



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARIA RICHELLY BARBOSA DE MOURA

RELAÇÃO ANIMAL HUMANO E NÃO HUMANO NO ROMANCE *AS HORAS*
***NUAS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

JOÃO PESSOA
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARIA RICHELLY BARBOSA DE MOURA

**RELAÇÃO ANIMAL HUMANO E NÃO HUMANO NO ROMANCE *AS HORAS*
NUAS, DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como parte das exigências do Curso de Mestrado em Letras, na área de concentração Literatura, Teoria e Crítica, linha Poéticas da Subjetividade, sob a orientação do Profa. Dra. Zélia Monteiro Bora.

JOÃO PESSOA
2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na publicação Seção de Catalogação e Classificação

M929r Moura, Maria Richely Barbosa de.
Relação animal humano e não humano no romance As horas
nuas, de Lygia Fagundes Telles / Maria Richely Barbosa
de Moura. - João Pessoa, 2019.
154 f.

Orientação: Zélia Monteiro Bora.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Lygia Fagundes Telles. 2. As horas nuas. 3. Estudos
animais. I. Bora, Zélia Monteiro. II. Título.

UFPB/CCHLA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO(A) DO ALUNO(A)
MARIA RICHELHY BARBOSA DE MOURA

Aos vinte dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezenove, às dez horas e trintas minutos, realizou-se na Sala de Videoconferência, do CCHLA, a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: "**Relação animal humano e não humano no romance *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles**", apresentada pelo(a) aluno(a) **Maria Richely Barbosa de Moura**, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em **LITERATURA, TEORIA E CRÍTICA**, segundo encaminhamento da Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) Prof.(a) Dr.(a) **Zélia Monteiro Bora** (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os(as) Professores(as) Doutores(as) **Elaine Cristina Cintra** (PPGL/UFPB), **Vanessa Neves Riambau Pinheiro** (PPGL/UFPB), **Evely Vânia Libanori** (UEMA) e **Sueli Meira Liebig** (UEB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Prof.(a) Dr.(a) **Zélia Monteiro Bora** convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi arguido(a) pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, as examinadoras deram o parecer final sobre a Dissertação e foi atribuído o seguinte conceito: Aprovado A⁺. Proclamados os resultados pelo(a) Prof.(a) Dr.(a). **Zélia Monteiro Bora**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Prof.(a) Dr.(a) **Zélia Monteiro Bora** (Secretário(a) ad hoc), lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 21 de fevereiro de 2019.

Parecer:

A professora Evely Libanori participou do evento por
vídeo conferência

Zélia Bora
Prof.(a) Dr.(a). **Zélia Monteiro Bora**
(Presidente da Banca)

Vanessa
Prof.(a) Dr.(a). **Vanessa Neves Riambau Pineiro**
(Examinador)

Prof.(a) Dr.(a) **Sueli Meira Liebig**
(Examinadora)

Prof.(a) Dr.(a). **Elaine Cristina Cintra**
(Examinadora)

(transmissão via video conferência)
Prof.(a) Dr.(a) **Evely Vânia Libanori**
(Examinadora)

Maria Richely Barbosa de Moura
Maria Richely Barbosa de Moura
(Mestranda)

A todos os seres sencientes.

AGRADECIMENTOS

A Zélia Bora, minha orientadora, por me acompanhar e não soltar a minha mão nesta tarefa e por insistir na luta ecológica.

À Universidade Federal da Paraíba, por me permitir estar em casa; ao Programa de Pós-Graduação em Letras, por receber-me; às professoras Daniela Segabinazi, Ana Marinho, Luciane Santos e Vanessa Riambau, pelas trocas em sala de aula.

A Vanessa Riambau, novamente, e a Elaine Cintra, pelas inestimáveis contribuições na qualificação.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco, pelo incentivo em forma de afastamento; a Anália Ribeiro, Reitora, por entender a importância da Educação estendida aos servidores administrativos; a Rosana Teles, pela torcida e diálogos literários; a Andrea, Paloma, Mari, Helena e Dani, pela generosidade.

Às instâncias facilitadoras do equilíbrio e da revisitação de propósitos: a Carla Maldonado, terapeuta, por mediar o mergulho em mim mesma, e ao círculo de mulheres, por ladear a imersão; a Camila Zilar, pelas preciosas aulas de yoga; ao Centro de Estudos Budistas Bodisatva (CEBB), especialmente à Sala Várzea - Recife, pelo cultivo da Bodhicitta.

A Juliana, diamante cigano, todas as vidas contigo em perene gratidão.

A Ridelma, irmã, amiga, às vezes mãe, às vezes filha.

A Erton Cabral, por ser pioneiro, a tua partida por ser quem és não te matou: te dedico.

A Antônio Felipe, meu pombo-correio; a Luana e Luciana, das melhores colheitas do mestrado vocês são.

A Gianni, por todas as trocas fortalecedoras.

A Thulho, por aquele café, por existires. E a Mateus.

Aos amigos, pela existência em partilha.

A minha família, especialmente minha mãe, Jucileide, meu pai, Maurici, e meus irmãos, Ridelson, Ridelma e Richel, nó infinito, meu jardim de lótus.

A Painho, meu avô materno, que virou cheiro de terra regada.

À natureza primordial, pela liberdade de nascer nesta prática, pela travessia e seus portais.

A un gato

Jorge Luis Borges

*No son más silenciosos los espejos
ni más furtiva el alba aventurera;
eres, bajo la luna, esa pantera
que nos es dado divisar de lejos.
Por obra indescifrable de un decreto
divino, te buscamos vanamente;
más remoto que el Ganges y el poniente,
tuya es la soledad, tuyo el secreto.
Tu lomo condesciende a la morosa
caricia de mi mano. Has admitido,
desde esa eternidad que ya es olvido,
el amor de la mano recelosa.
En otro tiempo estás. Eres el dueño
de un ámbito cerrado como un sueño.*

RESUMO

Esta dissertação objetiva realizar uma análise interpretativa da relação entre o animal humano e não humano e suas implicações ético-estéticas no romance *As horas nuas* (2010), de Lygia Fagundes Telles, por meio do confronto das três vozes narrativas. As vozes, que se alternam em capítulos na composição da obra, são: a da atriz Rosa Ambrósio, a do seu gato, Rahul, e da terceira pessoa onisciente, contemplando as ações envoltas à Ananta Medrado, analista da atriz. Para tanto, no capítulo I, há a revisão do antropocentrismo histórico por meio da Ética Animal e da crítica ao especismo empreendida por Peter Singer, em *Libertação animal*; a questão do olhar na relação entre o animal humano e não humano, postulada por Jacques Derrida, em *O animal que logo sou (a seguir)*; e a análise do dualismo, efetivada por Val Plumwood, em *Feminism and the mastery of nature*. A partir disso, o capítulo II problematiza e propõe uma revisitação do conceito tradicional de antropomorfização. Além disso, correlaciona os dois modos derridianos (*ver / ver e ser visto*) de se relacionar com o animal não humano com a forma de escrevê-lo e, conseqüentemente, de lê-lo em algumas imagens-textos do animal não humano na literatura narrativa ocidental pertinentes à discussão. O capítulo III efetua a análise interpretativa literária do *corpus* escolhido, a partir do diálogo entre as três vozes narrativas. Para isso, se apoia nas considerações filosóficas dos autores mencionados no que concerne à relação entre o animal humano e não humano e examina as implicações ético-estéticas.

PALAVRAS-CHAVE: Lygia Fagundes Telles. *As horas nuas*. Estudos Animais.

ABSTRACT

This thesis aims to perform an interpretive analysis of the relationship between the human and the non-human animal and its ethical and aesthetic implications in the novel called *As horas nuas* (2010), by Lygia Fagundes Telles, through the confrontation of the three narrative voices. The voices, alternating in chapters in the composition of the narrative, are: the actress Rosa Ambrósio, the cat Rahul and the omniscient third person, contemplating the actions involving Ananta Medrado, analyst of the actress. For this, in Chapter I, there is the vision of historical anthropocentrism from the perspective of Animal Ethics and the critique of speciesism, undertaken by Peter Singer, in *Animal Liberation*; the question of the look at the relationship between the human and the non-human animal, postulated by Jacques Derrida, in *The Animal I Am Soon (below)*; and the analysis of dualism, done by Val Plumwood, in *Feminism and the Mastery of Nature*. From this, Chapter II problematizes and proposes a revision of the traditional concept of anthropomorphization. Moreover, it correlates the two derridian ways (*see / seeandbeseen*) of relating to the non-human animal with the way of writing it and, consequently, of reading it in some non-human animal images in the occidental literature narrative relevant to the discussion. Chapter III performs the literary interpretive analysis of the chosen corpus, starting from the dialogue between the three narrative voices. To this end, it relies on the philosophical considerations of the authors mentioned regarding the relationship between the human animal and the non-human animal and examines the ethical-aesthetic implications.

KEY WORDS: Lygia Fagundes Telles. *As horas nuas*. Animal Studies.

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS.....	11
1 LEITURAS DO ANIMAL HUMANO SOBRE O NÃO HUMANO: ÉTICA ANIMAL, A QUESTÃO DO OLHAR E O DUALISMO.....	18
1.1 Singer: especismo e igualdade de Consideração de interesses.....	18
1.1.1 Questionando o antropocentrismo em <i>Libertação animal</i>	27
1.2 Derrida: a desconstrução e a subjetividade animal.....	35
1.2.1 <i>O animal que logo sou (a seguir)</i> ou a questão do olhar.....	37
1.3 Plumwood: a estrutura lógica do dualismo.....	44
1.3.1 O dualismo platônico.....	52
1.3.2 Descartes e o dualismo mente / natureza.....	55
2 OS ANIMAIS NA LITERATURA: ENTRE A ÉTICA E A ESTÉTICA.....	60
2.1 Antropomorfização: revisitando o conceito.....	64
2.2 <i>Ver e ser visto: o animal não humano escrito</i>	68
3 AS HORAS NUAS DA RELAÇÃO ANIMAL HUMANO E NÃO HUMANO.....	96
3.1 Rosa Ambrósio: <i>Uma bruxa seduzindo o tempo</i>	98
3.1.1 A Rosa e o Gato.....	108
3.2 Rahul: O gato narrador.....	111
3.2.1 Rahul: A silente testemunha.....	114
3.2.2 Rahul: <i>Um gato memorialista e agnóstico – existe?</i>	122
3.2.3 O gato e os humanos: os matizes da relação.....	131
3.3 Ananta: <i>O miolo da alcachofra</i>	134
3.3.1 A alcachofra e o mistério do animal não humano.....	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
REFERÊNCIAS.....	148

PRIMEIRAS PALAVRAS

Amar os animais é aprendizado de humanidade.

Guimarães Rosa

A presença dos animais na literatura (para não falar em outras linguagens artísticas) é milenar e atravessa todas as culturas. Como bem aponta Cary Wolfe (2009, p. 564, tradução nossa), o animal está em toda parte, nas metáforas, símiles, provérbios e narrativas por séculos, sem contar a sua inscrição na literatura e cultura não ocidentais, seja na modalidade escrita ou oral¹.

Apenas recentemente, a partir dos questionamentos do campo denominado *Animals Studies* (Estudos Animais), a discussão acerca das relações estabelecidas entre os animais humanos e não humanos desde o passado ao presente foram absorvidas nos estudos literários. Desse modo, as imagens artísticas dessas relações vêm sendo revistas no que concerne aos (des)entendimentos e suas implicações éticas, estéticas, políticas e ecológicas. Esse novo enfoque tem alcançado não só a atenção dos críticos e teóricos da literatura como também dos escritores.

Esse campo de estudos é interdisciplinar em sua origem, áreas como a filosofia, etologia, antropologia e sociologia, biologia, história, geografia, psicologia, além da história da arte são postas em diálogo. Ele se relaciona diretamente com outras teorias humanísticas, tais como o feminismo e os estudos relacionados à subjetividade animal. Os Estudos Animais, ainda conforme Wolfe, fecham a última lacuna de um olhar social e ético, proposto pelos Estudos Culturais, acrescentando a categoria espécie às já discutidas: gênero, raça e orientação sexual² (Ibid., p. 568, tradução nossa). Surgidos na década de 1970, a partir das provocações do filósofo Peter Singer, em sua obra *Libertação animal* (2010), os Estudos Animais vêm promovendo formas de olhar³ o

¹ “[...] the animal, when you think about it, is everywhere (including in the metaphors, similes, proverbs, and narratives we have relied on for centuries — millennia, even). [...] And, of course, there is the central place of the animal in non-Western literature and culture, written and oral, which would require another essay altogether.” (WOLFE, 2009, p. 564).

² “In such a genealogy, animal studies is only the latest permutation of a socially and thically responsive cultural studies working to stay a breastof new social movements (in this case, the social movement often called “animal rights”), which is itself na academic expression. of a larger democratic impulse toward greater inclusiveness of every gender, orrace, or sexual orientation, or — now — species.”. (Ibid., p. 568).

³*Sobre o olhar* (2003), obra de John Berger, explora o papel do humano como observador dos animais não humanos e os sentidos atribuídos nessa contemplação. Destacamos a importância dessa obra para a discussão, eximindo-nos de aprofundá-la, por uma questão de extensão, uma vez que já elegemos três relevantes referenciais teóricos.

animal não humano nos estudos humanísticos de um ponto de vista mais ético, fora do antropocentrismo, especismo e dualismo.

No Brasil, nos últimos anos, esse campo começa a ganhar solidez, de modo que várias obras da nossa literatura têm sido revisitadas sob esse olhar, a exemplo da de Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, entre outras. A obra de Lygia Fagundes Telles, todavia, especialmente o romance *As horas nuas* (2010)⁴, só agora começa a ser relida com este novo enfoque, daí a pertinência deste estudo⁵. Assim, problematizando os modos históricos de relacionamento do humano com os animais não humanos, a partir da revisão do antropocentrismo histórico por meio da Ética Animal e da crítica ao especismo empreendida por Peter Singer, em *Libertação animal* (2010); da questão do olhar na relação entre o animal humano e não humano, postulada por Jacques Derrida, em *O animal que logo sou (a seguir)* (2002); e do exame do dualismo, efetivado por Val Plumwood, em *Feminism and the mastery of nature* (2003), o presente trabalho objetiva realizar uma análise interpretativa da obra literária *As horas nuas* (2010), no que concerne à relação entre os animais humanos e não humanos e suas implicações ético-estéticas e ecológicas.

As horas nuas (2010), publicado originalmente em 1989, último romance de Lygia Fagundes Telles, e, em nossa opinião, obra em que a autora alcança o esmero estético, apresenta-nos a narrativa autodiegética memorialística da personagem-atriz depressiva Rosa Ambrósio. Em metalinguagem, a personagem Rosa Ambrósio pretende escrever um livro de memórias (*As horas nuas*), construído a partir de suas falas e desabafos registrados em um gravador. A metáfora da nudez é do corpo que se vê transitório, envelhecido e em constante luta contra o tempo, tendo por testemunha o gato Rahul, e nudez da alma, ao expor suas angústias, questões, memórias, seus amores (Miguel, o primeiro amor; Gregório, seu esposo falecido; e seu jovem amante, Diogo, que a abandonara).

Além da voz da atriz⁶, temos a voz narrativa do gato, Rahul (narrador auto e homodiegético), o qual possui atributos que julgamos humanos, a saber: memória,

⁴ A obra *As horas nuas* foi publicada originalmente em 1989, pela Editora Nova Fronteira. Recentemente, em 2010, a editora Companhia das Letras relançou a obra da autora. Nesta edição, a obra foi revista pela autora, recebendo pequenos ajustes textuais. Assim sendo, é esta a edição que analisamos neste trabalho.

⁵ Um fragmento das ideias aqui desenvolvidas foi ensaiado, durante a gestação deste trabalho, e registrado nos anais do I Congresso Internacional de Letras (I CONIL), realizado em 23 a 25 de agosto de 2017, em Bacabal-MA.

⁶ O romance *As horas nuas* possui três vozes narrativas. Uma vez que essas vozes possuem particularidades e se revezam em capítulos na construção do romance, identificá-las-emos, através de

sentimentos, raciocínio e pensamento crítico. Entretanto, sua narrativa é trançada desde a sua condição de gato, observando e testemunhando, com criticidade, os seus circundantes. Narra, ainda, a história de sua rotina, seu mundo de gato domesticado e habitante da residência, e suas vidas passadas em fragmentos rememorados (um poeta, um menino de cachos que morava numa casa de venezianas verdes e um atleta), bem como os fantasmas que vê pelo apartamento (uma menina antiga, uma cantora de pente espanhol, um velho e o próprio Gregório).

Por fim, há a presença, no romance em questão, de um narrador em terceira pessoa heterodiegético, que expõe o dia a dia da analista de Rosa Ambrósio, Ananta, além de apresentar as investigações realizadas em decorrência do sumiço misterioso da terapeuta. Assim, nos dois primeiros capítulos dessa voz narrativa somos apresentados à Ananta e seu contexto de vida, suas atividades profissionais, atendendo seus pacientes em seu consultório e residência, inclusive sua vizinha e paciente, Rosa Ambrósio, além das suas atuações políticas enquanto militante feminista. Os três últimos capítulos dessa voz narrativa partilham as investigações realizadas pelo primo de Ananta, Renato Medrado. Esta voz narrativa pouco fala, mas muito sugere. Falar mais do que podia, aqui, seria abrir mão do mistério criado envolto ao desaparecimento da psicóloga.

Comumente, os estudos literários acerca da obra em questão leem a presença inovadora e inquietante do narrador Rahul como uma manifestação antropomórfica. A voz narrativa de Rahul, ainda que não possua linguagem verbal em comum com os humanos, guarda toda uma frutífera vida interior, tem percepção crítica ante a realidade a sua volta, tem sentimentos, tem memória, etc. Assim, ainda que tecido pela imaginação, ou seja, que afigure uma presença do animal não humano na literatura, ele se constitui em uma pertinente e questionadora presença no romance brasileiro, levando-nos a refletir sobre o nosso relacionamento com esse outro, sobre nossa presunção de superioridade, o que julgamos dele conhecer a partir da nossa razão, bem como sobre características, atributos e limites que nós concebemos como exclusivos aos humanos. A voz narrativa de Rahul, quiçá, é a mais intrigante do romance. Chave para o objetivo aqui traçado: analisar a relação interespecies no romance *As horas nuas* (2010).

Rahul, antes de tudo, é um ser de ficção, um exercício, ainda que ilusório, de imaginar a interioridade de um animal, seus pensamentos, seus sentimentos, o *outro* lado da fronteira. Entender a voz narrativa de Rahul enquanto ela mesma, ou seja, a de

siglas, da seguinte maneira: 1- Voz de Rosa Ambrósio (VA); 2- Voz do gato Rahul (VR); e 3- Voz em terceira pessoa (VT).

um gato em sua individualidade, vai de encontro às leituras anteriormente empreendidas em estudos acadêmicos e outras modalidades de crítica até então analisadas. As características mencionadas e atribuídas ao gato Rahul nos levam a questionar se elas são traços humanos ou, ao contrário, o que é *próprio* do ser humano e *próprio* do animal não humano é questionado. A necessidade de estudo do romance que proporcione um olhar voltado à subjetividade animal não humano (ainda que exercício de imaginação) enquanto ele mesmo, revisitando o conceito e aplicação da antropomorfização, reforça a pertinência e importância desta reflexão.

Assim, mediante o confronto das três vozes narrativas, à luz das ideias dos teóricos Peter Singer (2010), em *Libertação animal*; Jacques Derrida (2002), em *O animal que logo sou (a seguir)*; e Val Plumwood (2003), em *Feminism and the mastery of nature*⁷ (Feminismo e o domínio da natureza), interpretaremos os matizes do relacionamento interespecies em *As horas nuas* (2010).

Para tanto, organizaremos esta dissertação em três capítulos. No capítulo I — **LEITURAS DO ANIMAL HUMANO SOBRE O NÃO HUMANO: ÉTICA ANIMAL, A QUESTÃO DO OLHAR E O DUALISMO** —, traçaremos as linhas gerais da ética animal, destacando os aspectos da discussão empreendida por Peter Singer, em sua obra *Libertação animal* (2010). Nela, o autor critica o especismo, preconceito ou atitudes tendenciosas a favor dos interesses dos membros de uma espécie em detrimento das outras. Além disso, postula a extensão do princípio da igualdade, o qual rege as relações humanas, aos animais não humanos, o que propicia a emergência do princípio de igual consideração de interesses para estabelecer o equilíbrio da relação interespecies. Outra contribuição do filósofo à nossa discussão diz respeito à revisão de ideologias ao longo do pensamento filosófico ocidental que sustentaram o especismo.

Como suporte crítico, sublinharemos os seguintes textos: *The moral framework of Peter Singer's Animal Liberation: an alternative to utilitarianism* (Libertação animal: uma alternativa ao utilitarismo), de Renzo Lhorente (2009); *From Jeremy Bentham to Peter Singer* (De Jeremy Bentham a Peter Singer), de Emilie Dardenne (2010); e a tese doutoral de Tanuja Kalita (2013), *A critical Evaluation of Peter Singer's Ethics* (Uma avaliação crítica da ética de Peter Singer).

⁷A obra *Feminismo e o domínio da natureza* foi publicada originalmente em 1993.

Destacaremos, ainda, as ideias de Jacques Derrida no que concerne à questão animal, na obra *O animal que logo sou (a seguir)* (2002). Nessa obra, o relacionamento interespecies, tal como vem sendo desenhado há séculos, é posto em xeque e outra perspectiva de olhar os animais não humanos se desenha, agora a partir da consciência de que esses seres detêm um ponto de vista para nós, possuem uma subjetividade. Essa nova perspectiva busca levar a uma profunda revisão do lugar hegemônico e hierárquico ocupado pelo animal humano, bem como do olhar humano para a *alteridade radical* que os animais não humanos representam.

Por fim, apresentaremos as ideias da ecofeminista⁸ e filósofa Val Plumwood, em sua obra *Feminism and the mastery of nature* (2003) (Feminismo e o domínio da natureza), no que concerne ao dualismo no ocidente, sua estrutura lógica e alternativas, o dualismo platônico (razão x natureza) e o cartesiano (mente x natureza), os quais, segundo a autora, foram responsáveis pela atual separação do humano da natureza. Ademais, os aspectos construtores das identidades humano e animal não humano e as alternativas a essas identidades de maneira não antropocêntrica e/ou dualística também serão revistas.

Esses três discursos são pertinentes à elucidação dos modos pelos quais o animal humano vem se relacionando com os animais não humanos e buscam uma alternativa para a antropocentrismo. Desse modo, tais pressupostos teóricos serão de grande importância à análise interpretativa que realizaremos do romance *As horas nuas* (2010).

No capítulo II — **OS ANIMAIS NA LITERATURA: ENTRE A ÉTICA E A ESTÉTICA** —, teceremos paralelos entre os três discursos teóricos, os quais embasarão nossa análise interpretativa da relação humano / não humano. Problematizaremos o conceito tradicional de antropomorfização e proporemos uma revisitação do conceito, a partir dos critérios de Tyler (*apud* DESBLACHE, 2011) e Derrida (2002). Dessa forma, a antropomorfização, na literatura, não consiste, ao nosso ver, na atribuição de características ditas humanas aos animais não humanos, mas, sim, na maneira como esses seres são tecidos no texto e os sentidos que essa construção provoca. A antropomorfização proposta equivaleria, na narrativa, ao esvaziamento do

⁸Segundo Greg Garrard (2006, p. 42), o ecofeminismo associa as questões de gênero às questões ecológicas, visto que ambas partilham “uma lógica da dominação”, pois mulheres e natureza foram associadas historicamente, o que levaria a uma causa comum entre feministas e ecologistas.

animal não humano de sua subjetividade, de modo que ele funcione como uma moldura a serviço das questões humanas.

Somada a essa perspectiva da antropomorfização, esboçamos, a partir do pensamento de Derrida (2002), dois modos de ver/ se relacionar com o animal não humano, e consequentemente de escrevê-lo: 1- texto em que os humanos *veem o animal*, mas não consideram a possibilidade de sermos *vistos por ele*, não levam em conta a sua possível subjetividade, assim o utilizam para falar dos humanos, em relação metafórica antiecológica, o que configuraria um assujeitamento, conforme Derrida (2002, p. 70); 2- textos em que o humano compreende que *é visto* por essa alteridade radical, textos em que se levam em consideração a subjetividade e a possibilidade de o animal não humano apresentar um ponto de vista para os humanos, nessas ocorrências não há uma negação humana de sua animalidade, aqui a relação não mais é de subordinação, mas de contiguidade. Vale salientar que esses dois modos podem estar presentes no mesmo texto, oscilando entre um e outro a depender da interpretação em foco.

Desse ponto de vista, algumas imagens-textos do animal não humano na literatura narrativa ocidental (fábulas, bestiários, contos de fadas, *O abutre* e *A metamorfose*, de Kafka; *Macacos* e *Tentação*, de Clarice Lispector; *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles; *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; *Conversa de bois*, de Guimarães Rosa), que nos soaram mais pertinentes à discussão, serão revisitadas a fim de verificar os consequentes (des)entendimentos e implicações ético-estéticas e ecológicas advindos da escrita do animal não humano.

O capítulo III — **AS HORAS NUAS DA RELAÇÃO ANIMAL HUMANO E NÃO HUMANO** — realizará a análise interpretativa literária do *corpus* escolhido, adequando as considerações providas pelo conhecimento filosófico advindo dos autores escolhidos às técnico-literárias. Essa análise objetiva elucidará relação entre o animal humano e não humano na obra elegida e suas implicações ético-estéticas, mediante o confronto das três vozes narrativas que a compõem.

Uma vez que o felino Rahul se relaciona com várias personagens humanas, verificaremos que há diferentes modos de efetivação da relação entre o humano e o animal não humano a depender do olhar que cada personagem lança ao seu *outro*. Ademais, as particularidades da personagem narradora Rahul e as implicações de escrever o animal não humano em primeira pessoa, inclusive no que concerne à antropomorfização, serão apontadas.

Por fim, esperamos, em compatibilidade com o momento ecológico em que vivemos, sugerir novos paradigmas para a discussão na literatura brasileira no que diz respeito às relações entre o animal humano e não humano, a partir das apontadas no romance e para além dele. Em outros termos, objetivamos realizar uma problematização acerca da relação entre o animal humano e não humano no romance *As horas nuas* (2010), de Lygia Fagundes Telles, compreendendo de que modo o romance assume a tarefa ficcional de imaginar o pensamento animal não humano e realizar um exercício de ética e consciência ecológica e, sobretudo, de percepção da outridade animal.

1 LEITURAS DO ANIMAL HUMANO SOBRE O NÃO HUMANO: ÉTICA ANIMAL, A QUESTÃO DO OLHAR E O DUALISMO

Podemos pensar como o homem e como os bois.

Mas é melhor não pensar como o homem...

Guimarães Rosa

Neste capítulo, discutiremos o relacionamento entre o animal humano e não humano, questionando o antropocentrismo, através de três pontos de partida: 1- postulações sobre o especismo, emergentes da obra *Libertação animal*⁹ (2010), de Peter Singer; 2- a questão do olhar na relação entre o animal humano e não humano, empreendida por Jacques Derrida, na obra *O animal que logo sou (a seguir)* (2002); e 3- a conceituação do dualismo, suas características e a crítica à razão cartesiana e suas implicações à relação interespecies, postulada por Val Plumwood, em *Feminism and the mastery of nature* (2003). Verificaremos os aspectos construtores das identidades do animal humano e animal não humano, as alternativas a essas identidades de maneira não antropocêntrica, como também refletiremos sobre a forma como o animal humano, até então, tem se relacionado com o animal não humano, bem como a necessidade de revisitação dessa relação sob um ponto de vista mais ético.

1.1 Singer: Especismo e Igualdade de Consideração de Interesses

Na introdução do livro *Ética & Animais*, Carlos Naconecy (2006) reafirma que a *Ética*¹⁰Animal encontra-se inserida no campo filosófico da *Ética Ambiental*, a qual se constitui como um ramo da *Ética Aplicada*, assim chamada porque promove a discussão de temas que circunvizinham as pessoas em suas vidas práticas. Ainda conforme o autor, a *Ética Animal* se preocupa, de forma geral, com a questão do tratamento dispensado aos animais não humanos pelos humanos.

Pertencem ao escopo geral da *Ética Animal* as discussões sobre a questão do *status* moral dos animais não humanos, do bem-estar e da proteção animal; o debate

⁹ A obra *Libertação animal* foi traduzida e publicada no Brasil em 2004.

¹⁰Cabe ressaltar que os estudos filosóficos diferenciam a ética da moral; sumariamente, segundo o Dicionário Oxford de Filosofia, de Simon Blackburn, a ética é o “[...] estudo dos conceitos envolvidos no raciocínio prático: o bem, a ação correta, o dever, a obrigação, a virtude, a liberdade, a racionalidade, a escolha [...]”, (BLACKBURN, 1997, p. 129), enquanto que a moral está relacionada à prática das pessoas, “[...] baseado em noções como o dever, a obrigação e princípios de conduta”. (Ibid., p. 256).

acerca dos direitos dos animais, bem como das responsabilidades e deveres dos animais humanos para com os não humanos; do equilíbrio de interesses interespecies e das práticas especistas, ou seja, atitudes que privilegiam uma espécie em detrimento das demais; entre outras.

A Ética Animal, tal qual a concebemos hoje, começa a tomar corpo a partir das ideias do filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham (1748-1832), o qual argumentou em seu livro *Uma introdução aos princípios da moral e da legislação* (1780) que a questão central, em relação aos animais não humanos, não dizia respeito à capacidade de falar, mas, sim, de sofrer (SINGER, 2010, p. 296). A partir das ideias de Bentham, o filósofo australiano Peter Singer publicou a obra basilar às questões da Ética Animal, *Libertação animal* (2010), em 1975, impulsionando as discussões e o movimento pelos direitos dos animais.

Nessa obra, Singer (2010) conceitua e critica o especismo, que é o “[...] preconceito ou atitude tendenciosa de alguém a favor dos interesses de membros da própria espécie, contra os de outras.” (SINGER, 2010, p. 11). O especismo se faz presente na maneira como os humanos se relacionam com as demais espécies. Assim, os interesses humanos são antepostos aos dos demais animais, resultando em várias práticas que desequilibram a relação interespecies, como melhor veremos adiante.

Em crítica ao especismo, Singer se posiciona contrário ao argumento da racionalidade como critério para ingresso na comunidade moral, pontuando a sentiência, ou a capacidade de sentir dor ou prazer, como substituto. “Se o fato de possuir um elevado grau de inteligência não autoriza um ser humano a utilizar outro para os próprios fins, como seria possível autorizar seres humanos a explorar não humanos com o mesmo propósito?” (Idem). Possuir razão ou um grau mais elevado de inteligência não constitui um critério seguro para o relacionamento interespecies, uma vez que, na lógica de Singer, esse argumento não se justifica no relacionamento entre humanos.

Noutras palavras, Singer defende que o princípio da igualdade, o qual rege as relações entre humanos, deve ser estendido para o relacionamento entre os animais humanos e não humanos (Ibid., p. 5). Além disso, contra-argumenta que o reconhecimento das diferenças entre as espécies não impede que o princípio da igualdade funcione entre elas; inclusive porque há diferenças entre os humanos também: “O princípio da igualdade dos seres humanos não é a descrição de uma suposta igualdade de fato existente entre os seres humanos: é a prescrição de como devemos

tratar os seres humanos.” (Ibid., p. 9). Segundo o autor, essa é a base sobre a qual os argumentos contrários ao racismo e ao sexismo devem se apoiar, e também, por analogia ao primeiro, o especismo.

Para Singer, o princípio da igualdade implica consideração aos outros seres e seus interesses, independentemente de suas características ou aparência; a igualdade é moral, não necessariamente de tratamento ou de direito, pois esses variam conforme as especificidades e necessidades de cada ser.

A extensão do princípio básico da igualdade de um grupo para outro não implica que devamos tratá-los da mesma maneira, ou que devamos conceder-lhes os mesmos direitos. O que devemos ou não fazer depende da natureza dos membros desses grupos. O princípio básico da igualdade não requer um *tratamento* igual ou idêntico, mas sim igual consideração. Igual consideração por seres diferentes pode levar a tratamentos e direitos distintos. (Ibid., p. 5).

Dessa forma, o princípio da igualdade passa a ser interpretado à luz da igualdade de consideração de interesses, proporcionando um caminho alternativo ao especismo. As ações práticas variam conforme a espécie a ser alcançada; o princípio da igualdade e garantia dos seus interesses, entretanto, devem ser mantidas:

O que nossa preocupação ou consideração exige que façamos pode variar de acordo com as características daqueles que são afetados com aquilo que fazemos [...]. Mas o elemento básico – levar em conta os interesses de um ser, sejam quais forem esses interesses – deve, de acordo com o princípio da igualdade, ser estendido a todos os seres, negros ou brancos, do sexo masculino ou feminino, humanos ou não humanos. (Ibid., p. 9-10).

Segundo Singer, em consonância com Bentham, a capacidade de sofrer e de sentir prazer assegura a um ser o direito de receber igual consideração; em outras palavras, ser alcançado pelo princípio da igualdade.

Se um ser sofre, não pode haver justificativa moral para deixar de levar em conta esse sofrimento. Não importa a natureza do ser; o princípio da igualdade requer que seu sofrimento seja considerado da mesma maneira como o são os sofrimentos semelhantes — na medida em que comparações aproximadas possam ser feitas — de qualquer outro ser. (Ibid., p. 14).

Aparentemente, temos a substituição de um critério, a racionalidade, por outro, a sciência, o que em algum ponto manteria a lógica especista, como veremos adiante. Contudo, é importante frisar que demarcar a comunidade moral pautada na racionalidade fundamenta-se em um critério excludente; o critério da capacidade de

sentir dor e prazer, ao contrário, se ancora no que há em comum entre as espécies, ou seja, favorece a relação interespecies.

Para defender a senciência nos animais não humanos, Singer apresenta os seguintes argumentos: a) semelhanças entre os sistemas nervosos dos animais não humanos com humanos, conforme comprovações científicas e b) observação de sinais externos dos outros seres, em situações em que nós mesmos sentiríamos dor e externaríamos os mesmos sinais. Para o autor, a conclusão é óbvia, não há lógica em pensar que sistemas nervosos fisiologicamente semelhantes, que exprimem comportamentos semelhantes em situações similares, divirjam nas operações relativas às sensações subjetivas. (Ibid., p. 18-19).

Tal raciocínio soa evidente, todavia digno de nota, haja vista que as ideias de René Descartes, como veremos adiante, por muito tempo — e ainda hoje incidem — levaram o humano a acreditar que os animais não humanos não sentiam dores ou prazeres. Sobre esse aspecto, cabe ressaltar a publicação, em 2012, da Declaração de Cambridge sobre a Consciência em Animais Humanos e Não Humanos, na qual um conjunto de cientistas, das mais diversas áreas, admite que os animais não humanos são seres sencientes, dotados de consciência e, assim, passivos de sentimentos e da capacidade de sofrer.

A partir do pressuposto de que os animais sentem dor e que não há fundamento moral para desconsiderá-la ou concebê-la como inferior, ainda que um mesmo ato possa ser sentido em proporções diversas nas diferentes espécies, o autor passa a refletir acerca das consequências práticas desse fato.

Admitir a senciência dos animais não humanos nos levaria a uma profunda revisão e transformação de nossos atos para com esses outros seres, perpassando nossa dieta, experimentos científicos, criação, caça, pesca e utilização de partes de seus corpos para a fabricação de objetos, como vestes e sapatos, além da utilização dos animais não humanos com a finalidade de entreter (circos, rodeios, touradas e zoológicos). Essas ações, exemplos claros de especismo, os quais são profundamente discutidos nos capítulos segundo, terceiro e quarto da obra *Libertação animal*, vão de encontro ao princípio da igualdade interespecies e da igual consideração de interesses, pois acarretam sofrimento, dor, ou seja, são desfavoráveis ao bem-estar animal.

Ainda conforme o pensamento de Singer, a lógica especista, somada à lógica capitalista, leva o ser humano a utilizar algumas espécies dos animais não humanos em

razão de suas necessidades e, mais que isso, como mercadoria, produto, meio à geração de lucros. O autor sintetiza a questão e alerta-nos:

Há muito tratamos os animais como coisas submetidas a nossa convivência, e, nos últimos trinta anos, aplicamos nossa tecnologia de ponta para fazê-los servir melhor a nossos fins. A engenharia genética, revolucionária em um sentido, em outro é apenas mais uma forma de curvar os animais ante nossos propósitos. É necessário que atitudes e práticas mudem radicalmente. (Ibid., p. 231).

Essa lógica especista somada à capitalista é o que de mais violento impomos aos animais não humanos nos últimos séculos. Menosprezamos sua vida, suas subjetividades, suas capacidades sencientes, toda a interdependência das espécies, bem como o equilíbrio ecológico em nome da presunção de superioridade humana e da geração do lucro; em resumo, subtraímos a vida em nome da cifra. Igualmente cruel é a subdivisão das espécies em categorias, o especismo dentro do especismo; assim, há animais não humanos para comer, para entreter, para transportar, para amar, sendo a cultura, muitas vezes, o fator que determina essas categorias.

Outro aspecto analisado pelo filósofo diz respeito à defesa da “sacralidade da vida”, para a qual matar um humano inocente será sempre incorreto; comumente os humanos são contrários ao aborto e à eutanásia, mas não à morte dos animais não humanos. Assim, a sacralidade da vida restringe-se à humana, o que é uma forma de especismo, segundo Singer (2010, p. 28). A fronteira do direito à vida correlata à fronteira da espécie humana é a fórmula especista. Para evitá-la, há que se considerar que “[...] os seres semelhantes, em todos os seus aspectos relevantes, tenham direito semelhante à vida.” (Ibid., p. 30); assim, há que se trazer os animais não humanos ao escopo de nossas preocupações morais e considerar sua vida de modo diverso do descartável.

O romance *As horas nuas* (2010) é palco das questões levantadas por Singer, as quais são de grande importância para tornar claras as práticas especistas no relacionamento interespecies das personagens da obra. Através do confronto entre as vozes da narrativa, realizado no capítulo III, perceberemos as várias posturas das personagens humanas ante o animal não humano, algumas delas notadamente especistas, outras que buscam um posicionamento mais ético, consonante à igualdade de consideração de interesses.

Antes de passar ao próximo tópico, o qual mostra, segundo Singer (2010), como as nossas construções ideológicas ao longo da história do pensamento ocidental sustentaram as práticas especistas, cabe dizer que a teoria de Singer foi pauta de inúmeras discussões críticas, as quais sintetizaremos aqui, brevemente, através dos seguintes trabalhos: *The moral framework of Peter Singer's Animal Liberation: an alternative to utilitarianism* (Libertação animal: uma alternativa ao utilitarismo), de Renzo Lhorente (2009); *From Jeremy Bentham to Peter Singer* (De Jeremy Bentham a Peter Singer), de Emilie Dardenne (2010); e a tese doutoral de Tanuja Kalita (2013), *A critical Evaluation of Peter Singer's Ethics* (Uma avaliação crítica da ética de Peter Singer).

