedrês”, de *Sagarana*, além dos contos torguianos “O senhor Nicolau”, “Ramiro”, “Cega-rega” e “Vicente”, todos pertencentes ao livro *Bichos*.

O imaginário humano sempre admitiu construções simbólicas a partir de animais. Ora buscando definições para o mundo, ora para si mesmo, o homem recorreu e recorre aos bichos para encontrar os significados da existência e para outros fatores que a circundam. De acordo com John Berger (2010, p. 8), “[...] o uso universal de signos animais para mapear a experiência do mundo [...]” sempre foi uma necessidade humana, uma forma de catarse e de descobrimento.

Motivada por interesses distintos, uma gama considerável de escritores, em todas as épocas, interessou-se em pesquisar e ficcionalizar os animais, suas relações com o homem e aquilo que cada animal representa para diferentes comunidades em contextos diversos. Por isso, não causa estranhamento a quantidade de alegorias na literatura que referenciam os bichos.

A literatura brasileira, já no seu princípio, se serviu da representação de animais para construir narrativas. Desde a descrição da fauna por Pero Vaz de Caminha; depois, as comparações feitas pelo Padre Anchieta, usando animais a fim de descrever o comportamento humano; passando, ainda, pelos românticos, seja na constância em que aparecem bichos na obra de José de Alencar, seja na comparação feita pelos poetas entre seu estado amoroso e o canto de alguns pássaros; até chegar a Machado de Assis e, posteriormente, à representação de animais antropomorfizados por ficcionistas da competência de um Graciliano Ramos e um José Lins do Rego. Vemos, assim, que a literatura do Brasil está permeada por bichos.

Guimarães Rosa confirma essa tradição, tornando-se um dos autores brasileiros que mais retrataram animais em sua escrita. Além de ter “[...] uma linguagem plurissignificativa capaz de conduzir a alta tensão emocional da obra.” (CANDIDO, 1994, p. 78), com uma sintaxe muito própria, tratou das relações humanas: desde as mais triviais até a complexa ligação do homem com o teor transcendente da vida.

Às vezes mais, às vezes menos destacada, a representação dos bichos nas narrativas rosianas é frequente: como veículo que conduz as personagens para ações decisivas na história, a exemplo dos cavalos que carregam Damázio e seus capangas, do conto “Famigerado”, jagunços famosos pela violência; ou ainda como o equino de “Retrato de cavalo”, que morre marcando o fechamento de uma série de acontecimentos frustrantes, pois seu dono, que iria se casar e o adquirira, desfaz-se dele, não casa e perde até mesmo o retrato do animal – ao redor do qual alguns aspectos intrigantes do texto são situados.

Rosa faz também abordagens nas quais os animais figuram como personagens antropomorfizadas que protagonizam a história, como em “Conversa de bois”, no qual alguns ruminantes libertam um garoto do jugo de seu padrasto. Encontramos, ainda, burros e bois, como os de “O burro e o boi no presépio (catálogo esparso)”: criaturas humildes, mansas, quase personificações da figura de Jesus do Cristianismo, tão humanas quanto divinizadas. Jacinto Prado Coelho (1982, p. 57), explica que na literatura de Guimarães Rosa “[...] os bois e cavalos são uma constante, lembrando o tom épico das narrativas populares da literatura de cordel [...]”, envolvendo costumes que perpassam o campo religioso, lendas locais e tradições de toda natureza.

A representação de animais na obra rosiana também incorre na caracterização de seres que, comumente, despertam repulsa, como a Boicininga²⁵, protagonista de “O bicho mau”, misto de humanidade e sinalização da morte; ou que suscitam afeto, como no texto “As garças”, que, a partir do itinerário anual feito pelas aves que intitulam a narrativa, evidencia tônicas como o amor e a perda. O mistério é também um caráter que perpassa a representação dos bichos rosianos, a exemplo de “O cavalo que bebia cerveja”, conto que apresenta a história de Seô Giovânio, homem estrangeiro e enigmático que passou a habitar o sertão. O estrangeiro nutria uma ligação estranha com cavalos. A narrativa conta que Seô Giovânio guardava um cavalo branco empalhado dentro de um dos quartos de sua casa, além de criar um equino que bebia cerveja – animal em torno do qual gira um grande mistério, que instiga o leitor.

²⁵ “Boicininga” é o mesmo que “cascavel”.

Os exemplos são abundantes: as feras de “Campo geral”, o burro Sete-de-Ouros, o burrinho que Rodolpho Merêncio empresta a Augusto Matraga, na novela homônima, e o asno da história “O burrinho do comandante”, além de outros. Essa fartura de referências e personagens-bichos marca de modo permanente a obra de Rosa.

Grande sertão: veredas, uma das narrativas mais notáveis da literatura brasileira, também traz significativas representações de animais. Em meio ao campo de guerra formado pelos jagunços, e os questionamentos de Riobaldo, o texto rosiano apresenta bichos como o deste trecho:

Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebicado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara decão: determinaram – era o demo. Povo prascóvio. Mataram. (ROSA, 1994c, p. 11).

O imenso sertão de Guimarães Rosa tem uma dimensão mística, fantasiosa e sobrenatural – embora o código a ser decifrado em torno desses aspectos esteja longe de ter seus enigmas totalmente solucionados. Essa dimensão também se manifesta por meio dos animais da narrativa. Um dos exemplos mais instigantes, nesse sentido, é o bezerro presente no trecho mencionado um pouco atrás, situado no parágrafo que abre o livro: aparentemente um animal mestiço, “um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro”, que também tinha “cara de gente”. Lembrando lendas do folclore e da tradição popular²⁶, cheias de criaturas indefinidas, misturadas, animais como o mencionado acompanham a realidade circundante da narrativa, cercada por, como afirmou Maria Cristina Elias (2001, p. 49), “seres incompletos” e pluridimensionais.

O bezerro “erroso” é demonizado. Afinal, o bezerro é o elemento que inicia o teor demoníaco que intriga todo o sertão no texto. Na perspectiva rosiana, o sertão é tão onírico quanto real, constituindo-se o lugar de onde emergem forças transcendentais que circundam o homem. Em todos esses escritos, antropomorfizados, demonizados ou puramente animais, os bichos rosianos apresentam figurações distintas, que representam o homem e sua relação com a existência e com o sertão, húmus da vida. Nesse sentido, Guimarães Rosa e Miguel Torga assemelham-se, pois o telúrico, tanto no território rural português torguiano como no sertão transcendente rosiano, é o cerne da vida.

²⁶ Uma das características de destaque da narrativa é a sua mescla textual, marcada por diferentes modalidades. A tradição oral é uma dessas modalidades textuais presentes no *Grande sertão*.

No “zoo” de Guimarães Rosa, topamos com bichos humanizados, mas que, diferentemente de outras produções literárias – como as fábulas esópicas, por exemplo –, carregam em si uma animalidade mais acentuada que a humanidade que lhes é atribuída. Animalidade que não se limita à composição física, mas se estende à psicológica. O autor tece, em torno da representação dos bichos que inscreve em seus textos, uma subjetividade elaborada por ele mesmo, como não podia deixar de ser. Mas, na obra rosiana, os animais não são retirados da ambientação natural²⁷, não sendo, desse modo, privados dos caracteres mais cruciais que os classificam. O bicho existe no seu habitat, em geral o ambiente sertanejo, porque na obra do autor de *Noites do sertão* “[...] a paisagem e a palavra desempenham um papel muito importante em sua expressão estética e tanto uma como outra em estreita ligação com a realidade sertaneja.” (ATAÍDE, 1994, p. 111).

A maior parte dos escritos sobre os bichos apresenta uma procura por explicações sobre esses seres, a fim de explicar o humano. Essa procura visa preencher motivações distintas. Entender como funciona o universo animal e o que os animais têm de comum e diferente com o humano – racional, filosófica e poeticamente – são algumas das inclinações literárias às quais se voltam escritores como Guimarães Rosa em muitos momentos de sua obra.

As séries “Aquário” e “Zôo” (1994a), do autor de *Primeiras histórias*, são textos dotados de estímulos poético-afetivos que apresentam animais descritos sob uma roupagem imaginativa. Baseada no olhar minucioso dedicado a cada um dos bichos de que trata, essa descrição, disposta textualmente num híbrido de notas de viagem e poesia, revela um exercício de observação e ludismo que sonda a vida íntima dos animais, vistos pelo autor em aquários e zoológicos espalhados pelo mundo.

Em “Aquário”, tanto na narrativa que discorre sobre o de Nápoles quanto sobre o de Berlim, fica visível a busca pelo universo animal. Universo retido numa grande caixa de vidro “VERTICAL, revés” onde “a água se enjaula.” (ROSA, 1994a, p. 943). Nessas narrativas, peixes, tartarugas, ouriços, enguias e outros seres aquáticos ganham uma conotação lírica e espirituosa, tendo seus atributos preservados pelo autor e, ao mesmo tempo, aproximados do humano, sobretudo no que este possui de terno, afetuoso.

Já em “Zôo”, constituído pelo mesmo híbrido textual de “Aquário”, o escritor narra as visitas que fez a diferentes zoológicos na Europa – em Londres, Paris, Hamburgo – e no

²⁷ À exceção dos textos “Zôo” e “Aquário”, situados espacialmente em locais que são reproduções do ambiente natural dos animais referidos pelo autor.

Brasil – no Rio de Janeiro. Rosa destaca aspectos da personalidade de cada bicho, dando ênfase ao comportamento dos animais, por meio do risível e do fantasioso.

O zoológico é um espaço de olhares, mas não olhares que se encontram. O homem não cruza o olhar do bicho, observa-o apenas. Nesse contexto, o zoológico assemelha-se a um museu onde os animais são os objetos de exposição – comumente tomados em sua superficialidade.

Nesse sentido, o ficcionista mineiro contraria a perspectiva zoológica usual. Tentando adentrar o ser de cada bicho, num misto de inquietação, surpresa e afeição, ultrapassa o artificial e se contagia com a situação dos animais, como fica explícito no trecho seguinte:

Crime: prenderam, na gaiola da cascavel, um ratinho branco. O pobrinho se comprime num dos cantos do alto da parede de tela, no lugar mais longe que pôde. Olha para fora, transido, arrepiado, não ousando choramingar. Periodicamente, treme. A cobra ainda dorme. (ROSA, 1994a, p. 1111).

Com o “[...] propósito também ético [...] ao poetizar a existência desses seres que estão à mercê de seus tratadores” (MACIEL, 2008, p. 61), o autor de *Tutaméia* marca a condição de enclausurado dos bichos, que estão fora de seus domínios naturais, mas que, mesmo assim, mantêm entre si uma relação que contrasta com o caos das cidades. Essa perspectiva aplica-se, principalmente, em relação ao zoológico Hagenbeck Tierpark, de Hamburgo, local visitado pelo escritor inúmeras vezes no período de 1938 a 1942. No *Diário de guerra*, livro pouco difundido, há registros das suas visitas aos zoológicos e das impressões extraídas desses momentos, bem como a de passeios em teatros, encontros oficiais e o terror da Segunda Guerra Mundial, época em que estava no cargo de cônsul-adjunto na Alemanha.

Rosa exercita a alteridade, pois, ao privilegiar o *outro* como integrante de seu discurso, interagindo com outra comunicação – a comunicação que apreende do bicho – promove o entrecruzamento de elementos humanos e animais, afrouxando os limites que os separam de modo rigoroso.

Em “Zôo”, o autor atribui, ainda, características dos bichos à própria natureza, através de definições que realçam como vivem, se comportam e dialogam, sob a perspectiva da inventividade. Há nesses textos o que Souza (2011) classificou como “procedimento metafórico e deslocamento do clichê”, que parte de um caráter usual para redimensionar o discurso sobre a vida dos bichos apresentados.

A partir das narrativas referidas acima, já é possível esboçar um aspecto que perpassa os textos sobre animais na obra rosiana: a preocupação literária de retratá-los, como se o autor

“[...] se transportasse para dentro dos bichos, não para lhes transmitir a sua própria personalidade, mas para interpretar e exprimir a imaginada vida interior deles.” (LINS, 1982, p. xxxix-xl).

Portanto, em Rosa, verifica-se a construção de um retrato psicológico minucioso dos entes não humanos, tidos como menores numa hierarquia em que o homem domina todo o resto. O autor joga com esse caráter e utiliza os bichos, contextualizados em sua obra geralmente nos seus domínios naturais, para falar do humano, apoiado na tradição oral de narrativas interioranas, onde a presença de animais bestializados é constante: “A natureza fabular desse projeto consistia no empenho diário do escritor pelas histórias cotidianas, pelos contos de bichos, pelas encenações religiosas, ricas em personagens retiradas do mundo animal [...]” (SOUZA, 2011, p. 246).

“O burrinho pedrês”, narrativa que abre *Sagarana*, não marca apenas a abertura de um livro, mas o início da caminhada literária de um dos maiores ficcionistas brasileiros do século XX. Assim como James Joyce (1882-1941) narrou no *Ulisses*²⁸ (1922) um dia da vida de seu herói, Rosa conta um dia da jornada do velho Sete-de-Ouros. Sendo motivo recorrente na literatura do autor de “Sarapalha”, o tema da viagem é o ponto de partida para a trajetória heroica que o burrinho empreendeu.

Sete-de-Ouros vivia com outros animais na Fazenda da Tampa, de Major Saulo, no interior mineiro, depois de passar pela mão de muitos donos. A narrativa, iniciada com as lembranças da vida do burro, baseia-se no caminho percorrido por Sete-de-Ouros, os vaqueiros e a boiada que estava sendo levada da Fazenda da Tampa até outro local. A história é encaminhada através dessa viagem, perpassada pela “[...] grande enchente da Fome, com oito vaqueiros mortos [...]” (ROSA, 1994d, p. 241), na qual o burro desempenhou importante papel.

Entrecruzada pela descrição do narrador de cada vaqueiro que integra a peregrinação, além de histórias paralelas²⁹ onde animais figuram, a narrativa é composta de um bestiário

²⁸ As semelhanças levantadas nesta pesquisa entre o livro referido e a narrativa rosiana limitam-se ao aspecto mencionado, pois as características que melhor classificam as duas narrativas são destoantes entre si, além de complexas, não cabendo a este estudo analisá-las. Trazemos, entretanto, um trecho do estudioso Franklin de Oliveira (1970, p. 406) a este respeito, que relata o seguinte: “Nada repugnava mais a João Guimarães Rosa do que a literatura que despoja o homem do atributo de sua transcendência. Por isso é absolutamente falso compará-lo a Joyce, cuja subversão vocabular só abre caminho ao caos e ao niilismo. No caso, a aproximação formal é apenas coincidência – manifestação que não se refere ao essencial. Joyce era o jubileu do irracionalismo. Rosa, o contra-irracionalista.”

²⁹ Há cerca de sete histórias que se juntam à narrativa principal no périplo de Sete-de-Ouros, além de pequenos relatos. Essas histórias, geralmente contadas por Raymundão – espécie de “narrador-síntese” (RIEDEL, 1980, p. 51) –, se ligam à principal, constituindo o que Óscar Lopes (1970) denominou “hierarquização permanente” na escrita rosiana, onde várias narrativas são contadas juntamente com a fundamental. Quanto ao burrinho, o crítico

significativo, no qual a estrela maior é o burrico. As personagens da novela, em geral, apreciam os bichos e destacam suas qualidades, reconhecendo a existência de uma possível inteligência nos animais.

Sete-de-Ouros é humanizado física, por seus óculos e barba recém-feita, e psicologicamente, tendo sua sabedoria evidenciada em toda a narrativa, além de possuir a habilidade de se expressar – demonstrada pela descrição que lhe é atribuída a partir de “[...] frases inteiras, que dão ao burrinho uma alma ou põem no mesmo plano burros e homens.” (LEÃO, 1994, p. 141).

Na novela de Rosa, o burro filosófico, que de olhos semicerrados mergulhava num mundo interior, escapa de uma enchente, salvando pessoas. Em toda a história, qualidades do animal são ressaltadas e sua figuração é aproximada a um caráter numinoso, que reflete uma simbologia ligada ao Cristianismo, onde o jumento se faz presente em passagens decisivas da vida de Cristo. A entrada triunfal de Jesus em Jerusalém montado num burrinho é uma dessas passagens. Essa imagem confere ao burro, ainda, aspectos como a paciência e a mansidão.

O burro vira herói e sinônimo de sagacidade na novela rosiana. Mas o que se tem, afinal, em “O burrinho pedrês” é “[...] a tragédia da vida sertaneja e do humano em geral [...]” (OLIVEIRA, 2008, p. 84), ditadas no texto pelo ritmo do animal antropomorfizado, que trilha uma jornada perpassada por experiências agudas, tanto dos bichos quanto dos homens.

Cercada por animais, a narrativa rosiana, sobretudo em “O burrinho pedrês”, sinaliza um território onde a protagonista nem sempre é humana, pois Rosa não abre mão do animal para falar do homem, mas o anima e humaniza a fim de, por meio de sua vasta simbologia, munir a história com um teor místico e metafísico – soluções, por excelência, para a decifração de sua obra, como declarou o próprio autor em entrevista a Fernando Camacho (1978).

“Meu tio o Iauaretê”, uma das narrativas que integram *Estas estórias*, é formada por um monólogo-diálogo no qual a voz do protagonista – um ex-matador de onças – faz a narração. Diferentemente de “O burrinho pedrês”, “Meu tio o Iauaretê” marca a animalização em vez da humanização, compartilhando com a história de *Sagarana*, entretanto, um lugar de destaque entre as narrativas rosianas envolvendo a representação de animais.

afirma ainda que as outras histórias nos “[...] ajudam a conhecer o burro, porque ele é inseparável do seu mundo, e tudo isto se sente como solidário e essencial.” (LOPES, 1970, p. 330).

O onceiro, durante todo o texto, conversa com um viajante que lhe pede guarida. A partir desse diálogo, entrecortado e sem linearidade, o licantropo³⁰ vai contando a história de sua vida: desde as muitas caçadas de onças, até a sua desistência em matá-las, pois passa a afirmar que: “[...] onça é meu parente.” (ROSA, 1994b, p. 826). Basicamente, a história é formada por essa narração do onceiro, que conta sua vida, centralizando seu discurso na relação que mantém com os animais.

O ex-matador de onças, que se identifica com os bichos, rejeita a civilização, interrompendo o seu trabalho de matá-las, passando a defendê-las. Essa identificação com os animais transporta-se para sua fala: uma mescla do dialeto sertanejo com língua indígena e sons animais. Para Galvão (2000, p.64): “O efeito lingüístico (sic) é dos mais notáveis, porque elege uma mistura de três canais de comunicação, a saber: o português, o tupi do índio e as onomatopéias (sic) da onça.”.