Kalita (2013, p. 44-45) aponta que as ideias de Singer sobre os direitos dos animais estão relacionadas a um conceito de pessoa.¹¹ Noutras palavras, para possuírem os direitos básicos (vida, não tortura, etc.) os animais não humanos devem se aproximar dos humanos em suas características (sensibilidade, sofisticação cognitiva e autoconsciência). Para Dardenne (2010, p. 7), que anteriormente a Kalita (2013) já havia apontado a problemática, esse argumento é considerado ofensivo e duramente criticado pelos oponentes de Singer. Entretanto, Singer se defende, conforme Dardenne (2010, p. 7), na obra *Ética prática*, ao afirmar que a estranheza em tomar os animais não humanos como pessoa seria sintoma do hábito da espécie humana de manter-se separada das demais.¹²

A problemática não reside em tomá-los como pessoa, noutras palavras, considerar as semelhanças das espécies, mas, sim, a assunção de um critério (a sentiência) que, de algum modo, possa ainda guardar em seu cerne, a depender da interpretação, o antropocentrismo e, em consequência, deixar de considerar moralmente muitos animais não humanos.

¹¹ “Singer’s view on animal right is also related to his concept of person. While Singer tries to argue against animal killing on the basis of their sentience, he admits further that some animals do possess the characteristic sequence to be a person.” (KALITA, 2013, p. 44-45).

¹² “This is the very line of argument Singer’s opponents find offensive. Calling certain animals persons while excluding some humans from that category is severely criticized. Singer is well aware of the confusion that his labelling causes in his readers’ minds. As he puts it, it is hard to overcome the feeling of the permanent otherness within which animals have tended to be confined, in spite of the ethical and scientific arguments: It sounds odd to call an animal a person. This oddness maybe no more than a symptom of our habit of keeping our own species sharply separated from others.” (DARDENNE, 2010, p. 7).

No que concerne à senciência, a capacidade de sentir dor e prazer deixa de fora da comunidade moral — ou, no mínimo, questiona — alguns seres invertebrados. Para Singer, nos crustáceos, mais precisamente entre os camarões e as ostras, pode-se traçar uma linha divisória da senciência, de modo que os mamíferos, aves, peixes e moluscos devem ser evitados numa dieta vegetariana, visto que possuem um sistema nervoso em muitos aspectos semelhante ao humano e que se pode afirmar, cientificamente, a capacidade de sentir dor; logo, devem ser levados em consideração. (SINGER, 2010, p. 255-256).

Há algumas considerações a serem traçadas sobre esse argumento, a primeira delas é a significativa diferença entre eleger a razão como critério de distinção e separação interespecies e, ao contrário, eleger a senciência, o que é partilhado, para defender a união e a iguade de consideração entre as espécies. A problemática aqui reside em deixar de fora, a partir desse critério, algumas espécies de invertebrados, uma vez que a ciência não prova a sua capacidade de sentir dor, o sistema nervoso deles não é semelhante ao nosso e eles não apresentam as expressões de dor que nós apresentamos em situações similares, critérios esses usados por Singer (2010). Como já argumentamos, ainda que o “novo critério” busque as semelhanças, e não as diferenças, há o risco de ele ser interpretado como especista, por deixar de fora algumas espécies. Vale salientar, porém, que Singer concede-lhes o benefício da dúvida:

[...] mesmo que haja alguma dúvida quanto à capacidade de padecimento desses animais, o fato de que podem sofrer muito, combinado com a ausência, de nossa parte, da necessidade de comê-los, torna o veredicto claro: eles devem receber o benefício da dúvida. (Ibid., p. 256).

A pacificação, todavia, vem da interpretação de Lhorente (2009) acerca das ideias de Singer. Para o autor, Singer parte das ideias do utilitarismo¹³ de Bentham, mas

¹³Jeremy Bentham é o fundador da filosofia moral utilitarista, a qual pregava, conforme seu seguidor, Singer (2010, p. 9), que “os interesses de cada ser afetado por uma ação devem ser levados em conta e receber o mesmo peso que os interesses semelhantes de qualquer outro ser.” Segundo Lhorente (2009, p. 66, tradução nossa): “Como teoria ética, o utilitarismo 1) é uma doutrina consequencialista: o que importa na avaliação moral dos atos são as conseqüências dos atos; 2) sustenta que existe apenas um tipo de consequência que importa ou conta (por exemplo, prazer, felicidade, bem-estar, preferência-satisfação, etc.), isto é, reconhece um valor ou estado como o único bem intrínseco; 3) inclui um princípio de maximização do bem intrínseco; e 4) assume que a felicidade de cada pessoa (ou prazer, bem-estar, etc.; em uma palavra, qualquer bem intrínseco é estipulado) é igualmente importante, ou deve ser contada igualmente.”

“Recall, first of all, the essential features of utilitarianism. As an ethical theory, utilitarianism 1) is a consequentialist doctrine: what matters in the moral assessment of acts are the acts’ consequences; 2) holds that there is only one type of consequence that matters or counts (e.g. pleasure, happiness, welfare, preference-satisfaction, etc.), that is, it acknowledges one value or state as the sole intrinsic good; 3)

não se filia a elas; todas as suas ideias, portanto, estão alicerçadas no princípio da não maleficência¹⁴, ainda que este não fique explícito na obra de Singer:

O erro mais comum entre os filósofos profissionais, sem dúvida, consiste na crença de que o argumento moral promovido pela Libertação Animal é baseado no utilitarismo, ou — o que na verdade equivale à mesma coisa — a tendência de analisar o livro como se fosse sua base normativa fosse utilitarista, quando na realidade os pontos de vista defendidos na Libertação Animal são derivados, no fundo, do princípio da não-maleficência [...]¹⁵. (LHORENTE, 2009, p.62, tradução nossa).

O princípio de não fazer mal ou causar dano a nenhuma espécie levaria, naturalmente, segundo Lhorente (2009), ao vegetarianismo, sem aceitação de espécies, além da abstenção de outras práticas potencialmente danosas.

No que concerne à experimentação animal, Singer, em *Libertação animal* (2010), aparentemente, relativiza a prática. Se um experimento com animais não humanos fosse responsável por encontrar a cura de alguma grande doença, o câncer, por exemplo, segundo a lógica de Singer (2010), esse experimento deveria ser realizado. Kalita (2013) ressalta essa questão como problemática no pensamento de Singer; para a autora, a posição do filósofo sofre crítica de ambos os lados: dos defensores dos direitos dos animais e dos que não se importam com a causa animal. “Assim, a posição de Singer é considerada muito fraca para o grupo defensor dos direitos animais e a posição de Singer é vista como uma discussão indesejada e sem fundamento para os não adeptos dos direitos animais.¹⁶” (KALITA, 2013, p. 54, tradução nossa).

A fala relativizadora de Singersobre os experimentos é seguida da afirmação de que, na realidade, eles se efetivam de maneira diferente e, portanto, devem ser desconsiderados: “Essa questão [um único experimento alcançar a cura de graves doenças] é, sem dúvida, puramente hipotética. Nunca houve, nem jamais haverá um único experimento que salve milhares de vidas.” (SINGER, 2010, p. 119).

includes a principle of maximization of the intrinsic good; and 4) assumes that each person’s happiness (or pleasure, welfare, etc.; in a word, whichever intrinsic good is stipulated) is equally important, or should be counted equally.” (LHORENTE, 2009, p. 66).

¹⁴ O princípio da não maleficência consiste na obrigação dos animais humanos em não causar dano intencional.

¹⁵ “The most common error among professional philosophers no doubt consists in the belief that the moral argument advanced by Animal Liberation is based on utilitarianism, or – what in effect amounts to the same thing – the tendency to analyze the book as though its normative basis were utilitarian, when in reality the views defended in Animal Liberation are derived, at bottom, from the principle of non-maleficence [...]”. (LHORENTE, 2009, p. 62).

¹⁶ “Thus, Singer’s position is seen too weak for the pro-animal rights group and Singer’s position is seen as an unwanted and unsubstantiated discussion by the anti-animal rights group.” (KALITA, 2013, p. 54).

Mais uma vez, Lhorente (2009), em sua interpretação das ideias de Singer, pacifica a questão: o Argumento de Replacibilidade ou a permissão de consumo e utilização de um animal para utilidades humanas, desde que este não sofra em vida e no momento de sua morte, não se sustenta, para Singer, se ele for interpretado à luz do princípio de não maleficiência. Para Lhorente, essa interpretação é evidente, a partir das ressalvas que o próprio Singer faz, a exemplo da acima citada.

Se procedermos, corretamente, da premissa de que as posições desenvolvidas na Libertação Animal são baseadas no princípio da não-maleficência e não no utilitarismo, o Argumento da Replacibilidade dificilmente pode ser usado para criticar as opiniões de Singer neste livro¹⁷[...]. (LHORENTE, 2009, p. 72, tradução nossa).

Em síntese, o princípio da não maleficiência, segundo Lhorente (2009) é conciliável com a crítica ao especismo proposta por Singer; a perspectiva utilitarista, por outro lado, não, pois ela sempre negociará em prol das utilidades ao bem maior.

Em outras palavras, para um utilitarista consistente — ou pelo menos para um ato utilitarista consistente — os atos e práticas não têm valor intrínseco, mas podem ter apenas um valor instrumental. No entanto, isso implica que, se um agente utilitário soubesse que determinado ato especista iria maximizar a utilidade, eles teriam a obrigação de realizar o ato, isto é, seria moralmente exigido que agisse de maneira especista. Portanto, um utilitarista não pode condenar categoricamente o especismo¹⁸. (LHORENTE, 2009, p. 75, tradução nossa).

E, mais que isso, o princípio da não maleficiência, em nossa leitura, leva o ser humano à reflexão acerca de atitudes que não dizem respeito diretamente aos animais não humanos, mas que, de alguma maneira, toca-lhes por afetar o ecossistema e seu equilíbrio.

Independentemente se Singer tem como base o utilitarismo ou o princípio da não maleficiência e a despeito das críticas, a contribuição de Singer para a questão animal é inegável e conduz à ponderação sobre as atitudes especistas dos animais humanos para com os não humanos, o que será de grande valia para análise

¹⁷“Yet if we proceed, correctly, from the premise that the positions developed in Animal Liberation are based on the principle of non-maleficence and not on utilitarianism, the Argument from Replaceability can hardly be used to criticize Singer’s views in this book [...]” (LHORENTE, 2009, p. 72).

¹⁸ “In other words, for a consistent utilitarian — or at least for a consistent act utilitarian — acts and practices have no intrinsic value, but can only have an instrumental value. Yet this implies that if a utilitarian agent knew that a given speciesist act were going to maximize utility, they would be under an obligation to perform the act, i.e. would be morally required to act in a speciesist manner. Therefore, a utilitarian cannot condemn speciesism categorically.” (LHORENTE, 2009, p. 75).

interpretativa do relacionamento interespécies entre as personagens do romance *As horas nuas* (2010).

O que justifica, então, manter Singer como nosso aporte teórico neste trabalho, apesar das duras críticas traçadas às suas ideias, diz respeito à reflexão empreendida pelo filósofo acerca das nossas concepções, certezas, olhares e práticas destinadas ao animal não humano. As ideias de Singer, de algum modo, auxiliam-nos na reflexão acerca do nosso relacionamento com esse *outro*, da necessidade de refletir sobre a postura antropocêntrica até então dominante e nos convida a fazer a travessia em busca de um olhar relacional ao não humano. Essa concepção, se somada, ou se relacionada, explicitamente, como buscou argumentar Lhorente (2009), ao princípio da não maleficiência, deverá nos levar a uma postura mais ecocêntrica. A defesa de um relacionamento com o não humano pautado em uma ética diferente é a nossa busca neste trabalho; a tentativa de realização desse objetivo, todavia, ignorando a grande contribuição de Singer estaria fadada ao fracasso.

1.1.1 Questionando o Antropocentrismo em *Libertação Animal*

No capítulo V da obra *Libertação animal*, Singer (2010) aponta que as práticas culturais, a exemplo das brevemente resumidas anteriormente, são “[...] manifestações da ideologia de nossa espécie” (Ibid., p. 269). Assim, Peter Singer apresenta uma breve história da dominação humana (antropocentrismo) sobre os animais não humanos, a partir das concepções de destacados pensadores ocidentais, com o objetivo de que as entendamos enquanto construções ideológicas, agora obsoletas, mas que sustentaram práticas humanas perante os animais não humanos.

Compreendemos que o enfrentamento ao antropocentrismo perpassa a revisão dos discursos, os quais fundamentaram, até então, o relacionamento interespécies. Ademais, essa revisitação histórica somada às considerações de Val Plumwood (2003) acerca da construção das identidades do animal humano e não humano, conforme veremos, serão de grande valia para a compreensão dos modos de relacionamento interespécies, constituindo a base para a realização da análise interpretativa do romance *As horas nuas* (2010). Singer concentra-se no ocidente, não por julgá-lo superior a outras culturas, mas porque as ideias ocidentais se espalharam a partir da Europa nos últimos séculos e estabeleceram o modo de pensar da maioria das sociedades hoje, quer

sejam capitalistas ou comunistas (SINGER, 2010, p. 269). O filósofo divide a discussão histórica em três períodos: pré-cristão; cristão; e a partir do Iluminismo.

Segundo o autor, as atitudes empregadas ao animal não humano, no ocidente, remontam a duas tradições: judaísmo e antiguidade grega. No que concerne à tradição judaica, o filósofo recorre à cosmogonia bíblica, alicerçada na visão de mundo do povo hebreu, para nos apresentar a natureza da relação entre os animais (humano e não humano), qual seja: o homem, criado por Deus à Sua imagem, desfruta de posição diferenciada no universo, recebendo de Deus o domínio sobre os demais seres. (Ibid., p. 270). Esse domínio, todavia, não necessariamente estava atrelado à morte de outros seres para fins alimentícios, pois a Bíblia (Gênesis 1:29) sugere que, no princípio do Jardim do Éden, outra era a lógica de alimentação; o homem, então, dominava no paraíso, mas desde um lugar de déspota benevolente. Só após a queda, da qual uma mulher e um animal foram considerados os responsáveis, segundo a Bíblia, é que houve a permissão para matar animais. (Ibid., p. 272).

Posteriormente, Deus envia um dilúvio para punir a maldade do homem, preservando apenas Noé, sua família e um par de cada espécie dos demais animais; em gratidão, Noé oferece animais a Deus, o qual retribui concedendo-lhe a autorização do domínio humano. (Idem).

Singer afirma, por fim, que os textos hebraicos sugerem que a posição original do homem em relação aos demais animais, no estado de inocência, era de proteção, ou seja, sua era a responsabilidade com relação ao cuidado e ao bem-estar dos demais animais. Após a queda e a multiplicação da maldade que resultou no dilúvio, houve a permissão para o domínio, inclusive a morte para fins alimentícios. Em contrapartida, a tendência ao pensamento compassivo ainda pode ser encontrada em outras passagens do Antigo Testamento bíblico, a exemplo da postura do profeta Isaías, que condenava o sacrifício de animais. O filósofo sustenta, ao fim, que nenhuma dessas passagens vai, substancialmente, de encontro à visão geral constituída no *Gênesis*. (Ibid., p. 273).

Na segunda tradição antiga do pensamento ocidental, a de origem grega, muitas eram as escolas filosóficas e, portanto, divergentes acepções acerca da relação entre os animais conflitavam. Conforme destaca Singer (2010, p. 274), os discípulos de Pitágoras defendiam o respeito aos animais não humanos, possivelmente porque o filósofo era vegetariano e acreditava na metempsicose, ou transmigração de almas humanas, após a morte, para os corpos dos animais não humanos.

No romance *As horas nuas* (2010), o gato Rahul possui memórias de suas vidas passadas como humano: um poeta homossexual no Império Romano, um menino de cachos que morava numa casa de venezianas verdes e um atleta suicida. Um dos possíveis sentidos para a presença dessas três vidas anteriores à vida de gato, no romance, remonta à crença popular de possuir o gato sete vidas, mas também sugere a transmigração de almas pitagórica, conforme pensamento do próprio narrador-gato: “[...] inventei esta alma transmissível e transmigrante, vírus que habitou três corpos até chegar a este atual.” (Ibid., 60, VR).

Continuando o pensamento do filósofo, este defende não ter sido a escola pitagórica de maior influência e prestígio, mas a de Platão e de seu continuador, Aristóteles, o qual afirmava que a existência dos animais deveria atender aos interesses e necessidades humanas, muito embora não negasse a pertença do humano ao reino animal. Singer (2010, p. 274) argumenta que esse pertencimento ao mesmo reino não era suficiente para justificar uma consideração igual uma vez que, para Aristóteles, alguns homens eram escravos por natureza, por possuírem inferior poder de raciocínio; logo, a lógica se replica aos demais animais. “A natureza, afirmava ele, é essencialmente uma hierarquia, em que aqueles que têm menos capacidade de raciocínio existem em benefício dos que têm mais.” (Ibid., p. 275).

O romance *As horas nuas* (2010) não passa incólume a esse escalonamento dos seres e a essas aproximações e exclusões históricas. Uma mulher artista; uma negra servente, condição contemporânea que remete à escravidão vivida pelos negros no Brasil; e um animal não humano; juntos, expõem as opressões articuladas historicamente, tal como defende a filósofa Val Plumwood (2003), como veremos. As mulheres, os animais não humanos e os escravos, muitos deles negros, eram tomados como inferiores para o pensamento platônico e aristotélico, conforme Plumwood (2003), enquanto Platão suprimira a arte, a qual era vivenciada pela personagem-atriz Rosa Ambrósio, de sua *República*.

O ponto de confluência entre as duas ideias supramencionadas, no que concerne aos animais não humanos, é, para Singer, o cristianismo. Como o cristianismo nasceu e propagou-se sob o Império Romano, o autor o contextualiza para melhor discernir os efeitos iniciais daquela doutrina do cenário anterior. O Império Romano, por ter uma política de constantes guerras, em nome da expansão territorial, precisou implantar a dinâmica bélica dentro da sociedade romana; daí a não simpatia pelos ditos fracos, o cultivo às virtudes marciais e práticas de jogos de luta imprimiam o caráter do

cidadão romano. Os jogos, espetáculos de lutas entre gladiadores e animais até a morte, apontavam para os limites da simpatia, da compaixão e da esfera moral do povo romano. Assim, alguns seres humanos, especialmente criminosos e cativos de guerra, e todos os animais encontravam-se fora dessa esfera; logo, o sofrimento imposto, nas mais diversas modalidades utilizadas nos jogos, era considerado entretenimento. (Ibid., p. 275-276).

Nesse contexto, o cristianismo impactou e alargou a esfera moral dos romanos no tocante à vida humana, considerada sagrada e imortal pelo ideal cristão. Quanto às outras espécies, o cristianismo confirmou e acentuou a subalternidade, advinda do Antigo Testamento bíblico, dos animais não humanos. (Ibid., p. 278). O Novo Testamento, inclusive, passa incólume de qualquer menção contra a crueldade aos demais animais ou a necessidade de considerar seus interesses. Assim, o cristianismo acarretou transformações nos jogos romanos, tais como a extinção de combates entre seres humanos, no final do século IV, mas permitiu a continuação deles com animais selvagens até o declínio do império e, conseqüentemente, de sua riqueza, o que dificultou a obtenção desses animais. (Ibid., p. 279-280).

Todavia, vozes dissonantes se fizeram presentes ao longo da história em defesa da compaixão aos animais não humanos. Singer (2010, p. 280) cita as vozes de Ovídio, Sêneca, Porfírio e Plutarco, sendo este último o primeiro a defender a bondade aos animais, sem que esta seja pautada na transmigração de almas. E apesar dessas vozes dissonantes e de breves citações de cristãos incitando a bondade para com os demais animais, o cerne do pensamento cristão seguiu especista. Eximindo-se de retomar toda a linhagem desse pensamento através dos primeiros padres até os escolásticos, visto que “há mais repetição que desenvolvimento” (Ibid., p. 281), o autor se detém no posicionamento de São Tomás de Aquino, representante da filosofia cristã e da filosofia romana católica, anterior à Reforma protestante.

Para Aquino, o mandamento de não matar não se destinava aos animais não humanos, uma vez que “[...] não há pecado em usar algo para o fim a que se destina”. (Aquino *apud* SINGER, 2010, p. 281). Assim, Aquino defendia que os imperfeitos devem servir aos perfeitos, segundo estabelecimento do próprio Deus. Além da morte com fins alimentícios, outras ações impostas aos animais não humanos, de igual modo, não são condenadas por Aquino, visto que não há espaço para esses animais no escopo moral do escolástico. (Ibid., p. 283). Aquino classifica os pecados cometidos pelo homem em três categorias: os pecados cometidos contra Deus, contra si próprio e contra

os semelhantes (os humanos). No que concerne à caridade, na lógica de Aquino, não é possível destiná-la aos animais não humanos, pois são incompetentes ao bem, ou seja, não possuem razão. (Ibid., p. 283).

Singer afirma que o único argumento válido contra a crueldade aos animais não humanos, para Aquino, é que ela poderia levar à crueldade contra seres humanos; tal afirmação manifesta a essência do especismo. Ressalta, ainda, que a influência do pensamento de Aquino, apesar dos esforços de muitos fiéis no sentido de melhorar a posição da Igreja perante a questão dos animais não humanos, foi duradoura, obtendo o início de sua alteração apenas em 1988, quando o Papa João Paulo II, a partir das questões advindas do movimento ecológico, pronunciou-se no sentido de o desenvolvimento humano incluir o respeito aos seres do mundo natural (Ibid., p. 284-286). Mesmo o caso de São Francisco de Assis, o qual ficou conhecido como uma espécie de protetor dos animais, detinha uma posição antropocêntrica e especista para com os demais animais, tendo afirmado que “Toda criatura proclama: ‘Deus fez-me para te servir, ó homem!’”. (SHERLEY-PRICE *apud* SINGER, 2010, p. 287).

Com o Renascimento, destaca Singer (2010, p. 288-289), o humanismo reivindicou ao humano o lugar central no universo; enfatizaram sua singularidade, livre-arbítrio, seu potencial e dignidade, mas fizeram isso alegando contraste com os animais não humanos. “Se a Renascença marca, sob determinados aspectos, o início do pensamento moderno, o modo de pensar anterior, no tocante às atitudes para com os animais, continua a vigorar.” (Ibid., p. 289).

Porém, é neste contexto que encontramos as primeiras vozes genuinamente dissidentes, a exemplo de Leonardo da Vinci, o qual se importava com o sofrimento dos animais não humanos e, por isso, tornou-se vegetariano; Giordano Bruno, que ousou dizer da insignificância do humano diante do infinito e, por não se retratar dessa e outras “heresias”, foi queimado na fogueira; e Michel de Montaigne, que defendeu que a crueldade aos animais não humanos é um erro em si mesmo e não exatamente por levar à prática em seres humanos (Ibid., p. 289-290). Além disso, Montaigne contraria o antropocentrismo, incluindo o ser humano dentro do conjunto maior dos animais: “Presunção é a nossa doença natural e original. [...] É pela mesma vaidade de imaginação que [o homem] se iguala a Deus, atribuindo-se qualidades divinas, e afasta-se e separa-se da multidão de outras criaturas.” (MONTAIGNE *apud* SINGER, 2010, p. 290).

O ponto culminante no desprestígio do *status* dos não humanos viria com a doutrina cristã, surgida na primeira metade do século XVII, através da filosofia de René Descartes, conforme Singer (2010, p. 290). Para a lógica de Descartes, os animais não humanos não possuem consciência e, conseqüentemente, não possuem alma imortal, são seres autômatos, não possuem sentimentos nem sentem dor, são máquinas, ainda que mais complexas e superiores às feitas pelos humanos, pois foram criadas por Deus. A filósofa Val Plumwood, como veremos, corrobora com a visão de Singer e melhor explica por que a filosofia cartesiana foi tão desfavorável aos animais não humanos.

A personagem Rahul e sua voz narrativa, no romance, tecida pela imaginação, vão de encontro a essa concepção destinada ao animal não humano; Rahul possui sentimentos, memória, entre outros atributos considerados humanos, ele é dotado de uma subjetividade, leva-nos a refletir sobre o relacionamento humano com esse outro: “Fiquei pensando que entendimento podia haver entre pessoas e bichos se entre pessoas da mesma fala era só desencontro. As barreiras no éter.” (TELLES, 2010, p. 122, VR).

Conforme Singer (2010, p. 293), a doutrina de Descartes foi favorável às experimentações em animais recém-surgidas, pois, como à época ainda não se manipulavam analgésicos, as reações dos animais aos experimentos poderiam ser ignoradas, segundo essa teoria, uma vez que não significavam dor. Por outro lado, esses experimentos mostraram a profunda semelhança fisiológica entre os animais humanos e alguns não humanos; o que não contrariava as ideias de Descartes, mas, de algum modo, as enfraquecia.

No Iluminismo e no período seguinte, nenhuma mudança radical ocorreu, porém, gradativamente, a consciência de que os animais sofrem e merecem consideração se instalou. Ainda não se pensava em direitos dos animais não humanos e os interesses humanos continuavam prioridade, mas já se iniciava a reflexão acerca do modo de tratamento dispensado aos não humanos (Ibid., p. 294). De acordo com Singer, no século XVIII, o ser humano recuperou a consciência de integrar parte da Natureza, ainda que idealizada, sendo este o contexto de pertença do “bom selvagem”, de Jean-Jacques Rousseau. Porém, essa integração não se dava de forma igualitária; na melhor hipótese, assumia o papel de protetor.

Todavia, nem todos os pensadores, de acordo com a argumentação de Singer, foram igualmente afetados por esses avanços. Immanuel Kant, por exemplo, em suas aulas de ética, dizia aos seus alunos que os seres humanos não tinham deveres para com

os animais, pois suas existências servem como meios ao fim que é o próprio homem. (Ibid., p. 295-296).

E como prova de que os avanços não se dão em linha reta, Singer ressalta que no mesmo ano em que Kant defendia essas palavras (1780), Jeremy Bentham, de quem já comentamos algumas ideias, respondia a Kant na obra *Uma introdução aos princípios da moral e da legislação*, por meio do seguinte trecho: “A questão não é ‘Eles são capazes de raciocinar?’, nem ‘São capazes de falar?’, mas sim: ‘Eles são capazes de sofrer?’” (BENTHAM *apud* SINGER, 2010, p. 296, destaques do autor). De acordo com Singer, Bentham comparou o sofrimento dos animais não humanos com o sofrimento dos negros e desejou ver os direitos dos animais, retirados de modo tirânico, restabelecidos. Para Singer, “Bentham foi, talvez, o primeiro a denunciar o ‘domínio do homem’ como uma tirania, e não como um governo legítimo.” (Ibid., p. 296).

No século XX, algumas melhorias práticas à condição dos animais são implementadas, inicialmente na Inglaterra, sob a forma de leis contra a crueldade gratuita aos animais não humanos. Essas leis foram aprovadas através do jogo argumentativo, o qual alegava benefício aos donos desses animais, uma vez que resguardaria seu patrimônio, e não exatamente em proteção genuína aos animais não humanos, mas, em todo caso, um avanço (Ibid., p. 298). E para que a lei fosse cumprida, visto que as vítimas não poderiam impetrar a queixa, foi criada a primeira organização para o bem-estar animal, a qual se desenvolveu e se tornou a Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals (RSPCA) (Ibid., p. 298).

Nessa linha de modestos avanços, Singer relata que alguns anos após a aprovação dessa lei, Charles Darwin (*apud* Singer, 2010, p. 298) escrevera em seu diário sobre a arrogância do homem em acreditar ser obra intermediada por Deus, sendo mais humilde e mais verdadeiro entender sua criação a partir dos animais. Vinte anos após, Darwin, em 1859, defende *A origem das espécies* a partir da evolução, preparando terreno para, em 1871, publicar *A origem do homem*, ou seja, contextualizar a teoria da evolução das espécies ao *Homo Sapiens*, iniciando uma revolução na compreensão humana acerca de si e de sua relação com os demais animais, “[...] pois agora sabiam que não eram uma criação especial de Deus, feita à imagem divina e considerada distinta dos animais; ao contrário, passaram a compreender que eram, eles próprios, animais.” (Ibid., p. 299).

Ainda de acordo com Singer, Darwin apontou que as semelhanças entre os animais eram maiores que se podia supor, não só na fisiologia, mas também nos

sentimentos, emoções, faculdades e até senso moral; alternando, apenas, a gradação. Apesar disso, abandonar a crença de que os seres humanos são criações divinas e que os outros animais devem servi-los não seria fácil. Com a teoria darwiniana, chegamos à moderna compreensão da natureza. Entretanto, assumir essa postura é romper com pensamentos e hábitos, como vimos, há muito tempo arraigados, o que impede que muitos autores levem adiante sua linha argumentativa, pois acabam se dando conta de que seus interesses humanos estão em jogo. (Ibid., p. 300-302).

Acrescente-se ainda a postulação de Sigmund Freud, para o qual o narcisismo do humano sofreu “três severos golpes” ou feridas narcísicas na modernidade (FREUD, s/d, p. 87), quais sejam: 1- o golpe *cosmológico*, com a chaga exposta por Copérnico, no séc. XVI, que defendeu a centralidade do sol no sistema solar em detrimento do planeta Terra; 2- o golpe *biológico*, advindo das ideias supramencionadas de Darwin; 3- o golpe *psicológico*, postulado pelo próprio Freud, ao conceber sua teoria do inconsciente humano e suas pulsões não racionais.

Para Álvaro Fernández Bravo, a teoria do inconsciente freudiana acabava por “questionar os princípios da filosofia ocidental que definiram o ser humano como ser racional/lingüístico em contraste com o animal, desprovido de todo capital simbólico, pobre de mundo.” (BRAVO, 2011, p. 234). Márcio Seligmann-Silva (2011, p. 161) sublinha que, na ótica freudiana, a aculturação ocorre em paralelo com a construção do conceito de humano que recorre ao recalque das nossas “pulsões” animais e dos nossos instintos. A animalidade nos humanos, portanto, ocupa o lugar do inquietante (*Unheimlich*), traçado por Freud, ou seja, “[...] é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, [e ao mesmo tempo] ao bastante familiar.” (FREUD, 2010, p. 234). Constitui-se o movimento ambíguo do que é agradável e familiar e do que foi mantido oculto, do “[...] que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.” (Ibid., p. 338).

Freud chama atenção, ainda, para o fato de que a suposição de superioridade humana se encontrava ausente nos povos primitivos e nas crianças, pois se concebiam e se concebem em estado de não separação com o animal não humano:

No curso do desenvolvimento da civilização, o homem adquiriu uma posição dominante sobre as outras criaturas do reino animal. Não satisfeito com essa supremacia, contudo, começou a colocar um abismo entre a sua natureza e a dos animais. Negava-lhes a posse de uma razão e atribuiu a si próprio uma alma imortal, alegando uma ascendência divina que lhe permitia romper o laço de comunidade entre ele e o reino animal. Curiosamente, esse aspecto de arrogância é ainda estranho às crianças, tal como o é para o homem primitivo. É consequência de uma etapa posterior, mas pretenciosa, de desenvolvimento. No nível do totemismo primitivo, o homem não tinha repugnância de atribuir sua ascendência a um ancestral animal. Nos mitos, que contêm resíduos dessa antiga atitude mental, os deuses assumem formas de animais, e na arte de épocas primevas são representados com cabeças de animais. Uma criança não vê diferença entre a sua própria natureza e a dos animais. Não se espanta com animais que pensam e que falam nos contos de fadas; transfere uma emoção de medo, que sente do seu pai humano, para um cão ou um cavalo, sem pretender com isso qualquer depreciação do pai. Só quando se torna adulta é que os animais se tornam tão estranhos a ela, que usa os seus nomes para aviltar seres humanos. (FREUD, s/d, p. 87-88).

Segundo Singer, “[...] embora a visão moderna de nosso lugar no mundo difira enormemente de todas as que estudamos antes, pouca coisa mudou no tocante à prática de como agimos com relação aos demais animais.” (SINGER, 2010, p. 308). Assim, os interesses dos animais não humanos são levados em conta, desde que não choquem com os interesses humanos, uma vez que “a atitude moral do passado está demasiadamente arraigada em nosso pensamento e em nossa prática para ser perturbada por uma mera mudança no conhecimento que temos de nós mesmos e de outros animais.” (Ibid., p. 308). Entretanto, a tarefa-desafio é insistir.

1.2 Derrida: a Desconstrução e a Subjetividade Animal

Jacques Derrida (1930-2004) criou o termo “desconstrução”, em 1967, em sua obra *Gramatologia*. Segundo Neurivaldo Campos Pedroso Júnior, a Desconstrução corresponde a uma corrente teórica que busca desestruturar os dualismos sustentadores do pensamento ocidental, a exemplo de natureza / cultura; fala / escrita; presença / ausência, entre outros, perpassando discursos e questões de vários âmbitos (filosófico, literário, político, etc.). (PEDROSO JÚNIOR, 2010, p. 10).

O autor afirma que a desconstrução decompõe os discursos para revelar seus pressupostos, contradições, ambiguidades com o intuito de desestabilizá-los e, conseqüentemente, ampliá-los. Assim, à desconstrução, é comum não o binarismo ou dualismo, mas, sim, o entrelugar, a capacidade de olhar sob vários ângulos, descentrar (Ibid., p. 11). Essa nova forma de olhar, afirma o autor, impactou fortemente o pensamento metafísico ocidental e propiciou questionamentos, deslocamentos,

reordenações de conceitos que antes eram tomados como centrais. Os discursos hegemônicos, então, passaram a ser questionados. Para Jonathan Culler:

Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural e nem inevitável mas uma construção, produzida por discursos que se apóiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de *desconstrução* que busca dismantelá-la e reinscrevê-la —isto é, não destruí-la mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes. (CULLER *apud* PEDROSO JÚNIOR, 2010, p. 11).

Desconstruir, todavia, não é sinônimo de destruir, mas, sim, uma desmontagem para remontagem em outro ordenamento. Assim, Jacques Derrida, em sua famosa obra *Gramatologia* (1963), partirá da tradição hegemônica logocêntrica a fim de propor-lhe outro ordenamento no que concerne à fala/escrita. (PEDROSO JÚNIOR, 2010, p. 12). Não interessa mais a polaridade e assunção de um dos lados, mas a possibilidade de reordená-los e olhá-los sob diferentes e simultâneos ângulos.

Em síntese, “[...] a Desconstrução apresenta-se como uma prática de leitura crítica, seja essa leitura de textos filosóficos, seja de textos literários.” (Ibid., p. 15). O empreendimento da desconstrução em textos literários propicia a crítica aos próprios pressupostos literários e de outros discursos, contribuindo para a desconstrução do discurso filosófico ocidental. (Ibid., p. 16).

Essa ação, segundo o autor, abala o centro hegemônico, propiciando que as margens ganhem ênfase; na literatura, a emergência de discursos das “margens” ou das “diferenças”, como alcunha Derrida, resulta em revisitação ou re-olhar de textos, formas ou expressões não canônicas. “A Desconstrução abriu espaço para que se realizassem os estudos de literatura emergentes ou de grupos minoritários, algo que contribuiu, ainda, para o grande êxito dos Estudos Culturais.” (Ibid., p. 19).

Nesse sentido, a questão animal, na literatura, se alinha, a nosso ver, com o Pós-colonialismo e com a Desconstrução, visto que essas linhas favorecem a emergência de questões e perspectivas hegemonicamente tomadas como marginais. Assim, o pensamento dos três autores aqui elencados vai ao encontro dessas perspectivas, pois nos auxiliam a ultrapassar a ótica logo, antrope e androcêntrica, bem como racista e especista, nosso foco de análise.

No que concerne à Ética Animal, as ideias de Derrida não estão, formalmente, inseridas nesse campo. Por outro lado, a sua contribuição para o campo *Animals*

*Studies*¹⁹, especialmente através do *O animal que logo sou (a seguir)* (2002), é inegável. De acordo com Carly Wolfe, a contribuição de Derrida sobre a questão animal é a mais importante, até então, na breve história do campo²⁰ (WOLFE, 2009, p. 570).

Assim, dentre as várias temáticas correlatas à filosofia desconstrucionista, a questão do animal foi pauta das especulações do filósofo. E porque suas ideias, no citado texto, são essenciais ao campo e nos são necessárias, pertinentes e convergentes à questão em análise, uma vez que nos auxiliarão, juntamente com os outros dois textos, a pensar o relacionamento do humano com o animal não humano e outras formas de concebê-las que não a antropocêntrica, especialmente na literatura, seu pensamento em relação à questão animal será revisitado e utilizado.

Cabe ressaltar que, apesar de o pensamento desconstrutivista derridiano que antecede *O animal que logo sou (a seguir)* alargar o olhar do humano para as alteridades, o que, de algum modo, favorece que os estudos alcancem a *alteridade radical* (a do animal não humano), neste trabalho nos deteremos no texto supracitado, uma vez que melhor enfoca a questão animal e se alinha com o objetivo proposto.

1.2.1 *O Animal que Logo Sou (A Seguir)* ou a Questão do Olhar

A obra *O animal que logo sou (a seguir)* reúne as falas proferidas pelo filósofo Jacques Derrida no terceiro colóquio de Cerisy (1997)²¹. Ela mergulha na pertinente, atual e necessária questão animal, a partir da experiência pessoal do filósofo de se ver nu ante o olhar do seu gato. A primeira consideração é justamente essa: o animal não humano nos olha, noutras palavras, se constitui uma alteridade:

Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha? Que animal? O outro. Frequentemente me pergunto, para ver, *quem sou eu* — e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo. (DERRIDA, 2002, p. 15).

¹⁹*Animals Studies* (Estudos Animais) é um campo relativamente novo de estudos em que, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, os animais são enfocados.

²⁰ I invoke Derrida here in part because his late essay “The Animal That Therefore I Am (More to Follow)” (and the recently published book that shares its title) is arguably the single most important event in the brief history of animal studies. (WOLFE, 2009, p. 570).

²¹ A edição original da obra, em francês, foi lançada em 1999, pela editora Galilée; a edição brasileira, com tradução de Fábio Landa, foi publicada em 2002.

Olhar para o animal não humano só é uma experiência completa se reconhecermos que esse animal também nos olha, e isso revoluciona completamente a maneira como o humano se olha, como olha para o outro animal e como se sabe e concebe essa relação. Esse olhar do animal não humano pode provocar incômodos; o primeiro deles, o pudor da nudez:

Mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal, assim, poder-se-ia dizer uma espécie de *animal-estar*: a experiência original, única e incomparável deste mal-estar que haveria em aparecer verdadeiramente nu, diante do olhar insistente do animal, um olhar benevolente ou impiedoso, surpreso ou que reconhece. (Ibid., p. 16).

Os animais se olham, estão nus, um sabe da comunhão com o outro: eis o (re)encontro interespécies que Derrida busca recuperar. A partir desse incômodo, o filósofo passa a se questionar e nos questionar o que seria exatamente a nudez e por que os humanos sentem vergonha dela. Para Derrida, a nudez é própria ao humano, que, por vergonha de estar nu, assim como os animais não humanos, criou para si a vestimenta.

Acredita-se geralmente, mas nenhum dos filósofos que vou questionar daqui a pouco menciona isso, que o próprio dos animais, e aquilo que os distingue em última instância do homem, é estarem nus sem o saber. Logo, o fato de não estarem nus, de não terem o saber de sua nudez, a consciência do bem e do mal, em suma. (Ibid., p. 17).

Os animais não humanos, para o filósofo, não ficam nus porque são nus, desconhecem o sentimento da nudez, assim como o de pudor e do despudor, porque nada sabem de vestimenta. Vestir-se estaria ao lado de outros “próprios do homem” (*logos*, razão, história, riso, luto, etc.). Derrida ressalta que a lista de características específicas do humano é construída, redefinida e reelaborada historicamente; Plumwood (2003), por sua vez, como veremos, vai ao encontro dessa afirmação:

A lista dos “próprios do homem” forma sempre uma configuração, desde o primeiro instante. Por essa mesma razão, ela não se limita nunca a um só traço e não é nunca completa: estruturalmente, ela pode imantar um número não finito de outros conceitos, a começar pelo conceito de conceito. (Idem).

A cena da nudez assistida por um gato, descrita por Derrida, se replica na obra em análise. Rahul em vários momentos testemunha seu olhar diante de tudo que passa em seu entorno, com as personagens humanas que o rodeiam. Como veremos, algumas

personagens reconhecem esse olhar, essa “nudez” ante o animal não humano, outras passam incólume ao animal não humano, apenas veem, não se sabem vistas.

Esse episódio profundo e inquietador de ver-se nu diante de um animal não humano, gato existente e real, levou Derrida a refletir acerca das questões que Michel de Montaigne já levantara em sua época: a presunção do humano de conferir a si e/ou negar aos outros animais algumas faculdades. (Ibid., p. 20).

Outra faculdade tomada a si pelo humano e negada ao animal não humano, segundo Derrida, diz respeito à capacidade de responder. E esclarece: “A questão da resposta animal passa frequentemente pelo que está em jogo numa letra, pela literalidade de uma palavra, por vezes, do que ‘palavra’ quer dizer literalmente.” (Ibid., p. 24). Perversamente, o humano toma para si algumas qualidades tal como as conhece, as nega ao outro animal e julga-lhe inferior a partir delas. Responder, para o humano, limita-se ao signo linguístico tal como o humano conhece, qualquer manifestação fora disso não é levada em conta.

Rahul, o gato-narrador do romance, confrontará essa perspectiva de que o animal não humano não é dotado da capacidade de responder; questionará, inclusive, o que o ser humano entende por responder. Capacidade de responder, embora não na linguagem comum ao humano, memória, sentimentos, percepção crítica são atributos considerados humanos, mas presentes na personagem Rahul.

Para Derrida, o conceito de animal é anterior ao conceito de humano. A identidade humana foi criada, como defende Derrida, e mais detalhadamente Val Plumwood, logo, é posterior ao animal.

Em todos os casos, se eu estou depois dele, o animal vem pois antes de mim, mais cedo do que eu [...]. O animal está aí antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim — que estou atrás dele. E pois que, já que ele está na minha frente, eis que ele está atrás de mim. Ele está ao redor de mim. (Ibid., p. 28).

A identidade de animal não humano é anterior à identidade humana, a qual se destacou da primeira e chamou a si mesmo de humano. Agora urge o sentido contrário, o humano reconhecer quem veio antes. Um relacionamento não antropocêntrico interespécies demanda um retorno a essa origem comum.

A personagem Rahul, enquanto animal não humano, é o chamamento literário para repouso nessa identidade não antropocêntrica, que se sabe em alteridade com os animais não humanos. Que não se vê em separação e em hierarquia, mas em continuidade. A literatura, conforme defende Derrida, tem esse potencial de poder dizer

tudo, de questionar tudo, de deslocar modos e regras, de desestruturar os dualismos e fazer as diferenças (não hierárquicas) surgirem:

[...] a literatura como instituição histórica, com suas convenções, suas regras etc., mas também essa instituição da ficção que dá, em princípio, o poder de dizer tudo, de se liberar das regras, deslocando-as, e, desse modo, instituindo, inventando e também suspeitando da diferença tradicional entre natureza e instituição, natureza e lei convencional, natureza e história. (DERRIDA, 2014, p. 51).

Esse deslocamento de conceber o animal como anterior ao humano direciona o autor a pensar sobre a necessidade de reconhecimento da alteridade absoluta que os animais são, alteridade essa constituída a partir da tomada de consciência, pelo humano, de que os animais os olham. A refutação, portanto, dessa alteridade, desse “absolutamente outro”, perpassaria pela negação do fato de que os outros animais possuem um olhar para os humanos; assim, refutam, em consequência, a animalidade nos humanos.

E a partir desse estar-af-diante-de-mim, ele pode se deixar olhar, sem dúvida, mas também, a filosofia talvez o esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me. Ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato. (DERRIDA, 2002, p.28).

A obra *As horas nuas* (2010) é profícua em ressaltar esse olhar da alteridade animal, haja vista que lhe concede uma voz e o constitui em narrador-observador ou testemunha. O ponto de vista de Rahul, em sua voz narrativa, traz à tona várias cenas em que só ele tinha condições de narrar. No fragmento abaixo, testemunha uma das cenas cotidianas, a católica Dionísia verificando o santo do dia:

— São Lucas é o santo do dia — anunciou Dionísia cortando as laranjas para o sumo de frutas.
Diogo continuava enredado nos seus cálculos domésticos enquanto Rosona, excitada, procurava o anel de esmeralda que tinha esquecido não sabia onde. Só eu ouvi que São Lucas era santo do domingo. (TELLES, 2010, p. 34, VR).

A partir dessa política-poética do olhar, dessa consciência humana de que esse outro também possui um ponto de vista sobre nós, Derrida apresenta “dois tipos de discurso, duas situações de saber sobre o animal, duas grandes formas de tratado teórico ou filosófico do animal” (DERRIDA, 2002, p. 32); o primeiro deles, que engloba a grande gama dos discursos filosóficos, alguns citados neste trabalho, abarcaria:

[...] os textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, analisaram, refletiram o animal mas nunca se *viram vistos pelo* animal; jamais cruzaram o olhar de um animal pousado sobre elas (para não dizer sobre sua nudez); mas mesmo que se tenham visto vistas, um dia, furtivamente, pelo animal, elas absolutamente não o levaram em consideração (temática, teórica, filosófica); não puderam ou não quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato que um animal pudesse, encarando-as, olhá-las, vestidas ou nuas, e, em uma palavra, sem palavras *dirigir-se a elas*; absolutamente não tomaram em consideração o fato que o que chamam “animal” pudesse olhá-las e dirigir-se a elas lá de baixo, com base em uma origem completamente outra. Essa categoria de discursos, de textos, de signatários (*os* que jamais se viram vistos por um animal que se dirigia a eles) é de longe a mais abundante; é ela sem dúvida que reúne todos os filósofos e todos os teóricos *enquanto tais*. (Ibid., p. 32-33).

Não ser visto pelo animal não humano é, ao mesmo tempo, tanto um desconhecimento quanto uma negação, diz Derrida (2002, p. 33), criticando o primeiro grupo. Essa postura é profundamente abundante, atravessa tempos e se reformula, como vimos com Singer (2010), e será reafirmado com Plumwood (2003). É em desfavor dela que buscamos outro direcionamento do olhar. Um olhar que veja, mas que, sobretudo, seja visto. Enxergar a alteridade que os animais não humanos constituem aos humanos levaria à reformulação do próprio humano, primeiramente. Outra consequência seria a não negação da animalidade que se faz presente no animal humano, bem como o reconhecimento do seu pertencimento à natureza. Por fim, haveria uma reestruturação no modo humano de olhar o outro animal, de se relacionar com ele e, inclusive, de tomá-lo como mote para o fazer artístico.

O segundo grupo contempla os que “[...] são antes de mais nada poetas ou profetas, em situação de poesia ou de profecia, do lado daqueles e daquelas que confessam tomar para si a destinação que o animal lhes endereça [...]” (DERRIDA, 2002, p. 34). Nesse grupo, o animal não humano perde sua condição, por muito tempo dominante, de objeto do olhar humano para alçar a esfera de sujeito. Essa nova condição de “olhar o olhar”, “Olhar [...] talvez, talvez sensível e impassível, bom e malvado, ininterpretável, ilegível, indizível, abissal e secreto [...]” (Ibid., p. 30), conduz o filósofo 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 [...]” (Ibid., p. 31).

Esses dois modos de ver o animal não humano, de ser visto ou não por essa alteridade, bem como dois modos de diálogo com a animalidade do humano se fazem presentes na obra em análise. A personagem não humana, Rahul, relaciona-se com

vários humanos; percebemos que não há uniformidade nesse relacionamento. Assim, conforme melhor aprofundamento no capítulo III, apenas as personagens Gregório e Dionísia veem e são vistas por Rahul. As demais, Diogo, Cordélia, Ananta e a própria Rosa Ambrósio, apenas veem o animal não humano. A atriz, todavia, com um diferencial, vê o animal, sente-se superior, não enxerga a sua subjetividade, não se vê vista por ele, mas assume o papel de protetora.

Derrida chama a atenção, também, para os hierarquizantes “próprios do homem”, os quais subsidiaram, até então, a separação entre os animais e a lógica da dominação, do assujeitamento e da violência empregada aos animais não humanos. As identidades de humano e animal, humanidade e animalidade, afirmam Derrida (2002) e Plumwood (2003), são constituídas artificialmente. Para esse filósofo, o animal “é uma palavra, [...] é uma denominação que os homens instituíram, um nome que eles se deram o direito e a autoridade de dar a outro vivente.” (DERRIDA, 2002, p. 48).

Diante do até então exposto, Derrida (2002, p. 49) apresenta duas “posições” ou “hipóteses com vistas a teses”. A primeira hipótese diz respeito a uma postura antiga, registrada nas formas tradicionais de relacionamento do humano com o animal não humano, mas transformada e intensificada há dois séculos. Segundo o autor, o atual conhecimento científico tem propiciado:

[...] técnicas de intervenção no seu objeto, de transformação de seu objeto mesmo, e do meio e do mundo de seu objeto, o vivente animal: pela criação e adestramento a uma escala demográfica sem nenhuma comparação com o passado, pela experimentação genética, pela industrialização do que se pode chamar a produção alimentar da carne animal, pela inseminação artificial maciça, pelas manipulações cada vez mais audaciosas do genoma, pela redução do animal não apenas à produção e à reprodução superestimulada (hormônios, cruzamentos genéticos, clonagem etc.) de carne alimentícia mas a todas as outras finalidades a serviço de um certo estar e suposto bem-estar humano do homem. (Ibid., p. 51).

Esse assujeitamento, essa violência dirigida ao animal não humano, soberbamente explicada e criticada por Singer, como vimos, não pode, de maneira nenhuma, para Derrida (2002, p. 52), ser negada na contemporaneidade.

Derrida pontua a existência de vozes dissonantes, vozes que têm nos chamado às nossas responsabilidades e à nossa compaixão, que, se de fato exercidas, mudariam todo o nosso modo de contemplar filosoficamente o animal. Ele também relembra a questão fundamental e *inegável* de Bentham (“Podem eles sofrer?”), sendo essa a nossa maior partilha com os animais não humanos: a finitude (Ibid., p. 53).

Ante essa maneira de olhar a questão animal, mais compassiva, o filósofo afirma que não haveria alternativa a não ser se engajar na guerra em favor da piedade: “Pensar essa guerra na qual estamos, não é apenas um dever, uma responsabilidade, uma obrigação, é também uma necessidade, um imperativo do qual bem ou mal, direta ou indiretamente, ninguém poderia subtrair-se.” (Ibid., p. 57).

A segunda hipótese, para Derrida, diz respeito aos limites entre o humano e o não humano, pois não se trata de “[...] apagar o limite, mas em multiplicar suas figuras, em complicar, em espessar, em desfazer a linearidade, dobrar, dividir a linha justamente fazendo-a crescer e multiplicar-se” (Ibid., p. 58). Não mais a crença em um “próprio do homem”, seja a razão, a linguagem, ou outro, como responsável pela linha única e indivisível que separaria o animal humano do não humano. Entre os animais há uma relação de contiguidade, mas não homogênea (Ibid., p.59); não há uma fronteira única, indivisível, intransponível e perene, mas vários limites (ou bordas) do humano com cada uma das ditas espécies. Não se quer apagar as diferenças, mas torná-las múltiplas e não valorativas e hierarquizantes. Fronteira, então, é tomada como “múltipla e redobrada” (Ibid., p.60).

A personagem-narradora Rahul questiona os limites entre os animais, multiplica a dobra, como afirma o filósofo. Vários atributos considerados humanos estão presentes nessa personagem: a capacidade de responder ou de estabelecer comunicação com os humanos, embora não pela linguagem humana, como vimos; a memória, a razão, bem como sentimentos. Na passagem que se segue, Rahul sente ódio ao modificarem o escritório do seu amado Gregório, após a sua morte: “Sentei-me em cima da caixa e ali fiquei até que os homens vieram buscá-lo. Ela [Rosa] adoçou a voz melíflua, Rahul querido, quer sair daí? Continuei imóvel, duro de ódio. Diogo veio por detrás e me agarrou, Não insista, gato! Fugi do seu colo e fui para a cozinha.” (TELLES, 2010, p. 124-125, VR).

Essa multiplicação dos limites é consequência da desconstrução do que Derrida chama de singular genérico (o animal) nos mais diversos discursos, inclusive o filosófico, o qual abarca “[...] todos os *viventes* que o homem não reconheceria como seus semelhantes [...]” (Ibid., p. 65) num todo homogêneo. Assim, o filósofo franco-argelino cria o neologismo-conceito “*animot*” (fazendo referência ao plural de animais na língua francesa), como forma de demarcar o mar de diferenças entre os animais e de re-pensar a relação entre os animais para além do binarismo (animal-humano). Nessa

nova maneira de olhar, o animal humano estabeleceria relações com os animais não humanos em suas subjetividades.

Rahul, como melhor veremos no capítulo III, assume a busca literária, enquanto exercício de imaginação, da expressão dessa subjetividade. Lembra-nos da possibilidade de o humano ver o animal, mas também ser visto por ele.

Para Derrida, em termos de discurso literário, a metáfora, a antropomorfização e a fabulação deveriam ser evitados, pois se configuram como “[...] 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.” (Ibid., p. 70). Essa postura, presume-se, equivale ao modo do humano de olhar o animal não humano, mas não se saber visto por ele. Entretanto, a tarefa, segundo o filósofo, de imaginar o pensamento animal, se este houver, na perspectiva não do olhar, mas do ser olhado, deve recair não à filosofia, mas, sim, à poesia (Ibid., p. 22), e, por extensão, à literatura.

1.3 Plumwood: a Estrutura Lógica do Dualismo

A filósofa ecofeminista²² canadense Val Plumwood (2003), na obra *Feminism and the mastery of nature*²³, se vincula à crítica contemporânea da razão e da filosofia racionalista, surgida a partir dos postulados feministas e dos filósofos pós-modernistas²⁴, e empreende sua reflexão à dominação humana e à dominação da natureza acrescentando uma quarta categoria (a natureza) para a sua análise feminista, em associação as já então empregadas: raça, classe e gênero, visto que tal ação traria, conforme defende a autora, uma compreensão mais alargada dos processos de colonização e dominação²⁵.

Corroborando a concepção de dualismo empreendida pelo filósofo Jacques Derrida, Plumwood (2003, p. 32) entende o dualismo como interpretação da diferença

²² Segundo Greg Garrard (2006, p. 42), o ecofeminismo associa as questões de gênero às questões ecológicas, visto que ambas partilham “uma lógica da dominação”, pois mulheres e natureza foram associadas historicamente, o que levaria a uma causa comum entre feministas e ecologistas.

²³ A obra *Feminism and the mastery of nature* foi publicada originalmente em 1993.

²⁴ “The account I develop here links environmental philosophy strongly to the important contemporary critique of reason and of rationalist philosophy, which has emerged especially from feminist and some postmodernist philosophy.” (PLUMWOOD, 2003, p. 3-4).

²⁵ We need a common, integrated framework for the critique of both human domination and the domination of nature—integrating nature as a fourth category of analysis into the framework of an extended feminist theory which employs a race, class and gender analysis. I try to show the importance of nature as the missing piece in this framework, and its vital contribution to a more complete understanding of domination and colonisation. (PLUMWOOD, 2003, p. 1-2).

através da lógica da hierarquia. Para a autora, o “[...] dualismo é um processo pelo qual conceitos contrastantes (por exemplo, as identidades de gênero masculina e feminina) são formados por dominação e subordinação e construídos como opostos e exclusivos.²⁶” (Ibid., p. 51, tradução nossa).

Segundo a autora (2003, p. 22), o conceito de humano foi construído a partir da exclusão, da negação e da inferiorização da esfera do feminino, da subsistência, da natureza e de todas as demais características a ela associadas, tais como corpo, emoção, animalidade, primitivo, passividade. A filósofa (2003, p. 23) esclarece que a identidade humana em discussão, que não se confunde com masculinidade, corresponde ao que ela denomina “modelo mestre”, pois entende que essa identidade, inicialmente, não engloba todos os seres humanos, mas apenas aqueles que correspondem ao modelo em suas subcategorias de raça, classe, gênero e espécie, ou seja, o modelo mestre corresponde ao homem branco, advindo da elite, detentor de capacidades mentais superiores, racionalidade, entre outras características excluídas do polo inferior da relação dualística.

Na estrutura dualística, segundo Plumwood (2003, p. 32), há um lado mais valorizado, que é interpretado como separado e diferente do lado inferior. Esse lado inferior carece das qualidades do lado oposto, o que impede a relação de proximidade ou continuidade. A identidade do mestre reivindica para si a razão e a humanidade e contrasta e exclui a natureza, e todos os demais elementos a ela associados, negando, inclusive, a dependência que possui em relação ao seu dito subordinado e, portanto, inferior.

Além disso, ainda conforme a autora, o dualismo é resultante da negação da dependência do par dualístico subordinado, e tanto a negação quanto a relação de subordinação moldam as identidades de ambos os lados da oposição dualística, a partir do poder. A autora cita, como exemplo, os colonizados, os quais são incorporados à cultura e personalidade do mestre, moldando sua identidade a partir desta.

O dualismo animal humano e natureza (não humano), descrito e combatido por Plumwood (2003), encontra-se em diálogo com os dois discursos anteriores, especialmente o de Derrida, como vimos, por postular a multiplicação das bordas (limites) em detrimento de um limite único separacionista.

²⁶ “Dualism is the process by which contrasting concepts (for example, masculine and feminine gender identities) are formed by domination and subordination and constructed as oppositional and exclusive.” (PLUMWOOD, 2003, p. 51).

Para Plumwood (2003), os vários dualismos existentes na cultura ocidental estão inter-relacionados e foram criados a partir do dualismo mais arcaico (razão/natureza); além de conectados, os dualismos se reforçam mutuamente, gerando, ao longo da história, novos pares dualísticos. Assim, formas anteriores de dualismos não desaparecem completamente, mas abrem caminhos para os novos, uma vez que são preservados, acumulados, redefinidos e replantados no novo contexto histórico-social e cultural. E é por essa via que compreender o domínio da natureza, então subscrita em termos políticos e éticos, ilumina outras formas de opressão, uma vez que foram a ela identificados (Ibid., p. 18). A autora destaca, então, os principais pares dualísticos do pensamento ocidental, os quais representam as principais formas de opressão da cultura ocidental:

cultura / natureza
 razão / natureza
 masculino / feminino
 mente / corpo (natureza)
 mestre / escravos
 razão / matéria (fiscalidade)
 racionalidade / animalidade (natureza)
 razão / emoção (natureza)
 mente, espírito / natureza
 liberdade / necessidade (natureza)
 universal / particular
 humano / natureza (não humano)
 civilizado / primitivo (natureza)
 produção / reprodução (natureza)
 público / privado
 sujeito / objeto
 eu / outro²⁷
 (Ibid., p. 43, tradução nossa).

Desses dualismos ou formas de opressão, a autora (2003) enfatiza os seguintes: masculino / feminino; mente / corpo (natureza); civilizado / primitivo; e humano / natureza, uma vez que estes representam, respectivamente, a opressão de gênero, de classe, de raça e da natureza.

Conforme Plumwood (2003), o dualismo razão/natureza exerce um papel chave na cultura ocidental. Dessa forma, todos os elementos que estão situados no lado “superior”, ou à esquerda da listagem supracitada, representam as formas da razão,

²⁷ Culture / nature; reason / nature; male / female; mind / body (nature); master / slave; reason / matter (physicality); rationality / animality (nature); reason / emotion (nature); mind, spirit / nature; freedom / necessity (nature); universal / particular; human / nature (non-human); civilised / primitive (nature); production / reproduction (nature); public / private; subject / object; self / other. (PLUMWOOD, 2003, p. 43).

enquanto todos os que estão no lado “inferior”, ou à direita da lista, correspondem às formas da natureza. De modo similar, uma vez que os dualismos formam uma rede, todos os elementos da esquerda são culturalmente associados, no ocidente, ao humano, enquanto a listagem da direita é associada ao não humano.

Cabe ressaltar que as três presenças mais figurativas no romance (Rosa, Dionísia e Rahul), as que “restaram”, representam formas de opressão: mulher; negro, aqui também associado aos escravos, uma vez que Dionísia, como empregada na casa de Rosa, atualiza a escravidão de outrora; e animal não humano. Rahul, inclusive, coloca-se ao lado da negra mulher Dionísia, partilha de sua exclusão; e não é demais lembrar que os negros foram tomados como animais não humanos por muito tempo.

Plumwood (2003) explica que dualismo não é equivalente à dicotomia; ambos estabelecem distinções entre dois polos, mas divergem quanto ao tratamento dessas distinções, uma vez que, no dualismo, pressupostos hierárquicos e de dominação são estabelecidos. Assim, nem toda dicotomia equivale a um dualismo. Um dualismo, para a autora, é mais que uma relação dicotômica, de diferença ou não identidade, pois implica que as qualidades (reais ou supostas), a cultura, os valores do par dualístico sejam sistematizados, construídos e descritos como inferiores de maneira perversa. Por fim, a estrutura lógica do dualismo é composta de cinco características, as quais inexistem na relação dicotômica.

A primeira delas é o “Segundo Plano”, ou “Negação”, visto que há uma negação da dependência do outro, gerada a partir do usufruto dos seus serviços. Para a autora, a negação possui muitas formas, sendo as mais recorrentes a consideração de que o outro não é essencial, negando a importância de sua contribuição, ou insistindo na hierarquia das atividades empreendidas pelos lados da relação dualística. No entanto, essa negação da dependência do “mestre” em relação ao inferiorizado (escravo) é ilusória, uma vez que aquele depende deste tanto para a construção da sua identidade de “mestre” quanto materialmente, o que leva o “mestre” a temer e ao mesmo tempo odiar o outro par dualístico.

Essa característica corresponde ao próprio especismo, descrito por Singer (2010). O humano se postula como superior por negar a importância do animal não humano. No romance, Rosa Ambrósio, apesar de ter a companhia de Rahul e da negra Dionísia, inclusive usufruindo dos seus cuidados, se sente só: “Fiquei sozinha para me executar, sou meu carrasco.” (TELLES, 2010, p. 50, VA). Ou ainda: “Quando Gregório foi embora, quando ele [Diogo] acabou indo também fiquei me vendo em estilhaços.

Cacos! eu grito e ninguém me responde, perdi todos, minha filha. Meu público.” (Ibid., p. 105, VA).

A segunda característica é a “Exclusão Radical”, ou a “Hiperseparação”, a qual corresponde à chave do dualismo. Por meio dela, o outro não apenas é diferente, mas inferior. Ocorre não apenas a diferenciação, mas a exclusão radical; não só a separação, mas a hiperseparação. Plumwood (2003) explica que o “mestre” busca ampliar, enfatizar e enaltecer a quantidade e a importância das diferenças e menosprezar, eliminar ou tratar como não essenciais as semelhanças, ocasionando a hiperseparação. A consequência disso é, segundo a autora, a negação da contiguidade, propiciando a separação, a polarização e o aumento da distância entre os polos dualizados, principal objetivo do dualismo. A negação da contiguidade, como vimos, está atrelada à formação das identidades, através dos mecanismos de exclusão e contraste. Exemplo disso, conforme mostra a autora, consiste na formação da identidade do senhor, o qual traz a si a razão, as habilidades mentais, e imprime ao escravo as ocupações manuais. O escravo, por sua vez, é forçado a não reconhecer em si as características do mestre, negando suas habilidades intelectuais e aceitando a submissão imposta. A exclusão radical, conforme Plumwood (2003), naturaliza a dominação e os papéis desempenhados por cada um dos lados, o que resulta na hiperseparação.

Esse aspecto foi abordado por Derrida, ao seu modo, quando cita os chamados “próprios do homem” e a identidade humana como posterior ao animal, bem como com as discussões de ver-ser visto. No romance, a alteridade do animal não humano não é considerada por algumas personagens humanas, pois o consideram inferior, daí porque Rosa Ambrósio acredite que “O homem precisa sim do outro porque mesmo atormentando e atormentado exige se olhar no espelho mais próximo que é a sua medida.” (TELLES, 2010, p. 189, VA). A negra Dionísia e o gato Rahul, como vimos na característica anterior, não equivalem à sua medida.

A terceira característica, segundo Plumwood (2003), é a “Incorporação”, ou “Definição Relacional”, para a qual a parte considerada como inferior no par dualístico é definida em relação à parte superior como uma falta, uma negatividade. Embora a dependência ocorra mutuamente, seja na construção das identidades ou na questão material, a identidade do mestre é tomada como primária e dotada de valor social, enquanto a identidade do escravo, tomada em relação à do mestre, é considerada como uma falta ou como negativa. A consequência disso, segundo a autora, é a ausência de independência do lado considerado como inferior; assim, as características que lhe

formam não são as suas verdadeiramente, mas as que espelham as necessidades, desejos e faltas em relação ao mestre. Como exemplo dessa característica, a filósofa cita a corrente argumentação da feminista Simone de Beauvoir no que concerne à oposição dos sexos; segundo Beauvoir, na voz de Plumwood (2003), a humanidade corresponde ao homem, a mulher é *O Segundo sexo*, só existe em relação àquele.

Dessa característica, conforme a autora, decorrem as duas últimas, o “Instrumentalismo”, ou “Objetificação”, e a “Homogeneização”. Essa característica é a chave da construção das identidades humana e não humana. Tudo que julgamos pertencer ao humano e faltar ao animal não humano emana muito proficuamente dessa característica. Dela nasce, inclusive, o nosso conceito de antropomorfização, o qual discutiremos no capítulo II.

O “Instrumentalismo”, ou “Objetificação”, resulta da obrigação, por parte do lado construído como inferior, em dispor dos seus interesses a favor dos interesses do mestre. Segundo Plumwood (2003), o lado inferiorizado é tomado como instrumento, meio para consecução dos objetivos do mestre, suprindo-o em suas necessidades. Ademais, ele é objetificado, desprovido de fim em si mesmo, ou seja, não possui valor intrínseco, não é reconhecido como um agente moral, detentor de desejos e necessidades próprias, mas apenas como aquele que serve ao superior, um meio, um recurso. Noutras palavras, a identidade e o tratamento conferido ao escravo são pautados a partir da objetificação.

Porque não se vê visto por um animal não humano, como postula Derrida (2002), o humano não concebe a subjetividade do animal não humano. Não se sabe, portanto, o humano em igualdade e em igual consideração de interesses (SINGER, 2010) com o animal não humano. Essa característica é melhor percebida com os animais utilitários (de transporte e alimentícios). No caso da obra em questão, o animal doméstico (gato) preenche as funções humanas de afeto e companhia. Como vimos, Rosa Ambrósio se sente solitária, apesar da companhia da negra e do gato. Todavia, em alguns momentos, dirige-se a Rahul sem captar-lhe a subjetividade, não se sabe vista por ele. Em um desses momentos Rahul revela seu sentir: “Na insegurança — está insegura — dirige-se a mim que valho menos ainda do que o sabonete que está usando. Não pode se dirigir a um sabonete, serve um gato?” (TELLES, 2010, p. 42, VR).

Por fim, temos a “Homogeneização”, ou “Esteriotipagem”, característica necessária à dominação. Segundo Plumwood (2003), o lado inferior precisa parecer homogêneo, de modo a poder se confirmar e conformar sua “natureza”; assim, as

diferenças do grupo inferiorizado são desconsideradas. Para a autora, essa característica é tomada da perspectiva do mestre, uma vez que as diferenças do outro polo são desinteressantes ou sem importância. Todo o outro lado, para a ótica do mestre, configura-se como um bloco homogêneo; a diversidade e a multiplicidade não são reconhecidas. Trata-se de um relacionamento com um universal, e não um particular. A relação de dominação impede a percepção e apreciação das características do outro, daí a presença dos estereótipos, o que leva à vigilância e repressão, diretas ou sutis.

Essa característica também foi demonstrada por Derrida (2002), através do seu conceito de *animot*. A personagem Rahul, portanto, é uma busca literária da não homogeneização, uma vez que sua subjetividade imaginada salta ao leitor.

Em conclusão, Plumwood (2003) argumenta que o dualismo impõe uma estrutura conceitual que polariza em duas ordens de ser hierárquicas. Suas características, por sua vez, estão presentes em vários tipos de centralizações, a exemplo da masculinidade, do antropocentrismo, além do euro e etnocentrismo. Notadamente, essas características são identificadas no especismo, questão-mor deste estudo.

Revistas essas características do dualismo, resta esclarecer que não é necessário abandonar a dicotomia ou diferença para evitar o dualismo. Assim, Plumwood (2003) traça rotas para escapar ao dualismo, as quais não perpassam pela negação da diferença, mas se estabelecem a partir de um conceito não hierárquico de diferença.

1 Pano de fundo (negação): um conceito não-hierárquico de diferença requer uma mudança para sistemas de pensamento, contabilidade, percepção, tomada de decisão que reconheçam a contribuição do que foi negado e que admitam a dependência.

2 Exclusão radical: um conceito não-hierárquico de diferença irá afirmar a continuidade, reconceberá as relações de forma mais integradas e romperá a falsa escolha que a hiperseparação apresenta através da recuperação da área negada na sobreposição.

3 Incorporação (definição relacional): um conceito não-hierárquico de diferença deve revisar as identidades do lado inferior e do lado superior. Pode ter como objetivo redescobrir uma linguagem e uma história para o lado de baixo, inferior; reivindicar fontes positivas independentes de identidade; e afirmar resistência.

4 Instrumentalismo: um conceito não-hierárquico de diferença implica reconhecer o outro como um centro de necessidades, valor e esforço por conta própria, um ser cujos fins e necessidades são independentes do eu e devem ser respeitados.

5 Homogeneização: um conceito não-hierárquico de diferença envolve o reconhecimento da complexidade e diversidade das “outras nações” que foram homogeneizadas e marginalizadas em sua constituição como o outro excluído, como “o resto²⁸”. (Ibid., p. 60, tradução nossa).

Segundo a autora, essas alternativas correspondem às preocupações culturais e conceituais de vários movimentos de libertação. E, para definir claramente tudo que está envolvido no dualismo, a filósofa sugere atentar para os sinais que apontam os caminhos alternativos a ele.

Partindo, então, do critério relacional, Plumwood (2003) divide as cinco características em dois blocos: o primeiro (características 1 e 2) nega a dependência, a contiguidade e o relacionamento com o outro; o segundo (características 3, 4 e 5) nega a independência do outro. A saída seria tanto reconhecer a contiguidade entre as identidades, bem como a afirmação crítica da diferença negada, ou seja, valorizar o que anteriormente fora desprezado. No capítulo III, avaliaremos até que ponto a personagem Rahul, como exercício de imaginação da subjetividade animal, atende a essas alternativas ao dualismo.

²⁸ “1 Backgrounding (denial): a non-hierarchical concept of difference requires a move to systems of thought, accounting, perception, decision-making, which recognise the contribution of what has been backgrounded, and which acknowledge dependency. 2 Radical exclusion: a non-hierarchical concept of difference will affirm continuity, reconceives relates in more integrated ways, and break the false choice hyperseparation presents in reclaiming the denied area of overlap. 3 Incorporation (relational definition): a non-hierarchical concept of difference must review the identities of both underside and upperside. It can aim to rediscover a language and story for the underside, reclaim positive independent sources of identity and affirm resistance. 4 Instrumentalism: a non-hierarchical concept of difference implies recognising the other as a centre of needs, value and striving on its own account, a being whose ends and needs are independent of the self and to be respected. 5 Homogenisation: a non-hierarchical concept of difference involves recognising the complexity and diversity of the ‘other nations’ which have been homogenised and marginalised in their constitution as excluded other, as ‘therest’.” (PLUMWOOD, 2003, p. 60).

1.3.1 O Dualismo Platônico

Para Plumwood (2003), a origem do dualismo humano / natureza remonta aos primórdios do racionalismo na cultura grega, com a filosofia platônica, na qual houve o casamento da razão com a dominação, bem como a associação da natureza com o feminino. Assim, a autora argumenta que algumas leituras de Platão como um precursor do feminismo e defensor das mulheres, bem como ambientalista, são errôneas.

No que concerne à suposição de Platão como um ambientalista, Plumwood (2003) afirma que a natureza é desvalorizada por Platão. Assim, a autora elenca todos os sentidos associados à natureza na filosofia platônica, quais sejam:

- 1- corpo;
 - 2- paixão, emoção;
 - 3- o mundo visível (sentidos);
 - 4- animal;
 - 5- selvagem, paisagem e seres não humanos;
 - 6- escravo, bárbaro;
 - 7- feminino (matriz primordial), natureza reprodutiva;
 - 8- reino das mudanças, do vir-a-ser, vida biológica;
 - 9- matéria excluída do cosmos, como caos;
 - 10- cosmos, ordem universal (natureza) ²⁹.
- (Ibid., p. 80, tradução nossa).

Segundo a autora, apenas no último sentido, natureza como a ordem racional do universo, contrastando com o caos primitivo, é, aparentemente, conferido um sentido positivo ou superior à natureza; nos demais, ela é tida por inferior e dualizada com a razão. Plumwood (2003) argumenta que a natureza como cosmos (sentido positivo) está ainda subscrita pela razão, pois é o princípio racional que ordena e subjuga as necessidades materiais do caos (natureza primária).

Dessa forma, não temos a superioridade da natureza, mas, ainda, a da razão. A autora explica que a transformação de caos em cosmos de Platão se relaciona com um conjunto de outros pares dualísticos (mestre / escravo; homem / mulher; alma / corpo), pois o processo de conversão de caos em cosmos representa o modelo de reprodução no que concerne à dominação.

²⁹ Nature as 1- body / 2- passion, emotion / 3- the visible world (senses) / 4- animal / 5- wild, non-human landscape and beings / 6- slave, barbarian / 7- feminine (primal matrix), reproductive nature / 8- realm of changes, of becoming, biological life / 9- matter as excluded from cosmos, as chaos / 10- cosmos, universal order (Nature). (PLUMWOOD, 2003, p. 80).

Plumwood (2003) conclui que a inferiorização da natureza está relacionada à inferiorização de mulheres, bem como de escravos e animais não humanos, e aos demais aspectos da vida associados às mulheres. Platão, conforme Plumwood (2003), concebe a hierarquia racional implícita em ordens superiores e ordens inferiores do ser, o que leva a relações sociais de subjugação. Assim, a relação entre razão e natureza, na perspectiva platônica, segundo a autora, é retratada como de controle e dominação, logo, corpo, paixões devem ser controlados e são uma espécie de prisão à alma.

A autora afirma que o *logos* de Platão expressa a perspectiva do mestre, o qual forma a parte superior das metáforas/dualismos e demais exclusões a ela relacionadas, impondo ordem à dita desordem presente nos marginalizados no contexto de classe, raça, gênero e espécies. Plumwood (2003, p. 89) diz que o pensamento de Platão sobre a natureza, especialmente o concebido na obra *Timeu*, antecipou alguns aspectos do Cristianismo, mas também influenciou a sua formação, bem como o pensamento de vários filósofos sucessores, tais como: Aristóteles, Plotino, Santo Agostinho, São Tomás de Aquino.

Além disso, influencia, consideravelmente, a construção da identidade humana, o significado de morte e a relação alma-corpo. Para Platão, conforme a autora, corpo, sentidos, emoções, paixões, desejo e natureza pertencem ao reino da aparência, enquanto a alma é divina e imaterial, associada às formas ou realidade. O mundo das formas ou realidade está associado ao que é imutável, imaterial, incorruptível e atemporal, daí a associação com as ideias e à razão. Já o mundo das mudanças, das aparências, associa-se aos sentidos, à vida biológica e à natureza. O ser verdadeiro, em Fédon, de Platão, está associado à razão, à alma, enquanto a animalidade, emotividade e natureza, às formas do corpo. Corpo esse que é um obstáculo, uma espécie de prisão à alma, ao alcance do verdadeiro ser, daí a necessidade e o desejo da morte, pois representa o escape do corpo, das limitações.

Segundo Plumwood (2003, p. 91), Platão antecipa o dualismo humano / natureza em termos de dualismo mente / corpo. Na correta relação platônica entre corpo e razão, não apenas há a dominação e a disciplina, mas também distanciamento, e essa é a descrição da melhor vida. A natureza, na filosofia platônica, conforme descreve Plumwood (2003), é uma espécie de ensaio do lugar perfeito no qual a alma habitará tão logo se desprenda do corpo; tudo o que nela é encontrado é considerado como imperfeito e corruptível, o que justifica o tratamento instrumentalizado a ela dirigido.

Ecologicamente, essa visão implica, conforme a autora, a concepção do homem como celestial, não pertencente à natureza, a qual é um lugar de passagem. A busca humana é a busca do distanciamento da natureza, alcançada em sua totalidade na morte, na qual há a realização da separação e da negação da dependência e a reconciliação com a ordem divina. Em síntese, a autora classifica a filosofia platônica como desvalorizadora da natureza, como profundamente antiecológica.

A construção dualista em seus vários pares, conforme Plumwood (2003), é representada ainda na metáfora da caverna de Platão, em sua obra *República*. A jornada para fora da caverna (descrita por Platão de forma similar ao útero, conforme a autora) equivale ao deslocamento do mundo das aparências para o mundo das formas; da natureza à razão, da natureza à identidade humana, entre outras. Na caverna, segundo a autora, ficam-se todos os elementos associados à natureza, e o deslocamento para fora representa tanto a inferiorização quanto a negação da dependência do par dualístico, a qual, conforme concepção contemporânea, é impossível.

No que concerne à visão dos animais não humanos, decorrente da filosofia platônica, Plumwood (2003) explica que eles são concebidos como moralmente carentes e inferiores. Assim, a autora aponta que o filósofo caracteriza os animais não humanos como inferiores correlacionando sua suposta distância do *logos* à fisiologia dos seus corpos, que os aproximam da terra, a exemplo dos quadrúpedes e répteis, sendo estes últimos os mais carentes de razão.

Retomando a centralidade da morte para a filosofia de Platão, Plumwood (2003) a correlaciona com a guerra e o seu papel na sociedade grega, que estava associado à razão. A sociedade grega era escravocrata, dependia da guerra tanto para ser independente como para manter seus meios de produção, o que é totalmente plausível com a sociedade ideal imaginada por Platão, na *República*, para a qual a guerra era vista como essencial. Ainda conforme explicação da autora, a educação, os demais aspectos sociais da Grécia e até as representações artísticas eram voltados à valorização da morte.

Assim, Plumwood (2003, p. 93) cita Nancy Hartsock, para a qual o herói grego representava o espírito, a honra e o domínio da cultura sobre a natureza, pois ele preparava sua vida para arriscá-la em lutas, demonstrando controle e desconsideração pelo corpo e emoções. Já os sobreviventes do confronto, os escravos, merecidamente tinham seus destinos associados com a ordem inferior da natureza. Logo, a identidade do mestre está aqui associada à identidade sobrenatural, à vida perfeita vinculada à

morte, como vimos, à separação do corpo e aos seus correlatos (mulher, escravo e animal não humano).

Por fim, Plumwood (2003) complementa que o sentido da morte, para a filosofia platônica e cristã, está atrelado ao sentido da vida humana em outro lugar além da terra e da natureza, e está acessível a alguns humanos que ascenderam ao mundo das formas e do céu. Essa salvação está além da natureza e destinada apenas à espécie humana. A morte, início da verdadeira vida, então, está associada à ordem espiritual e em oposição à ordem da natureza.