Além de a linguagem do onceiro ser modificada, seu modo de agir e de viver também mudam. A relação amorosa que mantém com a onça Maria-Maria comprova essa mudança, pois o ex-matador declara preferir a onça a qualquer mulher, estabelecendo uma relação que não poderia ser classificada ao certo como zoofílica, já que o homem passa a ser mais animal que humano. Ademais, ele se arrepende das mortes que causou às onças, e como “bicho do mato” (ROSA, 1994b, p. 826), aparentado desses animais, mata homens e os leva para que sejam comidos por aqueles.

Nessa narrativa, o homem é animalizado, passando a ser mais bicho que homem. Na personagem que “vira” onça, há uma negação das mortes aos animais que provocou e uma justificação consciente das humanas que causou. Tal negação apóia-se na convicção de que as onças, sendo seus parentes, não podem ser mortas por ele. Quanto à justificação, o ex-matador alega que, se matou homens, foi para a sobrevivência da espécie à qual passou a pertencer. Há também um reconhecimento mútuo da animalidade do ex-caçador que reforça esse fenômeno, uma vez que tanto ele se aproxima das onças de forma íntima, conhecendo-as, quanto elas o aceitam:

[...] Onça sufoca de raiva. [...] Onça é onça – feito cobra... Revira pra todo o lado, mecê pensa que ela é muitas, tá virando outras. Eh, até rabo dá pancada. Ela enrosca, enrola, cambalhota, eh, dobra toda, destorce, encolhe... [...] A força dela, mecê não sabe! [...] Ligeireza dela é dôida. [...] Mata mais ligeiro que tudo. [...] Apê! Bom, bonito. Eu sou onça... Eu – onça! (ROSA, 1994b, p. 825-852).

³⁰ Licantropo vem de licantropia, que, neste contexto, será utilizado a partir do significado que atesta a crença do indivíduo em estar “[...] transformado em lobo ou *outro animal selvagem*.” (HOUAISS, 2009, p. 1176, grifo nosso).

Quanto a essa animalização³¹ do onceiro, o final do conto é emblemático, pois elimina maiores suspeitas de sua humanidade, já que, a partir dos ruídos que o protagonista emite, a narrativa possibilita uma provável interpretação: a de que não só o homem-onça matou o visitante que escutava a narração de sua vida, e que havia apontado-lhe a arma após sua gradativa metamorfose, como também o devorou.

Essa análise ganha significado quando amparada por pesquisas lexicais. De acordo com Stradelli (1929), *Uy (Ui)* quer dizer “bebido”, *u* é o verbo comer e *êe* significa “sim”. Dessa forma, através da leitura do final do conto, encontramos a sugestão de que o homem-onça matou e ingeriu o visitante, como uma onça faria se presumisse que está ameaçada: “Nhenhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhòu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êeêê... êê... ê... ê...” (ROSA, 1994b, p. 852, grifo nosso).

No conto “O senhor Nicolau”, de Miguel Torga, presente no livro *Bichos*, também há uma animalização do protagonista. A história narra a vida do Sr. Nicolau, um homem colecionador de insetos. Desde a infância, demonstrava curiosidade pelos pequeninos bichos. No colégio, perdia aulas para descer “[...] pelas serras a cabo, aos grilos.” (TORGA, 1996a, p. 121), coletar e examinar os bichinhos. Na fase adulta, sustentado pela herança paterna, passa a dedicar-se inteiramente à busca e catalogação dos animais, fazendo desta sua única ocupação.

A partir do convívio com os milhares de insetos que se punha a estudar e guardar em vidros, passa a não se ocupar da vida humana, ignorando-a, levando em conta máxima o seu ofício de colecionador, num reconhecimento, talvez inconsciente, de não-pertença à comunidade que habitava³²:

O seu mundo fechara-se ali, concêntrico, sem horizontes, murado pelas estantes envidraçadas, onde o sonho se conservava em naftalina. As nações desabavam, sucediam-se guerras, a própria aldeia oscilava nos gonzos. Mas o senhor Nicolau, alheio às paixões humanas, continuava a povoar os dias de libélulas e borboletas. (TORGA, 1996a, p. 124).

³¹ A animalização do protagonista é confirmada em todo o texto por meio de fatos contados por ele ao visitante, como a relação amorosa com a onça Maria-Maria, uma vez que não gostava de mulher, mas da onça; a relação conflituosa que manteve com humanos em todos os ambientes que frequentou; a compreensão dele do pensamento e do comportamento das onças; e as metamorfoses que o onceiro alegava sofrer, “[...] eu oncei.” (ROSA, 1994, p. 850), e que acabavam sempre em morte de humanos, como as de seu Rauremiro e de toda sua família, a dos pretos Bijibo e Tiodoro, e dos geralistas, levados por ele às onças para serem comidos.

³² Nesse sentido, “O senhor Nicolau” assemelha-se ao conto torguiano “O caçador”, do livro *Novos contos da montanha* (1996c), pois Tafona, protagonista da trama dos *Novos contos*, também vive à parte da comunidade que habitava, interagindo humanamente apenas o necessário para sua sobrevivência, como o senhor Nicolau. Tafona reconhecia-se em meio à natureza, isolado, exercendo o ofício de caçador, que era também seu modo de viver. Modo que se identificava mais com a vida animal, que obedece aos instintos, do que com a vida humana, perpassada por códigos sociais de conduta. A vida à qual pertencia era na natureza, aliada à caça: “A caça fora a maneira de se encontrar com as forças elementares do mundo. E nenhuma razão conseguira pelos anos fora desviá-lo desse caminho.” (TORGA, 1996c, p. 57).

Dessa forma, torna-se mais bicho que homem, assumindo seu lugar na escala animal como mais um inseto, num processo de intensa identificação: “Era um bicho. Um inofensivo bicho, igual aos milhares que tinha no escritório embalsamados.” (TORGA, 1996a, p. 125).

A morte do colecionador, que fecha o conto, demonstra o quanto a personagem havia se animalizado. No instante final, enquanto era examinado por um médico e “delirava”, afirma o narrador, sentia dor na coluna e lembrava-se das agulhadas que deu em tantos insetos, seus irmãos, concluindo: “ – Má técnica... Era éter acético primeiro, e só então... Oxalá não se esqueça ele ao menos de escrever no rótulo, correctamente, o meu nome em latim...”, enquanto aguardava para ser posto “na sua caixa.” (TORGA, 1996a, p. 126).

Assim como em “Meu tio o Iauaretê”, uma morte no conto de Torga dissipa hesitações em relação à animalização sofrida pelas protagonistas. Só que, na história rosiana, quem morre é o interlocutor do onceiro, diferindo da torguiana, na qual quem morre é o próprio homem animalizado. Na narrativa de *Bichos*, os eventos ocorrem de maneira não violenta, diferentemente de “Meu tio o Iauaretê”. Nesta, o imperativo da violência é perceptível, pois a personagem, antes de “onçar”, mata muitas da espécie, passando a assassinar, posteriormente, homens, a fim de contribuir com a alimentação de seus novos parentes, num possível processo de expurgação. Em “O senhor Nicolau”, apesar de concluídas por uma “má técnica”, as mortes são rápidas, não envolvendo humanos, à exceção da morte da protagonista do conto, diferente de “Meu tio o Iauaretê”.

O texto rosiano sobre o homem-onça sugere um possível processo de expiação, centrado na morte humana e executado pelo onceiro. Nessa expiação pode-se verificar o tema da vingança, expressa pela forma como os humanos são levados para servir de alimento às onças. A vingança associada à injustiça com um animal realiza-se, também, no conto “Ramiro”, de Miguel Torga. Esse texto se aproxima de “Meu tio o Iauaretê” pelo teor de vingança, embora não tão frequente, que encerra. Trata-se da história de um pastor de ovelhas calado e solitário, assim como a montanha onde morava. Ramiro assassina um homem, outro pastor, porque este havia matado acidentalmente uma ovelha preta, a mais bela de Arcã. No conto, o protagonista se comunicava quase que exclusivamente com os animais, por meio de assobios secos e agudos. Praticando cotidianamente um mutismo quase total, era detentor de uma alma também muda: “A sua alma era muda como um túmulo” (TORGA, 1996a, p. 102), e não se compadecia.

Numa identificação não só com os bichos, mas com o cenário duro das serras, Ramiro retalia a morte acidental da ovelha, matando um homem. Assemelha-se, dessa forma, à personagem principal de “Meu tio o Iauaretê”, já que ambos matam instintivamente, a fim de

defender a espécie à qual se sentem integrados. No conto rosiano, esse caráter instintivo que acompanha as execuções fica explícito quando o homem-onça declara a Maria Quirinéia que ela precisa ir embora, senão ele a mataria para dar às onças.

Ramiro difere de outras personagens humanas de *Bichos*, como o almocreve do conto “Morgado”. Nessa narrativa, o homem abandona o burro para ser devorado pelos lobos, reclamando o dinheiro que gastou na compra do animal, ainda que este tenha lhe salvado a vida. Em “Ramiro”, o pastor de ovelhas importa-se com o bicho, vingando sua morte. O homicídio e a violência negam o princípio substancial da vida, que, na obra torguiana, revela-se pela comunhão com a terra – ausente da providência de Deus, por isso entregue aos próprios cuidados – e o direito de nela estar em sintonia com a natureza.

Portanto, o pastor Ramiro, que convivia quase exclusivamente com o rebanho que cuidava, vê, na morte da ovelha, amputado o cerne da vida. Aliada à desolação da montanha, a quebra da regra primordial da vida – o direito de existir –, para ele, homem terrenal e animalesco, não poderia ficar impune. A fraga, nesse sentido, simboliza a dor e a adversidade da vida. Ramiro incorpora-se a esse ambiente de tal forma que se torna uma extensão daquele mundo, onde o direito de viver é um item indispensável, porém difícil e violento. O estudioso Elias José Torres Feijó (2009, p. 167) acredita que a obra de Miguel Torga “[...] apresentou, através dos seus vários escritos, um conjunto de formulações sobre um modo de ver, estar e actuar no mundo. Nesse modo, as formas de relacionamento do indivíduo e da colectividade com o seu meio, têm uma relevância especial.”

Afinal, é no homem e sua relação com a terra, e, por conseguinte, com os animais, permeada por uma existência conflituosa, onde está localizado o ponto crucial da obra desse porta-voz de um “Reino Maravilhoso” e paradoxal – reino que representa o povo português, mas também todos os homens –, tão local quanto universal³³.

“Cega-Rega” é uma das narrativas torguianas que abordam “um modo de ver, estar e actuar no mundo”, como apontou Feijó (2009). Nesse conto, há a descrição dos estágios de

³³ Em relação a essa classificação que reúne aspectos contrários num mesmo “Reino Maravilhoso”, Joaquim Michael (2009, p. 267), afirma o seguinte: “Qual é o *Reino Maravilhoso* que Miguel Torga encontra em Trás-os-Montes? A leitura dos contos revela que esse reino, no fundo, é paradoxal. Ele forma o cenário do inexplicável e incansável esforço dos seres de existir. Uma ansiedade silenciosa e grandiosa compenetra o que vive. Mas, ao mesmo tempo, o mundo é hostil.” Quanto ao caráter universal de sua obra, o próprio Torga declara: “Não pintei as coisas de Trás-os-Montes para retratar uma realidade local. Um dia vieram cá ao meu consultório uns estudantes estrangeiros - um japonês, um alemão, um francês e um italiano -, estavam a ler os *Novos Contos da Montanha* num curso de férias e vieram cá porque me queriam conhecer. Perguntei-lhes por que razão estavam tão entusiasmados, impressionados com esses contos. Responderam-me, o japonês, o seguinte ‘isto é como se fosse uma coisa escrita por um escritor japonês sobre a realidade japonesa’, porque há uma violência comum a certas figuras e ao mundo todo. Quando escrevi os *Novos Contos da Montanha* não pensei em retratar só o que lá havia, pintei as criaturas de Trás-os-Montes mas sem paredes à volta.” (TORGA *apud* FEIJÓ, 2009, p. 172-173).

metamorfose sofridos por uma cigarra: desde larva, passando por crisálida, até chegar à fase adulta. Junto a essa descrição física, o narrador discorre sobre as modificações sofridas pela cigarra no sentido comportamental e emocional.

As etapas da vivência que compõem a construção do sujeito, alinhando o desenvolvimento da autoconsciência e a evolução do organismo físico e pensante, são personificadas na cigarra, que, como nas fábulas, opõe a beleza do seu canto à dureza do trabalho. Assim como na vida humana, a opção pelo lúdico em detrimento do pragmatismo quase sempre acarreta incompreensão e certo isolamento: “Vencera todos os obstáculos dum árido caminho, sem a ajuda de ninguém. No fim do esforço, nem sequer essa vitória via reconhecida. Por isso, nada devia aos outros, e nada lhes daria, a não ser a beleza daquele hino gratuito.” (TORGA, 1996a, p. 86).

Nesse aspecto, a cigarra é associada à figura do poeta, que nas palavras do narrador é: “Um irmão que sabia também que cantar era acreditar na vida e vencer a morte.” (TORGA, 1996a, p. 88). Esse texto torguiano expressa o conflito existente na aceitação pelo meio social da individualidade de cada um, oscilando entre liberdade, transcendência e a concordância com a coletividade, quase nunca em conformidade com as ânsias pessoais do indivíduo. Essa não conformidade fica clara no conto através das reclamações do trabalhador camponês, um humano que, cansado, se queixava da falta de silêncio provocada pela cigarra. Outro exemplo que ilustra esse choque de vontades é a sentença da formiga: “– A alegria passa-lhe... É deixar vir o inverno [...] – E temo-lo aí, não tarda muito.” (TORGA, 1996a, p. 87).

Desse modo, “Cega-rega” representa, através da cigarra que passa por estágios metamórficos até chegar ao amadurecimento – metaforizado pela subida até o cume onde, enfim, canta –, a opção pelo canto em vez da vida de obrigações³⁴, assumindo sua natureza. Não só a experiência, que pode ser deslocada ao sentido humano, adquirida com as transformações pelas quais passa e o conhecimento obtido com essas modificações, físicas e/ou comportamentais, mas a tomada de posição do sujeito num mundo onde a vida nasce, perdura e é eliminada, são mostradas na narrativa: “É difícil, mas vai. Desde que haja coragem dentro de nós, tudo se consegue. Até fazer parte do coro universal.” (TORGA, 1996a, p. 85).

Esse “universal” de que trata o conto não é a integração às normas da coletividade, mas o pertencimento ao mundo, onde cada indivíduo alcança um lugar. Por isso, a

³⁴ Essa escolha em cumprir sua missão, que não se volta para as questões de ordem prática, pode ser visualizada, também, no trecho seguinte: “Porque a fome era triste, os dias passavam velozes, e urgia ajudar a natureza a ser pródiga? Imaginem! Pois que aproveitassem as horas, os minutos e os segundos, num anseio insaciável de fatura. Ela continuaria ali, preguiçosa, imprevidente, num desafio sonoro à sensatez.” (TORGA, 1996a, p. 87).

transformação, o processo, o algo não concluído que vai atingindo a consciência plena de suas capacidades a cada ação concretizada, ocorre na cigarra com o ato de assumir seu instinto, seu papel no mundo.

O êxodo, a “saída da caverna”, simboliza a concretização da fase de maturação da cigarra, que atinge a plenitude quando consegue cantar e, com isso, admite os propósitos da sua própria existência. De acordo com Lucia Maria Domingues Weber (2007, p. 6, grifos do autor), “Torga expressou em *Cega-Rega* que essas potencialidades do indivíduo são plenamente atingidas por meio do processo de transformação: a evolução por meio da metamorfose.”, assim como a escolha pelo canto. A eleição da cigarra, que pensa e acolhe o seu destino, aponta, por intermédio de sua humanização, a opção humana em decidir pelo seu instinto em lugar de afastá-lo ou tolhê-lo.

Sendo assim, não só “Cega-rega”, apoiada pelo “pardal suspicaz” (TORGA, 1996a, p. 87), mas toda a literatura de *Bichos*³⁵ reflete a tentativa do autor de transfigurar o homem nos animais através da antropomorfização. Essa transfiguração perpassa o campo psicológico e equipara os bichos ao humano quando da luta pela sobrevivência, defendida por ambos com afinco.

A vida quer crescer, mas a opressão do mundo não facilita a existência. Por isso, a luta e a não submissão fazem parte da sobrevivência, sobretudo num mundo em que leis próprias regem as ações dos homens e dos animais, igualmente rebeldes quando ameaçados. E essa rebeldia torna-se ainda mais resistente quando direcionada ao divino. “Vicente”, narrativa que arremata a coletânea *Bichos*, é exemplar nesse sentido.

Vicente, um corvo antropomorfizado que sente e pensa, rebela-se contra Deus por ter sua liberdade cerceada por Ele. Numa versão da história do dilúvio bíblico presente no livro de Gênesis, desta vez centrada no anseio de ser livre de um dos componentes da Arca, o conto traduz a revolta do animal quando privado do direito à liberdade, acentuada pelo fato de o motivo de estar na Arca residir nos pecados dos homens, e não dos bichos: “Que tinham que ver os bichos com as fornicações dos homens, que o Criador queria punir? [...]. E, quanto mais inexorável se mostrava a prepotência, mais crescia a revolta de Vicente.” (TORGA, 1996a, p. 129).

³⁵ Alguns contos como “Ramiro”, “Madalena” e “O senhor Nicolau” não representam a antropomorfização, mas uma animalização sofrida por personagens humanas. Em “Jesus”, é a relação afetuosa entre um passarinho e um garoto o grande tema. Em todas as narrativas, porém, é o símile homem/bicho a temática principal. Se em “Madalena”, mãe e filho têm aspectos de suas relações e comportamento animalizados, é a tentativa de questionar os limites do símile referido que permeiam a interpretação da história.

O corvo foge no início do conto, e o que se segue é o conflito entre ele e Deus, disposto a calar aquela revolta. Vicente resiste, e o Criador, então, pressionado por duas opções – a de aniquilar o animal, fazendo prevalecer a sua força, e a de resguardar a sua criação deixando Vicente livre –, decide cessar as águas do céu, libertando, irremediavelmente, o pássaro insubmisso: “Mas em breve se tornou evidente que o Senhor ia ceder. Que nada podia contra àquela vontade de ser livre./ Que, para salvar a sua própria obra, fechava, melancolicamente, as comportas do céu.” (TORGA, 1996a, p. 135).

O que se apresenta na leitura do conto é um embate não só entre liberdade e perseguição, mas entre humanismo e divindade. O humanismo torguiano constitui o verdadeiro divino. O Deus de Torga é o próprio homem. De acordo com Alexandre Emídio Costa (2010, p. 8), o humanismo do autor de *Orfeu rebelde* “[...] é marcado por uma concepção de homem que se dobra em si mesmo, mas abarca também o outro, seja o indivíduo, a natureza ou o espaço social”, porém nunca o divino celestial como força significativa.