Plumwood (2003) afirma que essa associação da morte enquanto descontinuidade com a natureza não é mais possível na modernidade, sobretudo após Friedrich Nietzsche, o qual dimensionou a ausência de significados fora do homem. Ainda conforme a autora, a identidade humana associada à ordem divina, na modernidade, foi desfeita; todavia, ela não reorganizou a identidade humana enquanto continuidade da natureza, parte do todo. Uma identidade ecológica, conforme defende a autora, deveria resolver essa pendência e rearticular a não separatividade ou continuidade do humano com a natureza. É esta identidade que buscamos e defendemos neste trabalho.

1.3.2 Descartes e o Dualismo Mente / Natureza

Segundo Plumwood (2003), a oposição dualística humano / natureza desenvolveu-se historicamente através das seguintes etapas: 1- construção da identidade humana normativa (ideal ou melhor) como mente ou razão, exclusão ou inferiorização dos demais seres humanos e características não humanas, consideradas não pertencentes ou não essenciais ao humano; 2- construção de mente ou razão como exclusivo e oposto à natureza; 3- construção da natureza como inconsciente (irracional).

Para a filósofa, os dois primeiros passos foram realizados por Platão, o último é de responsabilidade de René Descartes, o qual, fundamentado nos passos anteriores, intensifica e consolida o grande abismo entre o humano e a natureza no ocidente, interpretando a identidade humana em contraste e em exclusão radical com a natureza. Para essa reelaboração da tradição racionalista, não é necessária a presença da natureza, nem dos animais não humanos, para que as características da mente existam. A mudança é sutil, mas devastadora: na primeira concepção, a razão é negada à natureza e atribuída ao humano; na segunda, a natureza, de pronto, é considerada como irracional.

A visão mecanicista de mundo de Descartes foi crucial à manutenção do dualismo humano / natureza, pois, além de manter, há a ampliação e o aprofundamento do abismo entre as identidades (humano / natureza), conforme explanação da autora. Antes, em Platão e Aristóteles, a identidade humana, que a autora chama de identidade mestre, não se referia à totalidade dos humanos, mas apenas a um seletivo grupo em oposição dualística à natureza; os escravos e a grande maioria das mulheres, por exemplo, eram pouco diferentes dos animais não humanos.

Noutras palavras, Platão e seu discípulo Aristóteles viam os humanos pertencentes a vários tipos, cada um deles adaptado a um tipo de vida; nem todos os humanos eram associados à razão e separados da natureza, apenas os melhores, os mais elevados. Platão defendia o domínio da natureza interna para alçar à identidade humana; Aristóteles, ainda segundo a autora, escalonava os seres, de modo que as plantas serviam aos animais e os animais aos humanos. Em ambos, ressaltamos, o que os autores chamam de humanos não abarcam a totalidade. Com Descartes, conforme Plumwood (2003), há a generalização da separação das esferas de humano e de natureza e o humano julga ter alcançado o domínio pleno da natureza através da ciência.

Plumwood (2003) afirma que Platão não atribuía ao humano a tarefa de controlar a natureza, mas apenas o controle e domínio da natureza interna por meio da disciplina do corpo, das emoções e dos sentidos. Ao humano cabia ultrapassar a esfera da natureza, romper os laços com o lado dito inferior e alçar à razão. A autora afirma, ainda, não encontrar no pensamento platônico a ideia de controle e poder do humano sobre o mundo natural externo, mas, sim, o entendimento desse mundo como uma esfera inferior de pouco interesse.

Citando John Passmore, para o qual o surgimento da tecnologia proporciona ao humano, no século XII, a confiança em poder dominar a natureza, Plumwood (2003) afirma que Descartes espelha essa visão. Para ela, Platão via a natureza interna como prisão, enquanto Descartes concebia a natureza externa como cera, a qual é passível de modelagem, e como máquina, submetida ao controle. Assim, com Descartes, há uma concepção estreita de natureza associada ao instrumentalismo e à perspectiva mecanicista (controle).

Em decorrência dessa nova visão, a natureza passa a ser vista, conforme Plumwood (2003), como falta, nula, passiva, inerte, não criativa, a ação advém de fora. Ela é apenas matéria, ou seja, carente de características relacionadas à mente ou pensamento. O humano é que a direciona. O reino humano, pois, é o reino da liberdade,

enquanto a fixação e a determinação são atribuídas à natureza. A natureza é desprovida de valor próprio, e o que possivelmente venha a ter é decorrente da ação da consciência humana.

Essa visão da natureza, afirma Plumwood (2003), está em estreita ligação com o instrumentalismo, ou seja, a natureza está disposta como fonte de suprimento às necessidades humanas. Uma vez que é desprovida de agência, não pode impor restrições ao tratamento humano; logo, é vista como meio às finalidades humanas. Tal visão nasce em paralelo à ascensão do capitalismo, segundo a autora, para o qual é conveniente conceber a natureza nesses termos, visto que pode ser tomada enquanto recurso e mercadoria, sem restrições morais ou sociais.

É com Descartes, ainda, que temos a associação do dualismo humano / natureza com mente / corpo, criando, conforme disserta Plumwood (2003), um novo dualismo mente/ natureza. Novamente, a problemática não reside na distinção, mas, segundo a filósofa, no tratamento hierárquico conferido, assim como a presença das demais características do dualismo (negação, exclusão radical, definição relacional, instrumentalização e homogeneização). Herdeiro de Platão, Descartes, segundo a filósofa, vê o corpo de forma desvalorizada, negando a dependência dele e acrescentando o elemento consciência (mente); a mente leva à consciência ou ao pensamento.

Nesse raciocínio, argumenta Plumwood (2003), as características como percepção, sensação e emoções, as quais parecem envolver o corpo, deveriam ser compartilhadas com os demais animais. A solução encontrada por Descartes, segundo a autora, foi negar aos animais não humanos o *status* de consciência e excluir radicalmente mente e corpo. Assim, sensações, para o mecanicista, são modos de pensamento e são construídas por duas partes: modo da matéria, externo, impressão nos órgãos sensoriais; e modo da mente, interno, consciência dessa impressão. A autora explica que a lógica de Descartes considera apenas a percepção interna como sensação de fato, a qual se efetiva no pensamento. A partir dessa polarização de corpo e mente, bem como o pressuposto anterior de ausência de pensamentos (racionalidade) nos animais não humanos, a conclusão é de que os animais não humanos não possuem sensação. O corpo, para Descartes, está associado ao lado dicotômico da natureza, ou seja, não possui agência, mas é dirigido pela mente, assim como o humano coordena a natureza. Plumwood (2003) chama esse cenário de “sonho de poder” e admite a necessidade de despertarmos dele.

Buscando esse despertar, Plumwood (2003), além das alternativas traçadas a cada uma das características do dualismo, conforme mostramos, propõe o reconhecimento da continuidade e da diferença de maneira não hierárquica. Por continuidade, Plumwood (2003) entende a noção de não se ver separado, apartado dos outros e da natureza, mas isso não implica a dissolução da diferença notadamente existente. Segundo a autora,

O dualismo humano/natureza distorceu nossa compreensão da semelhança e da diferença humana em relação à esfera da natureza, assim como o uso de critérios que supostamente distinguem os humanos e a esfera mental. Quando se descarta o marco da descontinuidade, podemos ver que a principal característica mental e do que é supostamente distinto do humano não endossam uma imagem na qual a natureza é diferente, mas sim uma imagem na qual a natureza pode ser reconhecida como semelhante ao humano; a diferença humana, como de outras espécies, aparece sob a forma de parentesco, formando uma rede de continuidade e diferença. Precisamos entender e afirmar tanto a alteridade como a união com a terra³⁰. (Ibid., p. 137, tradução nossa).

Rever nosso relacionamento com a natureza, bem como com os animais não humanos, é pauta urgente, dada a atual crise ecológica. Além disso, há que se compactuar com a visão proposta; em outras palavras, buscar a recuperação de um relacionamento com a natureza anterior à formação da identidade humana ocidental, tal qual a concebemos hoje. A revisão das identidades (humana e não humana) também é ponto dessa nova ótica, pois, como vimos, essas identidades foram construídas sob processos artificiais.

Plumwood (2003) ressalta a necessidade de o humano reconhecer-se como parte da natureza e, além disso, admitir o ponto de vista de outros seres da natureza, cujas necessidades devem ser respeitadas e reconhecidas, assim como as nossas. Noutras palavras, a autora propõe um relacionamento com a natureza e com as outras espécies em termos éticos e políticos, considerando-os moralmente. Essa proposta, como vimos, coincide com o pleito da Ética Animal e de seu principal representante, Peter Singer, bem como com o reconhecimento de que os animais não humanos possuem uma perspectiva ante os humanos, defendida por Jacques Derrida.

³⁰ Human/nature dualism has distorted our view of both human similarity to and human difference from the sphere of nature, and the use of criteria which are supposed to distinguish the human and the mental sphere. When this framework of discontinuity is discarded, we can see that the major marks of the mental and of what is supposedly distinctive of the human, do not support a picture in which nature is alien but rather one in which nature can be recognised as akin to the human; human difference, like that of other species, appears against an overall background of kinship, forming a web of continuity and difference. We need to understand and affirm both otherness and our community in the earth. (PLUMWOOD, 2003, p. 137).

Por fim, Plumwood (2003) propõe, para essa nova harmonização com a natureza e com as demais espécies, que as necessidades de um ser não eliminem nem se sobreponham às do outro. Para isso, concebe o “eu” em relação com o outro. Esse novo “eu” relacional se pautaria no respeito, na benevolência, no cuidado, na solidariedade e na amizade e, como já citamos, na concepção ética, moral e política em uma perspectiva não hierárquica. Mais uma vez, a proposta de Plumwood converge com a proposta de consideração dos animais não humanos como alteridade, de Derrida, e com a proposta de igualdade interespecies e igual consideração de interesses, de Singer.

A literatura que não se resume ao que é próprio da sua linguagem, conforme defende Derrida (2014, p.64), mas, pelo contrário, necessita de outros discursos (históricos, filosóficos, etc.), não se confundindo nem se resumindo a eles, surge como “[...] potencialmente mais potente [...]” (DERRIDA, 2014, p. 62) diante deles e diante da discussão em questão, o relacionamento interespecies, além do antropocentrismo, uma vez que tudo pode dizer (DERRIDA, 2014, p. 22). Ou seja, como Derrida pontuou em *O animal que logo sou (a seguir)*, cabe à literatura imaginar a subjetividade animal.

2 OS ANIMAIS NA LITERATURA: ENTRE A ÉTICA E A ESTÉTICA

Um sentir é do sentente, mas o outro é do sentidor.

Guimarães Rosa

A breve retrospectiva anteriormente empreendida das ideias de Peter Singer, Jacques Derrida e Val Plumwood, nossas referências teóricas, acerca do relacionamento com a natureza e, mais especificamente, sobre nossa relação com os animais não humanos, no ocidente, leva-nos à conclusão de que os conceitos de humano e de animal, tais como os conhecemos hoje, foram construídos ao longo da história a partir do estabelecimento arbitrário da fronteira e de características existentes em um grupo e ausentes em outro. A identidade humana, primordialmente animal, foi construída separada do todo e em relação dualística com a natureza e com o animal não humano, conforme bem defende Plumwood (2003) e Derrida (2002).

Assim, para sustentar a ideia de humano / não humano, criaram-se os chamados “próprios do homem”, como sublinha Derrida (2002), características estas que os discursos filosóficos, científicos e culturais contemporâneos vêm pondo em xeque. Ressalta-se, conforme fala de Michel de Montaigne, segundo Dominique Lestel, que “[...] esse raciocínio poderia muito bem ser invertido: o animal [não humano] não teria, ele também, qualidades que faltam ao homem?” (LESTEL, 2011, p. 23).

Em paralelo movimento, humanidade e animalidade foram definidas em oposição dualística. Conforme relembra o filósofo Lestel, a animalidade diz respeito àquilo que o animal humano buscou apartar de si, libertar-se, ao longo da pré-história, e que a ela retorna quando em fuga de si mesmo (Ibid., p.26-27).

Há que se destacar ainda que o conceito tradicional de animal(idade) concebe os animais não humanos de forma homogênea, sem levar em conta as suas infinitas especificidades; noutras palavras, os conceitos tradicionais de animal e humano, animalidade e humanidade, passam ao largo do *animot* derridiano.

Por que, então, o animal humano rompeu com o animal não humano? Por que teria dificuldade de pensar sua humanidade no contexto da animalidade? Além de fomentar tais perguntas, Lestel arrisca uma resposta: “[...] a animalidade não remete apenas a um fenômeno complexo, mas também a um desafio à inteligência e à afetividade do humano.” (Ibid., p. 40-41). Outras respostas podem ser somadas e já foram, de algum modo, sinalizadas: o animal humano se configurou separado e

hierarquicamente superior ao animal não humano como forma de justificar e manter a subjugação, o assujeitamento e a utilização exacerbada dos mesmos em seu proveito.

Contemporaneamente, a concepção da animalidade em radical oposição à humanidade vem sendo questionada, pois “[...] não é mais possível pensar as relações homens/animais em termos puramente utilitários ou de poder.” (Ibid., p. 39). Os três discursos teóricos basilares deste trabalho, como vimos, caminham nessa direção. Assim, uma definição de humanidade separada da animalidade soa incompleta, do mesmo modo que pensar a animalidade fora da relação com o humano também o é. (Ibid., p. 36). O filósofo Lestel sugere pensarmos a animalidade como o que é comum aos animais, como uma “[...] complementaridade em constante evolução [...]” (Ibid. p. 37).

Plumwood (2003) propõe, como alternativa, o reconhecimento da contiguidade e da diferença de modo não hierárquicos. O que se busca não é apagar as diferenças, mas revisá-las, primeiramente, já que foram construídas em definição relacional, bem como tomá-las como não hierárquicas. Singer (2010), por sua vez, critica o especismo e propõe práticas éticas, além da aplicação do princípio da igualdade de consideração de interesses aos animais não humanos; Derrida (2002) defende a necessidade de consciência da alteridade absoluta que os animais não humanos nos são, ou seja, o reconhecimento de que, mais que serem vistos, nos veem.

Os três discursos implicam uma nova perspectiva ética para com a natureza, especialmente com os animais não humanos, o que levaria a uma profunda mudança de atitudes que não acompanhamos o alcance. Entretanto, o primeiro passo, cremos, é reconhecer a insustentabilidade do atual tratamento destinado aos animais não humanos e reavaliação das identidades (humana e animal), o que, de algum modo, iniciamos neste trabalho.

Ante tais reflexões, julgamos pertinente redefinir a animalidade como o reconhecimento da contiguidade do humano com o não humano, todos pertencentes à natureza, como o ponto de encontro dos animais humanos e não humanos em seus interesses, como o reconhecimento do “ser visto”; enquanto que a humanidade, por sua vez, diz respeito à diferença não hierárquica, traçada por Plumwood (2003), ao “ver” derridiano, olhar esse consciente do “ser visto” e ao relacionamento não especista. A humanidade, nessa nova proposta, remete ao relacional, à alteridade, fronteira móvel e múltipla, diz respeito ao modo de se constituir, ver, perceber, sentir específico de um animal humano em sua relação com outro animal, porém de maneira não hierárquica. O

conceito derridiano de *animot* aqui é fundamental, pois cada animal em suas especificidades deve ser levado em conta.

Cabe ressaltar, ainda, no que concerne ao animal humano, que a maneira como ele dialoga com sua animalidade remete “[...] profundamente às relações que o homem mantém com o animal[não humano]” (LESTEL, 2011, p. 27), com a “alteridade radical” (DERRIDA, 2002), e, conseqüentemente, com a maneira como direciona as elaborações artísticas do animal não humano.

Assim, se o animal humano nega a sua animalidade, sua contiguidade com a natureza, se não se vê enquanto animal, imagina-se separado, se olha o outro, mas não se percebe sendo visto (Ibid., p. 32-33), se enxerga em oposição dualística com o animal não humano, então ele se relacionará com o animal não humano hierarquicamente, sob a forma clássica da dominação, do especismo, da objetificação, do utilitarismo, da violência, ainda que simbólica. O animal não humano constituirá uma presença desimportante, esvaziada de subjetividade; ele não vê, não participa do mundo, está aquém, está, apenas, a serviço das necessidades humanas. A noção de espécie, aqui, obedece à lógica da mercadoria que só reconhece duas espécies: a dos proprietários e das propriedades (GIORGI, 2011, p. 211). Há, portanto, o humano e todo o grupo homogêneo dos animais. Em uma palavra: instala-se o dualismo.

Na literatura, alguns textos-imagens remetem a esse modo de definição e relacionamento com o animal(idade), são textos em que os humanos *veem o animal*, mas não consideram a possibilidade de serem vistos por ele, não levam em conta a sua possível subjetividade, assim, o utilizam para falar dos humanos em uma relação metafórica, o que configuraria um assujeitamento, conforme Derrida (2002, p. 70).

Por outro lado, se o animal humano acolhe sua animalidade, concebe os animais não humanos de forma não especista (SINGER, 2010), vê-se em conjunto com os demais animais, olha e sabe-se olhado, já se viu visto (DERRIDA, 2002), se relacionará com esse *outro* de maneira não hierárquica, mas sob a ótica da contiguidade, da alteridade (PLUMWOOD, 2003). Este animal humano concebe uma relação com o animal não humano sob o ponto de vista do respeito, da ética animal. Compreende, pois, a diversidade que os animais não humanos formam, quebra-lhe a homogeneidade e estabelece relações sob o viés do *animot*, da multiplicidade.

O animal não humano, ao olhar humano, possuirá uma subjetividade, sua presença não será considerada como passiva nem servirá às necessidades humanas. A noção de espécie, para essa ótica, não separa em dois blocos intransponíveis, mas se

torna plural e em constante mudança, as fronteiras e diferenças se multiplicam a partir do contato com cada espécie. A noção de espécie funciona em consonância com a noção de alteridade portadora de sentido (LESTEL, 2011, p.41), pois, pela via da lógica ecológica, não há espécies, mas seres em relação.

Os textos-imagens que remetem a esse modo de relacionamento com a *alteridade radical* do animal não humano são aqueles em que os animais humanos compreendem que *são vistos* por essa alteridade radical, textos que levam em consideração a subjetividade e a possibilidade de o animal não humano apresentar um ponto de vista para nós. Tais textos ressaltam o diálogo não hierárquico entre os animais, uma vez que o animal humano não nega a sua animalidade, ao contrário, dialoga com ela; aqui a relação não mais é de subordinação, mas de contiguidade.

Conforme Maria Esther Maciel, as presenças do animal não humano na literatura, desse ponto de vista:

[...] podem trazer à vida, por vias transversais, o corpo vivo do animal dentro de nós mesmos, propiciando um trespassamento de fronteiras, que abre o humano a formas híbridas de existência. O que corrobora a proposição de Derrida quanto à potencialidade da poesia [por extensão, literatura] em se tornar tanto um espaço de aproximação possível com a outridade animal quanto um *topos* de travessia para o que chamamos de animalidade [do animal não humano], essa instância nebulosa que resiste à apreensão pela linguagem verbal. (MACIEL, 2011, p. 91).

Cabe frisar, por fim, que a presença do animal não humano no discurso literário não só resulta da concepção que temos de nossa animalidade e da nossa relação com esse outro, como corrobora e retroalimenta a manutenção ou a ruptura dessas formas. Noutras palavras,

[...] nossas representações culturais[...] dos animais afetam, positiva ou negativamente, a predisposição das pessoas tanto para visitar quanto para melhorar os nossos padrões de comportamento ou, ao contrário, continuar no caminho do *status quo* com nosso agudo olhar humano, feito de especismo, usurpação e dominação imperial. (MALAMUD, 2011, p. 378).

Assim, a partir dessas duas situações de saber humano para com o animal não humano, iremos analisar alguns textos-imagens do animal não humano na literatura narrativa ocidental. É importante frisar que não esgotaremos a lista, mas apenas destacaremos algumas inserções da presença dos animais não humanos na literatura que, neste momento, soaram mais pertinentes à discussão.

Como veremos, a leitura do animal não humano na literatura em algumas imagens é complexa e polissêmica, permitindo que, numa significação, o texto aponte para um modo de relacionamento interespecies e, na outra, diga do dualismo e especismo. Noutras palavras, há textos em que o *ver/ser visto* está presente numa possibilidade de leitura/interpretação, mas ausente em outra interpretação do mesmo texto.

Além disso, há metáforas do animal não humano, aqui problematizando um pouco a afirmação de Derrida, que favorecem uma aproximação e defesa ecológica interespecies, e outras que não. A literatura, em suas múltiplas realizações, questiona as tentativas de categorização; assim, fazem-se necessárias leituras contextuais. Antes de buscarmos essa via, revisitaremos, no próximo tópico, o conceito de antropomorfização, em diálogo com o referencial teórico delineado neste trabalho.

2.1 Antropomorfização: Revisitando o Conceito

A palavra antropomorfismo advém do grego, com a justaposição das palavras *άνθρωπος* (*anthropos*), que corresponde a humano, e *μορφή* (*morphe*), que significa forma, mais o acréscimo sufixal de “-ismo”. O termo foi concebido pelo filósofo grego Xenófanes, no contexto teleológico, ao sublinhar a semelhança entre os deuses e seus respectivos povos criadores (JEHA, 2011, p. 316). Para Désirée Lennklo:

[...] O antropomorfismo originalmente não tinha nada a ver com animais que recebiam características humanas. Antropomorfismo foi o termo usado quando os deuses receberam características semelhantes às humanas. No entanto, para torná-lo mais complexo, os antigos deuses eram frequentemente descritos como animais. Hoje, o termo é usado quase exclusivamente para descrever animais retratados com características humanas na arte e na cultura visual³¹. (2010, p. 4, tradução nossa).

Segundo Simon Blackburn (1997, p.17-19), o antropomorfismo é a “[...] representação de deuses, da natureza ou de animais como dotados de forma humana, ou de intenções e pensamentos humanos.” Já para Nicola Abbagnano (2007, p. 68), é a

³¹Anthropomorphism had originally no thing to do with animals that had been given human features. Anthropomorphism was the term used when Gods were given human-like features. However, to make it more complex, ancient Gods of them were depicted as animals. Today the term is most exclusively used to describe animals pictured with human features in art and visual culture. (LENNKLO, 2010, p. 4).

“[...] a tendência a interpretar todo tipo ou espécie de realidade em termos de comportamento humano, ou por semelhança, ou analogia com esse comportamento”.

No contexto da literatura, genericamente, o antropomorfismo ou antropomorfização corresponde à atribuição de características humanas a não humanos, especialmente aos animais não humanos. Como recorte da antropomorfização, há a figura de retórica denominada prosopopeia, ou personificação, a qual, segundo Massaud Moisés (2013, p. 385, grifo nosso), “[...] consiste em atribuir vida, ou qualidades humanas, a seres inanimados, *irracionais*, ausentes, mortos ou abstratos [...]”.

O conceito de antropomorfização depende diretamente do conceito de humano. Assim, vimos com Derrida (2002), e mais especificamente com Plumwood (2003), que a identidade de humano foi construída sob um processo artificial de atribuição ao humano de algumas características e negação delas ao não humano, ou seja, por definição relacional. Além desses discursos, bem como outros que se somaram transversalmente no sentido de questionar a ausência de alguns atributos considerados humanos nos animais não humanos, há as atuais descobertas de etologia, disciplina que estuda o comportamento animal. Nesse sentido, o filósofo e etólogo Dominique Lestel (2016, p. 133) afirma que: “A etologia mostrou que animais utilizavam ferramentas, podiam mentir, possuíam elaboradas estratégias sociais e políticas, desenvolviam sistemas de comunicação complexos, tinham comportamentos culturais etc.”

Cenami Spada (*apud* TORRES, 2009, p.32) defende que “[...] o antropomorfismo é um erro categórico, apenas se tivermos a certeza absoluta de que os animais são seres completamente distintos do ser humano.” Não sendo seres autômatos, desenvolve Torres, como defendia Descartes, não há tanta segurança em afirmar o que é próprio ao humano e o que não, sobretudo após as descobertas de Darwin. E nesse sentido Spada afirma que:

[...] tornou-se óbvio, que os animais não são máquinas, mas também que os seres humanos são animais. E, é exactamente quando nós estamos prontos para reconhecer que os animais não são máquinas nem seres humanos, que o antropomorfismo se transforma num problema muito mais complexo. (SPADA *apud* TORRES, 2009, p. 33).

A contrapartida também é considerada um erro, ou seja, recusar aos animais não humanos características ditas humanas quando estes demonstram possuí-las. Assim, o etologista Frans de Waal (*apud* TORRES, 2009, p. 33) nomeia de antroponegação esse segundo tipo de erro.

Não tendo, neste momento, a precisa segurança em negar aos animais não humanos certas características ou atributos considerados humanos, inclusive levando em consideração a possibilidade de características existirem nas múltiplas espécies em gradações diferentes, certezas essas que só o doravante desenvolvimento científico quiçá traga, propomos, para além dos questionáveis “próprios do homem”, uma revisitação do conceito de antropomorfização, a partir do critério funcional-semântico de Tom Tyler (*apud* DESBLACHE, 2011) e dos critérios discursivos advindos de Derrida (2002).

Tom Tyler, conforme descreve Desblache (2011, p. 296), afirma que os animais não humanos podem ser retratados enquanto “símbolos”, ou seja, “carcaças vazias desprovidas de sentido”, conforme explica a autora, que apenas assumem um lugar no texto, mas “[...] que poderiam ser substituídos por outros seres sem alteração de significado” (Ibid., p. 296) ou como “índices”, ou seja, “[...] animais figurados como agentes específicos” (Ibid., p. 296), “[...] que torna uma criatura particular visível” (Ibid., p. 297).

É esse o primeiro critério elencado para o redesenho do conceito de antropomorfização: o animal não humano funciona, para a economia da narrativa, enquanto animal não humano, inclusive atribuindo sentido a essa narrativa a partir de sua presença, ele tem sua subjetividade vista e vê (DERRIDA, 2002) ou, ao contrário, prefigura como uma moldura, na qual o animal humano preenche com sua visão?

Em Derrida (2002, p. 70), chegamos aos critérios discursivos que precisam ser analisados nas inserções dos animais não humanos na literatura. Ao referir-se à fabula, o autor afirma que esta é “Sempre um discurso *do* homem; sobre o homem; efetivamente sobre a animalidade do homem, mas para o homem, e no homem.”.

Compreendendo que o conceito de “humano” é mais pertinente à discussão em tela que o restrito e superado “homem”, levaremos em consideração, nas narrativas, os seguintes critérios derridianos: 1- é um discurso humano? 2- é sobre o animal humano, ou seja, a temática diz respeito ao animal humano ou ao animal não humano? 3- de que maneira o animal humano dialoga com sua animalidade no texto, negando-a ou acolhendo-a? 4- a quem se destina o texto? 5- o animal humano, na narrativa, *vê* e *se vê visto* ou apenas *vê* o animal não humano?

Desses critérios, dois (1 e 4) seguem inalterados em todo e qualquer texto em que um animal não humano esteja presente, uma vez que, indiscutivelmente, a criação literária é obra humana (1) e destina-se ao humano (4). O que nos levaria a concluir, em

última instância, que todo texto literário é, por natureza, antropocêntrico, pois ainda que imaginando a subjetividade animal, ou “efeito de subjetividade”, como sublinha Derrida (s/d, p. 11, tradução nossa), “[...] o discurso sobre o assunto, mesmo onde localiza a diferença, a inadequação, a deiscência na autoafetividade etc., continua a vincular a subjetividade ao homem. [humano]”³². Conforme Tyler, esse antropocentrismo é *epistemológico*, uma vez que, ainda que sensivelmente conectado com a *alteridade*,

[...] será inevitavelmente determinado pela natureza humana do conhecedor, e que qualquer tentativa de explicar a experiência, o entendimento ou conhecimento — do mundo, do Ser, dos outros — inevitavelmente começa a partir de uma perspectiva humana. (TYLER, 2011, p. 66-67).

Completamente diferente é o antropocentrismo *valorativo*, o qual, segundo Tyler (2011, p. 66), pressupõe hierarquia, preconceito, depreciação ou crítica. É nesse sentido, então, que os efeitos discursivos advindos dos critérios 2, 3, 5 e o funcional-semântico, de Tyler, necessitam ser analisados nas narrativas em suas implicações ético-estéticas.

Desse modo, a antropomorfização, na literatura, não deve ser tomada como a atribuição de características ditas humanas aos animais não humanos, mas, sim, a partir do modo como esses seres são construídos no texto e os sentidos emergidos dessa construção. Essa revisitação do conceito de antropomorfização se apoia no critério funcional-semântico de Tom Tyler (*apud* DESBLACHE, 2011) e nos critérios discursivos advindos de Derrida (2002), anteriormente citados.

A antropomorfização, então, seria a criação de um animal não humano, na literatura, que teria sua presença enquanto animal não humano esvaziada de sentido, ou seja, a subjetividade desse animal não seria levada em conta. Obviamente, essa antropomorfização se alinha com o *ver*, mas não se saber *visto* por um animal não humano, descrito por Derrida (2002); ou seja, remete ao relacionamento que o humano mantém com a *alteridade radical* e com sua animalidade.

No próximo tópico, os dois modos supracitados *ver* ou *ver/ser visto* pelo animal humano, advindos das considerações de Derrida (2002), em consonância com o conceito de antropomorfização redesenhado, serão discutidos através de imagens-textos

³²Why have I rarely spoken of the “subject” or of “subjectivity”, but rather, here and there, only of “an effect” of “subjectivity”? Because the discourse on the subject, even where it locates difference, inadequation, the dehiscence with in auto-affection, etc., continues to link subjectivity with man. (DERRIDA, s/d, p. 11).

da literatura, algumas delas, inclusive, prefigurando múltiplas interpretações, em umas favoráveis ao relacionamento ético-ecológico entre as espécies, noutras não.

2.2 *Ver e Ser Visto: o Animal Não Humano Escrito*

Na primeira situação do diálogo interespécies, há o humano *vendo* o animal não humano, mas não se sabendo *visto* por ele, não captando a possível subjetividade dessa alteridade. Em termos literários, isso se inscreve nos textos em que o animal não humano é escrito enquanto metáfora do animal humano, e essa metáfora não diz da aproximação e de um relacionamento não especista e não dualista entre os animais.

No que concerne à distinção entre o conceito de metáfora e alegoria, pertinente à nossa discussão, Paula Glenadel esclarece que:

[...] enquanto a metáfora oferece uma imagem, nascida de uma comparação implícita, a alegoria (o “falar de outro modo”) implica o desenvolvimento da metáfora, um relato, uma narrativa: fazem parte da alegoria as parábolas e os apólogos, que sempre forneceram munição à linguagem filosófica (e religiosa) tradicional. (GLENADEL, 2011, p.77).

Na literatura ocidental, o gênero fábula aparece como um dos exemplos mais arcaicos da primeira situação de saber ou de diálogo do animal humano com o não humano. Narrativa curta, escrita em versos (até o séc. XVIII) ou prosa (séc. XVIII em diante), de caráter moralizante, protagonizada por animais não humanos, cujas ações aludem, satírica ou pedagogicamente, aos animais humanos, conforme descreve Moisés (2013, p. 187). A fábula, conforme Maciel (2008, p. 79), surgiu no oriente, atravessou a Índia em direção à China e à Pérsia, alcançando a Grécia, no séc. IV a.C., por meio de Esopo (620-560).

Segundo Desblache, as fábulas tomavam os animais não humanos enquanto figurações, metáforas do humano, contribuindo, por conseguinte, para localizar os animais não humanos na base da hierarquia:

Nos primórdios da literatura ocidental, gêneros tradicionais, como as fábulas, não apenas reduziram os animais a figurações da humanidade, mas contribuíram para relegá-los à base da hierarquia dos viventes. Essas narrativas também tendiam a simplificar qualquer diferença entre espécies ou entre indivíduos, descartando particularidades: ursos, lobos, insetos, bichos imaginários... eram nivelados até que se tornassem ferramentas para analogia ou sátira. (DESBLACHE, 2011, p. 299).

Maciel (2008, p. 10), concordando que os animais não humanos, nesse gênero, eram “[...] convertidos em metáforas do humano [...]”, explica a continuidade dessa vertente por séculos “[...] com seu tom sentencioso e proverbial [...]”. Na tradição fabulista ocidental podemos citar essa continuidade por meio de Fedro (séc. I d.C.), o qual teve “[...] a honra de ter sido o introdutor do gênero fábula na literatura romana [...]” (DEZOTTI *apud* ROCHA; RIBEIRO, 2015, p.83), e o francês La Fontaine, no século XVII, que “[...] recorre ao seu talento de poeta e investe fortemente no aspecto estético da fábula. Com ele os textos deixarão de ser concisos, o drama será incrementado e o verso terá uma métrica e um ritmo diversificados.” (SOUZA *apud* ROCHA; RIBEIRO, 2015, p. 83).

Como exemplo da relação metafórica do animal não humano em relação ao humano, ou seja, uma presença esvaziada de sentido, de subjetividade a serviço do humano, uma moldura a ser preenchida com o *ver* humano, cite-se a ainda atual fábula *O Lobo e o Cordeiro*, de Esopo (2012, p, 10-11). Nela, o lobo, símbolo do poder, acusa de todas as formas o cordeiro (inocente e menos poderoso) de crimes (turvar a água que o lobo bebia; responsabilidade dos atos cometidos pelo pai do cordeiro; estragar o pasto do lobo, mesmo ainda não possuindo dentes) não cometidos por ele, tendo, ao final, sua vida ceifada. Da moral, o ensinamento: “Nenhuma justiça nem razões valem ao inocente para o livrarem das mãos de um inimigo poderoso e desalmado.” (ESOPO, 2012, p. 11).

Do critério funcional-semântico de Tyler (*apud* DESBLACHE, 2011, p. 296), constatamos: os animais não humanos não funcionam, nessa narrativa, enquanto animais propriamente ditos, mas como metáforas do humano, do que se depreende que uma substituição dessas figuras por personagens humanas não alteraria o sentido construtor da narrativa, tais como enredo, temática e ensinamento (moral). Prejudicada, todavia, ficaria a metáfora, muitas vezes necessária em determinados contextos sociopolíticos, históricos e culturais, em que a estratégia de crítica se faz por vias indiretas.

No que concerne aos critérios derridianos acima elencados, vejamos: 2- a temática diz respeito ao animal humano e não ao animal não humano, ou seja, não estamos falando da vida propriamente do animal não humano em suas particularidades ou do relacionamento interespecies, mas das problemáticas correlatas à vida humana (criminalização / punição de um inocente); 3- o diálogo humano com a sua animalidade, nesta vertente, se faz pela negação, ou seja, o humano não reconhece sua ascendência animal de que falava Derrida (2002) e, por isso, compreende-se superior a ele,

subjugando sua *alteridade radical*, sua animalidade, por meio da metáfora antiecológica, que só alcança em sua temática os interesses de um polo da relação; 5- o humano vê o animal, mas não se sabe visto por ele, daí tomá-lo como essa moldura, presença vazia em que o humano preenche de si mesmo. Não há troca aqui, não há espelhamento, alteridade, mas, sim, assujeitamento e subjugação (DERRIDA, 2002).

A partir do desenvolvimento traçado no tópico anterior, podemos concluir que essa vertente literária antropomorfiza os animais não humanos, não necessariamente por serem retratados possuindo atributos ditos humanos, tais como capacidade de se comunicar, pensar e interagir, mas por serem uma presença esvaziada de sua subjetividade, por negarem o olhar destes ante o mundo. Há que se destacar, ainda, a afirmação de Lestel, para o qual “[...] os animais [não humanos] são [...] sujeitos que interpretam sentidos. Um animal, seja qual for, interpreta o mundo em que vive, interpreta o que os outros fazem e são, além de interpretar a si mesmo.” (LESTEL, 2016, p. 134). Essa interpretação de sentidos pelo animal não humano não é explorada nesse tipo de narrativa.

Claro é que a metáfora e a alegoria são recursos estéticos que têm presença e liberdade na literatura, a qual não se limita nem é limitante, sobretudo em determinados contextos em que a fala metafórica é a saída para o dizer. Todavia, em termos de relacionamento ético e político com os animais não humanos, do ponto de vista das atuais descobertas científicas, teorias e discursos filosóficos, esse fazer literário contribui para a manutenção do especismo (SINGER, 2010) e do dualismo animal humano x não humano. (PLUMWOOD, 2003).

A essa tradição moralizante do animal não humano pertencem também os bestiários ou livros das bestas, difundidos na Idade Média. Angélica Varandas (2006, p. 1) afirma que os bestiários eram livros compostos de pequenas narrativas que descreviam algumas espécies de animais, reais ou imaginários, com finalidade moral, acrescidas de iluminuras que dialogavam com o texto escrito.

Segundo a autora, essas narrativas eram compostas de duas partes, uma primeira parte descritiva de sentido literal (*proprietas*, ou *naturas*) e uma segunda parte moralizante ou a interpretação do animal não humano em sentido simbólico-alegórico (*moralitas*, ou *figuras*). Assim, algumas espécies escolhidas de animais não humanos eram interpretadas pelo animal humano e eram-lhes atribuídas características positivas ou negativas com o intuito de apregoar os ensinamentos cristãos. Nesse sentido, o

gênero se afasta do carácter científico que poderia ter, a exemplo dos herbários e lapidários, também existentes na Idade Média.

Conforme Maciel:

[...] por suas origens medievais, o termo [bestiários] deriva de besta, palavra completamente contaminada pela carga simbólica negativa que lhe foi conferida pela tradição judaico-cristã ao longo dos tempos, afinando-se, por extensão, com a noção de bestialidade — qualidade daquilo que é brutal, grosseiro, monstruoso e maligno. [...] É um termo, portanto, que esvazia o animal de *anima*, reforça sua dimensão negativa e marca sua exclusão da sociedade dos chamados ‘seres racionais’. (MACIEL, 2016, p. 14-15).

De acordo com Varandas (2006, p. 5-6), o gênero bestiário tem origem na época clássica greco-latina, especialmente através da obra perdida o *Fisiólogo* ou o *Naturalista*, escrita em grego, na cidade de Alexandria, entre os séculos I e III, que, em seus mais de quarenta capítulos, iniciados por uma citação da Bíblia, descrevem animais não humanos. A maioria dos críticos, ainda conforme a autora, acredita que o *Fisiólogo* original continha apenas a descrição dos animais não humanos e que a interpretação moralista e alegórica deles fora acrescida no período cristão. Enquanto gênero que hoje se conhece, segundo Varandas (Ibid., p. 6), os bestiários se desenvolveram na Inglaterra, havendo ocorrências da manifestação do gênero também na França.

A autora afirma que o sentido simbólico-alegórico sobressai o sentido descritivo nos bestiários, pois os animais não humanos eram interpretados pelo animal humano enquanto exemplo de vícios e virtudes a serem seguidos pelos cristãos. São metáforas, portanto, dos ensinamentos religiosos e morais do Cristianismo.