O pássaro negro, símbolo de liberdade, é um corvo no conto “Vicente”. Para o mundo místico, o corvo representa o espírito negativo, contrário; simboliza, ainda, o mal, o demoníaco e o profano. Nesse contexto, o corvo Vicente aparece como uma figuração do lado oposto ao de Deus, o espírito contrário referido. No entanto, não como símbolo do mal espiritual, e sim como opositor a Deus, enfrentando-O pelo direito de ser livre.

O conflito com Deus e a aspiração à liberdade, uma liberdade que representa todos da Arca, fazia Vicente resistir às investidas violentas que vinham do Céu: “O seu gesto foi naquele momento o símbolo universal de libertação. A consciência em protesto activo contra o arbítrio que dividia os seres em eleitos e condenados.” (TORGA, 1996a, p. 130).

O pássaro, na sua consciência de “homem” livre, não aceitou o cárcere, fazendo da liberdade seu maior objetivo. A consciência e o pensamento de Vicente, atributos designados ao humano, não se prostraram ante o divino, mas justificaram o duelo com o Autor do dilúvio, que, segundo Teresa Rita Lopes (1975), se opõe à Terra, opondo-se também à vida. Duelo que sai do plano interior para o exterior, ou seja, que ganha forma física: “Três vezes uma onda alta, num arranco de fim, lambeu as garras do corvo, mas três vezes recuou.” (TORGA, 1996a, p. 134-135). Dessa maneira, “Vicente” é uma narrativa na qual o bicho, que deseja permanecer na condição de um ser livre, humanizado, porque apresenta características humanas, é alegoria não só do homem em sua qualidade existencial, mas a partir de sua relação com o divino.

Após a fuga de Vicente, visto pelo restante da criação como a própria personificação da vida, o Criador volta-se feroz contra os demais, exprimindo a frustração de um Deus que fica atado diante da irrevogável vontade do exercício da liberdade. A leitura da história induz a pensar que Torga tenha escolhido justamente um corvo por este ser, além de um pássaro – símbolo de liberdade – e pela referência bíblica, que aponta: “E aconteceu que ao cabo de quarenta dias, abriu Noé a janela da arca que tinha feito. / E soltou um corvo, que saiu, indo e voltando, até que as águas se secaram de sobre a terra.” (Gn, 8, 6-7) . “Vicente”, narrativa que sintetiza o pensamento literário de Torga em relação ao divino, prioriza a humanidade e a liberdade, inseparavelmente. Acerca disso, João de Melo (s.d., p. 29) explica que:

Essa humanitariedade de Miguel Torga, de fundo racional e emotivo, não é porém uma humanitariedade enfeitada de teorias [...] O [seu] racionalismo *sui generis* é, todavia, como a sua humanitariedade, um racionalismo humano, em que têm larga conta as razões de afectividade, de ternura, de humanidade, razões que muitas vezes, humanamente, comandam mais que a razão.

“A significação da vida ligara-se indissolavelmente ao acto de insubordinação.” (TORGA, 1996a, p. 134), numa realidade mais ampla, onde a fundura das raízes que ligam o humano à terra são maiores que qualquer divindade. Da humana consciência de Vicente, que pensa e racionaliza as atitudes, e o seu ser animal, que prefere a liberdade a qualquer subordinação, temos uma humanização na qual o bicho confronta o divino e sai vitorioso.

Outras narrativas torguianas alimentam uma falta de fé no sagrado, não necessariamente desafiadora, mas que certamente crê no humano, provedor de todas as necessidades, o único que pode amparar a si mesmo nos infortúnios da vida. Textos como “Um roubo”, “O desamparo de São Frutuoso”, presentes nos *Contos da montanha*, e “O Senhor”, de *Novos contos da montanha*, corroboram esse sentido humanista, pois apresentam um divino esvaziado de sentido, ou como algo que em nada auxilia.

De acordo com Teresa Rita Lopes (1975, p. 49), na obra torguiana: “A alma é aproximada do corpo, o imaterial do material, mas precisamente para que este reentre no seio germinador da vida, na harmonia da Mãe-Terra em que a morte é recuperável [...]”. “Vicente” consegue reunir essas aproximações, decisivas na obra de Torga.

Assim, constatamos que as narrativas torguianas apresentadas nesta seção trazem homens e animais encarnados um na categoria do outro, embora todos sejam seres viventes. Cada conto, no entanto, foi aqui abordado através de perspectivas distintas, todos baseados na animalização humana e na antropomorfização animal. Quanto a esta, verificamos que destoa da representação do bicho para discutir o homem apenas. O autor de *Contos da montanha*

elencas figurações animais humanizadas a fim de debater, principalmente, a relação do homem com os animais, com a natureza, a terra, o divino, bem como inquietações que perpassam tais relações, pois *Bichos* funciona “[...] como conjunto de condutas e sentimentos humanos posto em acção e veiculado através de humanos, animais e elementos da natureza.” (FEIJÓ, 2009, p. 168).

A vingança em “Ramiro”, a luta pelo direito à liberdade, numa recusa ao divino, em “Vicente”, a tomada de consciência do sujeito e o seu reconhecimento no mundo em “Cega-rega”, bem como a animalização do homem, que retorna à sua origem animal, preferindo a companhia de seu zoo particular ao convívio humano, na roupagem do colecionador de insetos de “O senhor Nicolau”, sugerem questões arquetípicas do humano, pois tratam de demandas universais³⁶, como a própria existência, a relação com a divindade e a morte.

Miguel Torga, no que concerne aos animais, dedica-lhes um livro inteiro e, assim como Guimarães Rosa, possui outras referências esparsas. Abordando aspectos dos seres humanos a partir dos bichos, Torga não se furtou a tecer provocações em torno de algumas diferenças entre homem e animal. Essas provocações conferiram às narrativas torguianas uma multiplicidade de personagens e histórias que destaca traços comportamentais de cada ser, ora mais humanos, ora mais animais.

Bichos, publicado em 1940, é o primeiro livro de contos de Torga, além de ser, segundo Feijó (2009, p. 170), referindo-se à primeira apresentação do livro pela editora Dom Quixote, “[...] um dos mais originais da literatura portuguesa no género, de tal modo que se afirmou como o maior êxito literário do autor e como um dos clássicos da nossa literatura.”

Beserra (2009, p. 10), alega que “[...] em momento algum da obra, Torga deixa de associar seus bichos ao homem, e nem os homens ao bicho, como se ambos comungassem de uma mesma argamassa de vida, e sendo desse modo, inseparáveis, um só.”. Portanto, concluímos que “[...] os bichos apresentados por Torga estão na condição de seres vivos e participantes do mesmo mundo do homem [...]” (ALMEIDA, 2008, p. 25), vivenciando uma irmandade conflituosa em alguns momentos e indubitavelmente reveladora.

A antropomorfização em Miguel Torga não se alinha à perspectiva fabular. O ato de antropomorfizar os animais constitui metáfora para a relação do homem com o mundo, com a natureza e os bichos, sem bases estritamente moralizantes. A humanização dos animais

³⁶ Como explicou Mônica Faleiros (s. d., p. 5): “Construindo tipos psicológicos universais, o narrador de *Bichos* apresenta uma profunda visão humanística de suas personagens, que não são julgadas ou censuradas por seus atos, mas suas experiências levam a uma reflexão sobre a existência.”

torguianos é de caráter telúrico, baseado na visão acerca do animal, *ser* mais integrado à terra se comparado ao homem.

Nesse sentido, o ficcionista português e o brasileiro podem ser emparelhados, pois ambos apresentaram um bestiário que não se alinha ao teor fabular, encontrando razões no animal em si mesmo, justificadas pela sinalização ampla que contém e pela ligação com a terra. De acordo com Álvaro Lins (1982, p. xxxix-xl), em Rosa:

[...] os bois como o burrinho pedrês, agem, pensam e falam, não como os homens na maneira das fábulas e histórias da carochinha, mas como podemos imaginar, com o recurso da intuição, que eles o fariam se realmente pensassem e agissem racionalmente.

Em Torga, assim como em Rosa³⁷, o telúrico, formado pelo cosmos natural e pela vida animal, define tanto a animalização humana quanto a humanização animal, sem espaços para metaforizar o bicho em virtude do homem apenas, mas do homem enquanto fruto da terra, pertencente ao mundo assim como os outros bichos que o compõe, como explicitou Michael (2009, p. 277): “[...] as características humanas dos animais, suas emoções e reflexões, servem como metáforas do princípio da vida da qual tanto os homens quanto os bichos participam.”.

Cercado de ânsias que o movem em direção contrária à natureza, o homem necessita de restaurar sua condição de um ser natural, sendo esta a mensagem que o autor de *A criação do mundo*, bem como Guimarães Rosa, nos deixa. Não há, contudo, um sentido reacionário à sociedade tecnocrática; há o chamado, por meio da intrigante animália que escreve, do homem para a natureza que o cerca: animal, vital e importante, onde a morte só acontece quando a natura conclui seu ciclo, sem interrupções.

A partir da reflexão de John Berger (2010, p. 7), que afirma: “Os animais foram intercessores entre o homem e suas origens porque eles eram, ao mesmo tempo, similares e dissimilares aos humanos.”, analisamos as narrativas do *corpus* deste item relacionando-as quanto à humanização e à animalização de personagens das histórias, a fim de aproximá-las nesse sentido e de apontar aspectos distintos de cada uma: como a observação prosaico-poética da condição animal e de sua subjetividade em territórios naturais construídos, em “Aquário” e “Zôo”; ou a subversão da figura do burro de “O burrinho pedrês”, que se torna o herói da narrativa; ou, ainda, a animalização violenta e visceral de “Meu tio o Iauaretê”; na

³⁷ No caso deste, mais que o apego à terra, de modo genérico, como entidade progenitora e unificadora, são a paisagem sertaneja, a vida no sertão e tudo que a circunda, envolvidas por um princípio transcendente, os grandes motes de sua obra.

animalização pacífica e espontânea, que garante um isolamento do protagonista, de “O Senhor Nicolau”; ou a vingança inevitável do homem animalizado de “Ramiro”, passando pelo amadurecimento corajoso que alcança a cigarra de “Cega-rega”, bem como a humanidade liberta e latente do corvo de “Vicente”.

As reflexões propostas neste item auxiliaram a pesquisa quanto ao objetivo de tratar de aspectos expoentes que caracterizam as narrativas dos ficcionistas referidos e de seus escritos que versam sobre animais, como já mencionamos.

3.2 “BAMBO” E “O PORCO E SEU ESPÍRITO”: À MARGEM DO HUMANO, SABERES E IDENTIFICAÇÕES

“relampejou.

na caatinga
o sapo mais velho desata geometrias e
[dilúvios.”,
Juraci Dórea

Nesta parte da pesquisa, analisaremos os contos “Bambo”, de Miguel Torga, e “O porco e seu espírito”, de Guimarães Rosa. Durante a análise, procuraremos demonstrar que a narrativa torguiana traz a representação de um animal, um sapo, ser situado à margem do homem, como portador de conteúdos ignorados pelas personagens humanas da narrativa, sendo detentor de saberes – evidenciados na visão poético-filosófica encontrada na personagem-bicho. Buscaremos, ainda, explicar que o animal pode representar signos que possibilitam uma identificação humana, neste caso, com a figura do suíno de “O porco e seu espírito” – narrativa curta de Rosa que também compõe o *corpus* desta seção.

O homem, na necessidade de se explicar e de entender o mundo à sua volta, confere ao animal, sobretudo no plano simbólico, papéis desempenhados, a princípio, apenas por ele mesmo. Segundo Maria do Socorro Pereira Almeida (2008, p. 86):

[...] obras como *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell [...] e *Bichos* de Miguel Torga [...] mostram a competência desse fenômeno no sentido de fazer o homem se ver através da metáfora animal, pois, este, desde os tempos primórdios, já era modelo para o homem.

No livro de Torga citado por Almeida (2008), a representação do humano, que se dá na maioria dos contos através dos bichos antropomorfizados, é acentuada por meio da contraposição feita entre o animal e o homem, pois, como afirma Massaud Moisés (1994, p. 149), “[...] no livro *Bichos* [...] homens e bestas trocam de posições, aqueles reduzidos a selvagens, estas dotadas de uma psicologia elementar.”. Vale ressaltar que não trataremos da noção de “selvagem” encontrada na afirmação de Moisés (1994), mas do conhecimento alternativo proporcionado pelo animal.

Bambo, nome do sapo que dá título ao conto, não é antropomorfizado no tocante à fala, como ocorre na maior parte das narrativas zooliterárias que humanizam o bicho. Sua antropomorfização é evidenciada por características a ele conferidas, como a capacidade de contemplação. Tais características são confirmadas pela mudança que opera na personagem humana que com ele se relaciona, embora sua caracterização físico-animalesca esteja realçada

na história, como pode ser visto no trecho seguinte, que reitera o intento de humanizá-lo: “Criou-se ao deus-dará, como tudo o que é bom. Sem pressas, confiado no tempo e na fortuna, foi estendendo a língua pelos anos adiante até se fazer o homem que depois era, largo, grosso, atarracado.” (TORGA, 1996a, p. 59).

A apresentação humanizada do sapo, citada um pouco atrás, ainda que não aconteça no campo da fala, como já foi mencionado, coloca-o num patamar de identificação parcial com o homem; parcial, pois o pensamento de Bambo se configura distinto das demais personagens do conto, porquanto privilegia assuntos mais subjetivos que pragmáticos:

[...] Quem na freguesia inteira passeava assim cheio de calma e de compenetração no silêncio carregado de estrelas? [...] Ninguém [...] Para todos os habitantes de Vilarinho, sem exceção, as noites eram noites – escuridão apenas. (TORGA, 1996a, p. 62).

Quando o narrador põe em contraste o sapo e as demais personagens, Bambo é colocado em evidência como possuidor de um saber acerca da natureza e de sua ciência oculta, empregando nessa ciência uma filosofia natural que não contempla apenas os caracteres mais salientes, mas pretende chegar à essência dos entes que integram o todo natural.

A única personagem da narrativa que se mostra disposta a aprender “a lição do sapo” é Tio Arruda, que o encontra e passa a dialogar com o anfíbio. A história conta que Tio Arruda é homem solitário e já ancião: “Uma existência triste, a sua... Sempre a trabalhar por conta dos outros... Ficara solteiro... Convivia pouco...” (TORGA, 1996a, p. 60).

Ao topar com o homem velho, na solidão que os permeava, Bambo passa a despertar Tio Arruda para outra vida, uma vida cercada pela meditação do silêncio e pela profundidade da contemplação. O encontro inicial entre as duas personagens, contudo, não se dá de modo imediato, revelando a personalidade esquiva e retraída de Bambo:

– Ora viva quem também anda acordado a estas horas!
 Não respondeu.
 – Na boa da conquista, está-se mesmo a ver!...
 Moita. Nunca dera troco a brincadeiras tolas. De resto, não andava às gatas [...]
 Bambo não se entregava assim sem mais nem menos! Na maneira de fitar o interlocutor, no modo reservado como se foi afastando, mostrava claramente que não abria o coração antes de saber a quem. (TORGA, 1996a, p. 61).

Essa personalidade esquiva de Bambo é uma das formas de ensinamento empreendidas pelo sapo, que, por meio do silêncio e do recolhimento, indica um mundo

paralelo onde a sensibilidade e a percepção se abrem para o sentido da vida encontrado na natureza, sentido ainda desconhecido para o ancião:

Bambo, desde o primeiro instante, manteve o silêncio habitual. E Tio Arruda acabou por entender. [...]
E a verdade é que nunca encontrara tanto sentido e beleza às coisas que o rodeavam, como naquelas horas silenciosas. Nelas, até as próprias sombras faziam confidências ao entendimento... (TORGA, 1996a, p.63).

A partir do laço fraterno estabelecido entre Bambo e Tio Arruda, o mundo revela outras sensações. O homem velho atenta para perspectivas inéditas em sua existência. Reconhece, agora descortinado, que o que sempre estivera ali pode traduzir a vida de modo diferente: “E a vida, como um fruto, estava cheia de doçura. Mas fora preciso, para o saber, que Bambo lhe aparecesse...” (TORGA, 1996a, p. 63).

Além disso, a personagem antropomórfica é caracterizada como apreciadora da liberdade. Uma liberdade vasta, que conduz a narrativa a possibilidades menos ligadas a um confronto aligeirado do humano com o animal – que consiste em elencar semelhanças e diferenças –, alcançando, dessa maneira, no que compete ao significado que cada comparação representa durante a narrativa, níveis profundos na descrição da personagem humanizada, pois aborda o intrínseco, a vontade de Bambo: “Mal gatinhava ainda nas beiras do charco onde nascera, já o corpo lhe pedia mundo, terras novas.” (TORGA, 1996a, p. 60). Essa vontade é contrastante com a aldeia onde o conto se desenrola, Vilarinho, porque seus moradores são como raízes antigas da terra no sentido de se fixarem no mesmo lugar, desde o nascimento até a morte.

Essa liberdade se opõe também ao apego à terra natal³⁸ e às coisas que fazem parte da dimensão prática da vida, como o trabalho. A narrativa, dessa forma, nega, em certa medida, o que afirma Ronecker (1997, p. 18) em relação ao animal:

Devemos dizer que homem e animal vivem em mundos diferentes. Enquanto o segundo vive na realidade, o primeiro não cessa de fugir dela. Porque o ser humano sente sede de absoluto. Para escapar a realidade cotidiana, enfadonha, avança rápido, antecipa-se e constrói com afinco um futuro cujos limites ele logra recuar cada dia. Seu mundo é o do imaginário.

No conto torguiano mencionado, o humano vive a realidade das coisas urgentes do cotidiano, como o saciar dos instintos e a imposição do trabalho, sem atentar para o que

³⁸ O laço que Bambo mantém com o telúrico não se direciona a um lugar específico, mas à terra de modo geral, independentemente da região onde esteja situada. Não por acaso, Bambo é um sapo, bicho muito ligado à terra e também solitário.

ambos representam. Enquanto isso, o bicho constrói, de acordo com o narrador, uma ciência voltada para a alma em “[...] comunhão íntima com a natureza.” (TORGA, 1996a, p. 64).

Diferente da relação dos habitantes de Vilarinho com o meio natural, porque estes mantêm um contato mais restrito, pertinente à exploração, Bambo associa-se ao “[...] apego à terra, ao que nela há de essencial – o dom de fecundar e parir [...]”, revelando “[...] as imponderáveis palpitações da seiva. Nada de parecido com o interesse mesquinho, utilitário [...]” (TORGA, 1996a, p. 64). Assim, ao evidenciar a busca do sapo pelo lugar oculto onde as coisas podem ser inseridas, ansiando pela liberdade através, também, do imaginário, a narrativa “elimina”, para tornar as diferenças mais palpáveis, a singularidade humana que exclui o animal do campo psíquico. Acentua-se, de tal modo, a capacidade filosófica de Bambo em observar a vida, como descreve o narrador:

[...] simplesmente, Bambo não era um anfíbio qualquer. Embora modesto na escala animal, tinha a sua personalidade. Precatado, discreto, negava-se a cair nos braços do primeiro que lhe desse a salvação.
[...] Viessem ver o demónio do batráquio [...] alheado como um poeta. (TORGA, 1996a, p. 60-62).