Subordinando a *naturas* à *figuras*, na maioria das vezes por intermédio da citação bíblica que organiza as narrativas, o Bestiário remete para o modo de significação característico da Idade Média: nele os animais deixam de ser apenas animais para se assumirem como *exempla*, isto é, como símbolos de vícios ou virtudes e fonte de ensinamentos religiosos e morais. Por este motivo, embora muitos críticos tenham defendido o carácter científico do Bestiário, a descrição dos animais nele apresentada não pretende ser factual. Na verdade, ele afasta-se, em larga medida, dos Tratados de História Natural e até dos seus congéneres mais próximos: os herbários e os lapidários, estes últimos fornecendo, respectivamente, uma descrição detalhada de plantas e pedras, não com propósitos didáticos e moralistas, mas com o objectivo de veicular a sua utilidade prática para fins medicinais. O que nele se procura transmitir, pelo contrário, é uma verdade espiritual de ordem cristã, preocupação para a qual terá contribuído o facto de ter sido produzido nos mosteiros e destinado a um público religioso [...]. (Ibid., p. 1).

Singer (2010), como vimos no tópico *Questionando o antropocentrismo em Liberação animal*, ressaltou o papel utilitário desempenhado pela natureza no contexto

do Cristianismo. E, nesse sentido, os bestiários reforçam a hierarquia cristã entre os animais. Nos bestiários, os não humanos são interpretados pelos humanos não enquanto subjetividades, mas a serviço das metáforas e sentidos humanos. Virginia Naughton (*apud* MACIEL, 2008, p. 14) corrobora essa visão; para a autora: “O bestiário constitui um dos tópicos alegóricos fundamentais da Idade Média, e a partir de sua leitura é possível reconstituir as relações que o homem medieval mantinha com a natureza [...]”.

Varandas (2006, p. 2-4) traz à tona, nos bestiários, o exemplo do leão (considerado o rei dos animais), animal que normalmente, segundo a autora, abre os bestiários. A autora afirma que os bestiários atribuem três características ao leão: “o animal apaga com a cauda o próprio rasto para não ser capturado por caçadores; dorme de olhos abertos; e a fêmea dá à luz as crias mortas.” (Ibid., p. 2). A leoa, segundo o *Fisiólogo*, vigia os corpos dos seus filhos, para, ao terceiro dia, o rugido do pai acordá-los à vida. No bestiário, o rugido transforma-se em sopro. (Idem). Ocorre, portanto, uma alusão bíblica à morte e ressurreição de Jesus por seu pai, Deus, o Rei dos Reis. O sopro, segundo a autora, remete ao sopro da vida, criador do primeiro homem (Adão), conforme narra o *Gênesis* bíblico.

A alegoria se torna explícita, segundo a autora, na seguinte passagem do bestiário MS. Ashmole 1511: “Também o Senhor acordou o Seu Filho ao terceiro dia, ressuscitando-O para a vida eterna.³³” (DUPUIS; LOUIS *apud* VARANDAS, 2006, p. 2, tradução da autora).

De maneira semelhante às fábulas, os animais humanos, nos bestiários, capturam os animais não humanos, os veem, mas não se sabem vistos por eles; os interpretam como metáforas ou alegorias de si mesmos. No que concerne aos critérios elencados à antropomorfização, o sentido literal (*proprietas*, ou *naturas*) dos bestiários, por um lado, não permite que os animais não humanos possam ser substituídos por humanos, sem alteração de significado (TYLER *apud* DESBLACHE, 2011, p. 296), como ocorria nas fábulas, pois, no caso dos animais não humanos reais presentes nos bestiários, há, como vimos, o registro das espécies, a partir da observação humana. Já no sentido alegórico (*moralitas*, ou *figuras*), o animal não humano ocupa o lugar de símbolo, ou seja, moldura vazia onde os sentidos humanos são desenhados, havendo aqui, sim, a antropomorfização tal qual a construímos, sobretudo porque os critérios

³³ “[...] au troisième jour surgit leur père qui souffle sur leurs corps et leur insuffle la vie. Ainsi fit le Tout-Puissant pour Notre-Seigneur Jésus-Christ qu’il ressuscita des morts le troisième jour.” (DUPUIS; LOUIS; *apud* VARANDAS, 2006, p. 2).

derridianos se fazem presentes: 2- a temática é correlata aos animais humanos, à crença cristã na trindade, na supremacia do Deus-Pai, o qual criara o humano dando-lhe o sopro de vida e na morte e ressurreição de Cristo; 3- há o diálogo do humano com a sua animalidade via negação, uma vez que eles se posiciona em condição hierárquica perante as demais espécies, tornando-as alegorias; 5- o animal humano, nos bestiários, especialmente no sentido *moralitas*, ou *figuras*, vê o animal, observa suas características e comportamento (sentido *proprietas*, ou *natura*), mas não se sabe *visto* por ele, o que deságua na antropomorfização desses seres.

Cabe ressaltar que esse gênero reverbera na atualidade através dos bestiários contemporâneos, muitos deles dando enfoque aos seres imaginários (esfinges, grifos e centauros), a exemplo de Jorge Luis Borges em *Manual de zoologia fantástica* (1957) e *Livro dos seres imaginários* (1969), ou misturando-os com os reais. Também reverbera explorando as metamorfoses, como os bestiários realizados por Augusto Monterroso e Juan José Arreola (MACIEL, 2016, p. 19-21). No que concerne à literatura fantástica, o animal não humano, muitas vezes, é escrito sob a perspectiva antropomórfica, ou seja, é tomado enquanto metáfora antiecológica do animal humano, validando a tradição (ou modo de escrever o animal não humano) aqui apontada.

Na tradição dos contos de fadas, especialmente representada por Charles Perrault (1628-1703) e os Irmãos Grimm (Jacob – 1785-1863; e Wilhelm – 1786-1859), há muitos animais não humanos antropomorfizados no sentido aqui atribuído. Destacaremos, apenas, *O gato de botas*, originalmente publicado em 1697, de Perrault. No conto, o gato, o qual pode ser lido como a metáfora de um escravo, recebido pelo filho caçula como herança do pai moleiro, é antropomorfizado.

A personagem não funciona como um animal não humano na narrativa, mas, sim, como um humano, uma vez que não tem seus caracteres de felino ressaltados (MACEDO, 2013, p. 26), mas, ao contrário, veste-se como humano para conversar, negociar, discursar e atuar em favor de seu dono, mudando-lhe a sorte. Não vemos a vida e temáticas do animal não humano em questão na narrativa, ao contrário, os interesses humanos roubam a cena. Não há reconhecimento da alteridade (DERRIDA, 2002), e sim, por outro lado, o esvaziamento da subjetividade do animal não humano em prol da possível metáfora escravista, do que se despreende que não há a troca de olhares (*ver/ser visto*), mas apenas o olhar antropocêntrico do humano.

Vale frisar que o animal não humano associado ao escravo remete ao diálogo das exclusões (social e de espécies), proposto por Plumwood (2003). Como vimos, o

animal não humano, possível metáfora do escravo, está a serviço dos interesses do senhor, logo, em situação de dualismo (PLUMWOOD, 2003).

Contemporaneamente, esse modo de ver o animal e antropomorfizá-lo reverbera. Citemos, primeiramente, *O abutre*, de Franz Kafka (1883-1924). Nessa narrativa de pequena extensão, mas de extensa significação, o animal não humano é, claramente, tomado em seu sentido alegórico:

Era um abutre que me dava grandes bicadas nos pés. Tinha já dilacerado sapatos e meias e penetrava-me a carne. De vez em quando, inquieto, esvoaçava à minha volta e depois regressava à faina. Passava por ali um senhor que observou a cena por momentos e me perguntou depois como eu podia suportar o abutre. — É que estou sem defesa — respondi. — Ele veio e atacou-me. Claro que tentei lutar, estrangulá-lo mesmo, mas é muito forte, um bicho destes! Ia até saltar-me à cara, por isso preferi sacrificar os pés. Como vê, estão quase despedaçados. — Mas deixar-se torturar dessa maneira! — disse o senhor. — Basta um tiro e pronto! — Acha que sim? — disse eu. — Quer o senhor disparar o tiro? — Certamente — disse o senhor. — É só ir a casa buscar a espingarda. Consegue aguentar meia hora? — Não sei lhe dizer. — respondi. Mas sentindo uma dor pavorosa, acrescentei: — De qualquer modo, vá, peço-lhe. — Bem — disse o senhor. — Vou o mais depressa possível. O abutre escutara tranquilamente a conversa, fitando-nos alternadamente. Vi então que ele percebera tudo. Elevou-se com um bater de asas e depois, empinando-se para tomar impulso, como um lançador de dardo, enfiou-me o bico pela boca até ao mais profundo do meu ser. Ao cair senti, com que alívio, que o abutre se engolfava impiedosamente nos abismos infinitos do meu sangue. (KAFKA, 2005, p. 17-18).

Morte; doença; solidão; drogas; o próprio sofrimento humano do qual o homem não consegue escapar; a força maior que cresce diante de nossa impotência; doenças de ordem psicológicas; exploração econômica advinda do incipiente capitalismo, contexto histórico das obras de Kafka; a burocracia do aparelho estatal contemporâneo ao autor e por ele denunciada; os regimes totalitários; a reconstrução do mito de Prometeu; muitos são os sentidos que podem ser atribuídos ao abutre.

A estética se enriquece com a relação alegórica. O discurso literário devora, como o abutre, o mundo do qual se alimenta. Da morte faz vida, a morte se (con)funde com a vida. À literatura é legítima a alegorização dos animais não humanos. A ética animal e o discurso ecológico, ao contrário, ficam minorizados ante esse modo de *ver* o animal não humano.

Contudo, a pluralidade do discurso literário que tudo pode dizer (DERRIDA, 2014, p. 22) também diz do animal humano, em situação de denúncia, que *vê* o animal não humano, mas não se sabe por ele *visto*. É o caso, ainda, do conto *Macacos*, de Clarice Lispector. Nele, uma mulher recebe de presente de ano novo um macaco:

[...] muda de perplexidade, vi o presente entrar em casa, já comendo banana, já examinando tudo com grande rapidez e um longo rabo. Mais parecia um macacão ainda não crescido, suas potencialidades eram tremendas. Subia pela roupa estendida na corda, de onde dava gritos de marinheiro, e jogava cascas de banana onde caíssem. E eu exausta. Quando me esquecia e entrava distraída na área de serviço, o grande sobressalto: aquele homem alegre ali. (LISPECTOR, 2016, p. 300).

Os modos do macaco vão de encontro aos hábitos e à rotina humana, configurando-se um empecilho à manutenção da ordem do lar. (LIBANORI; JARDIM, 2013, p. 3). Ainda conforme Evely Libanori e Maiara Jardim, o animal não humano, neste conto, é visto de maneira objetificada, um presente do qual se pode desfazer, uma propriedade a qual se pode negociar. Assim, a presenteada mãe reconhece certa semelhança com “aquele homem alegre” (LISPECTOR, 2016, p. 300), mas não lhe suporta; desfaz-se do macaco, com ajuda de uma amiga, e entrega-lhe a meninos do morro que o levaram, restabelecendo a ordem da casa. (Ibid., p. 300).

Segundo Libanori e Jardim (2013, p. 4): “O macaco, por si só, é um animal que remete o ser humano à ancestralidade e às suas origens animais e, em decorrência disso, faz indagar a linha que divide o animal humano do animal não humano.” A personagem humana, não suportando a *alteridade radical* desse primeiro macaco, vê-se em dualismo com o animal não humano (PLUMWOOD, 2003) e assume sua postura especista (SINGER, 2010), negando sua animalidade em comum com o animal não humano. Não sustenta o *ser visto*: “Meus sentimentos desviavam o olhar.” (LISPECTOR, 2016, p. 300). Era preciso restabelecer a “ordem”.

Um ano depois, novamente o encontro com a *alteridade radical*. Novamente a objetificação (LIBANORI; JARDIM, 2013). A mãe comprara “[...] a que se chamaria Lisette”. (LISPECTOR, 2016, p. 301). Vestida de humano, de saia, brincos, colar e pulseira de baiana, a macaca “[...] era uma mulher em miniatura [...]”. (Ibid., p. 301). Três dias esteve Lisette com a família até que a matriarca percebe que a doçura atribuída à macaca era doença. O amor justifica os cuidados; levaram-na ao veterinário, o qual censurou a má aquisição: “Não se compra macaco na rua [...] às vezes já vem doente”. (Ibid., p. 302). Era preciso cuidado na escolha para que o objeto digno de afeto durasse “[...] pelo menos cinco anos [...]” (Idem). Moldado à identidade humana, o animal não humano, esvaziado de si mesmo, era digno de amor, posto que refletisse o humano, e não ao outro em si.

Sob a promessa de cura dada pelo enfermeiro, a família deixou o hospital, para no dia seguinte receber, via telefone, notícias da morte. O filho menor questiona: “morreu de brincos?” (Idem), ao que a mãe responde que sim. Morreu porque o não reconhecimento da alteridade animal, o especismo, o dualismo animal humano x não humano é a própria morte da alteridade. Morre o animal não humano, muito embora, em certo sentido, já houvesse sido, ao moldar-se a objeto humano. “Uma semana depois o mais velho me disse: ‘Você parece tanto com Lisette!’ ‘Eu também gosto de você’, respondi.” (Idem). Uma semana depois o reconhecimento das razões daquele amor, a mãe amara a macaca Lisette porque esta, diferente do primeiro macaco com “[...] potencialidades tremendas [...]”, a si se assemelhava. Narciso e espelho. De si mesmo, não do outro. Não do outro em si. *Ver*, mas não se saber *visto*.

A temática do conto remonta ao nosso relacionamento com os animais não humanos, a objetificação de macacos, conforme Libanori e Jardim (2013). O diálogo da personagem humana com a animalidade se faz, como vimos, por dualismo. No caso do primeiro macaco, o humano não sustenta o *ser visto*, não dialoga com sua animalidade, até chega a percebê-la, mas logo a nega. *Over* (DERRIDA, 2002), o especismo (SINGER, 2010) e o dualismo (PLUMWOOD, 2003) sobressaem. No segundo caso, há uma aparente relação com o animal não humano, este, todavia, está prefigurado à maneira humana, de modo que o relacionamento entre os animais, ao contrário da primeira relação, torna-se possível.

Assim, os dois macacos desta narrativa, os quais podem, numa outra interpretação, ser metáforas dos relacionamentos vividos pela mãe com um homem e com uma mulher, assumem sentidos diferentes, mas que apontam para a mesma direção: a dificuldade do humano, refletida na personagem, em assumir sua animalidade e dialogar com ela. O humano *vê* o animal, mas foge ao seu olhar. Não se quer *visto*. Interessa a permanência da objetificação, do especismo, do dualismo. Todavia, diferente dos demais exemplos, no conto *Macacos* (LISPECTOR, 2016) há uma crítica e questionamento a essa postura, embora implícita.

Por fim, ressaltemos essa postura inscrita no romance *As horas nuas* (2010), na voz narrativa em terceira pessoa onisciente da obra, a qual apresenta o cotidiano de Ananta, analista de Rosa Ambrósio, e traz à tona as ações investigativas do advogado e primo da psicóloga, Renato Medrado, acerca do desaparecimento misterioso da feminista Ananta.

Em sua intimidade, após as sessões terapêuticas, bem como saída de sua funcionária, Marlene, Ananta volta todos os dias a sua atenção, quiçá paixão e desejos sexuais, ao Vizinho misterioso do andar superior, o qual imagina metamorfoseado em cavalo, a sofrer suas angústias e dores em solidão.

Silêncio e calma para se concentrar nesse Vizinho instalado no andar de cima, o sétimo. Instalado? Nenhum móvel. Nenhum objeto. Não sabia de onde ele viera, não sabia para onde ia, não sabia nem se era real. Sabia apenas (procurou os óculos) de uma presença tão forte e tão poderosa que certa noite teve o pressentimento de que a face (ou focinho) ia aparecer no teto, chegou a olhar o teto. [...] E nem precisara deles para ver (captar) o Vizinho que chegava todas as noites no sétimo andar, o das goteiras. Sem identidade. Sem bagagem. Refugiando-se no escuro até virar um cavalo, aquilo não era um cavalo? Um cavalo. (TELLES, 2010, p. 72-73, VT).

Como em ritual, senta-se em sua cadeira de terapeuta, disposta na sala, à espera dos ruídos (passos, gestos, ações) do Vizinho, adivinhando-lhe a rotina e disposição emocional. O teto se dilui e permite a confluência (imaginada?) dos sentimentos e dos sentires, do amor (im)possível. O corpo em êxtase: “[...] o Cavalo e ela [...]” (Ibid., p. 76, VT), ao fim.

Ananta fechou a janela. E com a naturalidade com que recebia seus pacientes, sentou-se na cadeira e entrelaçou as mãos no regaço, esperando pelos primeiros ruídos que foram emergindo em meio dos sons do cravo, ele estava entrando. Ouviu os passos circulares na ronda da fatalidade, ainda o espanto. Ainda a contenção toda feita de cálculo, ele se preparava. Quando a respiração se acelerou, vieram os espasmos, o corpo crescendo intenso com a música (aumentou o volume) até estourar em focinho, cascos, crinas. (Ibid., p. 79, VT).

E após uma tentativa de comunicação, via código inventado de batidas no chão, quando desejava ser no teto, registrando a mensagem de seu afeto, presença e apoio ao Vizinho que se metamorfoseava em cavalo, Ananta pensou ouvir a resposta em forma de tum-tum, que queria dizer: “Eu sei” (Ibid., p. 84); suficiente à revelação do amor:

Ananta ficou um instante imóvel, o pasmo somado ao pasmo de ser ainda capaz de se pasmar. E a excitação (quase insuportável) pela revelação do amor, abriu os braços. Fechou-os em seguida contra o peito e foi rolando suavemente até o toca-discos, rolando e repetindo Eu te amo eu te amo eu te amo. O choro contido soltou-se veemente, que ele ouvisse, sim, o pranto que era uma celebração, Eu te amo! (Idem, VT).

Ananta feminista, voluntária na Delegacia da Mulher, contrária à violência de gênero, era uma potencial vítima das torturas do Regime Militar, pauta tangejada no romance através da personagem Gregório, esposo de Rosa Ambrósio, como melhor

veremos no capítulo III, e da própria Ananta, sendo essa uma das possíveis causas de seu desaparecimento.

A analista frequentava reuniões que a empregada, e mais tarde o primo, Renato Medrado, acreditava serem de moças em prol do combate à violência contra a mulher. (Ibid., p. 220, VT). E sofria dores de cabeça, alusivas, implicitamente, às sofridas, como melhor veremos no próximo capítulo, às vivenciadas por Gregório, pós-tortura: “Ananta apertou a cabeça entre as mãos, a dor era real ou apenas memória da dor? Sentiu medo.” (Ibid., p. 76, VT).

O Vizinho, sugere o narrador onisciente, bem poderia ser fruto do seu “delírio”, “pânico”, “alucinações auditivas”, possíveis a quem já fora uma vez torturado (Ibid., p. 87, VT). Outra possibilidade: no Vizinho, real ou imaginário, um desdobramento da própria identidade da terapeuta (STEYER; JAVAREZ, 2017, p. 147), assim, Ananta deságua seus temores, talvez memórias, e projeta fuga (outra possível causa, pois, do sumiço da analista): “Nessa noite ele [o Vizinho] parecia alguns pontos mais deprimido embora tivesse a cobertura da tempestade para disfarçar o rumor da metamorfose. Mas arrastava-se encharcado também por dentro, Me ajude!” (TELLES, 2010, p. 83, VT). Ou ainda:

A crueldade acesa. Era dessa crueldade que o Vizinho tinha medo, o Vizinho e ela. Se ao menos pudesse escondê-lo num lugar defendido. Seguro. A antiga fazenda dos tios seria o melhor esconderijo, tudo dentro da natureza ficava natural, até ele. Antes e depois, principalmente depois. (Ibid., 88, VT).

Depois da metamorfose? Da tortura? Da metamorfose da tortura? Essa visão do cavalo, no romance *As horas nuas* (2010), como metáfora é corroborada pela crítica. Alessandra Rech afirma que:

A analista cuja minúcia incomoda sua paciente Rosa, sempre contemplando a loucura e o caos, tem seus fantasmas. É à noite, com a chegada do vizinho do andar decima, que todo um imaginário das sombras aflora. O trote de um cavalo, representação auditiva do que se ouve sob os pés do vizinho, é alegoria levada ao extremo na solidão ordenada de Ananta. A mulher cria pelo som a metamorfose de um homem em um cavalo. [...]
Representativa da lucidez quando, na condição de analista, é ouvido para Rosa, Ananta protagoniza o delírio quando se envolve sensualmente com os sons (reais ou imaginados) do “homem-cavalo” do andar de cima.
Na simbologia, a ligação entre o cavalo e o que é instintivo, sensual, é muito presente. O cavalo simboliza o inconsciente. Ao mesmo tempo, representa a dicotomia ordem/desordem (tão ligada à personagem de Ananta), porque o cavalo é uma figura onde podem ser imbricados os papéis de condutor e conduzido. (2009, p. 180-181).

O *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 209), registra o cavalo como símbolo da “[...] impetuosidade dos desejos [...]”; além disso, afirma que o cavalo “simboliza os componentes animais do homem, isso se deve[...] à qualidade de seu instinto que o faz aparecer como um ente dotado de clarividência. Cordel e cavaleiro estão intimamente unidos. O cavalo instrui o homem, [...] a intuição esclarece a razão.”

A metáfora do cavalo pressupõe o retorno às qualidades associadas ao animal não humano, como o desejo, e a proximidade interespecies. No romance, ainda mais complexo, há a metáfora da metamorfose (imaginada, talvez) do humano em cavalo: o inconsciente que ganha galope quando em solidão.

Assim, o cavalo, na obra, metaforiza uma proximidade entre os animais em alguns dos possíveis sentidos, a exemplo do impulso aos desejos, do inconsciente, bem como o próprio relacionamento interespecies, os dois primeiros associados à identidade não humana, como vimos com Plumwood (2003). Nesse sentido, poderíamos defender um ganho ético e ecológico dessa alusão, ainda que os animais não humanos prefigurem em situação de metáfora.

Por outro lado, essa inserção do animal não humano, no romance *As horas nuas*(2010), além das possibilidades de leitura supracitadas, incorre na antropomorfização, uma vez que: 1- o animal não humano não funciona e não significa, na obra, enquanto ele mesmo, ou seja, não lemos um cavalo em si, mas um metamorfosear-se de um humano em cavalo simbolicamente, metáforas essas não produtivas do ponto de vista ecológico e ético; 2- a temática discutida não é da ordem dos interesses do animal não humano, mas, sim, diz respeito ao animal humano (ordem/desordem; metamorfose advinda da tortura; delírios); 3- a animalidade do humano, nesse contexto, é aparentemente acolhida, reconhecida, mas, ao fim, vemos Ananta em situação de medo e em cálculos de esconder o homem-cavalo; 4- o animal humano, por fim, vê o animal, mas não se sabe por ele visto, daí a subjetividade desse cavalo, em situação de metamorfose, enquanto animal não humano escrito, não vir à tona na obra.

Na segunda situação do diálogo interespecies, há o humano *vendo* o animal não humano e se sabendo *visto* por ele, captando a possível subjetividade dessa alteridade. No discurso literário, isso se inscreve nos textos em que o animal não humano é escrito enquanto tentativa de sondagem, ainda que humana, da subjetividade animal, nas investidas que os autores e pensadores criam como:

[...] uma forma de encontro com a outridade animal e com a própria animalidade que nos constitui. Seja através do pacto, da aliança e da compaixão, seja pela via dos devires e metamorfoses, seja pela intrusão no espaço do outro, seja pela tentativa ilusória de figuração ou de incorporação de um corpo e uma subjetividade alheios, o registro poético, estético, ficcional sobre animais se faz sempre como um desafio à imaginação. (MACIEL, 2011, p. 8).

Nesse sentido, a literatura moderna e contemporânea questiona a figura do animal não humano para além de “[...] um adorno dentro da composição da obra [...]” (NASCIMENTO, 2011, p. 132), pois perfuram o texto da cultura (GLENADEL, 2011, p. 80), problematizando o relacionamento interespecies e as identidades do animal humano e não humano, as quais estão sempre em (re)constituição.

A cadela Baleia, uma das *Vidas Secas* (1993), de Graciliano Ramos, é exemplo disso. Inteligente, companheira, atenta, enérgica, bondosa, Baleia “[...] era como uma pessoa da família [...]” (RAMOS, 1993, p. 34), o que denota a aproximação interespecies no romance. Esse animal não humano, segundo Maciel (2016, p. 83), integra o grupo dos animais-personagens “[...]de grande densidade e autonomia enquanto sujeitos sensíveis e complexos [...]”, criados pelos escritores modernistas e contemporâneos.

O narrador do romance em terceira pessoa descreve Baleia em suas características físicas e emotivas, suas ações e, algumas vezes, se vale da onisciência, recurso que flerta com as possibilidades da narração em primeira pessoa, para trazer à tona os movimentos do interior da personagem que pensa, tem emoções e raciocina, retomando as discussões a respeito da identidade humana e não humana, bem como dos seus respectivos *próprios*, como vimos com Derrida (2002) e Plumwood (2003). Exemplo disso é a seguinte passagem: “A cachorra Baleia saiu correndo entre os alastrados e quipas, farejando a novilha raposa. Depois de alguns minutos voltou desanimada, triste, o rabo murcho. Fabiano consolou-a.” (RAMOS, 1993, p. 20).

Baleia, pessoa da família, sofria junto com os humanos as dores da pobreza, da escassez do alimento, do sistema opressor, porém, a revolta de “seus familiares” ante a situação socioeconômica, muitas vezes, era direcionada ao animal não humano em chutes, gritos e pontapés, o que remete ao especismo e a não igualdade de consideração de interesses, como destacou Singer (2010). Baleia sentia essas ações, e, a partir do recurso narrativo supracitado, alcançamos sua desaprovação:

Baleia detestava expansões violentas: estirou as pernas, fechou os olhos e bocejou. Para ela os pontapés eram fatos desagradáveis e necessários. Só tinha um meio de evitá-los, a fuga. Mas às vezes apanhavam-na de surpresa, uma extremidade de alpercata batia-lhe no traseiro — saía latindo, ia esconder-se no mato, com desejo de morder canelas. Incapaz de realizar o desejo, aquietava-se. (RAMOS, 1993, p. 60).

No que concerne ao conceito tradicional de antropomorfização, a larga crítica sobre o autor costuma assim classificar essa personagem não humana, mas a pesquisadora Maria Esther Maciel discorda. Para a autora:

[...] os críticos em geral teimam em caracterizar como um animal humanizado, por considerarem que as qualidades emocionais, comportamentais e cognitivas por ela apresentadas na novela são atributos exclusivos dos humanos e impróprias quando usadas para descrever um animal não humano. (MACIEL, 2016, p. 83).

Ainda segundo a autora (Ibid., p. 84), a antropomorfização aparece quando vestimos o animal não humano, como vimos com Lisette, ou atribuímos-lhe hábitos e profissões de gente; a capacidade de sofrer, ter emoções e demonstrá-las, lutar pela própria vida e raciocinar, como Baleia apresenta, não se configura, para a autora, antropomorfização.

Ademais, conforme outros critérios traçados neste trabalho para redesenhar o conceito de antropomorfização, Baleia não se caracteriza, no romance, como um molde vazio a serviço dos sentidos humanos, nem pode ser substituída por outro elemento sem perda de significado (TYLER *apud* DESBLACHE, 2011); ao contrário, o animal não humano é apresentado em sua subjetividade e questões, reforçando a pertinência da personagem enquanto cão.

Assim, quando o narrador descreve as ações e comportamentos do cão externamente, bem como quando adentra o pensamento animal, via onisciência, e descreve-o, o humano, aqui constituído pelo autor, não só fala *sobre* o animal não humano, mas *com* ele, de modo que a temática, no que concerne aos aspectos relacionados a essa personagem, diz respeito ao animal não humano e ao relacionamento, por consequência, interespecies.

Na sequência da ação do romance, Baleia é vítima de uma doença, e se encontrava próxima à morte. “Tinha emagrecido, o pêlo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida.” (RAMOS, 1993, p. 85). Fabiano, seu dono e chefe da família,

decide matá-la com um tiro certo de modo que não a faça sofrer muito. Não cumprindo a intenção de pronto, Baleia padece antes de morrer. A onisciência do narrador acompanha suas dores e pensamentos em seus momentos finais até o sono final: “Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano [...]. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.” (Ibid., p. 91).

Assim, a onisciência narrativa se faz rico recurso à imaginação da subjetividade do animal não humano, o qual possui um ponto de vista e uma interpretação sobre o que se passa à sua volta, de modo que esta criação literária humana não só vê o animal não humano, mas sabe-se visto por ele. Noutras palavras, o humano dialoga e se deixa afetar por sua animalidade e a negocia, em situação de alteridade radical, com o cão. O humano e o não humano, no romance, são dispostos não em hierarquia, mas em contiguidade.

Nesse sentido, Maciel (2016, p. 84) afirma que o autor, Graciliano Ramos, “[...] trata os mundos humano e não humano como mundos feitos de porosidade, que, quando em contato próximo, se contaminam reciprocamente, como se pode ver na relação entre homens e bichos apresentada na novela.”

Internamente, a economia do romance revela um relacionamento complexo. Baleia integra a família, mas sofre violência física das personagens adultas (Sinhá Vitória e Fabiano); em contrapartida, a personagem humana oprimida, Fabiano, se coloca em pé de igualdade aos bichos: “Você é um bicho, Fabiano.” (RAMOS, 1993, p. 18). Paradoxalmente, sentia orgulho dessa condição — “Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades”. (Idem) —, para, em outro momento, confrontar-se com a costumeira circunstância do bicho, em situação de especismo e dualismo humanos: “[...] Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia.” (Ibid., p. 24). Ou ainda: “Cada qual como Deus o fez. Ele, Fabiano, era aquilo mesmo, um bruto.” (Ibid., p. 36).

Ou seja, há o reconhecimento, em situação de denúncia, da situação dos animais não humanos em relação aos animais humanos, daí Fabiano e sua família, em situação semelhante às destinadas aos ditos brutos, com eles se identificarem. O que configura, igualmente, uma crítica às desigualdades entre humanos.

Por outro lado, além da crítica a essa condição dos não humanos, o autor do romance cria uma personagem de grande alcance subjetivo enquanto animal não humano, do que se depreende, por fim, que é “[...] difícil identificar os limites entre o [animal] humano e o animal [não humano] nos personagens do livro” (MACIEL, 2016, p. 83), mas que, seguramente, o animal não humano *vê* e *é visto* nessa narrativa.

Cabe, por fim, reforçar as questões estéticas. A onisciência, assim como a narração em primeira pessoa, como veremos, não se estabelece, quando voltada aos animais não humanos, se não em situação de imaginação, de exercício criativo de transposição das fronteiras interespécies. No fim, é o humano, no limite da razão e da linguagem, dialogando com a animalidade em si e no outro. Nesse sentido, Maciel questiona e esclarece:

Até que ponto, ao se valer da linguagem verbal para trazer à tona uma subjetividade estranha que não se constitui ela mesma pela palavra, o escritor cumpre efetivamente seu intento de desvendar a outridade animal? Por outro lado, mesmo que entre os animais e os humanos predomine a ausência de uma linguagem comum — ausência esta que instaura uma distância mútua e uma radical diferença entre os dois mundos —, o ato de escrever o animal não seria, paradoxalmente, também uma forma de o escritor minar essa diferença, promovendo a aproximação desses mundos e colocando-os em relação de afinidade? Falar sobre um animal ou assumir sua *persona* seria, neste caso, um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício da animalidade que nos habita. (MACIEL, 2016, p. 85, grifo da autora).

No conto *Tentação*, de Clarice Lispector, outro texto-imagem do relacionamento interespécies, a troca de olhares se faz presente entre o animal humano e não humano. Uma criança e um cão. Há, portanto, alteridades em diálogo, em situação de encontro, negociação. Nós, leitores, olhamos o olhar, escrito em terceira pessoa, dessa vez não onisciente. Uma menina ruiva soluça, às duas horas da tarde, na escada defronte a sua casa quando se depara com um cão igualmente ruivo, acompanhado de uma senhora. Olhar (n) o olhar.

Na única incursão do narrador em discurso indireto, a confissão de alívio, o susto necessário ao fim do soluço: “Olhamo-nos sem palavras, desalento contra desalento.” (LISPECTOR, 2016, p.314). A comunicação instantânea, embora não partilhassem linguagem comum, sucedeu: “Era um basset lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade. Era um basset ruivo. [...] A menina abriu os olhos pasmada. Suavemente avisado, o cachorro estacou diante dela. Sua língua vibrava. *Ambos se olhavam.*” (Idem, grifo nosso).

Aqui, a troca de olhar descrita por Derrida (2002), o animal humano vê, mas sabe-se visto. Encontro de alteridades, o humano fala do não humano, e vice-versa, e eles repousam no encontro em algum lugar. “Metades”. “Irmãos” (Idem). A surpresa de saber-se não em dualidade e hierarquia, mas em contiguidade. O vermelho os unia. O amor virou fio curto entre os cabelos, entre os pelos. A linguagem do olhar impõe nudez, se faz nudez, conforme Derrida (2002) advertira. E igualmente a Rahul, o *basset* ruivo lembra-nos da separação especista entre animais não humanos destinados ao afeto e os destinados ao usufruto humano.

Ela olhava-o sob os cabelos, fascinada, séria. Quanto tempo se passava? Um grande soluço sacudiu-a desafinado. Ele nem sequer tremeu. Também ela passou por cima do soluço e continuou a fitá-lo.
Os pêlos de ambos eram curtos, vermelhos.
Que foi que se disseram? Não se sabe. Sabe-se apenas que se comunicaram rapidamente, pois não havia tempo. Sabe-se também que sem falar eles se pediam. (LISPECTOR, 2016, p. 315).

“Eles se fitavam profundo, entregues” (Idem), até que o breve e transformador encontro se desfez, deixando cão e, sobretudo, menina iguais e outros, de modo que “Ela ficou espantada, com o acontecimento nas mãos, numa nudez que nem pai nem mãe compreenderiam.” (Idem), enquanto que “Ele foi mais forte que ela. Nem uma só vez olhou para trás.” (Idem).

O encontro se efetiva, mas se dissipa, uma vez que “[...] ambos eram comprometidos [...]” (Idem); ela com sua humanidade e infância, ele com sua vida de animal doméstico já domado de amor. Segundo Libanori e Jardim (2013, p. 8). “Essa era a tentação que nomeia o conto: o desejo impetuoso de serem um do outro, apesar de isso não ser possível.” Os animais se encontram, mas não podem se fundir. Encontram-se em suas (des)semelhanças não hierárquicas. A troca de olhares diz do reconhecimento da alteridade, da necessidade de o humano saber-se animal, antes de humano.

Teríamos, então, nessa possibilidade de leitura uma presença do animal não humano não antropomorfizada, visto que o animal não é tomado como símbolo e a temática, o relacionamento e amor entre os animais, diz respeito a ambas as espécies. O animal não humano, a criança, no caso, que mais facilmente dialoga com a animalidade, como afirmou Freud (s/d, p. 87-88), ainda não se sabe separada dos demais animais, reconhece a alteridade radical não humana e, por fim, há o *ver* e ser *visto*, ainda que a

subjetividade do animal aqui não esteja explícita, pois o destaque é conferido ao encontro.

Por outro lado, a literatura, que sempre escapa a qualquer tentativa de clausura, aponta para a possibilidade de o mesmo texto prefigurar várias leituras. *Tentação* também pode ser lido como a metáfora da paixão impossível; o cão seria o outro diferente-igual, mas comprometido. Nessa possibilidade de leitura, o cão estaria em situação de antropomorfização. Logo, a serviço do humano, em situação de metáfora antiecológica, em dualismo, visto que o humano vê apenas. Essa possibilidade de leituras múltiplas ocorre em outras narrativas contemporâneas, a exemplo de *Conversa de bois*, de Guimarães Rosa; e *A metamorfose*, de Franz Kafka.

O conto *Conversa de bois*, oitava narrativa de *Sagarana* (1984), de Guimarães Rosa, inicia-se com um diálogo entre Manuel Timborna, “[...] que, em vez de caçar serviço para fazer, vive falando invenções só lá dele mesmo, coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar [...]” (ROSA, 1984, p. 303), e seu interlocutor, a respeito da comunicação entre animais humanos e não humanos como algo possível nos tempos idos.

Manuel Timborna defende a permanência do feito ainda hoje, sobretudo com os bois, e passa a narrar, a título de exemplo, a história sucedida da viagem de Agenor Soronho, guiador de bois, transportando no carro puxado por oito bois (Buscapé/Namorado; seguidos de Capitão/Brabagato; Dançador/Brilhante e, por fim, Realejo/Canindé) uma carga de rapadura e o corpo do pai do menino Tiãozinho, que seria enterrado no cemitério do arraial.

Nesse diálogo inicial entre Manuel Timborna e seu interlocutor, várias histórias são encaixadas, semelhante ao movimento da roda do carro de boi que faz a narrativa circular por outras histórias sem perder o eixo central (ABREU, 2015, p. 72), são elas: a história central do menino Tiãozinho em sua viagem para enterrar o corpo do seu pai; bois conversando sobre o episódio do boi Rodapião, as opressões sofridas por eles e o plano de matar Soronho; história da doença e morte do pai de Tiãozinho e a traição de sua mãe com o guiador, Agenor Soronho; história do menino de dez anos, Didico, que falecera sufocado e com sede durante uma travessia, carreando balaios de algodão; e de João-Bala, carreiro que sofrera um acidente na subida do Morro-do-Sabão e fora salvo pela força dos seus bois, os quais seguraram o carro, a tempo de o condutor saltar, antes que “[...] os tamoeiros e o resto [...]” (ROSA, 1984, p. 330) se partissem; postura contrária, inclusive, à dos bois de Soronho, que juntos agiram pela morte do carreiro.

Tiãozinho, ou “bezerro-de-homem” (Ibid., p. 333), tal qual lhe chamavam os bois, fazia o seu caminho enlutado, puxando “[...] o fio duplo que lhe escorria das narinas, e dando a direção e tenteando os bois” (Ibid., p. 307), “babando água dos olhos” (Ibid., p.333), no olhar dos bois, e revisando sua tristeza. Seu pai, “[...] morto, jogado para cima das rapaduras... Deixou de sofrer... Cego e entrevado, já de anos, no jirau...” (Ibid., p. 315). Tiãozinho dormia próximo ao pai e sofria-lhe as penas, ouvia o pai chorar de noite, “[...] ouvia, e ficava querendo pegar no sono, depressa, para não escutar mais... Muitas vezes chegava a tapar os ouvidos, com as mãos. [...] aquilo era penoso...” (Idem). Tião alimentava seu pai, pois “[...] a mãe não tinha paciência de pôr comida na boca do paralítico...” (Ibid., p. 316).

Sua mãe impunha-lhe raiva (Idem), “[...] nova e bonita, mas antes não fosse...” (Ibid., p. 316), traíra seu pai com Soronho, que “[...] estava lá, sempre perto da mãe, cochichando os dois, fazendo dengos...” (Idem). Odiava a mãe. “Como é que ele ia poder gostar direito da mãe?... Ela deixava até que o Agenor carreiro mandasse nele, xingasse, tomasse conta, batesse... Mandava que ele obedecesse ao Soronho, porque o homem era quem estava sustentando a família toda.” (Idem). Na morte do pai, não via motivos para sua mãe chorar: “Ela não gostava do pai...” (Ibid., p. 320).

Agenor Soronho tratava-lhe mal, gritava-lhe, batia-lhe, explorava-o, humilhava-o; e, na morte do seu pai, “[...] quando Tiãozinho, zonzinho de tanta confusão, se sentara na pedra que faz degrau na porta da cozinha, o carreiro tinha vindo consolar sua tristeza, dizendo que daí em diante ia tomar conta dele de verdade, ia ser que nem seu pai...” (Ibid., p. 321).