A essa forma de pensar e de proceder do sapo, retraída e longínqua, além do conhecimento que encerra, estudiosos como Monica de Oliveira Faleiros atribuem ao anfíbio a classificação de aedo, entendendo que Bambo seria um *alter ego* do Miguel Torga poeta:

A investigação [...] levou, por exemplo, à constatação de que em alguns textos os bichos - especificamente aqueles que designamos “não domésticos” – uma cigarra, os pássaros (Farrusco, Ladino, Vicente) e, inusitadamente, um sapo (Bambo) constituíam-se como figurações do poeta [...] (FALEIROS, s.d., p. 3).

De acordo com Platão (427-347), o poeta era visto como um perigo à sociedade por trazer reflexões sobre a morte e outras questões da vida humana. Bertrand Russel (1969, p. 128) afirma, em ensaio a respeito de Platão, que este acreditava que os poetas: “[...] por muitas razões, não devem ser lidos [...] devem ser condenados.”. Ainda no século XXI, essa visão “perigosa” acerca do poeta é mantida. Visto como um ser destoante, uma espécie de homem “agraciado” e “amaldiçoado” por alguma entidade, o poeta é colocado à margem do mundo, assemelhando-se, nesse sentido, à marginalização dos animais, que têm sido colocados à borda da sociedade.

Os versos de Cecília Meireles (1901-1964) presentes no poema “Motivo” tratam desse distanciamento, dessa singularidade pertencente àquele a quem chamamos de poeta: “Eu canto porque o instante existe/ e a minha vida está completa./ Não sou alegre nem sou triste:/

sou poeta.” (1985, p. 48). Se nem triste, nem alegre, o estado emocional do eu lírico estaria pautado na condição de poeta, que constrói um universo incomum, como Bambo: “alheado como um poeta”. Essa postura de Bambo marca um tipo de conhecimento oferecido por ele próprio na narrativa: a capacidade de penetração nas coisas que fogem ao olhar humano que se restringe às obrigações da rotina.

A condição de poeta que alguns homens possuem é na obra torguiana uma constante. De acordo com Clara C. Rocha (2009, p. 159), “A figuração romântica do Poeta como um ser predestinado e excepcional, que tem de pagar um pesado tributo pelo seu dom, atravessa toda a obra de Torga [...]”, como o conto do anfíbio.

A imagem do sapo causa, comumente, medo, sendo vinculada à fealdade. Os chineses, todavia, consideram-no a divindade da Lua. Chevalier (1999) esclarece que para os vietnamitas e os maia-quichés o sapo é o deus da chuva. Além dessas mitologias, os sapos simbolizam ainda a luxúria para os gregos, poder mágico nas tradições europeias ligadas à bruxaria³⁹ e sexualidade e renovação para muitas tribos africanas.

Segundo alguns costumes, como os dos peúle de Kaydara, o óleo de sapo seria capaz de penetrar a “[...] pedra chata, símbolo do duplo conhecimento.” (CHEVALIER, 1999, p. 804). Essa alegoria do conhecimento aplica-se à presente leitura da narrativa de Torga, no sentido de o sapo representar algo fora do âmbito negativo no qual geralmente é inserido, com saberes à parte da zona puramente pragmática.

Através da relação que mantém com Bambo, Tio Arruda encontra no sapo o sentido antes despercebido da vida, pois o animal oferece um tipo de sabedoria, ligada à observação, que objetiva conceber o *ser* dos elementos corpóreos, o que confere ao ancião novo fôlego e postura diante das situações que vivencia, imprimindo-lhe também uma atitude de aprendiz:

Necessitava de aprender o resto da lição de Bambo, guarda zeloso de um mundo de germinações. Entender em que medida ele se considerava responsável pelo pequeno grão que caía desamparado na terra, e até que ponto o rodeava de protecção. [...] E só Bambo conhecia a grandeza do mistério e o cercava de amor. (TORGA, 1996a, p. 64).

Bambo desempenha um duplo papel: o de filósofo e poeta. O poeta, como já referimos, pela busca das coisas que fogem ao imediatismo. E filósofo, pela atitude contemplativa com que encara a vida, direcionando-a sob essa perspectiva. A partir de tal

³⁹ No conto, o sapo é morto pelo filho do caseiro, que ouviu histórias sobre bruxaria: “[...] no caso de Bambo, portou-se assim porque a Joana Angélica lhe encheu primeiro os ouvidos. À noite, na fiada, tanto disse e ladrou dos sapos, do coxo e das feitiçarias, que o pequeno, pela manhã, mal deu com Bambo na horta, varou-o de lado a lado.” (TORGA, 1996a, p. 59).

caráter, o contato que mantém com Tio Arruda provoca neste algumas modificações, porque à medida que se relacionam, o velho homem, antes desanimado, vai compreendendo que, além de prover a sua existência, tem a responsabilidade de entendê-la, ou ao menos de procurar esse entendimento. Assim, o sapo confirma-se como o portador de uma lição com significados que exigem a habilidade da abstração e da sensibilidade, pois lida com o mistério existente nos elementos tangíveis da vida.

Tio Arruda, então, passa a ver a vida, assim como a morte, de outra maneira. As plantas e os bichos também ganham novos significados. Entende que, além do que é vital à sobrevivência humana como a comida e a água, o que as precedia, fome e sede, também representam sentidos: “[...] verificava com espanto que, além da fome, havia outras verdades. E como Bambo, já não combatia as pragas apenas para salvar a colheita. Deitava enxofre e sulfato nas videiras, simplesmente para defender a vida.” (TORGA, 1996a, p. 64-65). Isso porque o contato com o sapo, que “[...] embora privado do uso da palavra, tem o dom de olhar o mundo e de o dar a ver aos outros numa forma que não é comum.” (ROCHA, 2009, p. 158), proporciona uma sabedoria pertencente às questões inescapáveis da natureza e da existência de modo geral. Sendo assim, ao entrar em contato com o animal humanizado, Tio Arruda apreende outro mundo, que subverte a sua visão das coisas e faz com que enxergue à maneira do sapo, poético-filosófica, a terra, que outrora era sinônimo de sustento apenas, como uma nova pátria, um universo recheado de aprendizagens.

O conto é encerrado com a morte do ancião: “E, com a sua morte, veio novo caseiro e foi-se de Vilarinho o único homem que sabia de ciência certa quem era Bambo, o sapo.” (TORGA, 1996a, p. 65). A morte de Tio Arruda antecipa a de Bambo, citada no início da narrativa, representando um ciclo que se fecha, já que, entre os dois há um pacto exclusivo, uma aliança que os tornam cúmplices solitários na tentativa de descobrir um mundo cheio de símbolos que emergem da natureza, representados pelo descobrimento da “ciência da vida”.

Os saberes propiciados por Bambo representam, para a personagem humana, o desvendar do cosmos por meio da contemplação filosófica, que escapa à simplória visão acerca das coisas, daqueles que apenas trabalham e consomem, uma vez que, na narrativa, os demais homens: “[...] Ricos e pobres nem no brilho do sol reparavam. Comiam, bebiam e cavavam leiras, numa resignação de condenados.” (TORGA, 1996a, p. 62).

Que há muito em comum entre homens e animais nas representações literárias, não é novidade. O que entra em questão no conto é o conhecimento inerente à personagem bicho. Esta proporciona ao Tio Arruda o alargamento do conceito da vida, que extrapola o patamar de satisfação das necessidades físicas, corroborando, dessa forma, a visão montagniana (1980,

p. 118) de que os animais “[...] fazem coisas que ultrapassam de muito aquilo de que somos capazes, coisas que não conseguimos imitar e que nossa imaginação não nos permite sequer conceber”.

O homem busca retratar o animal para encontrar-se a si mesmo, procurando a animalidade que lhe pertencia e foi se perdendo com o tempo através da separação, cada vez maior, instalada entre os seres viventes. Em “Bambo”, é possível identificar uma tentativa de aproximação, iniciada pela personagem humana, com o animal, que acaba por restaurar no ancião um saber pautado nas origens naturais do homem, ao mesmo tempo em que também instala uma capacidade de apreensão poético-filosófica do mundo que os rodeia – capacidade, por excelência, ao menos da forma como a conhecemos, pertencente ao homem.

No intuito de conceber o mundo de uma forma filosoficamente natural, o conto aponta o retorno de Tio Arruda aos caminhos que possibilitariam o encontro do elo perdido entre ele e a consciência do mundo: “Tio Arruda andara por maus caminhos. Confessou isso honradamente à porta da igreja, no domingo. Riram-se-lhe na cara. Quem havia de acreditar que um sapo fosse capaz de ensinar a alguém a ciência da vida?” (TORGA, 1996a, p. 64).

Há, portanto, no conto, uma vivência limítrofe entre homem e animal no que se refere ao conhecimento que este possibilita, pois ambos caminham em fronteiras tênues que se unem e se complementam, renovando sua relação com a natureza. Em Torga, alega Faleiros (s.d., p.4),

[...] percebemos que a interpenetração das categorias de homem e animal é uma forma de realizar a fraternidade entre os seres, filhos da Mãe-Terra. Esse retorno, essa busca de uma "comunicação com as forças elementares do mundo", nas palavras do autor, é, segundo Teresa Rita Lopes (1993), resultado da busca angustiada do homem moderno por sua essencialidade perdida, por sua sensibilidade embotada.

Dessa forma, “Bambo” está dentre as narrativas que negam a possibilidade de um total alargamento das fronteiras que ligam o homem ao animal, sob a perspectiva poético-filosófica, porque o humano na narrativa, representado, principalmente, pelo Tio Arruda, mais do que nunca, coloca-se diante da necessidade de reconstruir a ligação com a sua vida natural. Para Maciel (2011b, p. 87):

[...] já não há como lidar com tais fronteiras senão pela via do paradoxo: ao mesmo tempo em que são e devem ser mantidas – graças às inegáveis diferenças que distinguem os animais humanos dos não humanos –, é impossível que sejam mantidas, visto que os humanos precisam se reconhecer animais para se tornar humanos.

Miguel Torga, assim como Guimarães Rosa, elegeu em alguns momentos os bichos para discutir a vida e o homem. Este muitas vezes tem sua consciência inibida, e precisa, então, como afirmou Maciel (2011b), do animal para entender o mundo que o cerca, situando a si mesmo num plano que o revela semelhante a outros seres viventes.

Em “O porco e seu espírito”, conto rosiano publicado postumamente, também é possível detectar o acréscimo de saberes trazido pelo animal. Nessa narrativa, contudo, o conhecimento não é “transferido” de forma pacífica como em “Bambo”, mas violentamente e por vias incomuns. No início da narrativa já fica perceptível o caráter impetuoso e ignaro da personagem humana: “[...] não entendia de orvalho; soprava para ajudar o vento; nem se entendia bem com a realidade pensante. E a inventiva do Teixeira [...] aconselhara vender-se vivo o bicho? Visse, para aprender! Matava.” (ROSA, 1994a, p. 979).

Além do trecho citado acima, há outras passagens, como a seguinte, que expõem a personalidade agressiva da figura humana principal, o Migudonho, dono do porco: “– *Sujo! Se ingerir, atiro...*” (ROSA, 1994a, p. 979, grifos do autor). No conto, o enredo é constituído pela morte do porco, seguida de seu preparo e de sua ingestão pelo dono. A vingança frustrada, e de certo modo invertida, que acomete a Migudonho é também um dos temas da narrativa.

O narrador onisciente revela os pensamentos de Migudonho, evidenciando a relação conflituosa que este tem com o vizinho, que é extravasada no “caso” do porco – morte e ingestão do bicho. O dono do animal julga os conselhos de Teixeira, seu vizinho, perniciosos, motivados por inveja e cobiça: “‘*Cachorro!*’ Teixeira se oferecera de levar a manta de toicinho à venda? Queria era se chegar, para manjar do alheio, de bambocheio [...] Teixeira que espiasse de lá, chuchando e aguando, orelhas para baixo.” (ROSA, 1994a, p. 979, grifo do autor).

Ao longo da narrativa, percebe-se o desejo de vingança de Migudonho, que utiliza o suíno como expectativa para uma possível desforra – baseada em motivos mais ilusórios que reais.

Fora a relação tumultuada entre Migudonho e Teixeira, que não extrapola o campo psicológico, na narrativa de Rosa, o humano não se acerca do bicho para estabelecer uma convivência harmoniosa, mas o enxerga como um “*Monstro*”, que precisa ser morto e tragado.

O porco é engordado para ser comido, criado a “[...] milho e a pena” (ROSA, 1994a, p. 979). Após a morte do animal, a narrativa demonstra Migudonho seduzido e dominado pela gula, comendo o porco inteiro quase de uma só vez: “[...] Aquela carne rosada, mesmo crua,

abria gostoso exalar [...] Mastigava, boca de não caber, *entendia era o porco, suas todas febras*. [...] assar do lombinho, naco, frigir com fubá um pezunho.” (ROSA, 1994a, p. 979, grifo nosso). Nesse ponto, “entendia era o porco, suas todas febras”, a narrativa abre uma questão: a partir da caracterização de Migudonho, é possível inferir uma identificação entre o porco e seu dono. Isso fica claro quando a simbologia suína é associada ao caráter da personagem. Nessa perspectiva, Chevalier (1999, p. 734) alega que:

Quase que universalmente, o porco simboliza a comilança, a voracidade: ele devora e engole tudo o que se apresenta. [...] é geralmente o símbolo das tendências obscuras, sob todas as suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo.

Essa simbologia de que trata o estudioso francês, corrobora com o que Migudonho representa, como o egoísmo: “Do Migudonho – para o Migudonho. Porco morto de bom.”; a agressividade: “A machado, rachava-o [...] Cortava pedaço – xingando a mulher”; a gula: “[...] suã, fressuras, focinheira, pernil, lombo. – *‘Quero ninguém!’*” (ROSA, 1994a, p. 979, grifo do autor); e a ignorância, que fica identificável no tratamento que dá às questões citadas na narrativa e às pessoas que o cercam.

A aproximação entre o animal e o humano ocorre não apenas na esfera de reconhecimento do teor emblemático da figura suína no caráter de Migudonho, mas incide também na unificação dos dois, depois de este ter ingerido o animal. Logo após ter comido no chiqueiro, local que o porco habitava, Migudonho adocece e “grunhia, cuinchava” de dor, de cólicas. Nesse instante, “[...] o porco fazia-se sujeito, não o objeto da atual representação.” (ROSA, 1994a, p. 980) e o narrador explana que “[...] Migudonho não era mais só Migudonho. Doíam, ele e o porco, tão unidos, inseparáveis, intratáveis.” (ROSA, 1994a, p. 980).

Com o mal-estar de Migudonho, atribuído ao desagravo do bicho, que o faz possesso, “*Satanizado!*” (ROSA, 1994a, p. 980), assistido pelos que lhe rodeavam – mulher, filha e vizinhança –, há uma comunhão entre o animal e o homem, que já se nomeia como bicho: “Saber o que é que o porco do Migudonho pode...” (ROSA, 1994a, p. 980).

No entanto, a personagem humana mantém um afastamento. Simultânea e paradoxalmente, Migudonho apresenta uma separação – o bicho como objeto da gula – e um ajuntamento, o animal que é unido a ele através da ingestão, evidenciando com maior nitidez características comuns entre si e o porco. Mesmo com as dores provocadas pela indigestão, deseja comer mais, ao passo que quer expelir o que dentro de si havia: “[...] mover e puxar

vômitos”; mas está misturado ao animal: “Do porco não se desembaraçava.” (ROSA, 1994a, p. 980).

Ainda adoecido, Migudonho não desiste de querer se vingar de Teixeira, oferecendo-lhe os sobejos do porco, crendo que também lhe fariam mal. O vizinho, porém, mantém-se bem fisicamente, para o desalento do enfermo, que exclama: “‘*Porqueira...*’ [...] Foi seu exato desabafo.” (ROSA, 1994a, p. 980, grifo do autor).

Dessa forma, por vias insólitas – a enfermidade e a morte –, a personagem humana, após acusar repetidamente o vizinho, é morta pelo suíno, a porção-porco que ele havia ingerido: “Comido, não destruído, o porco interno sapecava-o.” (ROSA, 1994a, p. 980). Migudonho emaranhava-se ao bicho, tornando-se o próprio porco.

Nesse sentido, Migudonho manifesta um devir, esse “[...] algo infinitamente mutável [...]” (BOSI, 1994, p. 432), o devir-porco, pois compartilha com o animal o tempo da morte através da dor – ambos morrem de modo doloroso. No conto, ocorre não só a comunhão da dor, mas uma transição do humano para o estado suíno, que se exprime em toda a narrativa pela partilha de características relativas à simbologia do bicho e ao caráter de Migudonho. Este compartilha da figuração suína, que penetra no seu imaginário e na sua fome insaciável, ansiosa por todos os fragmentos que puder ingerir.

Na narrativa rosiana mencionada, não há a identificação mais primitiva⁴⁰ que perpassa homem e animal; há, porém, a alegoria desfavorável envolvendo o porco, que traduz o íntimo do seu dono.

Em “O porco e seu espírito” prevalece uma tensão violenta, dividida entre a vontade de Migudonho de satisfazer sua fome e o seu desejo de vingança. E todos esses anseios recorrem ao porco, que é apresentado como estandarte de assimilação com o homem e como ensinamento, pois demonstra, ainda que em atitude contrária à reconhecida por Migudonho, a inocência do alvo do ódio da personagem, o vizinho, e a própria fragilidade comportamental do dono do bicho, já que Migudonho morre em virtude do próprio egoísmo e agressividade.

Em “Bambo”, há um paralelo do homem com a natureza no sentido de uma tomada de consciência humana, referente à sua ligação com o meio natural. Essa tomada de consciência é, na narrativa de Torga, espontânea. Segundo João Bigotte Chorão (1987), o homem torguiano se depara com a conscientização de suas raízes inextricáveis com a natureza. O que

⁴⁰ John Berger (2010, p. 8), aponta: “Um camponês se torna amigo de seu porco, e fica feliz em salgar a sua carne. O que é significativo e difícil para a compreensão de um estranho, morador das cidades, é o fato de as duas sentenças estarem ligadas por um *e*, e não por um *mas*.”. Essa relação, ainda que resulte na morte do animal, seria, segundo o estudioso, a relação primeira, e também fraterna, entre homem e bicho, pois este não seria morto de modo degradante, sendo negativizado pelo homem, como no conto rosiano, mas seria celebrado, pois estaria cumprindo o seu papel enquanto ser vivente.

diferencia o conto referido de *Bichos* das outras narrativas do livro é a demonstração de um conhecimento da natureza à parte do universo da personagem humana, que estava, ao menos parcialmente, de acordo com a aldeia. A partir do contato com o sapo, Tio Arruda se conscientiza de que há um mundo natural distinto daquele com o qual convivia no cotidiano de trabalho, sendo, destarte, ridicularizado pela comunidade.

Já em “O porco e seu espírito”, a conscientização da personagem humana não ocorre de forma total. Há, entretanto, um reconhecimento entre esta e a figura suína. O homem, após a desregrada ingestão do bicho, vira um uno, metaforiza-se no porco, ou melhor, coexiste com o porco, “Migudonho não era mais só Migudonho. Doíam, ele e o porco, tão unidos, inseparáveis, intratáveis” (ROSA, 1994a, p. 980). Essa conscientização, todavia, é dúbia, ou, no mínimo, incompleta. A personagem humana se identifica com o bicho, mas não parece reconhecer o sentido que o circunda. Nela, ressaltam-se a ira, “[...] com mais de três letras [...]” (ROSA, 1994a, p. 979), e uma ligação violenta com o animal, que: “Esfaqueava-o [...] com a faca mais navalha.” (ROSA, 1994a, p. 980).

O conto de Rosa, de duas laudas apenas, sugere, por meio da vingança tão ansiada por Migudonho, a inserção do porco numa convivência íntima, onde é utilizado como a ferramenta desencadeadora da possível retaliação. Em um jogo complexo de vida e morte entre as personagens humana e animal, no qual não há sobreviventes, há uma vivência angustiante que antecede a morte dos dois e que se destaca pela impetuosidade no ato de matar o bicho.

Na narrativa rosiana, o homem não vira bicho, mas coexiste com ele, aparentando características mais animais que humanas. “O porco e seu espírito” apresenta uma mudança na represália intentada por Migudonho: se antes ele planejava vingar-se de Teixeira, o porco é quem se vinga de Migudonho, “matando-o” por indigestão. A narrativa demonstra também que a personalidade do dono do animal é, antes mesmo da absorção do porco, diretamente ligada à simbologia suína, sendo caracterizada pela gula, ira e ignorância.

Essa simbologia do porco atrelada à personalidade de Migudonho está anunciada ainda no título da narrativa, que subverte a ordem das palavras da expressão “espírito de porco”, preservando, porém, seu sentido. Tal expressão é utilizada para alcunhar aqueles que são mal-educados, insolentes e desagradáveis, e faz remissão à seguinte passagem bíblica:

E, tendo chegado à outra banda, à província dos gergesenos, saíram-lhe ao encontro dois endemoninhados, vindos dos sepulcros; tão ferozes eram que ninguém podia passar por aquele caminho.

E eis que clamaram, dizendo: Que temos nós contigo, Jesus Filho de Deus? Vieste aqui atormentar-nos antes do tempo?

E andava pastando distante deles uma manada de muitos porcos.

E os demônios rogaram-lhe, dizendo: Se nos expulsas, permite-nos que entremos naquela manada de porcos.

E ele lhes disse: Ide. E, saindo eles, se introduziram na manada dos porcos; e eis que toda aquela manada de porcos se precipitou no mar por um despenhadeiro, e morreram nas águas.

Os porqueiros fugiram, e, chegando à cidade, divulgaram tudo o que acontecera aos endemoninhados. (Mt, 8, 28-33).

Com isso, o título “O porco e seu espírito” atribui ao “espírito” do porco uma função que, como na passagem bíblica, está ligada a um sentido negativo e à morte. Na história, a função, sugerida no enunciado, é a de matar seu dono. Caracterizando o homem com aspectos do animal, Guimarães Rosa desenvolve uma história em que, além de a violência, a estupidez e a morte estarem presentes, a figuração animal amalgamada ao caráter humano é evidenciada.

Há, portanto, alguns aspectos cruciais nos contos analisados, para esta leitura, que se assemelham, e outros que também diferem. Nas duas narrativas, os animais não são antropomorfizados no tocante à fala, por exemplo, mas ambos apresentam alguns comportamentos compatíveis com o homem.

Em “Bambo”, o sapo propicia um tipo de conhecimento poético-filosófico na maneira contemplativa e sensorial de lidar com a natureza, observando-a e buscando os seus sentidos. Nessa acepção, dialoga com o que defende Chorão (1987, p. 19), ao afirmar que a natureza em Torga contém uma “História visível e secreta de que perdemos muitas vezes a chave do sentido.”, porque, na narrativa, o sapo demonstra à personagem que com ele se relaciona a chave que abre e define um mundo desconhecido na natureza, até então reduzida por Tio Arruda a um campo de trabalho.

Em “O porco e seu espírito”, o que ocorre é o reconhecimento do suíno no homem, quando Migudonho apresenta modos de agir e de se comportar ajustados com a simbologia do animal. No texto rosiano, acontece o reconhecimento do homem no porco, também, quando eles se fundem, através do ato de ingestão do bicho, que acaba concluindo de modo inverso a vingança sugerida desde o início da narrativa. A vingança, da qual Teixeira era o alvo, contraria a intenção de Migudonho, já que ele é quem morre, vítima do porco por ele mesmo executado, resultando numa cena antropofágica às avessas.

Dessa forma, podem ser constatados nos contos dois processos principais (ambos perpassados pelo antropomorfismo): o de transmissão de conhecimentos e o de identificação entre homem e bicho. No texto de Torga, o homem aprende com o animal, adquirindo conhecimentos diversos dos que possuía, abrindo-se para um mundo novo e menos pesaroso.

Já na história rosiana, o porco é uma alegoria do humano em sua forma bestial, sob atitudes de arrogância e agressão. O homem do texto de Rosa não é pacífico, mas ligado ao que há de maléfico no universo simbólico a respeito do animal.

Em “Bambo”, título que sugere instabilidade, o processo de aprendizagem que acomete Tio Arruda é desencadeado por um sapo humanizado que se relaciona com a terra, bem como com a existência, de maneira poético-filosófica, promovendo a descoberta da “ciência da vida”. A representação do sapo, no texto, reúne dois aspectos marcantes da obra torguiana: a ligação profunda com o telúrico, em que a terra é uma instância fundamental da vida, e a aproximação com os animais, representantes legítimos dessa terra. Em *Bichos*, com sua diversidade humano-animal, a antropomorfização dos seres inumanos é uma maneira de Torga falar da terra, do homem e sua ligação com ela, sob a ótica dos componentes de seu bestiário – autênticos representantes do meio telúrico. Nessa perspectiva, o escritor português e o mineiro assemelham-se, pois “Há na obra de Guimarães Rosa seres próximos à terra, telúricos, que ligam a humanidade às suas origens.” (OLIVEIRA, 2008, 112).

“O porco e seu espírito” apresenta uma antropomorfização sutil. O animal concretiza uma vontade de vingança presente na atmosfera da história. A identificação entre homem e bicho, perpassada por um caráter desfavorável, é uma questão latente na narrativa. O humano da história rosiana expressa características como gula, ira e pouca argúcia, aspectos que, no imaginário popular de muitas comunidades, podem ser facilmente relacionados com a alegoria suína.

Através da leitura de “O porco e seu espírito”, é possível mencionar dois aspectos preponderantes na obra de Guimarães Rosa: a integração de uma tradição popular às narrativas, expressa pelo trocadilho sugerido no título do conto e pela simbologia que encerra, e o teor transcendente, demonstrado, neste caso, pelo caráter que excede o plano concreto envolvendo as personagens. Todos esses aspectos se juntam ao ambiente sertanejo da obra rosiana, esse “[...] indefinível e ilimitado, sempre imagem e quase conceito de máxima extensão, que tudo abrange” (ELIAS *apud* NUNES, 1998, p.?).

3.3 ANIMAIS E HOMENS: UMA DICOTOMIA?

“Eu tinha precisão de conhecer mais sobre a alma dos bois”,
Guimarães Rosa

Neste tópico final, analisaremos os contos “Morgado” e “Conversa de bois”, de Miguel Torga e Guimarães Rosa, respectivamente. Presentes em livros cuja representação do animal é constante, as narrativas expressam, dentre outros aspectos, a submissão e complacência do bicho, antropomorfizado, face ao egocentrismo humano, que maltrata os mais fracos em nome da cobiça. A partir de tal contraste, emana uma possível dicotomia: “bicho altruísta/ homem egoísta”. Através desta oposição, a representação dos animais confirma a alegoria favorável que esses seres possuem na obra dos autores mencionados, além de questionar até que ponto essa dicotomia, concebida aqui como coexistência de forças contrárias que se complementam, se afirma.

A obra rosiana constitui-se em uma literatura na qual “[...] os bichos são [...] imagens de uma existência primordial” (FREITAS, 2002, p. 337). “Conversa de Bois”, oitavo conto de *Sagarana*, livro que é “um lírico tratado de bovinologia” (OLIVEIRA, 1991, p. 58), é uma das narrativas rosianas mais celebradas pela crítica. Neste trabalho, o conto do autor de *Grande sertão: veredas* será analisado a partir de dois aspectos estabelecidos como fundamentais: o antropomorfismo, característica marcante na representação dos animais, e uma provável dicotomia “bicho altruísta / homem egoísta”, que perpassa as personagens da história.

Na narrativa, Tiãozinho, uma criança, viaja guiando uma carroça de bois, que, além da carga de rapaduras, leva seu pai morto. Na viagem, vai também o amante de sua mãe, uma espécie de padraсто, o carreiro Agenor Soronho, homem que o maltrata e o força a trabalhar:

[...] Ai, que sina [...] agüentar este mamão-macho sem preceito! Tu fala macio, mas p’ra trabalhar comigo tu não presta [...] Que me importa, se a gente chega de noite no arraial!?! O pai não é meu, não... O pai é seu mesmo... Só que tu não tem aquela-coisa na cara... Mas, agora, tu vai ver... Acabou-se a boa vida... Acabou-se o pagode!... (ROSA, 1994d, p. 413).

A situação do “bezerro-de-homem”, nome dado pelos bois a Tiãozinho, é triste: além de descuidado, seu pai morrera inválido e cego. O pequeno é quem dá comida e ouve os lamentos do moribundo: “Cego e entrevado, já de anos, no jirau... Tiãozinho nem se lembrava dele de outro jeito, nem enxergando nem andando... Às vezes ele chorava, de-noite, quando pensava que ninguém não estava escutando.” (ROSA, 1994d, p. 413).

Além de ser achacado por Agenor Soronho, Tiãozinho não nutre bons sentimentos pela mãe, pois esta permite os maus tratos. Ao longo da narrativa, a criança faz como que um balanço de sua vida, trazendo à tona suas reminiscências: lembra-se da doença do pai, da negligência materna e do sofrimento causado a ele pelo padrasto. Concomitante a esses pensamentos, os bois, eriçados pelo calor que chamou sua atenção naquele dia para suas próprias existências, também se lembram de algumas histórias que perpassaram suas vidas, como as do boi Rodapião, personagem a ser comentada mais adiante.

A congruência entre criança e bois passa pelo campo do pensamento. Os ruminantes parecem estar em comunhão com o pequeno. Ao longo do conto, os bois dialogam sobre a existência, o mundo e o modo como pensam, diferenciando-se do ser humano o tempo inteiro. A ligação com Tiãozinho, no entanto, não é distante como a que os bichos estabelecem com outros humanos, mas espiritual, complacente, numa empatia que beira o fraterno.

O teor da ligação mencionada fica claro após um tipo de rito de chamado emanado pela criança, “[...] que quase não tem fala [...]” (ROSA, 1994d, p. 410). Caracterizado por um “diálogo-sonho”, intercalado com sons característicos dos bois, em que o menino, numa espécie de transe, desabafa através de um discurso fragmentário que revela também pensamentos dos animais, parecendo penetrar no mundo bovino, sobretudo na dimensão do inconsciente, esse rito de chamado provoca uma fusão de pensamentos e desejos de ambos, criança e bichos. A partir de então, os animais, que já viam o perigo de morte sondando Soronho, pois este dormia na ponta do carro, que sacolejava, decidem matar este homem, livrando Tiãozinho dos sofrimentos:

- Se o carro desse um abalo maior...
 - Se nós todos corrêssemos, ao mesmo tempo...
 - O homem-do-pau-comprido rolaria para o chão.
 - Ele está na beirada...
 - Está cai-não-cai, na beiradinha...
 - Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão...
 - E o homem cairia...
 - Daqui a pouco... Daqui a pouco...
 - Cairia... Cairia...
 - Agora! Agora!
 - Múung! Múung!
- [...] E os oito bois das quatro juntas se jogaram para diante, de uma vez... E o carro pulou forte [...] / Agenor Soronho tinha o sono sereno, a roda esquerda lhe colhera mesmo o pescoço [...] (ROSA, 1994d, p. 427).

Após a execução do carreiro, tão violenta quanto repentina, o menino, que estava cochilando, desperta e constata a morte do padrasto, esmagado pelo carro de boi. O que se segue é a remissão do carreiro feita por Tiãozinho: “Era brabo, mas não era mau-de-todo,

não... Tinha coração bom” (ROSA, 1994d, p. 428). Talvez levado pelo susto da tragédia, talvez querendo escapar de alguma culpa, a criança absolve-o das maldades que praticou.

Entretanto, o que se verifica, pela calma presente na reação dos bois diante da morte, é a certeza destes de que fizeram o melhor que podia ser feito: “Com os bois olhando. Olhando e esperando. Calmos. Bons. Mansos. Bois de paz.” (ROSA, 1994d, p. 428). Os animais parecem ser os condutores daqueles homens, a criança e o padraço, a destinos diferentes, o morto à redenção e o menino à liberdade. A criança é salva pelos bichos, que encarnam uma posição figurativa de juízes da vida e da morte.

Em relação aos bichos, ainda, a antropomorfização que apresentam é de fundo psicológico. Embora preservem as características comportamentais pertinentes à sua espécie, os ruminantes, além de falar, pensam sobre o mundo e comparam-se com o homem. Os animais, dessa forma, expressam um dos aspectos que circundam a arte rosiana: o de buscar “[...] uma realidade outra: realidade transformada, transfigurada, onde toda certeza é aniquilada em favor da investigação criadora sobre o mistério que envolve a existência.” (RADUY, s.d., p. 196).

Os bois que conversam demonstram conhecer princípios, sentimentos, valores e pensamentos humanos. Os animais raciocinam e têm uma dimensão espiritual e transcendente, que se revela através da associação entre seus pensamentos e os da criança – que resulta na morte do carreiro. Ademais, os diálogos que mantêm entre si estão voltados para diversas questões, como as que envolvem o mundo comportamental bovino, sem perder certa serenidade que parece permear tais criaturas. Com conversas rápidas, palavras repetidas a cada fala e constatações muito próprias, constroem, de fato, um mundo à parte, mundo de bois, onde homens e bichos não devem conviver tão de perto, onde “[...] pensamento de bois é grande e quieto [...]” e onde o universo possui uma “noite enorme” (ROSA, 1994d, p. 425). Essa “vida bovina” causa estranhamento, opondo-se “[...] na forma pela qual é engendrada e nos processos que privilegia, ao pensamento dos homens.” (RADUY, s.d., p. 198).

A trama é estruturalmente complexa. Além de apresentar um antropomorfismo de caráter bastante singular, cuja construção psicológica dos seres humanizados colide com o pensamento humano convencional no tocante a inúmeros aspectos: a lógica, a busca pelo conhecimento, a ambição e o cientificismo – permeados pelo pragmatismo – se diferenciam do ilógico, do instintivo e do extra-racional, características dos bois da narrativa. São os próprios bois que afirmam:

– Podemos pensar como o homem e como os bois. Mas é melhor não pensar como o homem.../ – É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como os homens... Por que é que tivemos de aprender a pensar? / – É engraçado: podemos espiar os homens, os bois outros.../ – Pior, pior... Começamos a olhar o medo... o medo grande e a pressa... O medo é uma pressa que vem de todos os lados, uma pressa sem caminho... É ruim ser boi de carro. É ruim viver perto dos homens... As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor – tudo pensado é pior... (Rosa, 1994d, p. 410).

Amparada pelo antropomorfismo, marcante nos animais, a representação destes, por intermédio da convivência com o homem e da capacidade que possuem de pensar, nega a lógica humana, mas não nega o humano de todo. O que é “defendido” é a sublimação das coisas, sem o pragmatismo que tão fortemente delineia o discurso e as vivências humanas.

Demonstrando pensamentos característicos de uma provável organização psíquica bovina, a história é triplamente contada: primeiro é a irara, um pequeno cãozinho de nome “Risoleta”, quem a conta ao Manuel Timborna, depois, este último narra o relato a um interlocutor que, por fim, transforma em escrito a narrativa que ouviu. Esse triplo repasse, até chegar ao leitor, não deixa de caracterizar uma peculiaridade narrativa de apelo transcendental, pois além de ser, também, um ser antropomorfizado quem assiste e conta a história a um homem, o interlocutor pede permissão para “[...] recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...” (ROSA, 1994d, p. 405). Ora, é o próprio Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, que afirma ser a sua biografia inseparável de sua obra, e é o narrador rosiano que se coloca na narrativa, a fim de recontá-la “acrescentando ponto e pouco”. Este mesmo Rosa que cultiva a arte do maravilhoso, cujo pilar é a busca pelo teor transcendente das coisas.

Segundo Maria Cristina Elias (2001, p. 48), “Por meio da construção de suas narrativas sobre essas transcendentais, Rosa alcançou a perenidade das ‘coisas do espírito’, dando a seus escritos uma tônica universal [...]”. Essa atmosfera espiritual é demonstrada, também, no papel de sentenciadores do destino que os animais exercem, afora quaisquer conotações religiosas, no sentido de encarnarem o poder simbólico e temporário de oferecer vida e morte. Esta última, a princípio contrária à força vital, ocasiona no conto o renascimento da criança.

Além disso, os animais são personagens emblemáticas no enredo. Juntamente com o garoto, protagonizam a narrativa e ditam o encerramento do conto. Os bois que dialogam não são apenas parte da paisagem, mas desempenham papel fundamental sendo ativos. A eles é dada a propriedade da fala, quase oculta no menino. Os bois simbolizam, ainda, o desencadeamento da liberdade da criança, que, sem o padrasto, fica sem seu principal algoz.

Os bois rosianos realizam uma alegoria benéfica, acordando com uma simbologia que preservam em muitos contextos, como aponta Chevalier (1999, p. 137): “[...] o boi é um símbolo de bondade, de calma de força pacífica./ Efetivamente, na atitude desses animais existe um aspecto de doçura e de desapego, que evoca a contemplação.”

Essa simbologia favorável dos bois se opõe ao humano na narrativa, representado negativamente, sobretudo na figura de Agenor Soronho. A função benevolente dos animais é marcante no universo rosiano. Segundo Maria Célia de Moraes Leonel (2002, p. 287), desde o primeiro escrito que traz animais no enredo, a saber, “Caçadores de camurças” (1930), “[...] a maneira como o animal se apresenta indica já essa visão positiva.” que perpassa a obra de Guimarães Rosa.