Na travessia, provoca Tião, “[...] não precisa de correr, que não é sangria desatada... Tu não vai tirar o pai da forca, vai?... Teu pai já está morto, tu não pode pôr vida nele outras vez!...” (Ibid., p. 324). E o *bezerro-de-homem* cresce de ódio: “Se pudesse matar o carreiro... Deixa eu crescer!... Deixa eu ficar grande!... Hei de dar conta deste danisco... Se uma cobra picasse seu Soronho... Tem tanta cascavel nos pastos... Tanta urutu, perto de casa... Se uma onça comesse o carreiro, de noite...” (Idem).

Entrelaçado à narração dos penares de Tião e ao caminho rumo ao sepultamento do pai, há o diálogo-mugido entre os bois. Os bois não só se comunicam entre si, como também estão atentos ao que se passa à sua volta: veem e ouvem. Essa habilidade, a capacidade de saber ouvir, do animal humano e não humano, é bem menos discutida, conforme Desblache (2011, p. 309), “[...] por essa razão, alguns autores

contemporâneos, reconhecendo a tristeza da nossa surdez, privilegiam contos em que os animais falam uns com os outros, mais do que conosco.”

No conto, motivo-gerador do enredo, a incapacidade de linguagem dos animais não humanos aos moldes humanos, bem como estabelecer comunicação interespecies, ainda que não pela linguagem humana, é questionada.

O exercício criativo de encarnar a subjetividade de um animal não humano e apreender o seu pensamento, se houver, mais típico da narração em primeira pessoa, ou da narração onisciente, e, aqui, mais radicalmente, pelo discurso direto (o qual, à percepção humana, configura-se mugido, todavia, é pleno de sentido aos bois), perpassa pela questão da linguagem e razão, “próprios do homem”. E, nesse sentido, Maciel desafia:

[...] ninguém pode garantir que um boi, uma serpente, uma águia ou um gato não tenham uma visão de mundo, um olhar único, que a cada um deles pertence. Ninguém pode saber ao certo se eles estão, realmente, impedidos de pensar; ou se pensam, ainda que de uma forma muito diferente da nossa. Ninguém pode assegurar que eles não tenham uma voz que se inscreve num tipo ignorado de linguagem, numa espécie de “*logos*” particular. (MACIEL, 2011, p. 97-98).

A literatura, por sua vez, pode pensar, imaginar. O pensar dos bois, no conto, inicia pela consciência de que os bois de carro são diferentes dos bois de pasto, sabem que as vidas correm diferentes para ambos, ainda que não alcancem o fim dos bois de pasto. Assim, o boi Brilhante diz: “Nós somos bois... Bois-de-carro... Os outros, que vêm em manadas, para ficarem um tempo-das-águas pastando na invernada, sem trabalhar, só vivendo e pastando, e vão-se embora para deixar lugar aos novos que chegam magros, esses todos não são como nós...” (ROSA, 1984, p. 308).

Também têm consciência do especismo e da violência advinda do homem, sabem-lhe negativo porque sofrem de suas ações: “O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zozzo, de se olhar muito. É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente.” (Ibid., p. 308). Ou ainda: “É ruim viver perto dos homens...” (Ibid., p. 311). Entretanto, sabem da não hierarquia, sabem que não há dualismo: “—Um homem não é mais forte do que um boi... E nem todos os bois obedecem sempre ao homem...” (Ibid., p. 309).

Os bois, em sua conversa, sabem ainda que o convívio com o humano os modifica, assim como modifica ao humano, formando o que Lestel denomina de

comunidade híbrida; não alcançam, todavia, se os outros bois, os bois de pasto, também podem pensar. Julgam que não: “Os bois soltos não pensam como o homem. Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem!...” (Ibid., p. 311). Em todo caso, pensar, para os bois, “[...] é bonito [...], mas só nas coisas bonitas...” (Idem).

E nesse pensar, o boi Brilhante busca em sua memória a história do boi Rodapião, espécie de líder e professor, que “Era quase como nós, aquele boi Rodapião... Só que espiava p’ra tudo, tudo queria ver... E nunca parava quieto, andava p’ra lá e p’rá cá...” (Ibid., p. 318). Esse boi ousou pensar “como homem”³⁴, “Só falava artes compridas, idéia de homem, coisas que boi nunca conversou.”, e criou método de melhor pastagem, embora não fosse seguido em sua prática:

— Nós temos de pastar o capim, e depois beber água... Invês de ficar pastando o capim num lugar só em volta, longe do córrego, p’ra depois ir beber e voltar, é melhor a gente começar de longe, e ir pastando e caminhando, devagar, sempre em frente... Quando a gente tiver sede, já chegou bem na beira d’água, no lugar de beber; e assim a gente não cansa e tem folga p’ra se poder comer mais! — E ele foi logo fazendo assim, do jeito como tinha falado; 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... (Ibid., p. 322-323).

O boi Brilhante, uma espécie de seu sucessor em ideias de pensar de Rodapião, fez greve de comida, a partir do exemplo do boi Carinhoso, para melhor ser alimentado: “Se nós ficarmos também sem comer, todos, parados na beirada do valo, o homem nos dará milho e sal, no curral, no cocho grande... — E ele fez assim mesmo, e aquilo deu certo [...]” (Ibid., p. 323).

³⁴Vale citar, aqui, a teoria do perspectivismo ameríndio, desenvolvida pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, a partir da observação etnográfica das práticas xamanistas da América do Norte e Sul e também em algumas regiões da Ásia. Os xamãs são aqueles que transpõem as fronteiras do humano e são sabedores de outros pontos de vista, considerados, por nós, como não humanos. O perspectivismo “trata-se da concepção [...] segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos.” (CASTRO, 1996, p. 115). Assim, os humanos veem os animais não humanos como animais; o que chamamos de animais não humanos, em sua perspectiva, se veem como humanos e veem os humanos como animais. Nessa ótica, a humanidade, e não a animalidade, seria a condição comum entre os viventes: “Em suma, os animais são gente, ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à idéia de que a forma manifesta de cada espécie é um mero envelope (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal.” (Ibid., p. 117)

Assim, a filosofia do “[...] pensar cada pedaço de cada coisa, antes de cada começo de cada dia” (Ibid., p. 325), levou Rodopião, quando transferido de pasto por causa da seca, a raciocinar e encontrar um lugar mais próximo para beber água. Calculando ser próximo às árvores, no caso, no topo de um morro, decide por ir, seguro de não ter riscos: “— Eu já sei que posso ir por lá, sem medo nenhum: a terra desses barrancos é dura, porque em ladeira assim parede, no tempo das águas, correu muita enxurrada, que levou a terra mole toda... Não tendo perigo, o caminho é feio, mas é firme. Lá vou” (Ibid., p. 328). Nesse ir, caiu e morreu.

Entretanto, esse pensar do boi Rodopião inspira os bois de carro, ainda que não conscientes disso, e, juntos, eles planejam a morte do carreiro Agenor Soronho, que oprimia os bois e o menino. Antes, porém, as vozes e as consciências se (con)fundem. Tião, meio dormindo, meio acordado, vai sonhando ser mais forte que Soronho e poder, enfim, matá-lo; os bois se livram da identidade construída pelo humano e se sabem fora do dualismo e do especismo, se veem fortes e livres:

Mhú!Hmoung!... Boi... Bezerro-de-homem... Mas, eu sou o boi Capitão!... Mounç!... Não há nenhum boi Capitão... Mas, todos os bois... Não há bezerro-de-homem!... Todos... Tudo... Tudo é enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e forte... Mais do quê seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai... Meu pai era bom. Ele está morto dentro do carro... Seu Agenor Soronho é o o diabo grande... Bate em todos os meninos do mundo... Mas eu sou enorme... Hmou! Hung!... Mas, não há Tiãozinho! Sou aquele-que-tem-um-anel-branco-ao-redor-das-ventas!... Não, não, sou o bezerro-de-homem!... Sou maior do que todos os bois e homens juntos. (Ibid., p. 334).

Assim, planejam e executam. Todos os bois juntos combinam de correr, ao aceno vocal do menino que “dorme caminhando” (Ibid., p. 333), como os bois, de modo que o “homem-do-pau-comprido” rolasse no chão e morresse. O que acrescenta muita culpa ao menino inocente.

— Se o carro desse um abalo maior... — Se nós todos corrêsemos, 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! —Mûung! Mûng! — ... rolaria para o chão. — Namorado, vamos!!!... — Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar... E os oito bois das quatro juntas se jogaram para diante, de uma vez... E o carro pulou fora, e craquejou, estrambelhado, com um guincho do cocão. (Ibid., p. 336).

Há a identificação dos bois com o menino, pois eram igualmente violentados: “Tiãozinho quase não tem fala, mas Soronho brande a vara e brada seu mau humor.

Brabagato se reajoelha e acaba de aprumar-se, em dois tempos e três ferroadas.” (Ibid., p. 310). Em outro momento, Agenor grita: “— Capitão!... Brabagato!... — O ferrão cata lombos, palhetas e espáduas, e os bois dois se aquietam, com os flancos em marmelada, a sangrar” (Ibid., p. 312).

Tratamento oposto era o de Tiãozinho aos bois, não gritava, não feria os animais não humanos, se preocupava com seu bem-estar, deixando que, em repouso, bebessem tanta água quanto necessitavam: “— Vam’bora, lerdexa! Tu é bobo e mole; tu é boi?!... Carece de ficar aí a vida inteira, feito estaca de dentro d’água, feito esteio de moinho?!... Vamos, Canindé!... Dançador! Vamos!...” (Ibid., p. 324), falou Soronho. Do que se depreende, conforme fala de Soronho, que o menino sabia “conversar com os bois”: “— Olha aí, Tiãozinho, tu que é também um guia brioso, conversa por mim com esses bois!...” (Ibid., p. 332).

Igualmente um guia, mas completamente diferente em seu relacionamento com os animais não humanos. Agenor violenta, oprime, grita, fere. Pensa sua superioridade humana, é especista e se vê em dualismo com os bois. Tiãozinho, não, utiliza outra linguagem e modos, respeita o ser vivente do qual depende. Plumwood (2003) não descreve, mas certamente pode se considerar que há dualismo entre adulto x criança; daí a identificação recíproca entre bois e menino. Os bois chegam, inclusive, a reconhecer tal proximidade em seu diálogo:

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, 1984, p. 334).

O conto *Conversa de bois* é um claro exemplo do imaginar literário da subjetividade do animal não humano do ponto de vista de quem vê, mas, sobretudo, de quem se sabe *visto* pela alteridade radical. Há o humano, consciente de ser visto, problematizando a relação interespecies, inclusive os chamados *próprios do homem*. Para Maciel, essa atitude diz do:

[...] esforço de vários poetas [aqui estendo, escritores] em apreender, pela palavra articulada, o “eu” dos animais não humanos, entrar na pele deles, imaginar o que eles diriam se tivessem domínio da linguagem humana, encarnar uma subjetividade possível (ainda que inventada) desses outros, conjecturar sobre seus saberes acerca do mundo e da humanidade. (MACIEL, 2011, p. 95).

Assim, ainda que seja o pensar do animal humano imaginando o possível pensar dos bois, essa interioridade imaginada ganha vida e o humano-leitor pode acessar o outro lado da fronteira do olhar, alcançar as problemáticas e sentir da persona dos bois. Esse artifício literário, em prosa, é mais inerente à narração em primeira pessoa ou terceira pessoa onisciente, e só se efetiva questionando os limites da razão e da linguagem humanas. Maciel (2011, p. 94) conclui que pensar, imaginar e escrever o animal não humano: “[...] só pode ser compreendido como uma experiência que se aloja nos limites da linguagem, lá onde a aproximação entre os mundos humano e não humano se torna viável, apesar de eles não compartilharem um registro comum de signos.”

Outra conclusão é possível: não se efetiva a escrita do animal não humano na narração em primeira pessoa ou em terceira onisciente sem que isso incorra na tradicional antropomorfização. Em nossa leitura da antropomorfização, todavia, nessa possibilidade de leitura da *Conversa de bois*, os animais não humanos não estão destituídos de suas presenças para simbolizar os sentidos dos animais humanos, ao contrário, a interioridade e as temáticas desses animais são trazidas à tona. O humano dialoga com sua animalidade e se faz boi-menino, denunciando, inclusive, os malefícios da humanidade em sapiência de superioridade, a exemplo da postura de Agenor Soronho.

Por fim, o animal humano vê esses animais não humanos, mas também se sabe visto por eles, de tal modo que os ditos *próprios do homem* são questionados e os bois são escritos como seres pensantes, dotados de sentimento e de linguagem; possuem, ademais, uma interpretação de si mesmos e do mundo ao seu entorno, inclusive do seu relacionamento com o humano.

Guimarães Rosa não reduz “[...] o animal [não humano] [...] a mero construto, a uma coisa a ser manipulada para atender a propósitos exclusivamente estéticos ou a boas intenções ecológicas.” (MACIEL, 2011, p. 94-95), ao contrário, pensa “[...] os animais [não humanos] [...] explorando as potencialidades da linguagem verbal — sem colonizá-los nem colocá-los a serviço da soberania humana.” (Ibid., p. 95).

Por outro lado, há a possibilidade da leitura da *Conversa de bois* enquanto fábula alegórica, conforme interpretação de Abreu (2015). Assim, seria possível ler os bois enquanto sociedade oprimida e Soronho como o opressor; juntos, e em diálogo, a boiada se dá conta de que é possível derrubar o sistema. Para Derrida (2002), como

vimos, essa possibilidade de leitura diminuiria, assujeitaria e antropomorfizaria os animais não humanos. Entretanto, o constructo rosiano dessa narrativa obriga o leitor a enxergar, ainda que secundariamente, a associação entre as opressões (classe e espécie). Esse entrelaçar, em vez de diminuir a subjetividade animal, pode ressaltar-lhe, pois leva-nos a pensar o diálogo entre as opressões, tal como defendia Plumwood (2003), e minar-lhes o dualismo de base, o que, de algum modo, aprofunda o pensamento de Derrida (2002).

Outra estratégia literária de diálogo interespecies consiste na metamorfose que “[...] em sentido clássico ainda supõe a passagem de uma identidade a outra” (NASCIMENTO, 2011, p. 133). Ou seja, há uma transposição da(s) fronteira(s) do animal humano e não humano, há a perda da identidade primeira: o humano torna-se não humano e vice-versa. Esse deslocamento em apenas um sentido, muitas vezes fundamentado no dualismo (PLUMWOOD, 2003), acarreta perdas. A *diferença*, o diálogo, a alteridade (radical) deixa de existir.

A *metamorfose*, de Franz Kafka, é de outra ordem. O animal humano não transpõe a fronteira, ao contrário, habita-a, encontra o animal não humano em si, ponto de encontro e (con) fusão. Essa experiência é revolucionária e até angustiante, pois o animal não humano remete, historicamente, a essa força menor, temente e reprimida, como vimos com Plumwood (2003).

No romance, o caixeiro viajante, Gregor Samsa, acorda metamorfoseado num inseto monstruoso (KAFKA, 2016, p. 7), mantendo sua consciência dita humana. Essa mudança primeira acarreta toda uma gama de metamorfoses na estrutura e nos papéis desempenhados por seus familiares. Desde o princípio, salvo breves momentos de compaixão da sua irmã por ele, a família passa a devotar ao ente familiar seu desprezo e rejeição até a culminância da morte do inseto-humano.

Segundo Maciel (2016, p. 18), Kafka foi um marco na literatura moderna, no que concerne às relações interespecies, pois insere em muitos dos seus textos figuras de animais não humanos de uma perspectiva não antropocêntrica, propiciando, portanto, uma melhor compreensão dos animais não humanos, bem como da animalidade do humano. Ainda segundo a autora, “A *metamorfose* torna-se um marco para o surgimento de uma linhagem literária voltada para os processos de identificação/entrecruzamento de humano e não humano, sob um viés crítico, capaz de desestabilizar as bases do humanismo antropocêntrico (Idem).

Essa metamorfose é mais bem analisada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), através do conceito de “devir”, desenvolvido na obra *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. “Devir nunca é imitar.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, n.p.). Nem analogia, nem correspondência. Não existe evolução nem binarismo no devir, mas a forte presença da alteridade. Não é ser nem des-ser, é tornar-se, é habitar a fronteira, estar na borda, no limite. Devir é desterritorialização, sem reterritorialização. Devir é o entrelugar, se faz no movimento, não tem conclusão nem fim, mas processo. É o vir a ser. Devir é relação, corpo que se abre às multiplicidades, à multiplicação de si, é o movimento de se deslocar de si rumo ao encontro, sem transpassar a borda. É uma abertura a novas subjetividades, a novas e outras formas de ser, a novos territórios. Devir é desejo.

Devir é rizoma. Não ascende nem descende. Não possui origem, pois “[...] um ponto qualquer pode ser ligado a todos os outros. À dicotomia, à oposição, à ordem arborescente, o rizoma opõe cadeias de conexão múltiplas e heterogêneas, sem eixo ou estrutura central.” (NABLAIS, 2009, p.118). São muitos os devires: devir-mulher, devir-criança; devir-revolucionário; devir-imperceptível, devir-animal, esse que nos importa. Segundo Deleuze e Guattari:

[...]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, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. (1997, n. p.).

Segundo Deleuze e Guattari (Ibid., n.p): “Escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.”. O artista encontra-se em estado de devém, transpõe-se para as multiplicidades, capta e materializa os devires possíveis: animal, flor, pássaro, etc. A literatura, então, em seus devires, conforme Gabriel Cid Garcia proporciona:

[...] com maior intensidade e propriedade a possibilidade de um conhecimento sobre o real, em comparação com um texto filosófico ou uma proposição científica. O homem opera seus devires-animais nos agenciamentos que estabelece com as multiplicidades de termos heterogêneos, e o registro destes devires, destes recônditos inauditos de uma dimensão inumana do homem, podem ser apresentados por meio da arte. A estética vem a substituir, de forma sutil, a metafísica. (2007, p. 11).

Devir é — ainda — afeto, “[...] zona de indeterminação, de indiscernibilidade”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, n.p.). O artista, por sua vez, é “o inventor de afetos” (Ibid., n.p.). O afeto é a zona de chegada e de partida, onde não existe o antes e o depois, mas o que está sendo. Devir é afeto, pois: “Não se trata senão de nós, aqui e agora; mas aquilo que em nós é animal, vegetal, mineral ou humano já não se distingue.” (Ibid., n.p.). Não se trata — não mais — de humanidade, mas daquilo que, em nós, é animalidade. A animalidade do humano. Essa perspectiva está em total consonância com as ideias já apresentadas de Singer (2010), Plumwood (2003) e Derrida (2002).

Em *A metamorfose*, o especismo é exposto e denunciado, assim como as suas consequências. De igual modo, o dualismo humano e não humano é desestruturado, uma vez que o animal humano — tanto o escritor, externo à obra, quanto a personagem Gregor Samsa — alcança o entrelugar, apresentando-nos outra forma de olhar para si mesmo e para o outro. A família do inseto-humano, porém, prefigura a resistência do animal humano em aceitar sua animalidade e a *alteridade radical*. No que concerne às ideias de Derrida (2002), vemos o animal humano, em situação de devir-animal, *nos vendo*. A fronteira única e indivisível entre os animais é esfacelada e toda a problemática da *alteridade* e da *diferença* vem à tona.

Esse texto moderno, assim como outros, revoluciona, portanto, o olhar humano para pensar o relacionamento interespecies, bem como o tratamento do humano dispensado à *alteridade radical*. Nessa possibilidade de leitura do romance (enquanto relacionamento entre os animais), não há antropomorfização dos animais não humanos, tal qual aqui traçamos.

Por outro lado, *A metamorfose* pode significar também alegoricamente, a exemplo das interpretações sociológicas, históricas, filosóficas, psicanalíticas, entre outras. Nesses casos, o animal não humano tende a sair da cena primeira, em situação metonímica com o humano, para prefigurar secundariamente, em situação metafórica. Cabe frisar que algumas metáforas criadas por meio dos animais não humanos podem ser favoráveis à aproximação não hierárquica interespecies. Devem, contudo, ser analisadas em seus contextos, a exemplo do que brevemente empreendemos com outros textos neste capítulo. Não sendo o objetivo primordial deste trabalho, e sendo muitas as possibilidades de leitura da profunda obra de Kafka, deixamos a vereda aberta aos próximos caminhantes da temática.

Por fim, sublinhamos que os textos-imagens aqui brevemente analisados dizem do relacionamento humano com os animais não humanos. Vimos que há formas de escrever o animal não humano a partir do enfoque do *ver* e do *ver/ser visto* (DERRIDA, 2002); algumas contribuem para a manutenção do especismo (SINGER, 2010) ou o questionam, postulando uma igualdade de consideração de interesses. De igual modo, algumas construções textuais exploram possibilidades literárias que, apesar de serem totalmente válidas ao discurso literário, à estética, são problemáticas do ponto de vista ético, pois favorecem a manutenção do dualismo (PLUMWOOD, 2003) no relacionamento interespecies.

Outros textos-imagens, ou interpretações destes, porém, são narrativas que “[...] não somente nos ligam aos animais [não humanos] que têm compartilhado nosso passado e compartilham nosso presente, [...] [mas] também sussurram em nossos ouvidos modos imaginativos de nos relacionarmos com os diferentes seres por maneira não hierárquicas [...].” (DESLACHE, 2011, p. 309).

Tomando como base a discussão teórica empreendida no capítulo I e o conceito de antropomorfização redesenhado e aplicado aos textos literários no capítulo II, veremos, no capítulo III, a análise do romance *As horas nuas* (2010), no que concerne ao relacionamento interespecies e suas implicações ético-estéticas, a partir do confronto das três vozes narrativas da obra.

3 AS HORAS NUAS DA RELAÇÃO ANIMAL HUMANO E NÃO HUMANO

Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia.

Clarice Lispector

Lygia Fagundes Telles nasceu no dia 19 de abril de 1923, na cidade de São Paulo. Desde cedo escrevia, nas últimas folhas dos cadernos escolares, as histórias que ouvia, para contá-las em casa depois (Cadernos de Literatura Brasileira, 1998, p. 9-10). Em 1938, publica sua primeira obra, *Porão e sobrado*, edição paga por seu pai, Durval Fagundes, que, juntamente com *Praia viva* (1944), a autora considera como livros mortos, pois representam “[...] livros que não têm importância [...]”, “[...] juvenilidades de um escritor [...]” (Ibid., p. 29). Para Lygia, o melhor que poderia ofertar, dentro de suas possibilidades, iniciaria com o primeiro romance, *Ciranda de pedra* (1954). Com essa obra, segundo Antônio Cândido, a escritora “[...] atingiu a maturidade literária [...]” (Ibid., p. 05). Além desse romance, escreveu *Verão no aquário* (1964), *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989), *corpus* de nossa análise, e vários livros de contos, alguns deles premiados.

Muitos são os temas abordados na extensa obra da autora: as temáticas correlatas ao feminino; a rebeldia e a liberdade feminina; o corpo feminino ante o envelhecimento; a memória; o envelhecimento e a solidão; as desigualdades sociais; registros históricos em tom de denúncia ao Regime Militar; as drogas e a Aids; temas correlatos às relações humanas, tais como o adultério, a loucura, a homossexualidade, a culpa, o abandono, a rejeição, os desencontros, a indiferença, o racismo e o elitismo; a decadência da classe social burguesa, em suas crises morais e financeiras, bem como o novo arranjo familiar, inclusive diante das novas posições assumidas pelo feminino; além de incursões no chamado gênero fantástico, entre outros.

Algumas dessas temáticas serão mencionadas, na análise, porque naturalmente compõem o romance; o enfoque maior deste trabalho, todavia, será a questão do relacionamento entre o animal humano e o animal não humano, especialmente entre as personagens humanas da obra e o gato Rahul. Para tanto, confrontaremos as três vozes narrativas que se alternam, em capítulos, na composição da obra: a da atriz Rosa Ambrósio, a do gato Rahul e a voz em terceira pessoa que narra os acontecimentos relacionados à personagem Ananta, analista da atriz.

No que concerne ao espaço, o romance se passa na cidade de São Paulo, especificamente no prédio onde Rosa Ambrósio reside (4º andar³⁵), tendo por vizinhos a analista, Ananta Medrado (6º Andar), a filha (5º andar) e o amante Diogo (3º Andar), antes de sua partida. De tom memorialístico, o romance transita entre presente, passado e projeções de futuro. No presente, há poucos registros de extrapolação desse espaço domiciliar, a exemplo da única saída de Rosa Ambrósio em visita a um neurologista (TELLES, 2010, p. 160, VA), sua internação numa clínica de reabilitação, ao fim do romance (Ibid., p. 216, VT), as visitas de Ananta à Delegacia da Mulher e às reuniões de discussão que frequentava (Ibid., p. 25, VA), as idas de Dionísia à igreja (Ibid., p.99, VR). No passado, há maiores registros de trânsito das personagens, como melhor veremos adiante.

Já o tempo narrativo, como é próprio à autora, não é muito preciso na obra. Sabemos que Rosa Ambrósio contava com 15 ou 16 anos quando a II Guerra Mundial sinalizava seu fim — “[...] mas qual era mesmo a minha idade? Quinze? Dezesesseis? Não, não podia me alistar a não ser que a guerra ainda durasse mais tempo o que era bastante improvável, os Aliados estavam vencendo em toda linha, uma glória! [...]” (Ibid., p. 203, VA). No presente da narrativa, está com 58 ou 59 anos, conforme a voz de Rahul: “[...] Rosa Ambrósio nos seus cinquenta e oito ou nove anos” (Ibid., p. 97, VR).

Desse modo, os fatos narrados mais recentes ocorrem entre 1985, ano de criação das Delegacias de Defesa da Mulher, onde Ananta fazia seu voluntariado, como vemos na citação: “[...] mas ela também ajudava aí numa Delegacia de Defesa da Mulher, era feminista.” (Ibid., p. 175, VT), e 1988, ano do dragão, dragão esse tatuado por Cordélia, filha de Rosa, em homenagem a esse ano, “Olha a minha linda tatuagem, Ano do Dragão!” (Ibid., p. 78, VT). Além disso, o primo investigador de Ananta, Renato Medrado, faz referência à nova Constituição (1988), na qual o esposo de sua amante, um político, deveria estar trabalhando com mais afinco: “Alguém tem que se ocupar da

³⁵ “[...] o edifício é pequeno, sete andares, um apartamento por andar na mesma coluna, Ananta ocupava o sexto. A moradora do quarto andar é a tal atriz aposentada, Rosa Ambrósio. Era paciente de Ananta, desconfio que tem problemas, alcoolismo. Fazia terapia de apoio. A filha que mora no quinto andar está fazendo um cruzeiro de luxo pelos mares do Sul, parece. São muito ricas. Numa só tarde percorri todos os apartamentos ocupados e desocupados, no terceiro andar morava o secretário particular da atriz. Foi despedido. Ela não quis me receber, mandou dizer que estava indisposta, falei com os empregados. A cobertura do sétimo andar está desocupada, parece que há um problema de goteiras.” (TELLES, 2010, p. 184, VT).

Nova Constituição, decidiu ele revoltado diante da hipótese do trabalho estar sendo negligenciado.” (Ibid., p. 216, VT).

Uma vez que esses dois elementos da narrativa, à maneira como são construídos pela autora, no romance, merecem um estudo à parte, sendo aqui brevemente expostos para melhor contextualização da obra, passemos à análise das vozes narrativas no que diz respeito à temática elegida para esta análise interpretativa.

3.1 Rosa Ambrósio: *uma Bruxa Seduzindo o Tempo*

A primeira voz narrativa a ser contemplada é a da atriz Rosa Ambrósio, a qual está presente nos capítulos 1, 3, 8, 12, 13, 15 e 16. Segundo as categorias de Gérard Genette (1995, p. 244), é um narrador autodiegético, aquele que “[...]é o herói de sua narrativa [...]”. A focalização, por sua vez, é interna, ou seja, aquela em que o narrador relata apenas o que a personagem sabe. A voz da atriz, em suas crises depressivas regadas a álcool, é expressa através da técnica narrativa do fluxo da consciência³⁶, uma vez que seus pensamentos mais íntimos vêm à tona ao leitor, dando-lhe a sensação de penetração em sua mente.

A personagem Rosa Ambrósio guarda, em seu nome, o paradoxo do que é belo, mas fugaz, a partir da metáfora da rosa e da metáfora do que é perene, dada a referência à ambrosia, que alimentava a imortalidade nos manjares dos deuses do Olimpo, conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 43). Assim, ao longo do romance, a rosa vai do nascer de sua beleza e juventude, momento em que a personagem, em sua adolescência incipiente, é chamada de “Rosinha”, ao cume de sua graça, na maturidade, passando a ser chamada de “Rosa”, até o seu declínio, seu

³⁶ Alfredo Leme Coelho de Carvalho, em seu estudo sistematizador sobre o *Foco narrativo e fluxo da consciência* (2012), esclarece que o *fluxo da consciência*, para Scholes e Kellogg, é utilizado “para designar qualquer apresentação na literatura dos padrões de pensamento humano que sejam ilógicos, nas gramáticas e principalmente associativos” (SCHOLES; KELLOGG *apud* CARVALHO, 2012, p. 59), enquanto que o *monólogo interior*, para os mesmos autores, conforme Carvalho (Idem), é “a apresentação direta e indireta, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de uma personagem, sem a intervenção do narrador”. Alerta, ainda, que, em português, muitas vezes preferimos a denominação *monólogo interior*, a qual cria confusões que devem ser evitadas, visto que o *monólogo interior* é mais antigo que o *fluxo de consciência* e podem aparecer juntos ou não; assim, conceitua *monólogo interior* como “[...] aquele que, correspondendo a estados de consciência pré-verbais, for apresentado de forma truncada, ou caótica, ou meramente associativa.” (CARVALHO, 2012, p. 60). Enquanto que *fluxo de consciência* corresponde a uma “[...] especialização de determinado foco narrativo” que proporciona “[...] a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens.” (Ibid., p. 57).

envelhecimento, quando seu amante e secretário a alcunha de Rosona. Vera Maria Tietzmann Silva corrobora essa visão:

No âmbito da narrativa ela passa de Rosinha a Rosona. A forma diminutiva corresponde ao tratamento que lhe dá seu primo Miguel, na juventude, ao tempo em que era ingênua e pura; a forma aumentativa, de ressonância pejorativa, corresponde ao tratamento que lhe dispensa Diogo, seu secretário e amante à época da narração dos fatos. O apelativo Rosinha vincula-se ao primeiro amor, platônico e idealizado, enquanto o aumentativo, com sua conotação caricatural, vincula-se ao arremedo do amor, que é essa relação epidérmica que ela mantém com o jovem Diogo. Rosinha metamorfoseia-se em Rosona por um processo de degradação desencadeado pela ausência do amor. (SILVA, 2009, p. 142).

O envelhecimento do corpo feminino é uma das grandes fontes de angústia de Rosa Ambrósio, o tempo que faz a rosa cálida murchar oprime o peito da atriz: “Murchei, hein?! Rosa Despetalada, sua criada, direi a Deus quando for me apresentar.” (TELLES, 2010, p. 114, VA). A fugacidade da juventude, a imposição do tempo ante o corpo sedutor e belo conduz a atriz à consciência de sua ação:

Eu dizia que colhia as flores matinais e depressa antes que viessem as ventanias e as tempestades. Fui armando o meu enorme buquê, fui compondo o arranjo floral a meu modo quando então começaram os imprevistos, os sustos, ah! como fugiam do meu controle as flores que foram murchando, as pétalas que foram caindo. Começaram a aparecer buracos. Mais buracos e o arranjo se desarranjou, perdeu o brilho e eu mesma, hein? Onde a graça colhedora da manhã? (Ibid., p. 192, VA).

Para Rosa, envelhecer é perder a inocência, a esperança, pessoas, objetos, posses, memórias. Envelhecer é a perda gradativa do corpo em seus compósitos:

A gente vai perdendo. Perdendo uma coisa atrás da outra, primeiro, a inocência, tanto fervor. A confiança e a esperança. Os dentes e a paciência, cabelos e casas, dedos e anéis, gentes e pentes — todo um mundo de coisas sumindo no sorvedouro, ô! meu Pai, tantas perdas. Tive alegrias e tive ganhos, quero ser justa porque também ganhei mas hoje ficou sendo o dia da perdição. As ilusões maiores e menores. Grandes e pequenos lábios. (Ibid., p. 43, VA).

“Dobrar o Cabo da Boa Esperança” (Ibid., p. 16, VA) ou chegar à “Idade da Madureza” (Idem, VA), conforme afirma Rosa Ambrósio, criando eufemismos para a velhice, é motivo de aflição, ainda mais para uma atriz, já que a maioria dos papéis femininos, no teatro, é destinada às atrizes jovens. Logo, quando Dionísia, sua empregada negra, afirma que o retorno ao trabalho faria bem à Rosa, vem a confissão de ser, agora, dispensável, porque envelhecera: “— A senhora precisa trabalhar de novo, é

bom ter um serviço. — Eles não me querem. — Por que não? Tem muita gente de idade que trabalha. Gente de idade, Ah, querida Dionísia.” (Ibid., p. 54, VA). Em outro momento, desabafa com seu amante, Diogo: “— Não é a idade que me deprime, é o preconceito. A limitação do trabalho.” (Ibid., p. 109, VA).

Em atividade, a atriz Rosa Ambrósio desempenhou muitos papéis³⁷, a exemplo de Ofélia, em *Hamlet* (Ibid., p. 48, VA), do autor William Shakespeare; Alaíde, protagonista da peça *Vestido de Noiva* (Ibid., p. 20, VA), de Nelson Rodrigues; Martha, em *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*) (Ibid., p. 109, VA), do dramaturgo norte-americano Edward Albee; além de fazer várias alusões a textos dramáticos em seu discurso, tais como: Macbeth, Romeu e Julieta, Otelo, Fausto, Arlequim polido de amor.

Segundo a própria personagem, só no palco foi inteira, sem evasão da vontade (Ibid., p. 155, VA), de modo que uma questão lhe salta, juntamente com a resposta: “Representei então melhor do que vivi? Nem isso.” (Idem, VA). Muitas vezes, vida e arte se (con)fundiam; as personagens tomando a cena da vida que, em metalinguagem, na narrativa, também é arte. As fronteiras em questionamento ao modo derridiano. A própria personagem-atriz reconhece esse fenômeno:

Acho que representei bem a dor de Ofélia mas quando saí do palco a dor continuou enterrada no meu peito até o cabo. As personagens insistindo, uma noite cheguei a me assustar, era Hamlet e não Diogo que me apareceu com aquele queixo duro, eu querendo o Arlequim de coração contente e me vem um Pierrô sinistro, as narinas abertas intuindo podridões. (Ibid., p. 49, VA).

Conforme Vera Maria Tietzmann Silva (2009, p. 144), “Sendo atriz, é-lhe impossível ser ela própria.”; o que impele, ao leitor, o papel de questionar suas narrações. *As horas nuas* (novamente a metalinguagem), livro memorialístico que a atriz pretende escrever, mas que, na crise, só tem fôlego para registrar sua fala em um gravador, guardando material para compor suas memórias, pode ser lido sob essa ótica, de modo que “Suas *Horas nuas* não são, portanto, tão nuas assim” (Idem). Entretanto, se na representação era inteira, parte das horas vividas e agora recontadas, ou representadas, serão, de fato, nuas. Além do mais, a obra conta com outras vozes que também compõem Rosa Ambrósio, especialmente a de Rahul, como melhor veremos adiante, o que favorece a nudez da atriz diante do leitor.

³⁷ Na tese doutoral, *Entre Espelhos e Máscaras: o jogo da representação em As horas nuas* (2010), a pesquisadora Ana Paula dos Santos Martins correlaciona os papéis desempenhados pela atriz no teatro com as situações vivenciadas pela personagem.

Em todo caso, encontramos-na, no início do romance, depressiva, com reduzida vida social, viciada em álcool, chorando e bebendo, no escuro, junto a uma trouxa de roupa suja no chão:

Entro no quarto escuro, não acendo a luz, quero o escuro. Tropeço no macio, desabo em cima dessa coisa, ah! meu Pai. A mania da Dionísia largar as trouxas de roupa suja no meio do caminho. Está bem, querida, roupa que eu sujei e que você vai lavar, reconheço, você trabalha muito, não existe devoção igual mas agora dá licença? Eu queria ficar assim quietinha com a minha garrafa, Ô! delícia beber sem testemunhas, algodoada no chão feito o astronauta no espaço, a nave desligada, tudo desligado. Invisível. (TELLES, 2010, p. 13, VA).

“Apalpo a trouxa de roupa, quero uma peça de algodão porque detesto enxugar a cara com seda e estou chorando feito uma vaca. Velharias.” (Ibid., p. 22, VA). Em depressão: “As feministas na maior revolução e você com depressão...” (Ibid., p. 112, VA), disse seu amante, quando ainda juntos. Em decadência, como a própria atriz afirma, e com pensamentos suicidas, muito embora não tenha coragem para a execução, nem de si mesma, nem do seu amante:

Sou uma atriz decadente, logo, estou no auge. Não me mato porque sou covarde mas se calhar ainda me matam.
Cinquenta anos presumíveis, anotaria o solerte repórter policial. A vítima estava descalça, portava uma camisola de seda lilás e apresentava no corpo escoriações e manchas violáceas decorrentes das quedas, ela bebia e não acendia as luzes, preferia a penumbra. Enforcada na própria echarpe. As perfurações à faca foram encontradas no elemento de cor parda, vinte anos presumíveis. (Ibid., p. 24, VA).

Nesse cenário, Rosa Ambrósio, “[...] numa espécie de exame de consciência ou balanço da vida [...]” (MARRECO, 2011, p. 30), sob o viés memorialístico, o que implica um constante ir e vir do presente ao passado, e sob o efeito do seu vício, o álcool, lança mão de um gravador e repassa sua vida, suas angústias, algumas delas já delineadas, e seus amores (Miguel, seu primeiro amor; Gregório, seu esposo falecido; e Diogo, o amante que a abandonou).

O primeiro deles, Miguel, seu primo. Filho único de sua tia materna, Lucinda, que era “[...] jovial, falante e gostava de festas [...]” (TELLES, 2010, p. 193, VA), e seu tio André, que era médico do Hospital do Juqueri, “Detestava ver gente e ouvir vozes, detestava cinema, teatro ou qualquer aglomerado. [...] Não fumava, não bebia e mesmo nas festas comia escondido seu bife bem passado com batatas.” (Idem, VA), e gostava de tocar violino quando indisposto. Rosinha morava na mesma rua que seus tios, mas

eles pertenciam ao lado rico da família. Possuíam jardim, carro, garagem, motorista e vários outros empregados, lareira, e recebiam vários convites “[...] em grandes envelopes de linhos [...]” (Ibid., p. 195, VA) que a adolescente “[...] lançava olhares compridos [...]” (Idem, VA). Para Miguel, seu primo amado de “sorriso frouxo”(Ibid., p. 198, VA) e “andar de barco” (Idem, VA):

[...] ia o mais terno e comprido dos olhares. Vibrava com a sua inteligência, tremia com sua desobediência, com sua rebeldia cheia de humor, mas é um louco varrido! eu me assustava quando ele aparecia em certas ocasiões com o cabelo indomado e aqueles olhos verdes que ficavam negros como as maçanetas redondas das nossas portas, mas por que os olhos de relva úmida mudavam assim de cor? Então eu tinha medo mas o amor era mais forte do que o medo e comecei a mentir inventando pretextos para vê-lo ainda que por um instante, de relance. Na mentira a minha cara virava uma romã vermelha, lustrosa. Amarelecia no medo, isso na adolescência. Agora fiquei amarela definitivamente, não interessa, ainda estou lá longe com aquele Miguel charmoso e desambicioso. Miguel, o Louro. Miguel, o Breve.(Ibid., p. 195, VA).

Com Miguel vivera o despertar para o amor e as primeiras descobertas, o primeiro beijo, no portão de sua casa, no bairro de Higienópolis, em pleno blecaute. Conforme explicação da sua tia Lucinda, que tinha se alistado como voluntária no Batalhão Feminino da Defesa Passiva Antiárea, o blecaute era uma espécie de treino à população para que todos apagassem as luzes e fechassem portas e janelas, em caso de ataque aéreo à cidade, visto que o Brasil se juntara aos Aliados na II Guerra Mundial.

Com Miguel, Rosinha vivera a primeira decepção, o primeiro despertar da inocência: seu primo era amante de Marie-Auge, em quem desaguava as pulsões sexuais que não poderia viver com sua prima virgem: “— Mas o que você quer que eu faça, minha florzinha? Não posso ficar me masturbando e não venha me dizer que não sabe o que é se masturbar. Não sou cínico quando digo que preciso ejacular no vaso destinado a esse uso, entendeu?” (Ibid., p. 207, VA).

Em Miguel projetava o amor e a possibilidade de ascensão social. Sonhava casar com o primo rico, situação que lhe daria condições de estudar na Escola de Arte Dramática da atriz portuguesa Maria Jorge e embarcar na sonhada carreira de atriz, deixando de lado a vida pobre com “[...] ônibus sacolejantes com o dinheiro exato da passagem dentro da capanga [...]” (Ibid., p. 205, VA).

A segunda decepção também chegara por seu primeiro amor. Miguel morrera de overdose no dia do casamento da sua prima Flora. Rosinha, deslumbrante em seu vestido feito pela modista da tia Lucinda e sob o pretexto de tomar um broche

emprestado, vai à casa do seu amor para encontrar-lhe morto, nos braços da mãe, a reprodução da *Pietà*, de Michelangelo. “Ali estava tia Lucinda sentada na cama com o Miguel nos braços. [...] Fazia um ligeiro movimento de cadeira de balanço como se embalasse o filho que dormia.” (Ibid., p. 209, VA).

Ao ver a cena, Rosinha corre assustada à sua casa para chorar no colo da mãe, que elenca explicações que não elucidavam: “[...] as más companhias e a sedução das drogas... Dinheiro demais, facilidades [...]”. (Ibid., p. 212, VA). Por fim, a mãe pede-lhe que não estrague o casamento de sua prima e vá à festa avisando que seus tios e sua mãe chegariam em seguida, representando, assim, o seu primeiro papel, o de menina feliz: “Que ninguém desconfiasse. Fiz que sim com a cabeça. [...] O motorista me levaria imediatamente. Eu falava tanto em carreira teatral. Seria meu primeiro papel importante, representar uma menina feliz, Vai, filha, depressa.” (Ibid., p. 213, VA).

Rosinha chega no fim da cerimônia religiosa. Na festa, a cada resposta de menina (in)feliz, um gole de bebida: “Mamãe e os tios vêm vindo por aí, eu informava e bebia, eles já vêm vindo!” (Idem, VA). Até se entregar à dança com um moço que se inclinara até ela, para enfim ser auxiliada por ele quando veio a desfalecer em seus braços: “— Então, está melhor? Encarei-o. Ele apanhou o brinco que caiu na poltrona, pediu licença para prendê-lo na minha orelha e sugeriu que eu devia comer alguma coisa, ia buscar o meu prato. Antes, se inclinou e disse que se chamava Gregório.” (Ibid., p. 214, VA).

Antes de passar ao segundo amor, Gregório, resta completar o quadro da primeira juventude. O pai “[...] arrastara-se num modesto cargo na Prefeitura onde conseguiu com um amigo um vago comissionamento.” (Ibid., p. 193, VA), lia poemas em francês para depois vertê-los ao português, assim como traduzia para Rosinha as revistas francesas que ela, após lidas, recebia de doação do lado rico da família. Um dia, o pai saiu para comprar cigarros, alegando que não demoraria, e jamais voltou: “Parecia despreocupado, chegou a assobiar quando disse que ia comprar cigarros, por acaso eu não queria nada da rua? Não ia demorar porque pastel frio não tem a menor graça, você [a mãe] fritava pastéis. Os pastéis esfriaram.” (Ibid., p. 149, VA).

A mãe, vidente de olfato, pelos cheiros detectava o porvir: casamentos, mortes, chuvas, cerzia meias no ovo de madeira e fabricava goiabada para vender afim de garantir o sustento da casa. “O dinheiro curto, vejo-a tantas vezes com aquele lápis, fazendo contas. Contas. Ou mexendo o doce no tacho de cobre, passou a vender a goiabada aos conhecidos do bairro, os pedaços duros como tijolos embrulhados em

papel-manteiga.”(Ibid., p. 193, VA).Ademais, com o desaparecimento do seu esposo, alugou o porão da casa para complementar a renda. Os tempos das vacas magras. Além da mãe, Rosinha dividia o lar com Mila, uma órfã adotada para servir de empregada, como “[...] faziam as famílias de classe média sem dinheiro [...]” (Ibid., p. 194, VA).

Os tempos das vacas gordas vieram com a herança deixada pela tia Ana, a mesma que repassava as revistas francesas, o lado rico da família. Essa tia era uma espécie de feminista que fundou a Casa da Mãe Solteira, o Lar das Menores Abandonadas. Ela pagava advogados para defender a causa da moças enganadas, doava enxovais às crianças enjeitadas pelos pais: “Filas de jovens e mães injustiçadas rondando o palacete de tia Ana para pedir justiça. E não saíam de mãos vazias, as mais pobrezinhas ganhavam uma sacola de mantimentos, as doentes saíam com um cartão de recomendação para a Santa Casa de Misericórdia [...]” (Ibid., p. 195, VA).

Findo o quadro da primeira juventude de Rosinha, passemos às memórias envoltas de Gregório, seu esposo falecido. Gregório, que conhecera na festa de casamento da prima Flora, após a morte de Miguel. Gregório, que, após casado com Rosa Ambrósio, traiu-lhe com sua prima Zelinda. Pelo espelho do bangalô, Rosa vê seu marido e prima beijando-se e representa, então, o seu segundo papel: “[...] o papel da esposa traída e distraída.” (Ibid., p. 168. VA). Um mês depois desse episódio, relembra o fluxo da consciência da atriz, metamorfoseado na personificação da voz de sua prima a trazer-lhe memórias dolorosas, Rosa Ambrósio trai seu esposo com Veronesi, diretor teatral, que “Prometeu e lhe deu o primeiro papel importante da sua bela carreira.”(Idem, VA).

Gregório era um professor universitário que, contrário ao Regime Militar, fora “[...] cassado, dependurado, torturado. Sua linda cabeça pensante levando choque, porrada. Atingido no que tinha de mais precioso. Ferido para sempre.” (Ibid., p. 15, VA). Solto, necessitou exilar-se na França, era o peixe-homem expulso das águas do rio-sistema, parábola que Gregório³⁸ contara a Rosa, mas que só depois ela alcançou sua significação:

³⁸ O nome da personagem guarda, talvez, uma homenagem à personagem histórica Gregório Bezerra, político, líder comunista e ex-sargento do Exército, o qual foi, igualmente, cassado, torturado e exilado. Gregório Bezerra faleceu em 1983, alguns anos antes da primeira publicação do romance.

E me lembro agora de um caso tão estranho que me contou, o caso do rio-assassino que rejeitava uma certa espécie de peixe, não queria esse peixe em suas águas. E o pobre peixe se abraçando desesperadamente à água que o expulsava, que o cuspiam para a terra. Os peixes expatriados. Que precisavam lutar com mais empenho do que os outros para a sobrevivência humilhante nas margens turvas, lá no fundo turvo do rio inimigo. Os peixes exilados. Na manhã em que ele foi embora debaixo daquela organza tolamente disfarçante pensei de repente nessa história terrível que um amigo lhe contou quando esteve exilado na França e daí comecei a chorar aos gritos porque vi nele o peixe cinza-descamado dentro da rede lilás. Na minha tonteira nem percebi que ele ligara essa história à sua própria história, era o peixe que o sistema-ris perseguiu e torturou com desvairado rancor até empurrar para a margem. Marginalizado até a morte. (Ibid., p. 186-187, VA).

Depois dessa experiência traumática, as sequelas: sentia fortes dores de cabeça; desenvolveu insônia; suas mãos tremiam constantemente, e mesmo que as escondesse nos bolsos, o sintoma foi notado por sua esposa. Tornara-se, enfim, outro homem, ainda mais silente que antes: “Sei que voltou da prisão um outro homem, não é assim que se diz? O passo tropeçante e de repente, o terror no olhar, o terror que disfarçava, mas por que tinha que disfarçar tanto assim? Por que não se abria comigo, com a filha, com os amigos, [...] ainda o medo?” (Ibid., p. 200-201, VA).

Rosa Ambrósio relembra, ainda, seu esposo, antes do que julga morte natural, e não suicídio, escrevendo em papéis para depois descartá-los, seriam as memórias do indizível, das torturas e do exílio? Rememora, também, a confissão de seu esposo de não temer a morte, mas, sim, a vida dependente (“cadeira de rodas”, “sopinha na boca” e “penico” – Ibid., p. 157, VA).

Juntos, Rosa Ambrósio e Gregório tiveram uma filha: Cordélia, que preferia o pai à mãe. Rosa Ambrósio confessa inveja de sua filha, da juventude de sua descendente que julga desperdiçada por vê-la relacionando-se com homens mais velhos. Inveja e culpa.

Onde é que eu falhei, meu Pai! Passando de mão em mão e ainda por cima mão de velho. Pensei que acabasse uma tenista importante. Pensei depois, vai ser astróloga com a mesma mania dos astros, professora como o pai e ganhando uma miséria, um horror mas ainda assim é uma profissão, hein?! Não interfira, ele disse. E morreu. (Ibid., p. 53, VA).

Diogo, por fim, seu secretário-amante, era belo, alegre jovial, mais velho que sua filha poucos anos, contava, então, trinta e quatro anos no presente da narrativa. Nessa diferença de idade mora o conservadorismo da atriz, que condena a filha por se relacionar com homens mais velhos quando ela mesma era amante de um homem mais novo. Nessa relação, Rosona se sentia novamente jovem: “Mesmo quando me chamava

de velha me fazia sentir jovem outra vez, não é uma loucura? Isso tudo, a contradição, até nas agressões a gente se entendia, éramos parecidos.”(Ibid., p. 44, VA).

A atriz cederá ao jovem o apartamento do terceiro andar, além de outras ofertas advindas de suas heranças, como o Porsche vermelho com que presenteara Diogo, convencendo-lhe a fazer a mudança. Para Rosona, o dinheiro importava menos que a presença musical, pois ouvia constantemente jazz, de Diogo: “Abro a bolsa e a vida. Leva o que quiser, querido. Caixão não tem gaveta, lembra?” (Ibid., p. 190, VA).

Entretanto, não suportou os ciúmes das “amigas” do seu secretário e, em uma das muitas brigas que tiveram, expulsou-lhe, para enfim se entregar à depressão com que encontramos a atriz no início da narrativa:

Diogo então começou com a dissimulação, não queria me ferir, o pobrezinho, tentou me poupar, esmerou-se nas encenações, às vezes batia a porta, Acabei de sair! E ficava fechado com a putinha, podia ser até que estivessem só conversando, bebendo mas tudo escondido, um pouco de respeito pela velha aí em cima. Rua! eu disse. Todo o ouro do mundo não vale o prazer que me dava a sua simples presença. Se pago ao museu quando quero ver uma obra de arte, por que não pagar a um ser vivo? Hein?!... E à minha disposição, me servindo, podia ficar perverso quando me arreliava, podia até me acertar e me acertava mas sem profundidade, coisa de superfície. Sem humilhação. (Ibid., p. 49-50, VA).

E na sua mais profunda crise existencial deseja o retorno do seu amante, agora amante-irmão, pois a presença, naquele momento, importava mais que o sexo. Rosona se propõe a aceitar, inclusive, que ele “[...] deite-se com suas meninas de peitinhos duros e bundinha dura [...]” (Ibid., p. 190, VA), pois alcançara a “paz sexual” (Ibid., p. 151, VA). Queria apenas “A sua fala, o seu riso, a sua graça. A sua música e a sua angústia [...]” (Idem, VA).

Nas suas crises, deseja não só o retorno de Diogo, mas também sonha com os demais planos, ainda que condicionados à presença do jovem, tais como o recomeço nos palcos, a publicação do seu livro de memórias (*As horas nuas*), e a rotina de autocuidado. Cogita, inclusive, se internar para tratar o vício do álcool: “Ô meu pai! se ele voltasse. Não vai mais voltar? Se ele voltasse eu voltaria. A viver, querida. Com Diogo eu tinha certeza de que não estava fazendo papel de miserável.” (Ibid., p. 104-105, VA). Ou ainda: “— Se eu tivesse certeza, Diú, que ele vai voltar, se tivesse certeza me internava amanhã mesmo lá naquela clínica, torci o pé, pronto. Recomeçava tudo de novo [...]” (Ibid., p. 157-158, VA).

E ao menor sinal de retorno de Diogo, um telefonema recebido por Dionísia, reúne forças para pôr seus planos, minimamente, em ação (volta à rotina dos cremes, toma banho, tira os vestidos brancos do armário), ainda que o telefonema, como advertira Dionísia, não deveria ser motivo de euforia, pois ele não havia dito que voltaria.

Resta, por fim, reunir os traços dos espelhos verdadeiros de Rosa Ambrósio, além dos muitos físicos que existiam no apartamento da atriz: Dionísia, Ananta e da amiga Lili, deixando o relacionamento com o gato Rahul para o próximo tópico.

Dionísia, nada dionisiaca, guarda em seu nome a paradoxal reverência ao deus grego do vinho, Dionísio, talvez porque presencia todo o culto de Rosa Ambrósio ao álcool, era a empregada negra da atriz. Viúva, vivera a menopausa na mesma época que sua patroa (Ibid., p. 55, VA), é detentora de uma voz bonita, canta no coral de sua igreja e acompanha a novela todos os dias. Religiosa, observa a mudança das fases da lua, assim como acompanha o santo e a mensagem do dia em seu calendário, disposto na cozinha. Residente no mesmo apartamento que sua patroa, dedica-lhe fidelidade “Com atenção, não devoção.” (Ibid., p. 155, VA). Com atenção, cuida de Rosona, de sua alimentação, regra-lhe a bebida, passa informações à Cordélia, mantém a organização do lar e serve-lhe de companhia e ouvidos. É a confidente humana, nesta fase, mais próxima da atriz.

O segundo espelho de Rosona é Ananta, sua “analista idiota” (Ibid., p. 19, VA) e virgem, na visão de Rosa Ambrósio. Esperançosa, jovem, pequena, de olhos bonitos, discreta, silenciosa como Gregório, voluntária na Delegacia de Defesa da Mulher, “[...] uma moça tão boazinha mas não tinha cabimento me apoiar numa analista assim jovem. Inexperiente, mais muda do que um peixe, hein?!” (Ibid., p. 56, VA). Sumiu semdeixar pistas, e, segundo Rosa, última paciente a ser atendida antes do desaparecimento, “estava feliz”(Ibid., p. 191, VA).

Na falta da psicóloga, Rosa propõe-se a gravar suas memórias para mais tarde transformá-las em livro: “[...] justamente porque Ananta me faltou é que me levantei capengando e vim fazer este depoimento-capítulo.” (Idem, VA). Outro motivo para escrever suas memórias é a incipiente “falha de memória” (Ibid., p. 162, VA). A atriz repetia várias falas (“Acho que estou repetindo as coisas, não estou? — Está. O sonho também já escutei antes.” – Ibid., p. 54, VA.) e chegou a consultar um neurologista. O medo do esquecimento também pode ter sido motivador do registro memorialístico; o significativo e, infelizmente, ainda presente esquecimento do artista, muitas vezes até

quando ativo: “[...] me esqueceram em todos os sentidos. E daí?... [...] não virá aqui nenhum moço empunhando o microfone, Seu nome? Idade? A senhora pode me dizer por que o mel deixou de ser doce?” (Ibid., p. 166, VA).

Além desses, restou a última amiga, Lili, a leal, que devotou sua velhice, também não bem aceita, a fazer viagens. Lili, espelho cuja imagem Rosa não deseja refletir-se, pois “[...] é em Lili que ela vê com clareza sua própria decadência física e é nela também que enxerga o ridículo a espreitar seus gestos. Lili é como aqueles espelhos dos parques de diversões, que devolvem uma imagem deformada, grotesca.” (SILVA, 2009, p. 163).

Por fim, falemos de Rahul, o felino companheiro d*Ashoras nuas*, ébrias e silenciosas.

3.1.1 A Rosa e o Gato

Quanto à questão relacional com o animal não humano, poucos são os momentos (apenas nove passagens) em que essa narradora se reporta ao seu gato, Rahul. Três delas correspondem a descrições do comportamento do gato, associadas, sutilmente, a um reconhecimento da senciência animal (SINGER, 2010), no que concerne à capacidade dos animais não humanos de possuírem expressões de sentimentos e reações corporais normalmente atribuídas ao animal humano: “— O Rahul estava miando tão triste...” (TELLES, 2010, p. 20, VA); “Ora, a fidelidade! Fidelidade é qualidade de cachorro, ele [Diogo] disse rindo e latindo, au! au! E miou em seguida quando o Rahul se assustou e veio ver o que estava acontecendo, Miau!” (Ibid., p. 189, VA); “[...]a saliva engrossando na boca, acontece a mesma coisa com os bichos, Rahul começa a salivar e lambe o focinho quando está com medo. Na manhã em que Gregório [...] foi embora, [...] olhei para o Rahul que estava na sua posição de esfinge. Lambia o focinho.” (Ibid., p. 200, VA).

Uma descrição referente ao que entende, em sua concepção, ser comportamento e atributo da espécie gato em comparação com as atitudes dissimuladas do seu amante, Diogo:

Ele está voltando. Sem a menor pressa, no estilo que faz lembrar o Rahul quando finge que não quer comer e então disfarça. Mas assim que se pilha sozinho, come vorazmente. E mesmo quando está sozinho é dissimulado, como se na vasilha não estivesse a carne moída mas a presa ainda viva. É o jeito dos felinos, mas se ele telefonou é porque vai voltar e a volta começou no instante em que ligou e pediu notícias. (Ibid, p. 188, VA).

Dois trechos que, igualmente, referenciam o comportamento do gato, bem como prenunciamos que se confirmará na voz narrativa de Rahul; seu esposo, Gregório, tinha consciência da alteridade absoluta que esse outro era, daí a relação estreita que haviam firmado: “Vejo Rahul se lambendo debaixo da mesa, também ele achava o Gregório deslumbrante.” (Ibid, p.156, VA). “Rahul tinha pulado na mesa e se esfregava nele, tinha paixão pelo Gregório, todos tinham paixão pelo Gregório. Com a ponta da espátula acariciou a cabeça do gato para acalmá-lo, só ele sabia acalmar esse gato quando entrava em crise.” (Ibid., p. 186, VA).

Um registro de Rosa Ambrósio bêbada pisando acidentalmente em seu gato ao procurar o seu copo contendo seu vício, o álcool: “Quando Dionísia entrou na cozinha, fui descalça procurar depressa e furtivamente o copo que deixei em algum lugar, onde?... Pisei em Rahul que saiu gritando, achei!” (Ibid., p.114, VA).

E, por fim, duas passagens em que considera a presença do gato e da negra Dionísia como a companhia que restou: “Enfim, não interessa, restamos nós nesta coluna do edifício, uma preta velha. Um gato velho e eu. Rosa, Rosae.” (Ibid., p.53, VA); “A vaidade. A soberba. Só vaidade, montei no meu carro de nuvens e desfechei meus raios. Rua! eu disse. Ele foi. Fiquei sozinha com minha agregada negra. Com meu gato.” (Ibid., p. 24, VA).

Dionísia e o gato Rahul, juntamente com Lili e a analista Ananta, são os espelhos em que Rosa Ambrósio pode se mirar alcançar a alteridade. Noutras palavras, formam a rede das atuais relações da atriz, pois através desses *outros* pode melhor alcançar a si. Vera Maria Tietzmann Silva (2009, p. 161) afirma que “Praticamente em grau de igualdade no quadro das relações afetivas de Rosa Ambrósio situam-se o gato Rahul e a empregada Dionísia, ambos companheiros e confidentes de longa data da protagonista.”

Entretanto, ao mesmo tempo em que são, gato e negra, companheiros e confidentes, a atriz, em outros momentos, nega-lhes essas condições, talvez porque não os considera um espelho à sua altura: “Sei que é um puta clichê este mas a solidão é insuportável nesta encrenca dos diabos que é a vida, o mundo. O homem precisa sim do

outro porque mesmo atormentando e atormentado exige se olhar no espelho mais próximo que é a sua medida.” (TELLES, 2010, p. 189, VA).

Essa postura corresponde às características do dualismo, conforme Plumwood (2003), especialmente à “negação”, visto que não há reconhecimento da dependência que existe entre os seres, negando-lhes seu valor. Corresponde, ainda, à “exclusão radical”, pois a partir das características que toma para si e nega ao outro, encara-lhe como inferior, daí o sentimento de solidão da atriz.

A postura da atriz soa paradoxal³⁹, pois, ao mesmo tempo em que a voz narrativa da atriz aparenta não dar muita ênfase e importância à presença do animal não humano em seu escopo de relações e vivências cotidianas, haja vista a quantidade e contexto das referências ao gato na fala de Rosa, a voz de Rahul, conforme veremos, confere maiores detalhes à relação, trazendo, inclusive, as matizes compassivas ao animal não humano da atriz.

Em síntese, Rosona vê o animal não humano (gato), conforme assevera Derrida (2002), mas não se sabe vista por ele, daí a sua subjetividade não vir à tona na voz narrativa da atriz, pois ela se sente superior a Rahul, mas, ainda assim, assume o papel de protetora dos animais.

Daí a condenação do especismo, no que concerne à utilização dos animais não humanos para entretenimento nas touradas, bem como a preocupação com o bem-estar animal, se faz presente na fala da atriz Rosa Ambrósio. Ao rememorar o convite de seu amante, Diogo, para viajar à Espanha, revela sua compaixão aos animais não humanos violentados nas touradas: “Vamos fazer uma viagem? Coisa rápida que a hora é de trabalho, Madri, Barcelona, você compra seus perfumes, eu vou às touradas. — Tenho pena do touro.” (TELLES, 2010, p. 109, VA).

A compaixão de Rosona também é dispensada a Rahul, adotando-o quando o encontrou só na rua, episódio esse que vem à tona na voz narrativa do gato. A própria narrativa do gato, trazendo à tona maiores informações à análise mais precisa do relacionamento entre a Rosa e o felino, já é um índice do não se saber visto pelo animal não humano da atriz.

Essa posição da personagem Rosa Ambrósio, no que concerne ao relacionamento com o gato (animal não humano), pode ser explicada a partir da

³⁹O gosto pelo paradoxo, pelo ambíguo, é confessado nAs *horas nuas* pela atriz: “Ah! se a gente pudesse se organizar com o equilíbrio das estrelas tão exatas nas suas constelações. Mas parece que a graça está na meia-luz. Na ambigüidade.” (TELLES, 2010, p. 18, VA).

localização complexa da atriz na rede de dualismos, traçadas por Plumwood (2003). A personagem concebe-se branca, racional, humana, inscrita no polo da cultura, visto que é civilizada e burguesa, traços associados ao polo superior do dualismo, ao mesmo tempo que possui traços do polo inferior dos dualismos históricos: é mulher, detém profunda devoção ao corpo, está inscrita no polo da natureza, dada a sua capacidade de gerar vidas, e é atriz, em oposição dualística a outras profissões associadas ao polo superior da relação dualística. Daí também Dionísia, composta de traços considerados como inferiores na relação dualística (PLUMWOOD, 2003), mais facilmente *ver e ser vista* pelo gato Rahul, conforme melhor discutiremos adiante.

3.2 Rahul: o Gato Narrador

Segundo Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 481), enquanto símbolo, o gato tem conotações heterogêneas, uma vez que oscila, culturalmente, entre as tendências benéficas e maléficas. Tais ambiguidades podem advir da interpretação humana desse animal não humano que, segundo o autor, é lido como terno e, ao mesmo tempo, dissimulado.

O convívio do humano com essa espécie é bastante antigo. Os primeiros registros dessa relação apontam para as civilizações antigas, a exemplo da egípcia, para a qual os gatos representavam proteção, divindade, como o Deus sol Rá e a Deusa da energia sexual, Hathor, além de Bastet e Sekhmet, símbolos da fertilidade e sexualidade. Nessa cultura, os gatos gozavam de atenção especial nos tratamentos em vida e pós-morte, pois matá-los era considerado crime; logo, possuíam um cemitério próprio à espécie, conforme Serpell *apud* Machado e Paixão (2014, p.236-237). Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 482) afirmam que “O Egito antigo venerava, na figura do gato divino, a deusa Bastet, benfeitora e protetora do homem.”

Na China antiga, era considerado um animal benfazejo; na Índia, as estátuas de gatos ascetas representavam a beatitude do mundo animal; para a cultura céltica, o gato era tomado com desconfiança (Idem). Os gatos, para a cultura muçulmana, eram favoráveis, com exceção dos pretos, pois são dotados de qualidades mágicas, como possuir sete vidas, e seu sangue poder ser utilizado para a escrita de encantamentos (Idem).

Na Idade Média, os gatos foram associados às bruxas e às forças do mal. Vistos como animais diabólicos, criaturas das trevas, símbolos da traição e da sexualidade, os

gatos foram perseguidos, torturados e mortos. Os que persistiam em tomá-los por animais domésticos eram acusados de bruxaria e comumente eram levados à fogueira. Essa exacerbada perseguição e matança dos felinos durante a Idade Média ameaçou a espécie de extinção e propiciou a pandemia da peste negra, transmitida pela pulga dos ratos, dizimando milhões de europeus.

Segundo Katharine Rogers, os gatos foram retratados, durante a Idade Média, “[...] como seres que faziam mal aos humanos, podendo infligir danos físicos, através de seu corpo (com dentes venenosos, hálito maléfico aos pulmões etc.), e danos espirituais: supostamente, um gato poderia amaldiçoar uma pessoa através do olhar.” (ROGERS *apud* LEMOS, 2015, p. 25). Da Idade Média, portanto, advêm muitas das atuais crenças populares a respeito da espécie gato e a consolidação da interpretação negativa da mesma.

Conforme Zélia Bora (2015, p. 187), “[...] como uma referência estético-cultural, o gato sempre ocupou um lugar de destaque no imaginário literário.”, perdendo seu lugar reverenciado de divindade com o advento do cristianismo. Ainda segundo a autora, a cristianização das sociedades europeias, na Idade Média, propiciou a perda do “[...] vínculo com a experiência ecológica pagã. Conseqüentemente, as belas narrativas mitológicas que tiveram o gato como protagonista cederam lugar a outras, através das quais o gato se tornou um antagonista.” (Ibid., p. 188).

Como exemplos desse lugar de destaque na prosa literária, seja enquanto inspiração aos artistas seja como tema, e ainda que como antagonista, liste-se o já citado *Gato de botas* (1697), de Charles Perrault; o gato de Cheshire, de *Alice no país das maravilhas* (1865), Lewis Carroll; o famoso *Gato preto* (1843), de Edgar Allan Poe; os gatos-narradores de E.T.A. Hoffman, em *Reflexões do gato Murr – e uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho* (1819); e de Natsume Soseki, em *Eu sou um gato* (1905-1906, em japonês e 1972, em inglês), o que abre espaço para estudos comparativos com o gato Rahul, de Lygia Fagundes Telles.

Na poesia, o gato se faz ainda mais plural e presente, a exemplo dos belíssimos poemas dedicados ao gato de Charles Baudelaire, em *As flores do mal* (1857). No Brasil, podemos citar os poemas em homenagem ao gato de Ferreira Gullar, em *Um gato chamado gatinho* (2000); a gatografia, cerca de dez poemas dedicados ao felino, de Ana Cristina César, presentes em *Inéditos e dispersos* (1998); *A gata Lady Bi* (1994), de Haroldo de Campos, entre muitos outros.

O gato, ao longo da obra de Lygia Fagundes Telles, permeia várias narrativas e, progressivamente, vai ganhando mais notoriedade, obtendo traços de subjetividade, até alcançar a forma de Rahul, em *As horas nuas* (2010), cujo nome, alcunhado por Diogo, advém da onomatopeia do seu miado (rahuuul) (TELLES, 2010, p. 63, VR). A presença do gato se impõe no livro de contos *O cacto vermelho* (1949); no romance *Ciranda de pedra* (1954); no conto *Emanuel* (1981); além do gato Astronauta, do romance *As meninas* (1973)⁴⁰.

Rahul, o gato narrador da obra *As horas nuas* (2010), compõe a segunda voz do romance, presente nos capítulos 2, 4, 7, 9, 10 e 11. Segundo Magalhães (1993, p. 87), Rahul é um narrador homodiegético, aquele que, conforme Genette (1995, p. 244), está “[...] presente como personagem na história que conta [...]”; de focalização interna e externa. Complementamos essa classificação; na nossa leitura, Rahul, juntamente com Rosa Ambrósio, é personagem principal. Seu lugar na diegese da obra se firma não só como testemunha dos fatos, mas como herói de sua própria narrativa. Consideramos a voz de Rahul, ao mesmo tempo, auto e homodiegética, uma vez que sua individualidade e subjetividade, ainda que não *vista* por todas as personagens, é crucial à narrativa.

Segundo Vera Maria Tietzmann Silva, o gato narrador, além de uma inovação da ficção de Lygia, é um dos pontos de relevo da obra. O narrador, entretanto, só se reporta aos humanos dentro dos seus atributos externos de animal não humano da espécie gato, ao passo que interiormente temos acesso a todo o mundo interno da personagem, aspecto de maior força criativa no romance:

A grande novidade deste personagem é ter sido guindado à função de narrador repartindo com a protagonista Rosa Ambrósio a maior parte da narração. Traço inédito na ficção de Lygia, isto constitui um dos principais focos de interesse do livro.

Rahul não é um narrador comum. A diferença de seu discurso decorre de suas próprias diferenças de animal: é um animal que reflete, mas não fala. Na verdade, o leitor tem acesso apenas ao pensamento do gato. (SILVA, 2009, p. 172).

A verossimilhança, segundo José Paulo Paes (1998, p. 81), não fica prejudicada, porque todo o efeito de subjetividade do animal não humano fica limitado à interioridade dele, sendo alcançado apenas pelas personagens que se sabem vistas pelos

⁴⁰ Migliorança (2018), em sua dissertação de mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), no capítulo II, analisa a presença dos animais, especialmente gatos e cachorros, na obra de Lygia Fagundes Telles; não sendo o objetivo deste trabalho, apenas destacamos essa presença brevemente, abrindo espaço para futuros estudos.

animal não humano, como afirma Derrida (2002), e pelos leitores de sua voz. Por fora, o gato segue sendo um animal doméstico.

Dessa forma, Rahul, enquanto narrador-observador, testemunha a rotina de Rosa Ambrósio, suas relações afetivas e seus dramas. Muitas vezes traz à tona falas, cenas e diálogos das demais personagens via o discurso direto ou indireto. Na nossa leitura, isso é um índice do olhar que os animais não humanos lançam aos humanos, conforme defende Derrida (2002), olhar esse acessado via o exercício criativo da autora, Lygia, de admitir a alteridade animal.

Além de observador, Rahul se apresenta diante do leitor como narrador-personagem. Narra não só a sua história pregressa até encontrar Rosa Ambrósio, sua vida no apartamento, como também os fragmentos de memórias (ou invenções) de vidas passadas na condição de humano, bem como sua capacidade de ver espíritos que visitam o apartamento da atriz. É com a sua voz que melhor acessamos o tema de análise deste trabalho: a relação do animal humano e não humano no romance. Assim, embora simultâneos, analisaremos separadamente, nos próximos tópicos, esses três aspectos da personagem-narradora, Rahul.

3.2.1 Rahul: a Silente Testemunha

A voz narrativa de Rahul, enquanto homodiegética, silenciosamente testemunha a rotina do apartamento, rememora fatos ocorridos com as personagens humanas, aprofunda alguns aspectos não abordados por Rosa Ambrósio e, além disso, valida ou confirma alguns aspectos elencados pelas demais vozes. Assim, o silêncio do gato é externo, pois assim é visualizado pelas personagens humanas, dada a ausência de uma linguagem comum entre as espécies. Interiormente, sua vida é rica e profunda e, muitas vezes, de aguda crítica.

Segundo Costa (2016, p. 2), a voz narrativa de Rahul é fundamental para a melhor compreensão da personagem Rosa, visto que o gato, sempre presente, é testemunha de todas as atitudes da personagem, revelando as suas horas mais íntimas, as suas *horas nuas*. Ainda conforme a autora:

A partir da avaliação da narrativa feita pelos olhos da personagem Rosa Ambrósio, percebe-se a importância da narração feita pelo seu gato Rahul. Este narrador aparece como um contraponto à narrativa de sua dona, pois o gato é realista [...]. Ele aponta o lado mais íntimo dela, suas fragilidades mais acentuadas e sua desilusão e desgosto por tudo. O gato Rahul, ainda, desnuda a sua dona de todas as vaidades, uma vez que tem trânsito livre na casa, ele vê tudo que ocorre naquele ambiente e participa de forma ativa de todos os acontecimentos. (Ibid., p. 6).

Desse modo, Rahul confirma o alcoolismo de Rosa Ambrósio: “Agora ela dorme esparramada no chão, a boca entreaberta puxando um ronco de bebedeira. A camisola com a alça rasgada. [...]Deve ter rolado para o chão atapetado e assim como caiu assim ficou.”(TELLES, 2010, p. 89, VR). Atesta a solidão com que a atriz agora se encontra, tendo por companhia, além do seu círculo doméstico (Cordélia, Dionísia e ele), apenas a sua amiga Lili: “E depois, sair com quem? Os amigos foram se afastando à medida que sua estrela começou a ficar cinzenta. Restou a Lili que chega de repente toda enfeitada e quer arrastá-la a um restaurante. A um cinema. Ao teatro, nem pensar [...]”. (Ibid., p. 90, VR).

E testifica, absorvendo, através da técnica do discurso indireto, a voz memorialística de Rosa Ambrósio em sua angústia por envelhecer e a problemática que isso ancora em sua profissão:

Afagou-me. Vamos trabalhar juntos naquela peça, hein, Rahul? perguntou na maior excitação. A peça do gato do jardim tão apaixonado pela moça apaixonada pelo amante que não voltou. Vimos a peça juntos numa noite em Paris, delirei! Gregório, traduza essa peça, quero esse papel! E ele me olhando, mas eu não estava velha demais para a personagem? Não disse isso, é claro, vi nos seus olhos. O café tão alegre, a fumaça, o vinho. E o olhar me dizendo que o papel da moça romântica e do gato consolando a moça. *Okey*, papel ingênuo, coisa de mocinha, ridículo uma atriz da minha idade, entendi.(Ibid., p. 41, VR).

Atento, presente, participativo e crítico, sua voz confirma, através da incorporação do discurso indireto de Rosa Ambrósio, a transformação de Gregório pós-tortura e suas tentativas de escrita, seguidas de destruição. Retoma, inclusive, uma cena já narrada pela atriz em que dialoga com seu amante a respeito desses escritos:

Nunca mais foi o mesmo. Saiu da prisão diferente, mais fechado, mais calado, ô! meu Pai, mas o que fizeram com ele!? Atingido no que tinha de mais precioso, a cabeça, sentia dores. A mão tremendo tanto, disfarçava quando acendia o cachimbo, o que fizeram?! perguntou e acendeu outro cigarro mas ficou olhando a brasa. Escrevia, amarfanhava e jogava no cesto, Por que você escreve e destrói em seguida? Ele sacudiu a cabeça, só rabiscos, não era nada. Nada. Diogo estranhou, Você que é tão curiosa nunca teve a curiosidade de fuxicar no cesto? Não, querido, eu sou educada, é uma questão de respeito. Ele deu sua risadinha, Uma questão de respeito ou de indiferença? (Ibid., p. 40, VR).

A proximidade da filha de Rosa, Cordélia, com seu pai, a escolha desta por se relacionar com homens mais velhos, causa de aflição para a mãe-atriz, e a posição respeitosa de seu esposo, Gregório, além da terapia com Ananta e as diferenças entre Gregório e seu amante, Diogo, também são apresentadas na voz narrativa do gato:

A minha filha, tão bonita, começou com voz branda. Onde é que falhei, meu Deus, me diga agora onde eu falhei! Adora velhos. Impotente, velhos. E velho impotente só pensa em porcaria, hein?!... Nem trinta anos, no ânus não, não deixa, minha filhinha! suplicou baixando a voz e esfregando as solas dos pés na ardósia ondulada. Só sente prazer com velhos a minha linda filhinha. Não é uma anormalidade? pergunto e a pequena Ananta não me responde, faz aquela cara vaga e não fala, só ouve. Essa analista marca barbante. O outro também só ouvia, Gregório e ela são da mesma escola. Diogo é o único que me dá atenção, que me consola. Pelo menos com os velhos não há o risco de drogas, ele disse. Nem de Aids, ô Deus! falando na minha filhinha como se ela fosse uma das suas vagabundas, o cínico. Mas a velharia poluída não vai se espairer nas saunas? Hein?! Meu prazer está em lhes dar prazer, ela disse. E o pai pedindo que eu não interfira, Ela é livre, deixa que faça sua escolha. Deixei. Então, na surdina, ele foi saindo de cena, ah, sim, em certas ocasiões fica mais cômodo morrer. (Ibid., p. 39, VR).

Sem esgotar a listagem, Rahul também reafirma e, igualmente, é reafirmado pela terceira voz narrativa do romance, a qual aborda a discreta vida da analista Ananta Medrado, mostrando, inclusive, como as três vozes são tecidas em diálogo. Em nossa leitura, isso remete à necessidade de considerarmos o animal não humano como nossa alteridade radical (DERRIDA, 2002), noutras palavras, passarmos a enxergá-lo em sua subjetividade, fora da valoração hierárquica do dualismo (PLUMWOOD, 2003), e, ainda, levarmos em conta, para esses seres, o princípio da igualdade de interesses.

Rahul ratifica as consultas terapêuticas de Rosa com Ananta, muitas vezes sendo levado como companhia, fato esse também presente na voz de Ananta: “[...] fui no seu colo ao andar aqui em cima. Você também está precisando de um divã, me avise enquanto subia o lance da escada com o cigarro dependurado na boca.” (TELLES, 2010, p. 129, VR). Confirma a terceira voz narrativa, ainda, ao presenciar a sessão e os diálogos travados entre terapeuta e paciente, no que concerne ao interesse de Ananta

pelo novo Vizinho misterioso, bem como a disposição da analista para transferir a atriz para outro profissional:

Parece que tem um novo inquilino na cobertura. Você conhece?

— Não. Nem sabia desse inquilino.

— Dionísia disse que a mudança dele ainda não chegou. Mas no sétimo andar não tinha goteiras?