O humano no conto de *Sagarana* protagoniza muitas ações danosas. Enquanto arquétipo, ou seja, como modelo de humanidade, o homem sofre uma negativização na história. Se, por um lado, as características humanas que os bois possuem são benévolas, as ações humanas são, em sua maioria, perversas e egoístas, exemplificadas, também, através do adultério praticado pela mãe de Tiãozinho, que tinha um pai doente, e por Soronho, visto pelos bois como a própria encarnação do mal, a personificação do demônio.

A partir das considerações expostas, nas quais à representação do animal são atribuídas características como a mansidão e a ternura, enquanto o humano representa alegoria contrária, a oposição “bicho altruísta / homem egoísta” demonstra uma presença enraizada no texto rosiano. Esta dicotomia fica ainda mais evidente quando os ruminantes narram fatos relacionados ao boi Rodapião, que se parecia com os homens. Segundo o boi Brilhante – um porta-voz da comitiva, que chama os demais para conversar, contando muitas histórias –, Rodapião

[...] Era tão esperto e tão estúrdio, que ninguém podia com ele... Acho que tinha vivido muito tempo perto dos homens, longe de nós, outros bois... E ele não era capaz de fechar os olhos p’ra caminhar... Olhava e olhava, sem sossego. Um dia só, e foi a conta de se ver que ninguém achava jeito nele. Só falava artes compridas, idéia de homem, coisas que boi nunca conversou. Disse, logo: – Vocês não sabem o que é importante... Se vocês puserem atenção no que eu faço e no que eu falo, vocês vão aprender o que é importante... – Mas, por essas palavras mesmas, nós já começamos a ver que ele tinha ficado quase como um homem, meio maluco, pois não... (ROSA, 1994d, p. 416).

O trecho exposto é emblemático quanto ao caráter elevado que os animais possuem na obra rosiana, conforme afirmou Leonel (2002). “Conversa de bois” expressa essa oposição que qualifica os bichos como seres mais sensatos, justos e puros em detrimento dos humanos, que são mais cruéis e arrogantes. Dessa forma, Rodapião se qualifica como a “[...]”

confirmação definitiva da insuficiência da racionalidade na decifração da essência do mundo.” (RADUY, s.d., p. 200), enquanto boi Brillhante, que não convive de perto com o homem, representa o instinto, sendo possuidor de um poder transfigurador, caracterizado pela sensibilidade, e representando, neste caso, um ente contrário⁴¹ ao boi Rodapião. Este se torna presunçoso e insaciável – dois aspectos que o conduzirão à morte, em certo ponto da história. É importante notar que os bois se demonstram contemplativos, enquanto Rodapião, semelhante ao homem, não se contenta apenas com a contemplação, mas procura ver e buscar a fim de obter mais, desviando-se da “rota primordial” dos bois, que assinala caminhos tranquilos, percorridos com naturalidade, sem ânsias letais – como foram as de Rodapião, personagem cujo nome, aliás, é bastante motivado, denotando uma carga simbólica, ligada ao destino do animal.

Os bois ocupam, além de um lugar favorável na história, a função de libertadores, cumprindo uma trajetória mística, de apelo instintivo, filosófica e impalpável. Mística porque se assemelham a entidades que sinalizam a liberdade, desfazendo o jugo da criança por meio da execução de Soronho. São, dessa forma, os juízes do destino que decidem o rumo tomado pela vida do pequeno, sentenciando seu opressor à morte. Longe de uma visão maniqueísta e de julgamentos que qualifiquem a morte de um homem como uma decisão eticamente correta, o que é apresentado no conto é o modo como os bois percebem e interpretam a vida e seu ciclo básico, que é o de nascer, crescer e morrer. Os animais, também pela ligação que mantêm com a criança, quase um híbrido humano-animal, entendem que a morte do carreiro poderia livrá-la de muitas maldades – algumas presenciadas por eles. Dessa maneira, compreendendo o perigo iminente de Agenor Soronho cair, pois dormita na ponta da carroça, avivados pelo grito do menino, os bichos esmagam o homem. O narrador não qualifica as atitudes dos bois, que por sua vez também não a julgam. O que se nota é a tranquilidade apresentada pelos animais após a morte do carreiro, aspecto que os libera, ainda que parcialmente, de uma depreciação.

O apelo instintivo que move as atitudes dos animais é demonstrado, também, através da humanização que apresentam. Esta, porém, não pertence ao mundo cultural, institucionalizado pelo homem, mas a domínios ocultos, caracterizados por um pensamento – e é nesta faculdade de pensar que a antropomorfização desses seres reside – próprio dos bois,

⁴¹ Há um trecho do conto que explicita isso. No excerto em questão, Rodapião sugere: “Nós temos de pastar o capim, e depois beber água... Invês de ficar pastando o capim num lugar só em volta [...]”, representando um caráter pragmático, que visa à eficiência. Adiante, Brillhante rebate, apelando à intuição: “[...] mas nós nem podíamos pensar em fazer que nem ele. *Porque a gente come o capim cada vez, onde o capinzal leva as patas e a boca da gente...*” (ROSA, 1994d, p. 418, grifo nosso).

que ponderam sobre um mundo que se opõe ao universo do homem. Esse teor oculto está ligado a um transcendentalismo, que se evidencia, principalmente, pela relação quase una entre os bois e a criança. Os animais conseguem entender as projeções mentais sonhadas pelo menino, que mal sabe falar. Talvez por compreender melhor a linguagem dos bois, entes com os quais mantém íntima aproximação, a criança não manifesta a mesma proximidade nas relações com pessoas:

– O bezerro-de-homem sabe mais, às vezes... Ele vive muito perto de nós, e ainda é bezerro... Tem horas em que ele fica ainda mais perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois... Ele está lá adiante, e de repente vem até aqui... Se encosta em nós, no escuro... No mato-escuro-de-todos-os-bois... Tenho medo de que ele entenda a nossa conversa... (ROSA, 1994d, p. 426).

O trajeto galgado pelos bois na narrativa é filosófico porque constitui uma busca, uma indagação pelo sentido das coisas presentes no mundo, sobretudo no plano do indizível. É filosófico também porque procura pela decifração dos enigmas que permeiam a existência, processada entre a materialização e a sublimação do plano concreto, questionando as certezas estabelecidas e “[...] instaurando o absurdo e o enigmático no seio da experiência do real.” (RADUY, s.d., p. 208).

Por fim, a trajetória dos bois na história é impalpável porque comunga, sem um acionamento direto e físico, da vontade de vingança do menino – legitimada pelos bovinos como uma reação natural aos ultrajes que sofreu. Vontade não externada ou verbalizada, senão numa sequência onírica. A criança, aflita, tartamudeia os nomes dos bois e, através deste chamado, os animais respondem, sendo Brilhante o primeiro a fazê-lo, iniciando longos pensamentos acerca de suas próprias existências e da vida de Tiãozinho, o que resulta, como já exposto, na morte de Soronho.

A criança sem voz, que ganha o direito à palavra por meio da comunicação invisível e entrecortada com os bois, alcança a possibilidade de expressar o que sente, marcando um elo entre si mesma e os animais. Isso acontece porque Rosa, em sua literatura, é

Um que fala a língua do bicho-homem. A língua dos expulsos do horto imemorial. A língua dos errantes. E a dos cavernícolas. A língua dos cegos. E a dos videntes. A língua do anjo rebelado. E a do anjo vingador. A língua inalienável, única, mas que vem desde os gerais da vida e da morte. (XISTO, 1961, p. 10).

Desse modo, aos seres estigmatizados e destituídos de poder, seja o de externar suas capacidades, seja o de manifestar a fala, Guimarães Rosa, dá voz em seus escritos, possibilitando aos que padecem pela recusa da sociedade em aceitar a expressão de suas

vontades, como Tiãozinho, tornarem autênticas suas necessidades. Assim como em “Conversa de bois”, em *Primeiras estórias*, os seres à margem do convívio social têm a chance de se posicionar. Neste livro, não só as crianças são ouvidas, mas o velho e o louco, todos eles socialmente situados num plano onde a razão pragmática não consegue penetrar.

Logo, “Conversa de bois” não deixa de apresentar uma denúncia social, através da criança abandonada, reprimida, sujeitada a conduzir o cadáver do pai e que praticamente não tem fala, ou seja, tem suas vontades emudecidas, sendo usada para trabalhos pesados, sem o direito de manifestar seus desejos e fantasias de menino.

O homem, em geral, é mais suscetível a práticas cruéis e não éticas, ao passo que os animais apresentam, na escrita rosiana, certa benevolência, se comovendo, por exemplo, com uma criança que sofre. Os bichos assumem as posturas mais diversas, como o burro filosófico e herói de “O burrinho pedrês”, ou os seres libertadores de “Conversa de bois”. A eles são direcionadas significações benéficas, bem como funções quase sagradas. Em relação ao conto de *Sagarana*, aos humanos, em geral, encarnados em personagens emblemáticas que desempenham o cargo de vilões, servindo como contraponto aos bichos, são atribuídas características como a mesquinhez, a violência e o egocentrismo.

Nesse sentido, a dicotomia “bicho altruísta / homem egoísta” faz-se presente em “Conversa de bois”, que “[...] constitui um dos picos de *Sagarana* como expressão da comunhão humano-animal, cara à literatura rosiana.” (OLIVEIRA, 2008, p. 72). Tal dicotomia atesta-se não só pela representação dos bois salvadores, que compartilham do “delírio” da criança, ou pela personificação maléfica sofrida pelo homem, externado principalmente na figura do padrasto do menino. A dicotomia confirma-se, sobretudo, porque “O homem rosiano parece um ente cuja vida demanda a participação do animal para ser, para compreender-se, para ligar-se ao Outro e à Divindade. O animal ajuda-o a descobrir-se e mesmo a descobrir o amor e a experimentar a vida.” (OLIVEIRA, 2008, p. 7).

“Conversa de bois”, portanto, materializa na representação dos bichos a vontade da criança, jogando com a fronteira que marca os domínios do oculto e da realidade que permeiam tanto o universo dos animais quanto o dos homens.

Em “Morgado”, conto de Miguel Torga, o que se averigua é uma atitude de submissão, apesar da clara consciência dos acontecimentos por parte do animal. Nas duas histórias, os homens são tão animalizados quanto os próprios animais. Estes apresentam uma mentalidade alinhada com princípios éticos, ao contrário dos humanos que cometem atos cruéis, com exceção da criança do conto rosiano. Sendo assim, tanto Torga quanto Rosa fogem da naturalização como representação literária do animal. Se os bichos estão inseridos

em seu habitat, não estão como ícone da natureza, passível, mas, imbuídos de sua carapaça animal, apresentam valores e raciocínio humanos. Não são, porém, apenas “[...] figurativizações de maneiras de ser do homem, mas representam-se a si mesmos [...]” (LEONEL, 2002, p. 286).

A literatura portuguesa do século XX, de acordo com Jacinto do Prado Coelho (1982), dá continuidade à praticada em séculos anteriores no que se refere à observação constante que é direcionada à vida dos animais. Miguel Torga ajusta-se a essa tendência quanto à representação de muitos desses seres não humanos em suas narrativas. Em *Bichos*, o escritor registra “[...] a desesperada luta para sobreviver, a força telúrica e cega do instinto, as misérias e grandezas do animal [...]” (COELHO, 1982, p. 57), dentre outras questões.

A consciência e a lucidez são virtudes opostas à falta de bom senso e ao egocentrismo. O homem, no seu desejo incessante de preenchimento, material e emocionalmente, não hesita em subtrair dos mais indefesos, até mesmo a vida, para lograr o que ambiciona.

“Morgado”, uma das narrativas que compõem *Bichos*, nos mostra o contraste de características, mencionado no parágrafo acima, que é salientado pela oposição feita entre homem e bicho. A personagem que dá título ao conto, um burro, é chamada pelo dono para empreenderem uma viagem pela montanha numa noite de rigoroso inverno. Durante a jornada, são cercados e atacados por lobos. Morgado morre, abandonado pelo almocreve, que salva sua própria vida entregando a do asno às feras.

A história é narrada sob a perspectiva do animal, empreendendo análises precisas em relação ao dono e a respeito do temor que se aproxima à medida que os lobos aparecem. A partir das considerações que Morgado faz da vida e dos pressentimentos que antecedem sua travessia mortal, a narrativa traz a lume a figura do bicho antropomorfizado como alguém mais prudente que o humano, sendo também detentor de maior sagacidade – contrariando uma das acepções mais comuns destinadas à representação do burro, que o classifica como “o símbolo da ignorância” (CHEVALIER, 1999, p. 93).

Os fatos que exprimem a inteligência do animal estão marcados pelos pensamentos do burro que se voltam para o julgamento dos perigos da viagem noturna, durante tamanha invernia, e para a troça que faz das atitudes do amo: “Não sabia que razão levava o almocreve a proceder daquela maneira. A que propósito dizia coisas à toa, berrava, batia com força as botas grossas no chão, como se quisesse sozinho fazer barulho por trinta?” (TORGA, 1996a, p. 53).

A humanização do asno é evidente. No entanto, o cerne deste aspecto está no contraste de características que compõem homem e animal. Paradoxalmente, Torga utiliza um ser

inumano, com capacidades humanas, para demonstrar, em seus escritos, justamente o que parece estar perdido no homem: a ligação harmoniosa com a natureza e a pureza dos sentimentos. Em *Bichos*, os homens, porém não todos, são brutalizados, enquanto os animais, em sua maioria, são benévolos e perspicazes.

Morgado é leal. Mesmo percebendo, e sentindo⁴², o perigo da empreitada, segue as ordens do dono. É também sensato e crítico, pois compreende, com facilidade, os perigos e implicações que a jornada oferece, bem como a solução para evitar o desfecho trágico que se anunciava, ao passo que o seu dono se mostra menos prudente. Isso fica explícito quando da resolução de viajar àquelas horas notívagas, num ambiente que, a todo o momento da história, se mostra hostil⁴³.

O almocreve é caracterizado como alguém egoísta, mostrando-se também mais desesperado que o animal diante de perigos. Seu desespero, ironizado por Morgado, não conduz ambos à salvação, mas atíça ainda mais a vontade dos lobos de os devorarem: “E o patrão [...] agora pusera-se a petiscar lume num seixo com a folha de aço da navalha. Como se os lobos tivessem medo das pobres faíscas que lhe saíam das mãos trêmulas e garanhas!” (TORGA, 1996a, p. 53).

De acordo com Joaquim Michael (2009, p. 274), o egoísmo manifesto do homem “[...] vai ao extremo de lamentar a perda do dinheiro investido no animal.”, como pode ser verificado no excerto seguinte, em que o burro compreende a situação de abandono a que foi submetido:

Mas apenas o almocreve desmontou, e num relâmpago lhe tirou os aparelhos, acabou por compreender que o ia abandonar ali, esfalfado, coberto de suor, indefeso, à fome do inimigo. Salvava a vida com a vida dele... E lamentava as suas dezassete libras! (TORGA, 1996a, p. 56).

O confronto entre os aspectos que perpassam homem e bicho é feito através da representação do animal humanizado, princípio recorrente nas narrativas de *Bichos*, ainda que essa antropomorfização em Torga não seja de bases puramente antropocêntricas. O que ocorre

⁴² Durante o conto, vários são os trechos que revelam os pressentimentos de Morgado, como este: “[...] o coração não lhe vaticinava coisa boa do passeio. Há dias que trazia dentro do peito um pressentimento negro. Depois, a repugnância da ceia, o acordar sobressaltado, as horas soturnas do caminho, e, a coroar tudo, o silêncio enigmático e desacostumado do dono...” (TORGA, 1996a, p. 53).

⁴³ A hostilidade do ambiente é uma constante no texto. Essa ambiência inóspita acomete as personagens, diferenciadas pela reação que apresentam diante dos perigos, e do exame crítico que empregam ao clima de “pesadelo” presente na jornada. Trechos como: “Que raio de madrugada mais tenebrosa!”, “[...] sumidos na escuridão, varados de lado a lado por uma chuvinha gelada e teimosa.” e “Só os passos no saibro duro os revelavam ao ouvido atento das penedias, que escutavam das trevas.” (TORGA, 1996a, p. 51), demonstram o cenário adverso do conto.

em relação não só à humanização dos animais, mas ao universo ficcional desse autor, é o fato de seus escritos serem direcionados, principalmente, à vida do homem sob a perspectiva da ligação com a natureza e, neste caso, com os bichos que a povoam de modo mais próximo. Nessa ligação concentram-se os pilares da obra do ficcionista de Trás-os-Montes. Por isso, o contraste entre as características presentes em animais e humanos é sugerido pela troca de papéis apresentada nas histórias torguianas. Na maioria dos contos, o homem é animalizado no que há de bestial nessa animalidade, enquanto o bicho é humanizado no que há de benéfico no humano, demonstrando que a ligação profunda com a natureza é capaz de “salvar” aqueles que a ela se juntam.

A vida oferece o direito de existir tanto aos homens quanto aos animais, e tal existência não perpassa apenas o âmbito físico⁴⁴, mas as esferas espirituais e transcendentais, que no caso de Torga não se apóiam no divino. Todos os seres vivos, portanto, não devem ter negados os seus anseios vitais – uma vez que, nesse sentido, encontram-se no mesmo nível –, que excedem o âmbito corpóreo e pertencem aos domínios da alma, pois “[...] o princípio da vida inspira tanto os homens como os animais. É esse princípio que forma a base daquela comunhão profunda e íntima entre os seres que a sintonia com a terra pode estimular.” (MICHAEL, 2009, p. 276), comunhão prezada pela escrita torguiana.

Compreendemos que, no livro referido, Torga utiliza seu bestiário para explorar as aproximações do homem com a natureza, a exemplo da narrativa curta “O senhor Nicolau”, além de teorizar a respeito do tratamento ordinário e pouco profundo que alguns humanos dedicam à natureza e ao que há de oculto ou metafísico nesse ambiente, habitado por muitos vivos inumanos. Na relação que ambos, bicho e humano, mantêm na natureza, o primeiro representa um caráter “superior”.

São os lobos que matam Morgado, mas a preocupação restrita do almocreve com o investimento empregado na compra do animal, bem como o descaso com que o abandona à morte violenta, denuncia um caráter humano impetuoso, pois o homem rejeita o burro de cargas como um produto que não lhe serve. Esse tipo de comportamento é compatível com o modelo econômico de uma sociedade que rompe cada vez mais com o mundo natural.

⁴⁴ Em “Bambo”, o patamar que limitava a personagem humana à vivência das coisas de ordem puramente pragmática, física, é ultrapassado através dos ensinamentos que o sapo proporciona ao homem. Nesse sentido, “Bambo” e “Morgado” se diferenciam sobremaneira, pois, enquanto que, no tocante ao anfíbio, uma personagem humana se relaciona e apreende os ensinamentos do bicho, que o conduzem aos sentidos transcendentais da existência, no que diz respeito ao burro, o homem o descarta, como afirma Joaquim Michael (2009, p. 275): “Enquanto em ‘Bambo’ pelo menos um homem se abre à comunicação muda com os animais, em ‘Morgado’ o homem exclui brutalmente o burro do seu mundo.”

Morgado é um trabalhador obediente, cumpre seu papel mesmo quando já não tem as forças necessárias para tal, embora veja com clareza os riscos da empreitada imposta pelo dono: “Pois sim. O ponto era poder. Muito embora quisesse valer à aflição do dono, e à sua também, as pernas negavam-se. Por isso, pouco a pouco, foi abrandando o passo, a fazer sabe Deus que sacrifício para não cair redondo no chão.” (TORGA, 1996a, p. 55). Acerca disso, o nome da protagonista, “Morgado”, é esclarecedor. Além de significar “qualquer fonte produtiva de rendimento”, também é definido como “exausto, exaurido” (HOUAISS, 2009, p. 1318). Os dois sentidos denotam características coincidentes com a personagem, que, no espaço temporal da narrativa, se encontra sem as forças enérgicas da juventude, está “exaurida”, mas sendo ainda submetida ao trabalho, pois constitui uma “fonte produtiva de rendimento”. Assim, o almocreve lamenta, porque, ao final, contrariando seus propósitos, Morgado não constitui essa “fonte de rendimento”, mas um prejuízo, mesmo tendo lhe salvado a vida.

O homem sacrifica o jumento, ceifando-lhe a vida. Essa ceifa abrange mais a esfera interior do animal, porque demonstra o abandono e a pouca importância que ele possuía para seu dono. Na visão do almocreve, a morte de Morgado representa apenas uma perda financeira, porquanto, para ele, a extinção do bicho não significa a morte de um ser, com sensações e vontades, mas a perda de uma fonte de lucro.

A vida é tratada por alguns homens de *Bichos* de modo banal, indiferença que se manifesta também nos contos “Tenório” e “Miura”. Neste, o touro de mesmo nome se entrega à morte por não suportar o circo violento ao qual é sujeitado a fim de entreter os homens. Em “Tenório”, o galo que dá nome ao conto questiona sua substituição por um animal mais novo. Substituição que não só o põe à margem da função que exercia, mas que acarreta sua morte. Por esse motivo, o narrador de “Morgado” – assim como dos contos mencionados – é um animal que raciocina com nitidez a vida que o circunda, pois isso demonstra o “lado” do bicho, o modo como vê os acontecimentos. Essa representação da visão do animal, que define as razões de sua vida e também de sua morte, acentua o contraste aqui proposto “bicho altruísta / homem egoísta”:

E, afinal, a manhã vinha a romper!... Só quando viu o dono a caminhar pela serra fora da albarda às costas – não se envergonhar! – e sentiu os dentes do primeiro lobo cravados no pescoço, é que reparou que a luz do dia começara a desenhar as coisas e a dar significação a tudo.⁴⁵ (TORGA, 1996a, p. 56).

⁴⁵ Também na narrativa “Um roubo”, de *Contos da montanha*, conforme a luz do dia surgia e a igreja se iluminava, o ladrão, que intentava roubá-la, a via de modo mais natural, compreendendo melhor a situação, precária, do lugar.

No início da narrativa, o narrador-personagem nos informa sobre os donos que possuiu, demonstrando, também, o afeto que nutre pelo dono atual. Diferentemente do almocreve anterior, que o vendeu numa feira, o amo de agora lhe dá melhor comida e até o trata com certo apreço: “À chegada, logo uma manta a resguardá-lo dum resfriado, e milhão branco e graúdo na manjedoura. Um céu aberto! [...] – Ah! Morgado, que me borras a pintura!” (TORGA, 1996a, p. 50-51). Para o jerico, além da relação de trabalho, havia um laço de fraternidade. O animal, porém, avalia com nitidez os percalços do relacionamento: “Evidentemente que não havia só rosas naquela casa. Longe disso! O macho dum almocreve, sabe Deus... Mas bem comido e bebido, um homem trabalha com alegria.” (TORGA, 1996a, p. 50).

Além de expressar a humanização patente – “um homem trabalha com alegria” –, o trecho acima explana a relação afetuosa⁴⁶ que, na visão de Morgado, há entre si mesmo e o dono. Apesar de fazê-lo trabalhar, oferecendo apenas o mínimo de dignidade, o almocreve estabelece com o bicho uma sintonia, uma identificação. Tal sintonia, aprofundada pela sagacidade de Morgado, permite que este perceba o significado dos seus maus pressentimentos a respeito da jornada letal, não o impedindo, contudo, de espantar-se com o abandono gradativo do dono – Morgado chega a nomear como “enigmático” seu recuo⁴⁷.

E embora tenha sido maltratado pelo almocreve, “[...] aqueles modos do dono até parece que endureciam o feno. A gente também vive de boas palavras.” (TORGA, 1996a, p. 49), o burro suaviza a postura humana, denotando um dos ícones que preenchem a simbologia do asno: a humildade. No entanto, a consciência crítica de Morgado, que reconhece sua condição, suas necessidades, capacidades e limitações, examina a vida, residindo nesse exame crítico sua grande virtude.

Nas duas narrativas aqui apresentadas, o teor misterioso e oculto que circunda a vida é sentido e manifesto de algum modo nos e pelos animais. No conto de Torga, o jumento

⁴⁶ Outro trecho da narrativa também confirma que o animal entendia sua relação com o amo como afetuosa: “E todo o pêlo se lhe crispava, à ideia de que faltava muito ainda para que o sol alumiasse a terra e tirasse à caminhada o ar de pesadelo que a tornava infundável. *É certo que a presença do dono o sossegava um pouco. Embora o não visse*, por causa do comprimento da ribeira e da negrura cerrada, *sabia que caminhava à frente, pronto para o que desse e viesse.*” (TORGA, 1996a, p. 52, grifo nosso).

⁴⁷ Esse recuo estabelece uma semelhança entre “Morgado” e outra narrativa rosiana: “O porco e seu espírito”. Nos dois contos, uma situação adversa aproxima o homem do animal. No conto torguiano, o narrador relata: “Novo uivo, quase sobre eles, fendeu a noite. *E ambos, agora como se fossem um só, de tão cingidos*, se puseram a pisar o chão de leve [...]” (TORGA, 1996a, p. 52, grifo nosso). Os uivos provocam medo tanto no burro como no almocreve, fazendo com que este chegue perto do animal e, ao fim da história, pela ameaça cada vez maior emitida pela presença dos lobos, o entregue às feras para salvar a própria vida. Em “O porco e seu espírito”, vários aspectos contribuem para a aproximação entre bicho e homem, a exemplo da ingestão do animal pelo dono e da ligação entre as características da personalidade de Migudonho, protagonista da narrativa, e a simbologia suína: “[...] Migudonho não era mais só Migudonho. Doíam, ele e o porco, tão unidos, inseparáveis, intratáveis.” (ROSA, 1994a, p. 980).

presente o clima sombrio e difícil que envolveria a viagem pretendida pelo dono: “Não gostava de semelhantes modos. Arrenegava de viagens mal principiadas. De maneira que recebeu a carga aperreado, e meteu-se no caminho a malucar no pior.”, e mais adiante: “Não se lembrava de ter feito em toda a vida jornada que se parecesse. Nunca lhe acontecera, como hoje, ir com os cinco sentidos num alarme constante [...] Em vez de encher a alma de esperança, cobria-a de agoiro!” (TORGA, 1996a, p. 51). Em “Morgado”, o bicho é alarmado pelo seu instinto, por uma sabedoria oculta – que o dono não possui –, externada através de seus sentidos, prevenindo-o de que algo terrível está para acontecer durante a viagem. Em “Conversa de bois”, os animais sentem o medo e as ânsias da criança, e executam o padrasto do menino após entenderem a situação do garoto e o seu desejo de vingança e liberdade.

Portanto, nos dois contos, os sentidos dos animais são um mecanismo que os alerta contra perigos iminentes. No conto de Torga, o mau pressentimento concretiza-se afetando diretamente o bicho, que acaba morrendo. Em relação à narrativa de Rosa, a defesa dos bois age no sentido inverso à história de “Morgado”: se neste o animal é “avisado” dos riscos, no texto rosiano os animais interferem na vida da criança matando seu padrasto, que já a maltratava, corporificando o desejo de vingar-se de Agenor Soronho que cobria Tiãozinho, ou seja, a interferência dos bichos tem função reparadora, o que permite um possível “final feliz”, diferentemente da de Morgado, que, não se abstendo do trabalho, não consegue impedir um desenlace fatal para si, apesar de ter sido precavido.

Assim como na obra torguiana homens e animais são inspirados pelo mesmo sopro de vida que os instiga a viver, em Rosa bichos e homens estão emparelhados no sentido de comungarem de um mesmo mundo físico que os incita, sendo os animais de “Conversa de bois”, porém, os rearticuladores da liberdade humana, potencializada na figura da criança.

O texto rosiano está recheado de representação animal. Desde os poemas do premiado *Magma*, o ficcionista de Cordisburgo já assinalava o grande bestiário que comporia sua obra. Um dos aspectos que melhor classificam esses bichos é a recorrência do animal não apenas em função do homem, mas representando-se a si mesmo. Além disso, a inserção, à maneira de Guimarães Rosa, desses seres no ambiente sertanejo forma uma simbologia, ímpar na literatura do Brasil, cultivada por uma busca pelo transcendente. Desse modo, de acordo com a bibliografia levantada, sertão, homem e animal montam a tríade principal da obra rosiana.

Em Miguel Torga, os bichos são representantes de um mundo do qual o homem se afastou: o mundo natural, onde não há distinção entre homens e animais. A escrita torguiana em alguns contos de *Bichos*, como “Morgado”, traz à tona a ruptura do homem com o animal – atrelados por uma simbologia muito vasta e antiga –, agravada pela ambientação das

narrativas, situadas num cenário rural. Vemos o almocreve do conto mencionado como um ser egoísta, imprudente e até cruel. A partir de tais características, que afastam a personagem humana da animal sobremaneira, haja vista o burro representar o oposto do almocreve, pois é prudente, sereno e fraterno, percebemos a necessidade, salientada pelo símile homem/animal, que o humano tem de se reencontrar com alguns de seus valores que estão relegados.

É importante mencionar uma duplicidade que se manifesta tanto em “Morgado” como em “Conversa de bois”. Nos contos, o animal é antropomorfizado, ou seja, possui características humanas. No entanto, nas narrativas citadas, homem e bicho – apesar de humanizado – são muito diferentes. Mesmo sendo o animal um ser antropomorfo, está afastado do humano das histórias. É nessa contradição proposital que se pauta a duplicidade referida. O que se percebeu na leitura desses contos é que o animal, ainda que, sobretudo no conto rosiano, possua um mundo no campo do pensamento, com filosofias e princípios singulares, não deixa de ser direcionado por pensamentos humanos, que imaginam e teorizam acerca do mundo animal. Porém, nas histórias mencionadas, o homem é confrontado com duas partes de si mesmo: uma, condescendente e obediente, outra, agressiva e egoísta. O que diferencia, portanto, as representações de homens e animais na narrativa, é o fato de esses bichos apresentarem a porção mais favorável do homem, enquanto a este é destinada a parte menos benéfica. Logo, o zoo dos contos confronta o homem, apresentando sua parte íntegra, ao passo que o humano tem seus aspectos prejudiciais demonstrados em personagens que revelam uma personalidade contrária às antropomórficas.

Portanto, o homem, representado nas narrativas, principalmente, pelas personagens Agenor Soronho e pelo almocreve, recebe um chamado para regressar ao mundo natural e aos valores por ele segregados e relativizados, pois, dessa forma, “[...] ‘despertará’ e ‘reaprenderá’ a usar sua sensibilidade e passará a harmonizá-la com a razão.” (COSTA, 2010, p. 10), reencontrando-se com tais valores. Desse modo, a dicotomia que caracteriza a relação entre homens e animais humanizados não se mostra estanque, porque, à luz da filosofia, entendemos que as características benéficas não existem sem as que se lhe opõem. Tanto homens quanto bichos têm atitudes eticamente repreensíveis, como a execução do carreiro pelos bois e as maldades praticadas por aquele, bem como o descaso do almocreve com o burro que tanto lhe servira, possibilitando, assim, apenas uma possível dicotomia, ou, ainda, uma oposição instável e relativa.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Certo. O senhor vê. Contei tudo. Agora estou aqui. [...] Travessia.”
Guimarães Rosa

A representação dos bichos na literatura está revestida de ampla simbologia. Investigar e abordar os animais, dessa maneira, constitui tarefa árdua, mas também instigante. Desde os registros das pinturas rupestres, passando pelos bestiários, sobretudo os medievos, até chegar à robotização de algumas formas animais no século XXI, tais seres inumanos não deixaram de aparecer, dos mais diversos modos, na arte e no cotidiano do homem.

Neste trabalho, pudemos ter acesso a uma leitura analítica de alguns textos que versam sobre o animal, um ser tão intrigante quanto familiar. Estamos cientes das dificuldades e limitações que cercaram esta pesquisa, por tratar de tema tão estimulante quanto desafiador, e, ainda, por se propor o estudo de dois ficcionistas distintos. Assim, discorrer acerca do “homem na voz dos bichos” constituiu-se verdadeiro exercício de reconhecimento e alteridade, num primeiro momento, e, posteriormente, de conscientização da figuração do animal na literatura do século XX, a partir da investigação da contística de dois autores de grande importância, Guimarães Rosa e Miguel Torga, que atribuíram ao bicho papel de destaque em suas obras.

Ao longo desta trajetória, buscamos apresentar, no instante inicial, um painel sobre os significados conferidos ao bicho na literatura, bem como alguns caminhos trilhados por escritores, de várias épocas e lugares, que abordaram a representação do animal em suas narrativas. É sabido que o percurso literário dos seres inumanos que aqui apresentamos não abrange – nem foi a intenção – a totalidade dos escritos relacionados ao tema. O que objetivamos foi discorrer sobre pontos literários culminantes, no intuito de traçar um panorama acerca de tal assunto, a fim de demonstrar de que modo o bicho foi abordado na literatura ao longo do tempo. Estabelecemos como pontos culminantes aquilo que, a despeito do tempo e da crítica, sobreviveu até o presente momento e apresentou um modo singular de escrever sobre o animal.

Ainda no primeiro capítulo, apontamos algumas noções teóricas, como o antropomorfismo, caras ao entendimento do tema nuclear desta pesquisa, centrado numa leitura de narrativas curtas rosianas e torguianas. Tais noções serviram de suporte ao andamento do trabalho e a grande parte do desenrolar da interpretação dos textos. Nesse sentido, cabe justificar, ou ao menos mencionar, algumas considerações acerca do título da pesquisa, diretamente ligado a essa parte: “O homem na voz dos bichos: o antropomorfismo

em contos de Guimarães Rosa e Miguel Torga”. Intitulamos a pesquisa “O homem na voz dos bichos” porque percebemos a utilização dos animais como uma maneira de discorrer a respeito do homem. Sobretudo, partindo de um contraponto entre os humanos e os bichos personagens de cada narrativa, considerando a ligação do homem com a natureza – a terra do universo rural, no caso de Torga, e o sertão, no caso de Rosa –, os animais e alguns valores humanos relegados.

Como apontamos anteriormente, a humanização dos bichos é feita pelo homem e para o homem – o que é praticamente um pleonasma. Se o animal possui uma organização psíquica, como indicam algumas pesquisas recentes, é o homem quem a examina e a determina, pois suas percepções, como não poderia deixar de ser, partem de um modelo humano, que, por sua vez, está cercado da representação animal. Por isso, à exceção de escritos voltados exclusivamente para a vida do bicho – sua situação na sociedade, visão das coisas e experiências de vida, ainda que ligadas ao âmbito físico dessas vivências –, a literatura que aborda o animal utiliza-o como mais uma forma de investigar o humano. Por ser um parente próximo do homem, convivendo com este em variadas situações, sendo também usado como alimento, meio de transporte e, em alguns casos, constituindo a subsistência de famílias inteiras, ao animal, encarado como um ser misterioso por vários povos, foram direcionadas inúmeras alegorias.

Desse modo, por constatarmos, ainda nos primeiros passos da existência desta pesquisa, a recorrência, primeiro, de uma representação de bichos em textos, com múltiplas abordagens, no conjunto literário rosiano e torquiano, e, depois, ao identificarmos uma atuação decisiva desses seres, alguns antropomorfizados, em várias histórias dos autores referidos, optamos por desenvolver um trabalho baseado em alguns contos em que animais antropomórficos são personagens. A partir da verificação dessa humanização, averiguamos que esta ocorreu de maneiras variadas: às vezes por intermédio da fala, como nos ruminantes de “Conversa de bois”, outras vezes apenas no campo do pensamento, a exemplo do sapo e do jumento em “Bambo” e “Morgado”, respectivamente, ou, ainda, no imaginário humano, tomado de uma conotação espiritual, como o suíno de “O porco e seu espírito”.

Sendo assim, na última parte tratamos do tema que constituiu o coração desta pesquisa: uma leitura interpretativa da representação e implicações de animais antropomórficos em contos de Guimarães Rosa e Miguel Torga, sob o método da comparação.

Nosso empenho nesta caminhada foi grande, mormente porque não logramos, por diferentes razões, tantos êxitos na busca por uma bibliografia que respondesse, em todos os

aspectos, a nossas pretensões. Inicialmente, por se tratar de um tema, sobretudo no Brasil, pouco explorado, que é o conceito de antropomorfismo aplicado à literatura. E, por fim, porque construímos um trabalho pioneiro, não localizando, portanto, textos teóricos nesse campo.

Além de buscarmos examinar, num momento inicial, a representação do animal humanizado na literatura de maneira genérica, procuramos demonstrar, principalmente, a relação entre alguns contos rosianos e torguianos que versam acerca da representação de bichos antropomórficos. Apuramos também algumas características singulares referentes a cada texto, e procuramos, ainda, pesquisar sobre um tema que, de acordo com a bibliografia pesquisada, demonstrou-se como um dos pilares, talvez o mais robusto, da escrita desses ficcionistas, a tríade “sertão/homem/animal”, perpassada pelo transcendente, no caso de Guimarães Rosa, e o imperativo telúrico, de inclinação filosófico-humanista, no tocante a Miguel Torga.

Há um livro na obra torguiana que expressa o apelo telúrico que sua escrita transmite: *Portugal*. Grande parte dos teóricos se debruça sobre os *Contos da montanha* e os *Novos contos* quando o assunto é o telurismo na escrita desse português. Citamos, todavia, o livro *Portugal*, pois, mesmo tratando de regiões também citadinas, a forte ligação com a terra, a que ousamos denominar como “húmus da vida” na literatura do autor de *Rua*, fica claramente manifesta, até porque o sentido telúrico não se restringe a um perímetro urbano ou interiorano, mas a um sentimento, uma espécie de condição. Sobre a coletânea *Portugal*, a estudiosa Isabel Maria Fidalgo Mateus (2009), afirma algo que é pertinente não só ao livro em questão, mas à literatura de Torga de modo genérico: a junção entre o homem e o meio como o ponto alto do rural. Acerca disso, o próprio Torga (1996d, p. 110) explica que: “O homem e o meio são solidários na própria fisionomia”. Dessa maneira, homem e meio – meio concebido, também, como “terra” –, fundem-se na obra torguiana, tendo os bichos como portadores de sentidos. Sentidos estes que, para serem melhor descobertos, precisaram de entes não humanos a fim de revelá-los.

Assim como em Torga, o homem e a terra, juntamente com o animal, são alguns dos temas mais recorrentes no conjunto literário rosiano. Só que, em Rosa, o sertão é, especificamente, o cenário eleito para a maior parte de suas narrativas. Sobre a representação do animal, Maria Leonel (2002, 286), defende uma tese a respeito do *Grande sertão*, aplicável a quase todo o universo literário de Rosa: “Embora, de todas as imagens, as dos animais sejam as mais comuns, [...] chama a atenção não apenas o grande número de vezes em que eles aparecem, como as peculiaridades que revestem tal frequência.”.

Assim, pudemos encontrar, ao longo deste estudo, textos que apresentavam homens tão animalizados quanto os próprios bichos, capazes de defender a terra e seu ciclo natural com a vida humana, como nos contos rosiano “Meu tio o Iauaretê” e o torguiano “Ramiro”; bem como seres inumanos tratados poeticamente, projetados num discurso imaginativo, a exemplo de “Aquário” e “Zôo”, de Guimarães Rosa. Também deparamos com narrativas em que os animais ensinaram ao homem a “ciência da vida”, adquirindo a função de verdadeiros mestres, como o sapo Bambo, que dá nome a um dos catorze textos de *Bichos*. Constatamos, ainda, a representação de um animal que encarnou o herói, como foi o jericó de “O burrinho pedrês”, história rosiana. Ademais, o posicionamento do sujeito no mundo e a insubmissão diante de um divino que cerceia a liberdade foram percebidos, respectivamente, em narrativas como “Cega-rega” e “Vicente”, ambas de Torga.

Foi possível toparmos com contos em que alguns bichos e homens se identificaram, como em “O senhor Nicolau” e seus insetos, de Torga, e também com o suíno e seu dono em “O porco e seu espírito”, de Rosa. Além disso, constatamos textos dos autores mencionados em que humano e animal constituíram uma dicotomia. Tal dicotomia, mesmo se apresentando de forma relativizada, possibilitou um confronto entre a representação desses seres vivos, apontados em toda sua complexidade. Confronto este em que situações de compaixão, sagacidade e implacabilidade, dentre outras, foram destacadas. Referimo-nos aos contos “Morgado” e “Conversa de bois”, de Torga e Rosa, nesta ordem de autoria.

Portanto, apoiados no arcabouço teórico que encontramos, conscientes das dificuldades que se apresentaram durante a pesquisa, persistimos no trabalho e, embora consideremos as peculiaridades que separam os dois ficcionistas, constatamos um diálogo extenso entre a obra de ambos. Um diálogo que encontra nesta pesquisa não um arremate, mas um passo na grande jornada conferida àqueles que se propõem estudar escritores da importância de um Guimarães Rosa e um Miguel Torga.

REFERÊNCIAS

De Guimarães Rosa:

ROSA, João Guimarães. Ave palavra. **Ficção completa em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a. v. 2.

ROSA, João Guimarães. Caçadores de camurças. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p. 9-11, 12 jul. 1930.

ROSA, João Guimarães. Estas estórias. **Ficção completa em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b. v. 2.

ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. **Ficção completa em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994c. v. 2.

ROSA, João Guimarães. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães. Sagarana. **Ficção completa em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994d. v. 1.

Sobre Guimarães Rosa:

ATAÍDE, Tristão de. O transrealismo de G. R.. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa em dois volumes**. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 111-112.

CAMACHO, Fernando. Entrevista com Guimarães Rosa. **Humboldt**, Munich, n. 37, p. 42-53, 1978.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa em dois volumes**. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 78-92.

COELHO, Jacinto Prado. **Dicionário de literatura**: literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística literária. v. 1. 3ª ed. Porto, Portugal: Figueirinhas, 1982. p. 57.

ELIAS, Maria Cristina. Os não-lugares de Rosa. In: **Dossiê CULT**: Guimarães Rosa. fev. 2001. p. 48-49.

FREITAS, Marcus Vinicius de. “Cachorros e outros bichos no Campo Geral, de Guimarães Rosa”. In: **Revista do CESP**. Belo Horizonte, UFMG, v. 22, n. 31, jul-dez 2002. p. 325-338.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000.

LEÃO, Ângela Vaz. “O ritmo em ‘O burrinho pedrês’”. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa em dois volumes**. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 141-148.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. Imagens de animais no sertão rosiano. In: **Revista SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 286-298, 1º sem. 2002.

LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. xxxvii-xlii.

LOPES, Óscar. **Ler e depois: crítica e interpretação literária/1**. 3. ed. Porto: Inova, 1970.

LORENZ, Günter. **Entrevista com Guimarães Rosa**. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa-1965.htm>> Acesso em: 07 jan. 2013.

MARQUES, Davina. **Devir em “Meu tio o Iauaretê”**: um diálogo Deleuze-Rosa. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-orto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_07.pdf> Acesso em: 08 jul. 2012.

NUNES, Benedito. O mito em **Grande sertão: veredas**. In: Revista **Scripta**. v. 2, nº 3, 1998. Minas?

OLIVEIRA, Franklin de. “Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Afrânio. (dir.). **A literatura no Brasil**. v. 3. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970. p. 402-449.

OLIVEIRA, Franklin de. **A dança das letras**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.

OLIVEIRA, José Quintão de. **Sete-de-ouros e o bestiário rosiano: a animália em Sagarana**, de João Guimarães Rosa. 2008. 160f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

RADUY, Ygor. **“Conversa de bois” sob a ótica nietzscheana da crítica da razão**. Londrina. p. 196-209. Disponível em: <http://www.revistaopedalettra.net/volumes/vol%206.2/Ygor_Raduy--Conversa%20de%20bois_sob_a_otica_nietzscheana_da_critica_da_razao.pdf> Acesso em: 03 jan. 2013.

RIEDEL, Dirce Côrtes. **Meias-verdades no romance**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

SOBRINHO, João Batista Santiago. **Devir líquido e crise metafísica no texto rosiano**. 2008. Disponível em: <<http://www.red.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/8376/6372>> Acesso em: 08 jan. 2013.

SOUZA, Eneida Maria de. O escritor vai ao zoológico. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/ escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011b. p. 245-253.

STRADELLI, Ermano. **Vocabulários da Língua Geral Portuguez-Nheêngatú e Nheêngatú-Portuguez**. Rio de Janeiro: Revista do Instituto Histórico, 1929.

XISTO, Pedro. “À busca da poesia”. **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 21-22, p. 9-30, mar/jun de 1961.

De Miguel Torga:

TORGA, Miguel. **Bichos** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996a.

TORGA, Miguel. **Contos da montanha**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996b.

TORGA, Miguel. **Diário XIV**. Coimbra: Edição do Autor, 1987.

TORGA, Miguel. **Novos contos da montanha**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996c.

TORGA, Miguel. **Portugal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996d.

Sobre Miguel Torga:

ALMEIDA, Maria do Socorro Pereira de. **Literatura e meio ambiente: Vidas Secas, de Graciliano Ramos e Bichos, de Miguel Torga numa perspectiva ecocrítica**. 2008. 117f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2008.

BESERRA, Rizelda da Silva. O homem, e os bichos, de Miguel Torga. In: **Revista científica da FASETE**. ano 3, n. 3, p. 27-37, dez. 2009.

CHORÃO, João Bigotte. **Como é Torga?** Colóquio Letras, Lisboa, p. 19-21, 1987.

COELHO, Jacinto Prado. **Dicionário de literatura: literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística literária**. 3ª ed. Porto, Portugal: Figueirinhas, 1982. vol. 1. p. 57.

COSTA, Alexandre Emídio. **Os Bichos de Miguel Torga: o retorno ao elo perdido**. 2010. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FALEIROS, Monica de Oliveira. **A narrativa dos contos de bichos de Miguel Torga e da fábula da tradição esópica: uma leitura comparativa**. São Paulo, s. d. p. 1-6.

FEIJÓ, Elias José Torres. A geo-cultura original dos contos de Miguel Torga e o seu progressivo desaparecimento: De *Bichos* a *Novos Contos da Montanha*. In: **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**. Santiago de Compostela, v. 11, maio de 2009. p. 167-184.

LOPES, Teresa Rita. Além, aqui e aquém em Miguel Torga: análise de “Vicente”. In: **Revista Colóquio/Letras**, nº 25, Maio 1975, p. 34-49.

MATEUS, Isabel Maria Fidalgo. Viajar com Miguel Torga em Portugal. In: **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**. Santiago de Compostela, v. 11, maio de 2009. p. 233-250.

MELO, João de. **Miguel Torga: a obra e o homem**. Lisboa: Editora Arcádia, 1960.

MICHAEL, Joaquim. A violência nos contos de Miguel Torga. In: **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. Santiago de Compostela, v. 11, maio de 2009. p. 267-286.

MOISÉS, Massaud (Dir.). **A literatura portuguesa em perspectiva**. São Paulo: Atlas, 1994, v. 4.

MONTEIRO, Maria da Assunção Morais. Trás-os-Montes: um paraíso perdido e reencontrado por Torga. In: **Estudos Transmontanos e Durienses**, nº 7, 1997, p. 169-184.

ROCHA, Clara Crabbé. A lição de Bambo. In: **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. Santiago de Compostela, v. 11, maio de 2009. p. 155-165.

WEBER, Lucia Maria Domingues. A metamorfose em Cega-Rega: a arte da (re)construção do sujeito. In: **Revista Fafibe on line**. Bebedouro, São Paulo. nº 3. ago. 2007. p. 1-7.

Obras gerais:

ADAMS, Carol. **The sexual politics of meat: a feminist-vegetarian critical theory**. New York: Continuum, 1990.

ANJOS, Augusto do. **Versos íntimos**. Disponível em:
<http://www.releituras.com/aanjos_versos.asp> Acesso em: 08 jul. 2012.

APOLLINAIRE, Guillaume. **O bestiário ou o cortejo de Orfeu**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Iluminuras, 1997.

ARISTÓTELES. **Historia de los animales**. Tradução José Vara Donado. Madri: Ediciones AKAL, 1990.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1981. p. 07-11.

ASSIS, Machado de. **Conversa de burros**. Disponível em:
<<http://filonescio.wordpress.com/2010/09/14/cronica-dos-burros-machado-de-assis/>> Acesso em: 18 ago. 2012.

ASSIS, Machado de. **Páginas recolhidas**. São Paulo: Ed. Mérito, 1962.

ATWOOD, Margaret. Animals victims. In: LUTTS, Ralph H. **The wild animal story**. Philadelphia: Temple University Press, 1998.

BERGER, John. Animais como metáfora. Tradução de Ricardo Maciel dos Anjos. In: **Suplemento literário animais escritos**, Belo Horizonte, n. 1.332, p. 06-09, set./out. 2010.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **El libro de los seres imaginarios**. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **Manual de zoologia fantástica**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 40ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUENO, Wilson. **Jardim zoológico**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BUENO, Wilson. **Manual de zoofilia**. Ponta Grossa: UEPG, 1997.

CABRAL, Astrid. **Jaula**. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2006.

CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. Disponível em:
<<http://www.ufrgs.br/cdrom/garcia/garcia.pdf>> Acesso em: 09 out. 2011.

CASTELLO, José Aderaldo. Prefácio. In: REGO, José Lins do. **Menino de engenho: romance**. 30ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.

CASTRO, Carol; VERSIGNASSI, Alexandre. Como eles realmente enxergam o mundo. Artigo. **Super interessante**, São Paulo, ed. 310, ano 25, nº 11, p. 58-67, out. 2012.

CASTRO, Eduardo B. Viveiros de. **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 14ª ed. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.] Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COELHO, Jacinto Prado. **Dicionário de literatura**: literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística literária. 3ª ed. Porto, Portugal: Figueirinhas, 1982. vol. 1. p. 56-57.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiario**. Disponível em: <
<http://www.nuevaliteratura.com.ar/descargas/Bestiario%20-%20Julio%20Cortazar.pdf>>
Acesso em: 15 de set. 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2007. v. 4.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DESBLACHE, Lucile. As vozes dos bichos fabulares: animais em contos e fábulas. Tradução de Adilson Antônio Barbosa Jr.. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/ escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011b. p. 295-314.

ESOPO. **12 fábulas de Esopo**. Tradução de Fernanda Lopes de Almeida. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

FAGUNDES, Igor. Prefácio. In: CABRAL, Astrid. **Jaula**. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2006.

FERRAZ, Eucanaã. **Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Ermelinda. Metáfora animal: a representação do outro na literatura. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, p. 119-135.

FIGUEIREDO, Rubens. **O livro dos lobos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GONÇALVES, Maximiano Augusto. **Tradução das fábulas de Fedro**: texto latino, ordem direta, tradução justalinear e literária com anotações várias. 5ª ed. Rio de Janeiro: Antunes, 1957.

GRANDIN, Temple. **Na língua dos bichos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **Os conceitos fundamentais da metafísica**: mundo, finitude e solidão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

HITCHENS, Christopher. Posfácio. **A revolução dos bichos**. Tradução de Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

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

JEHA, Julio. Assassinos de estimação: *O livro das feras*, de Patrícia Highsmith. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/ escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011b. p. 315-336.

JORGE, Eduardo. **Animots**: um exercício de leitura dos animais. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2014/TEXT0%2011.pdf> Acesso em: 18 dez. 2012.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Lourival Holt Albuquerque. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

KAFKA, Franz. **Chacais e árabes**. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/kafka3.htm>> Acesso em: 10 ago. 2012.

LA FONTAINE, Jean de. **Fábulas de La Fontaine**. Tradução de Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1992.

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

LEY, William. Dawn os zoology. New Jersey: Prentice Hall, 1968. In: MENEZES, Orlando Bastos de. **A zoologia de Aristóteles**. Feira de Santana: Universidade Estadual de feira de Santana, 1997.

LIMA, Manoel Ricardo de; RAMOS, Nuno. A pele do coelho sem o coelho dentro. In: **Suplemento literário animais escritos**, Belo Horizonte, n. 1.332, p. 25, set./out. 2010.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Como nasceram as estrelas**: doze lendas brasileiras. Disponível em: <<http://www.claricelispector.com.br/>> Acesso em: 21 nov. 2012.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. 28ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LISPECTOR, Clarice. Macacos. In: **Para gostar de ler**: contos. São Paulo: Ática, 1984.

LISPECTOR, Clarice. **O mistério do coelho pensante**. Disponível em: <<http://www.claricelispector.com.br/>> Acesso em: 21 de nov. 2012.

LOBATO, Monteiro. **O sítio do picapau amarelo**: fragmentos do renações de Narizinho e d'O Saci. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MACIEL, Maria Esther. De enciclopédias e bestiários: lugares incomuns. In: **revista de letras**. Vol. 1/2, n 28, p. 52-56, jan/dez. 2006.

MACIEL, Maria Esther. Exercícios de zooliteratura. In: **Com Ciência**: revista eletrônica de jornalismo científico. São Paulo: Unicamp, 2011a. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=73&id=916>> Acesso em: 21 ago. 2012.

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

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

MALAMUD, Randy. Animais no cinema: a ética do olhar humano. Tradução de Ricardo Maciel dos Anjos e Maria Esther Maciel. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/ escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 359-386.

MARIANO JR., Lucílio. Prefácio. In: ESOPPO. **12 fábulas de Esopo**. Tradução de Fernanda Lopes de Almeida. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

MATOS, Olgária. Posfácio. **A metamorfose**. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

MEIRELES, Cecília. Motivo. In: Vários autores. **Para gostar de ler**, volume 6 – Poesias. São Paulo: Ática, 1985. p. 48.

MENDES, Murilo. **Poliedro**. São Paulo: José Olympio, 1972.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MONTAIGNE, Michel de. Apologia de Raymond Sebond. In: **Ensaio**, II. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 204-279.

NASCIMENTO, Evando. Rastros do animal humano – a ficção de Clarice Lispector. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/ escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011b. p. 117-148.

NAUGHTON, Virginia. **Bestiario medieval**. Buenos Aires: Quadrata, 2005.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

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

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Entre bestas e feras na literatura brasileira contemporânea. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. **Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo: USP, 2008. p. 1-8. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/034/EDUARDO_OLIVEIRA.pdf> Acesso em: 18 ago. 2012.

ORWELL, George. **A Revolução dos Bichos**. Tradução de Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. Tradução de Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

PLÍNIO o Velho. **História natural** – libros VII-XI. Tradução de Ana Maria Moure Casas [et al]. Madrid: Gredos, 2003.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 111ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

REGO, José Lins do. **Menino de engenho**: romance. 30ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.

REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo**: problemas econômico-sexuais da energia biológica. 12ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. Tradução de Monique Balbuena. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 175- 190.

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

RILKE, Rainer Maria. **A pantera**. Tradução de Augusto de Campos. Disponível em: <<http://www.org2.com.br/rilke-pantera.htm>> Acesso em: 23 jul. 2012.

RONECKER, Jean-Paul. **O Simbolismo Animal**. São Paulo: Paulus, 1997.

RUBIÃO, Murilo. Teleco, o coelhinho. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RUSSEL, Bertrand. A utopia de Platão. In: _____. **História da filosofia ocidental**. Livro primeiro. 3ª ed. Tradução de Breno Silveira. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1969.

SAN ISIDORO DE SEVILLA. **Etimologías**. Madrid, La Editorial Catolca, S.A., 1982-1983. 2 v..

SANTIAGO, Silviano. A ameaça do lobisomem. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, nº 4, 1998, p. 31-44.

SCHWARTZ, Jorge. Pós-facio. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/ escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011b. p. 149-167.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Texto-orelha. In: RHEDA, Regina. **Humana festa**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. O escritor vai ao zoológico. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/ escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011b. p. 245-253.

ANEXO – A **PANTERA**, de Rainer Maria Rilke, traduzido por Augusto de Campos

(No Jardin des Plantes, Paris)

De tanto olhar as grades seu olhar
esmoreceu e nada mais aferra.

Como se houvesse só grades na terra:
grades, apenas grades para olhar.

A onda andante e flexível do seu vulto
em círculos concêntricos decresce,
dança de força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece.

De vez em quando o fecho da pupila
se abre em silêncio. Uma imagem, então,
na tensa paz dos músculos se instila
para morrer no coração.