— Ouvi dizer, não sei. — Cordélia já avisou que você quer me transferir para outro analista. Se for mulher, nem pensar! Você é diferente, Ananta, mas mulher não gosta mesmo de mulher, essa história de solidariedade, hein?! Tudo mentira. E acho que nem vou querer mais nenhum apoio, o Diogo vai voltar. Cresci, minha querida. Ainda armo um cálculo de futuro com ele. (Ibid., p. 131, VR).

A voz narrativa de Rahul, além de ratificar cenas advindas de outras vozes, também traz detalhes do cotidiano no apartamento, da relação de Rosa Ambrósio com Diogo e adentra e aprofunda algumas memórias de Rosa Ambrósio e sua vida. Derrida, em busca da consciência humana a respeito da alteridade radical que os animais não humanos nos constituem, relata o direcionamento do olhar dos animais não humanos para os humanos, e o incômodo que isso traz, o incômodo de saber-se nu diante do outro.

Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha? Que animal? O outro. Frequentemente me pergunto, para ver, *quem sou eu* — e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo. (DERRIDA, 2002, p. 15).

Para Derrida (2002, p. 57), a guerra da piedade para com os animais não humanos, a guerra de pensar essa luta, inicia com a consciência desse olhar e dessa nudez. A voz de Rahul e o olhar do gato, na diegese do romance, direcionam a interpretação dos leitores a vê-lo *vendo*, a admitir a nudez humana diante do outro. Assim, a voz narrativa de Rahul inscreve-se no tipo de texto que, conforme Rodríguez (2011, p.169), é mais que uma perspectiva ou um olhar sobre o animal, é um texto a partir do qual o animal não humano nos olha e nos afeta. É nesse sentido que registramos a importância de a voz narrativa de Rahul trazer detalhes, aprofundar cenas das vidas humanas enlaçadas nas *horas nuas*.

As dores de cabeça e os tremores sentidos por Gregório após a prisão, por exemplo, ganham explicações na voz de Rahul, que aglutina, em discurso indireto, a fala de Rosa Ambrósio: “Mal de Parkinson. Uma doença tremente [...]. Vi no dicionário as duas causas, senilidade ou traumatismo craniano, acontece muito com os pugilistas

que levam pancadas frequentes. Com os pugilistas, frisou e ficou de cabeça baixa, pensando.” (TELLES, 2010, p. 40, VR). O leitor completa a lacuna: as pancadas frequentes da tortura são a causa das dores. De igual modo, o seu retorno da prisão, memória que Rosa Ambrósio acessa, mas que o autor implícito não incorpora na voz narrativa da atriz, é melhor abarcado por Rahul, em discurso direto da atriz, quando em sessão terapêutica:

— Não, tenho ódio de datas. Cheguei tarde da noite, ele já estava no escritório lendo e ouvindo sua música como se nada tivesse acontecido. Levei um susto, ainda na véspera tinha falado com um amigo militar que não me deu a menor esperança e agora ele ali, tão magro, pálido, Gregório, por que não me avisou? Ele sorriu, Eu também não sabia que ia sair. O tremor numa das pálpebras, era como se um fio nervoso puxasse a pele até quase o canto da boca. Comecei a chorar, por que não me avisou? Chegar assim sozinho, ninguém para recebê-lo! Ele me fez sentar, pegou minha mão e disse que foi recepcionado por um gato. E apontou para Rahul em cima da mesa. (Ibid., p. 139, VR).

O anúncio da morte de Gregório, não mais em discurso direto e indireto, mas na terceira pessoa, é outra memória que ganha relevância na voz narrativa do gato, talvez porque lhe tivesse preferência:

Ficaram mais fortes os gritos de Rosona do lado de fora, batendo com os punhos na porta e as súplicas de Cordélia desfeita em lágrimas e a voz exasperada de Dionísia, Espera! gritou Diogo e as mulheres se assustaram. Arrefeceu o barulho no corredor. Diogo então voltou-se para Ananta que estava lívida. Vou tomar algumas providências, falou com calma, desviando o olhar para o chão. Quem sabe é melhor dar uma pílula para Rosa, coisa forte, tem que dormir algum tempo, acrescentou baixando mais a voz. Guardou o atestado de óbito na sua bolsa de couro. Não sei se pode haver velório em apartamento mas se o prédio é quase inteiro dela... (Ibid., p. 95, VR).

Outro tema que também ganha contornos mais precisos ao olhar de Rahul diz respeito ao relacionamento que Rosa Ambrósio mantinha com Diogo, bem como as ações e características do seu secretário e amante: “Diogo examinava o caderno de despesas da casa. Mordiscou a ponta do lápis, preferia usar lápis. E contar nos dedos, sem recorrer às maquininhas de calcular que Rosona comprava no *free shop* dos aeroportos quando voltava de suas viagens.” (Ibid., p. 32, VR).

Noutra passagem, vemos os anéis de Rosa Ambrósio sumindo, mais uma lacuna que o leitor preenche, chegando à conclusão de que Diogo era o autor dos sumiços dos objetos valiosos da atriz: “— Perdi meu anel, Diú! Aquela minha esmeralda... — Não perdeu não, deve estar por aí mesmo.” (Ibid., p. 34, VR). Isso porque, em um outro

momento, vemos uma discussão entre os amantes a respeito de um faqueiro de prata, pertencente a Rosa Ambrósio, que Diogo levaria de presente de casamento para “amansar aí um delegado” (Ibid., p. 93, VR), que havia prendido seu amigo. Além disso, vemos, na voz de Rosa Ambrósio, cenas em que Diogo é presenteado pela atriz com objetos e bens de alto valor comercial.

O abandono de si mesma é outro ponto que o olhar e a crítica perspicaz de Rahul tocam: “Deixou de sair. De telefonar, ela que vivia dependurada no telefone. Raramente ligava para a filha. Para a amiga, essa Lili que a fazia rir. Os banhos mais raros. Menos creme no corpo que caiu em desgraça.” (Ibid., p. 97, VR). A angústia de envelhecer e a depressão, assim como outras cenas do cotidiano, são detalhadas na voz narrativa do gato. Nas bebedeiras, Rosa entra na angústia do envelhecimento e recorre aos cremes desenfreadamente: “Em algumas noites de porre, vai ao banheiro e começa a abrir os potes. As bisnagas. Ao acaso e no escuro — não acende a luz — vai enlambuzando o pescoço. A cara, cremes e loções nos braços, nas coxas.” (Idem, VR).

Além disso, a voz de Rahul narra uma das cenas mais significativas do romance quanto ao aspecto do envelhecimento da atriz, qual seja, a cena íntima da atriz Rosa Ambrósio — esta omite, em sua voz narrativa, tais práticas — pintando seus pelos pubianos e cabelos, na tentativa de vencer, disfarçar, amenizar ou omitir os sinais do tempo, grande fonte de sua angústia:

Fechou a porta e puxou acariciante a minha orelha, até o fim dos tempos terei alguém me puxando pela orelha ou pelo rabo. Subi no banco. Ela despiu-se e ficou nua diante do espelho. Já vi esse filme antes, Diogo costuma dizer. Corrigiu a posição dos ombros. Levantou a cabeça e com as mãos curvas, contornou os seios, tem seios de jovem, redondos. Firmes. Mas não está satisfeita, deviam ser mais altos. Assim?... experimentou ao levantar nas pontas dos dedos os bicos rosados. Irritou-se com o espelho que ousou fazer a exigência. Mas assim só com vinte anos! Fez caretas enquanto abria o armário espelhado. Da prateleira mais alta tirou a sacola de estampado vermelho-branco representando uma poética caçada. Desenfurnou os petrechos que já conheço e foi alinhando um por um no mármore da pia, a bisnaga da tintura de cabelo. O frasco de água oxigenada cremosa. A escova de cabo longo e fibras enegrecidas. Uma bisnaga que não usa nunca mas que sempre deixa aí enfileirada. E as luvas de plástico amarelo, manchadas de negro. [...] Descansei o focinho no banco acetinado, ela poderia me poupar. Mas quem não poupa nem a si mesma não iria agora poupar um gato. Não sei por que esses bandidos tinham que nascer brancos, resmungou ela. Já estava de luvas quando mergulhou mais uma vez a escova na tintura do copo. Inclinou-se para a frente. Abriu as pernas e bem devagar foi passando a tinta nos pêlos do púbis. Com a mão livre, abriu a caixa rosada no tampo de mármore e dela tirou um lenço de papel para limpar o fio de tinta negra que lhe escorria pela coxa, Ô! meu Pai!... (Ibid., p. 36-67, VR).

A “operação-tintura”, tal como alcunha Rahul, aproxima-se da cena vivida por Derrida (2002), surpreendido em sua nudez pelo olhar de seu gato, cena essa motivadora de toda a discussão acerca do animal não humano e seu olhar direcionado aos humanos.

As cenas trazidas por Rahul, por conseguinte, são de fundamental importância para a composição das *horas nuas* de Rosa Ambrósio, de modo que, sem elas, o romance muito perderia.

Assim sendo, as vozes narrativas, no romance, dialogam e se complementam. Em nossa leitura, conotam as alternativas, traçadas por Plumwood (2003), ao dualismo. Logo, é necessário reconhecer a contiguidade entre as espécies, o relacionamento que inegavelmente possuem. No caso do romance, há a contiguidade entre as vozes, do animal humano e do não humano, da Rosa e do Gato, bem como a diferença de maneira não hierárquica, o que, para nós, se expressa, no romance, através dessas cenas detalhadas e aprofundadas que a voz narrativa da atriz não contempla. Ou seja, demonstram a subjetividade do olhar de cada voz/ser.

O entrelaçamento das vozes conota, ainda, para nós, a alteridade radical necessária para melhor nos enxergarmos. Precisamos de espelhos para nos vermos, precisamos do outro. No romance, a voz de Rosa Ambrósio não é suficiente, pois, como vimos, por ser artista, muito de suas *horas nuas* poderiam ser encenadas. O olhar de Rahul, o olhar da alteridade radical válida, testemunha e vai além, pois detém um ponto de vista, é uma personagem fundamental para e na narrativa. Tanto é que a sua voz, ainda enquanto homodiégetica, revela cenas importantes às quais apenas Rahul teve acesso, e, portanto, só ele teria condições de narrar.

A primeira delas corresponde à cena em que Dionísia, funcionária da casa que sintomaticamente não possui voz, diz qual é o santo do dia e apenas Rahul escuta: “— São Lucas é o santo do dia, anunciou Dionísia [...]. Diogo continuava enredado nos seus cálculos domésticos enquanto Rosona, excitada, procurava o anel de esmeralda que tinha esquecido não sabia onde. Só eu ouvi que São Lucas era santo do domingo (TELLES, 2010, p. 34, VR)”.

Na segunda cena, uma das mais belas do romance, Rahul testemunha os preparativos e a consumação do suicídio de Gregório, esposo de Rosa Ambrósio, personagem a quem Rahul devota afeição. A noite era perfeita, pois todos estariam ausentes: Rosona e Diogo no teatro; Cordélia em um jantar com o novo namorado; Dionísia em uma reunião na igreja; Ananta na Delegacia de Defesa da Mulher.

Assim, vacilando quanto ao testemunho do gato e a possibilidade de o animal não humano sofrer ante a morte do seu dono, o que cabe ressaltar quão consciente da alteridade radical era a personagem Gregório, quis deixar Rahul fora da cena, acomodando-lhe na sala. Necessitando jogar em outro lixo que não o do escritório o embrulho-prova do seu suicídio, foi até a cozinha, tempo em que Rahul aproveita para novamente entrar no ambiente em que Gregório passaria seus últimos momentos:

Sentou-se na poltrona, o cachimbo apagado na mão. Quando afrouxou o colarinho da camisa xadrez foi para respirar melhor? A palidez estendeu-se da testa para a face com a transparência de uma máscara de cera amolecida. A boca teve uma contração ao se abrir com esforço. Passou a ponta da língua nos lábios brancos. Estendeu o braço para deixar o cachimbo na mesa junto da poltrona. O livro tombou-lhe do regaço para o chão. Levou de repente as mãos crispadas ao peito, agarrando a camisa. Tremeu inteiro. Lágrimas escorriam pelo seu nariz, pela boca quando inclinou a cabeça para o peito. Subi nos seus joelhos que se colaram num tremor que fez sacudir a cadeira. Gregório! eu chamei. E o meu miado de dor foi o grito que ele não deu. Até que aos poucos o tremor foi diminuindo. Continuou a massagear o peito banhado de suor e com a outra mão afagou minha cabeça. Seu olhar líquido encontrou o meu, entendi o que quis me dizer, a dor estava passando. Cessou o tremor das pernas. Estendeu-as num relaxamento. O olhar ficou baço — por que tive o sentimento de que ele não estava mais ali? A máscara úmida apagou-se tranqüila. Recostou a cabeça na almofada da cadeira e fechou os olhos. Fechei os meus. (Ibid., p. 100, VR).

A troca de olhar, o *ver* e o *ser visto* entre o animal humano e não humano, conforme destacara Derrida (2002), bem como a capacidade de responder, embora não pela linguagem à maneira humana, alcança o seu cume na narrativa. Rahul é testemunha da partilha maior interespecies, a finitude. Segundo Derrida, o “*podem eles sofrer?*”, de Bentham:

[...]não é mais um poder, é uma possibilidade sem poder, uma possibilidade do impossível. Aí reside, como a maneira mais radical de pensar a finitude que compartilhamos com os animais, a mortalidade que pertence à finitude propriamente dita da vida, à experiência da compaixão, à possibilidade de compartilhar a possibilidade desse não-poder, a possibilidade dessa impossibilidade, a angústia dessa vulnerabilidade e a vulnerabilidade dessa angústia. (DERRIDA, 2002, p. 55).

O acidente envolvendo a gatinha Lorelai, que a amiga de Rosa Ambrósio, Lili, achou na rua e convenceu a atriz a adotar, é outra cena presenciada por Rahul. A gatinha subiu no parapeito da janela e, brincando com a cortina, perdeu o equilíbrio e caiu. Todos na casa julgaram que a gata havia se “suicidado”, apenas o gato tinha acesso à realidade dos fatos: “Lorelai não se matou, quem se matou foi Gregório, eu poderia ter

dito se pudesse dizer. Subi na poltrona e fiquei olhando a gatinha inerte nas mãos de Dionísia. Estava meio embrulhada num pedaço de jornal. Sem sangue. Dionísia gaguejava, a cara cinzenta.” (TELLES, 2010, p. 145, VR).

Enfim, narrar memórias da vida de Rosa Ambrósia, memórias essas que são suas também, pois as viveu, diz da importância do seu existir, do seu olhar único, da relevância de sua voz narrativa para a construção do romance. Aponta-nos, via a construção de uma voz narrativa, o direcionamento do olhar que os animais não humanos nos lançam e toda a possibilidade de existência de uma subjetividade, tal como defende Derrida (2002).

A presença não esvaziada de Rahul, ao contrário, espelho pleno, nossa mais radical alteridade, ajuda-nos, via criação literária, a repensar o especismo (SINGER, 2010) e o dualismo (PLUMWOOD, 2003) que os animais humanos impõem aos não humanos. Assim, ainda que tecido pela imaginação, se constitui em uma pertinente e questionadora presença no romance brasileiro. Uma vez que o existir de Rahul de maneira nenhuma é passivo, a sua voz narrativa leva-nos a refletir sobre a igualdade interespecies, tal qual defende (SINGER, 2010), e sobre o nosso relacionamento com esse outro, bem como sobre nossa presunção de superioridade e o que julgamos dele conhecer a partir da nossa razão.

3.2.2 Rahul: *um Gato Memorialista e Agnóstico* – Existe?

Enquanto narrador homodiégetico, Rahul traz à tona, em sua voz narrativa, memórias de suas vidas passadas (um poeta homossexual no Império Romano, um menino de cachos que morava numa casa de venezianas verdes e um atleta suicida); suas memórias da vida atual, enquanto gato, morador de um apartamento e chamado Rahul; e as aparições de espíritos que vê, ocasionalmente, pela casa.

Na nossa leitura, a rememoração de vidas passadas remete à crença popular de o gato possuir sete vidas⁴¹; sugere a transmigração de almas, defendida por Pitágoras; ou, ainda, a um apelo à reconexão do humano a uma identidade não antropocêntrica e não hierárquica, que se saiba em alteridade com os animais não humanos. Isso porque,

⁴¹ Essa leitura vai ao encontro da proposta de Vera Maria Tietzmann Silva (2009, p. 168): “Inúmeras crendices e provérbios relacionam-se a esses animais [gatos], o que se coaduna com as lembranças de vidas passadas do gato Rahul.”, bem como com a de José Paulo Paes (1998, p. 81): Rahul é “Um gato pensante e metempsicótico, cujos fluxos de consciência nos fazem saber que ele tem vislumbres ocasionais de pelo menos duas das suas vidas anteriores, com o que se ilustra parodicamente a crença popular nas sete vidas dos gatos.”

conforme Derrida (2002), o conceito de humano se destacou da categoria maior (animais), sendo posterior e separado ao de animais não humanos. Cabe, agora, o caminho contrário, a desconstrução da identidade humana separada dos demais animais. Nesse sentido, Rahul é um convite literário em direção a um humano em relacionamento não antropocêntrico e hierárquico com sua alteridade radical e com sua animalidade.

A vida passada mais anterior de que Rahul tem vislumbres de memória corresponde ao jovem poeta homossexual e romano. O felino acessa essas memórias e narra-as da perspectiva externa: sabe-se personagem na cena, mas vê e reconta-as de fora. Desse modo, visualiza um menino mergulhar em um rio para dele sair jovem, vê o jovem caminhar pela praça pública em direção à sua casa, adentra-a para encontrar seu amante, associado em outro momento a Gregório, que o iniciou sexualmente:

As batidas do meu coração ficam mais fortes. Para aplacá-las, procuro disciplinar a respiração recitando em voz alta, sou poeta. Mas não entendo o que digo porque uso a mesma língua enigmática que ouvi na praça. Quando as batidas no meu peito se aceleram quase insuportáveis, pressinto seus passos vindo por detrás.

[...] Não me volto nem mesmo quando sua mão afasta o pano que me cobre o ombro. Beija esse ombro, me toma pela cintura e colado ao meu corpo ele vai me levando adiante feito um escudo. Tombo de joelhos no leito, os cotovelos fincados no coxim. Agora ele me agarra pelos cabelos e puxa minha cabeça. Vou cedendo, o pescoço distendido em arco. Ainda não posso vê-lo colado assim às minhas costas nem me esquivar quando sua boca voraz mordeu minha nuca, devo ter gemido porque em seguida a boca procurou suavemente a minha orelha, contornou a orelha com a língua. Levantei-me de um salto mas ele me tomou com a mesma ferocidade do jovem do baixo-relevo dominando pelos chifres o touro esgazeado. Minhas pernas vão vergando submissas, escorregadias. Deixei cair a túnica e agora estamos nus e calmos, o suor correndo e se misturando, É a primeira vez, eu quis dizer para justificar minha inexperiência. (TELLES, 1999, p. 29-30, VR).

A segunda vida de que Rahul se recorda, a de menino de cachos que morava numa casa de venezianas verdes, provavelmente contemporâneo de meados do século XIX, visto que há uma referência à fotografia, é a mais profícua em detalhes. Sua mãe adoecera depois da morte do marido, passando a não reconhecer seus familiares: “Minha mãe. Faço caretas para diverti-la, monto no cabo da vassoura e saio galopando, upa, upa! E sua expressão é a mesma com que olha para o saco de batatas. [...] Foi depois da morte do meu pai que ficou assim oca? Depois, louca.” (Ibid., p. 65, VR). Sua irmã, pianista como o pai, mais velha, estrábica, é quem toma as decisões da casa, após a doença da mãe, inclusive decidindo por interná-la: “Minha irmã voltou sozinha da viagem. Beijou Marta, me beijou e não disse nada. Anoitecia. Fui até o pomar mas

voltei correndo e entrei pela janela no instante em que ouvi minha irmã dizer que precisou interná-la.”(Ibid., p. 67, VR). Por fim, uma agregada mestiça, Marta, quem, na ausência da mãe, cuida do menino: “Não sei o nome da minha irmã mas sei o nome da agregada, Marta. Tem olhos asiáticos e o perfil de uma rainha exilada. Lavou minha cabeça e agora enrola meus cachos numa vela, é quem cuida de mim e da casa.” (Ibid., p. 64-65, VR).

A terceira vida que se recorda é a de um atleta suicida. “Fui um atleta. A manhã é de festa na grande praça de esportes. Estou correndo numa competição, corrida de revezamento, há tantas bandeiras. [...] Com o fervor de um herói corro de queixo erguido, levando na mão estendida a tocha acesa.” (Ibid, p. 61, VR). Rahul observa a cena da constatação da morte de fora:

[...] estou no hospital, deitado na cama de esmalte branco. Aproximam-se dois médicos de longos aventais, gorros e máscaras. O primeiro médico está mais interessado em mim, inclina-se. Seus alongados olhos castanhos são duas baratas lustrosas emparelhadas na estreita faixa entre o gorro e a máscara. Detiveram-se em mim com certa gula, percorreram rapidamente meu corpo. Estacionaram novamente na minha cara com uma curiosidade maligna. Não sinto seus dedos apalpando meu pulso. Desinteressa-se com um gesto de enfado.

— Está morto.

O outro falou e a voz fez ondular o tecido transparente da máscara.

— Suicídio?

— Injetou uma carga cavalariça de heroína. Deixou um bilhete.(Ibid., p. 61-62, VR).

Rahul, na condição de gato, foi adotado por Rosa Ambrósio. Em sua vida de animal doméstico, no contexto do presente da narrativa, recebe os cuidados básicos de Dionísia, é ela quem lhe oferece o alimento diário e se preocupa com sua saúde. No contexto do passado, antes da morte de Gregório e da depressão da atriz, essas duas personagens também esboçam ações de cuidado para com o animal não humano, tais como preocupações com banho, pulgas e alimentação. Após a morte de Gregório, o gato muda de comportamento, o que remete à observação da conduta dos felinos diante da perda dos seus donos. (“Gregório já estava morto. Que outro ser naquela casa de loucos poderia me interessar?” – Ibid., p. 145, VR). Desse modo, Rahul, que já vinha num processo de observação da morte, cogita a possibilidade de se suicidar para reencontrar com Gregório e alcançar, novamente, a forma humana, visto que tem consciência de que a forma de animal não humana é considerada menor:

Subi ao parapeito da janela e fiquei olhando o jardim. A morte seria fácil, bastava cruzar o vão da vidraça e despencar lá embaixo na direção da alameda de pedregulhos. Tecida e destecida no seu movimento incessante, a vida já me aproximara de Gregório. E se eu tivesse que morrer para nessa segunda oportunidade me aproximar dele novamente? Se é que a gente pudesse se reencontrar — eu disse *a gente*? Eu disse a gente. Porque a idéia de ser de novo um bicho é tão dilacerante que continuo a me perguntar, no mesmo tom culposos da Rosona, o que eu fiz, o quê?! para merecer esta forma. E não tenho fé, não acredito em nada. Um gato memorialista e agnóstico — existe? Memória que quase sempre é peçonha na qual me alimento. E me enveneno. Recuei. Saltei para o tapete. Agora tenho medo da liberdade. (Ibid., p. 125-126, VR).

O especismo é condenado no romance também pela própria voz do animal não humano. Rahul narra a perda de sua mãe, morta por humanos, os quais, segundo o narrador, sentem um prazer a mais em matar, banalmente, os gatos; prática, infelizmente, ainda comum. Na sequência, a compaixão da atriz vem à tona, ao encontrar na rua o filhote de gato e adotá-lo:

Tive aquela que engatou com um gato dotelhado, me pariu, me amamentou enquanto pôde e ficou em algum desvio. Com que sofreguidão eu me agarrava às suas tetas como se adivinhasse que logo iria perdê-las, ficou no desvio. Saiu para caçar e foi caçada, descobri depois que o homem sente mais prazer em matar gatos, coisa de instinto competitivo, o gato é mais astuto do que o cachorro e a astúcia espicaça. Fiquei à espera dela no nosso ninho debaixo das telhas. Não voltou. Fome. Frio. Desci e parei na esquina chamando em vão. Foi quando a Rosona veio vindo com seus amigos e com sua piedade, Olha o pobre gatinho!, disse e me abrigou no bolso do seu casaco e no seu coração sensível, a espera de que eu crescesse para me castrar. (Ibid., p. 63-64, VR).

Dentro do que Singer (2010) chamou de especismo, há, julgamos, o especismo do especismo, qual seja, a separação, transpassada pelo viés da cultura, obviamente, dos animais não humanos em animais de companhia (domésticos), animais de transporte, animais ditos selvagens e animais que nos servem de alimento. O primeiro aspecto a ser ressaltado sobre a domesticação de animais não humanos diz respeito à animalidade desses seres. Segundo Lestel, a domesticação de animais não humanos não resulta em perda da sua animalidade:

A oposição estabelecida entre domesticação e selvageria leva a pensar que o animal doméstico teria perdido sua animalidade e poderia ser associado a um objeto. Mas ao contato do homem, o animal perde sua especificidade tanto em relação ao homem quanto em relação ao objeto? Ao contrário, ele pode desenvolver características que revelam suas potencialidades [...]. (LESTEL, 2011, p.39).

Esse filósofo ressalta ainda que, dentro do seu conceito de “comunidades híbridas”⁴², o animal não humano “[...] pode ser adotado por famílias humanas e tornar-se um membro com plenos direitos” (LESTEL, 2011, p. 38), e dependerem um do outro em suas necessidades, um nutritiva, o outro afetivamente. (Ibid., p. 46).

No que concerne ao gato, ainda que o animal não humano tenha suas necessidades nutritivas supridas e que, em contato com o humano, desenvolva algumas de suas potencialidades, como apontado pelo filósofo, há que se ressaltar que os animais domésticos criados em apartamentos, o que é o caso do romance, perde parte do contato com a natureza e seu contexto/habitat natural. A voz narrativa de Rahul traz à tona essa problemática: “Pulo do colo de Rosona. Vou pisando pelos tapetes, almofadas quando fui feito para árvores, telhados.” (TELLES, 2010, p. 36, VR). Ou ainda: “Fui para perto dos potes de orquídeas, com vontade do cheiro da terra. Afundei o focinho nas raízes meio expostas do primeiro pote, ah, se pudesse avivar meu instinto amortecido, eu inteiro amortecido.”(Ibid., p. 131-132, VR).

Sabedor de toda a violência sofrida pelos animais não humanos e de ter sua existência considerada como inferior pela maioria das personagens humanas com as quais se relaciona, a voz imaginativa de Rahul deseja a si próprio, em uma próxima vida, não retornar à sua condição de bicho “Porque a idéia de ser de novo um bicho é tão dilacerante que continuo a me perguntar, no mesmo tom culposos da Rosona, o que eu fiz, o quê?! para merecer esta forma.” (Ibid., p. 125-126, VR).

O felino sabe que é vítima do especismo e do dualismo humano, tem consciência da crueldade humana para com os animais não humanos, daí a sua negação dessa condição. Animal não humano, não vendo outra saída, deseja a vida de humano. Sendo ele próprio especista, não concebe a possibilidade de um outro relacionamento interespecies, um relacionamento não antropocêntrico, não dualista, não hierárquico, uma relação em que se sinta contemplado pelo princípio da igual consideração de interesses, como propõe Singer (2010), e pelo *ver e ser visto*, de Derrida (2002). Logo, se questiona, pela morte, voltaria à condição humana?

⁴² Para o filósofo Dominique Lestel (2011, p. 25), uma comunidade híbrida é toda relação entre animais humanos e não humanos na qual há compartilhamento de sentidos e interesses, não estabelecidas via contrato social de deveres recíprocos.

Recomeçar do nada, adiantaria? Não. Logo eu chegaria ao ponto em que estou, o ressentimento. A preguiça. E o mundo igual, igual a crueldade ou mais aprimorada ainda, a técnica aprimora os instrumentos. Atiça a imaginação. A violência da miséria se aperfeiçoando contra as crianças, contra os bichos. Empolgantes as infiltrações sentimentalóides nos discursos. Mas hoje eu sei o que quer dizer esperança, podem perguntar que eu sei. Só não posso responder. (TELLES, 2010, p. 96, VR).

Pela voz narrativa de Rahul, sabemos que sua “crise”, anteriormente citada, advém da ansiedade em rever Gregório, agora enquanto “aparição”. A capacidade de enxergar espíritos é outra crença popular a respeito dos gatos que a criação literária de Lygia Fagundes Telles abarca na caracterização da personagem-narradora Rahul. O felino-narrador vê a presença, no apartamento, de uma menina antiga, a única que resiste ao tempo e suas aparições não se desgastam:

A menina antiga está sentada no sofá. Chega inesperadamente com seu vestido de tafetá, botinhas de pelica branca e o bordado dentro do bastidor. Tem gestos de uma menina que gosta de mostrar que é bem-educada. Arruma ajuizadamente a saia para que não amasse. Ajeita no regaço o bordado com a agulha espetada no pano e contorna com mãos limpas o bastidor. Só eu vejo a menina de pescoço comprido e botinhas de abotoar. (Ibid., p.117, VR).

O gato vê também uma cantora com pente espanhol, da qual, certa vez, Dionísia sentira o cheiro do perfume:

A cantora era outra aparição sem explicação. Vestia-se de preto, os cabelos lustrosos presos na nuca, um pente espanhol espetado meio de lado. Vinha com seu xale de franjas de seda escorregando dos ombros nus, a pesada maquiagem de palco já um tanto desfeita. Impressionantes as olheiras esverdeadas afundando os olhos febris mas ainda assim era bonita. Ficava andando de um lado para outro, pisando com energia e sem fazer o menor ruído. Quando parava, levava a mão ao pescoço massageando-o preocupada. Tocava com as unhas envernizadas de vermelho a argola dourada da orelha, queria se certificar de que ela estava ali. Varava com arrogância a porta por onde entrara. Desaparecia. Ficava na sala seu perfume adocicado, enjoativo. Que Dionísia sentiu certa manhã quando farejou o ar, chegou a me interpelar, Mas quem esteve aqui? Dei de ombros, gato tem ombro? Sustentei seu olhar, minha única arma é o silêncio. Abriu as janelas com impaciência, também não gostou do perfume. (Ibid., p. 118, VR).

Observa, ainda, um “[...] velho de chapéu-coco, o pincenêpreso a um cordão preto, os aros redondos com lentes escuras de um cego. [...] Abotoaduras de ouro nos punhos brancos. No colarinho alto e duro, nem sinal de gravata, esquecera a gravata? Botinas engraxadas.” (Ibid., p. 118-119, VR). Por fim, Gregório, que surgira algumas vezes antes de alcançar o desaparecimento completo como os demais corpos sutis, a exceção da menina antiga.

Encontrei-o no escritório uma semana depois do suicídio. Estava sentado na sua cadeira, lendo sob a luz do abajur, era noite. Vestia o mesmo terno do enterro e que me pareceu mais escuro. [...]. Ele voltara e ali estava como sempre esteve, lendo tranqüilamente. A novidade era a gravata. E o semblante esmaecido. Transparente. Fiquei paralisado, olhando. Quando consegui me mover, desatei a correr dando voltas, voltas, tomado de tamanha alegria que só parava para chamá-lo com miados que se estenderam pela casa, pela noite estrelada, Gregório!... Ele sorriu não sei se para mim ou para o livro. Subi na mesa, pulei perigosamente em cima do telescópio que chegou a vacilar, me equilibrei num equilíbrio ridículo até descer esfuziante para o chão na tentativa de fazê-lo rir, diverti-lo. Sabia da fugacidade dessas visitas, ah, se pudesse retê-lo por mais tempo. Ele estendeu a mão naquele seu gesto tão natural de me afagar sem interromper a leitura. Coloquei-me ao seu alcance tomado de repentino desespero: via agora sua face tênue e que me pareceu tão desgastada quanto a dos outros visitantes nas últimas visitas. Esfreguei a cabeça na sua mão feita de ar, onde ele estivera antes de me chegar assim tão enfraquecido? Pulei para o seu colo. A cadeira estava vazia. (Ibid., p. 119-120, VR).

Essas aparições de Gregório, sabemos pela voz narrativa do gato, é a causa do comportamento estranho detectado por Dionísia. “A esperança de revê-lo nos dias que se seguiram quase me enlouqueceu. Não conseguia dormir, e se ele reaparecesse enquanto eu dormia? Se me tiravam do escritório, ficava na maior aflição, rondando a porta. Não comia.” (Ibid., p. 120, VR).

De todas as aparições, a única que resiste é a menina antiga. Rahul investiga: “Se eu soubesse o que impede sua morte total, a morte que vi tanto nos outros e em mim mesmo, se eu soubesse. Mas não será desta vez que vou ter a resposta.” (Ibid., p. 126, VR). Uma hipótese: só através da arte é possível perpetuar-se? Teria sido a menina artista, deixando seu legado, ou ela própria teria sido eternizada, como personagem, em alguma produção artística?

Quanto à antropomorfização de Rahul, comumente os estudos literários acerca da obra em questão leem a presença inovadora e inquietante do narrador Rahul como uma manifestação antropomórfica, conforme destacamos: “Rahul— (o gato), também protagonista, pensa, age e comporta-se como humano” (MARRECO, 2011, p. 32); “Rahul, que, na condição de gato com o atributo humano da rememoração” (MARTINS, 2013, p. 127); “Partilha também da intimidade de Rosa, o gato Rahul. Umás vezes, simples expectador, outras investido da função de narrador, esta personagem antropomorfizada — uma das invenções mais aplaudidas pela crítica em geral — relata e opina sobre o que observa ao seu redor” (CHORA, 2014, p. 101); “Ao invés de telhados e muros, é pelo restrito espaço do apartamento da atriz que ele circula, nesse gato, os vícios humanos dos quais está impregnado convivem com ‘o apetite de

bicho' (HN, p. 105), marcando sua dupla condição: corpo de animal e alma humana.” (MARTINS, 2010, p. 128); “[...] o nome de gente [...] indiretamente acena com a possibilidade de sua antropomorfização.” (SILVA, 2009, p. 143).

Para o conceito tradicional de antropomorfização, indubitavelmente, Rahul é antropomorfizado. Vimos com Tyler (2011, p. 66-67) que todo discurso e/ou narrativa realizada por um animal humano incorrerá fatalmente no antropocentrismo *epistemológico*, o qual diverge do antropocentrismo *valorativo*. No fim, qualquer criação artística sobre o animal não humano será antropocêntrica epistemologicamente.

Entretanto, a partir das atuais discussões acerca da questão animal e do relacionamento interespecies, podemos dizer que há uma grande diferença entre escrever o animal a partir do antropocentrismo *valorativo* e buscar escrevê-lo problematizando esse *status*. É nesse sentido que Maciel afirma que “O esforço de ampliação das formas de acesso ao mundo zoo indica não apenas nossa necessidade de apreender algo deles e sobre eles, como também um desejo de recuperar nossa própria animalidade perdida ou recalcada [...].” (MACIEL, 2016, p. 15).

Ademais, vimos com Derrida (2002) e Plumwood (2003) que o conceito de humano, do qual depende o conceito de antropomorfização, foi construído a partir do processo de rompimento da condição animal do humano e atribuindo a si características tomadas como inexistentes nos demais animais. Noutras palavras, o processo de relação dualística, conforme vimos com Plumwood (2003), se instalou. Considerando, portanto, todos os questionamentos etológicos e filosóficos, redefinimos, no capítulo II, o conceito a partir do critério funcional-semântico, de Tyler (*apud* DESBLACHE, 2011), e dos critérios discursivos de Derrida (2002). Nessa perspectiva, cabe problematização, visto que Rahul em alguns aspectos poderia ser considerado antropomorfizado e em outros não.

Por um lado, Rahul funciona, na diegese da narrativa, enquanto animal não humano, não é um *símbolo* de algum sentido humano (TYLER *apud* DESBLACHE, 2011, p. 296); algumas temáticas abordadas na voz narrativa de Rahul dizem respeito à interioridade do animal não humano, tudo que presencia enquanto testemunha e componente da família diz respeito ao relacionamento interespecies; a autora dialoga com sua animalidade no texto, acolhendo-a, tanto que assume a *persona* de um animal não humano, concedendo-lhe subjetividade, voz e existência ativa, de modo que há o animal *vendo* e *sendo visto* pela autora. Para o relacionamento interespecies dentro da

diegese do romance, como veremos no próximo tópico, não há uniformidade entre as personagens.

Dessa forma, as características de Rahul, ditas humanas, como memória, sentimentos, raciocínio lógico e percepção crítica, em nossa leitura, questionam os limites entre as espécies, problematizam as fronteiras, corroboram a desconstrução do especismo, dualismo e relação antropocêntrica. Reafirmam, por fim, a subjetividade desses animais, enquanto capazes de interpretar sentidos, o mundo em seu entorno e a si mesmos, conforme defende Lestel (2016, p. 134).

Por outro lado, Rahul tem sido lido pela crítica enquanto alegoria do escritor:

O gato Rahul comporta, ainda, uma leitura alegórica. Pode ser visto como uma metáfora do escritor, como lucidamente mostra Nelly Novaes Coelho, que vê nele “a nova consciência do escritor”, que cria seu mundo ficcional, mas é capaz de depois “denunciar seu jogo ou sua mistificação” (COELHO, 1990, p. 5). De fato, Rahul, na função de narrador, identifica-se ao escritor, pois também este enxerga muito além do tempo e das aparências, luta contra a impotência das palavras e cria um universo fictício tão real, que ele mesmo fica tentado a acreditar em sua veracidade. (SILVA, 2009, p. 173).

Daí testemunhar a vida de outras vidas. Daí as vidas anteriores que muitas vezes se questiona se não as inventou para escapar desta vida que ele demonstra consciência de ser tomada como menor.

Ainda a invenção? Simples necessidade de compensar a forma atual através da fantasia — será isso? Nessa linha, inventei a corrida com a tocha e o parceiro que vem me substituir, claro símbolo da vida em outras terras. Com outras gentes. Inventei o jovem na casa romana como inventei o menino de cachos na casa das venezianas verdes, a mais longa das invenções, tantas minúcias. (TELLES, 2010, p. 62, VR).

O escritor cria outras vidas, fomenta mundos a partir do mundo em que vive porque esta vida não lhe basta. “Inventei tudo isso? pergunto de novo. Um gato que sonha com o homem assim como o homem sonha com Deus.” (Ibid., p. 147, VR). Nesta linha de raciocínio, o amante romano corresponde ao seu amado Gregório; a mãe do menino de cachos, à própria Rosa Ambrósio; e a agregada Marta, a Dionísia.

Os fantasmas que vê, resquícios de vidas já passadas, podem ser associados à visão aguçada do escritor que enxerga além, quebra a barreira do tempo e da morte, (re)põe vida onde ela surge enfraquecida. Nesta perspectiva de leitura, Rahul seria, sim, antropomorfizado, tal como propomos.

Em todo caso, o ser Rahul, composto de palavras e imaginação, se firma como um esforço humano para atravessar a fronteira da *alteraridade radical*, que, no fim, é a fronteira-espelho de si mesmo. Segundo Maciel:

[...] todo animal — tomado em sua singularidade — sempre escapa às tentativas humanas de apreendê-lo, visto que entre ele e os humanos predomina a ausência de uma linguagem comum, ausência essa que instaura uma distância mútua e uma radical diferença de um em relação ao outro. No entanto, tal distância/diferença não anula necessariamente aquilo que os aproxima e os coloca em relação também de afinidade. Falar sobre um animal ou assumir sua *persona* não deixa de ser também um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício da animalidade que nos habita. (MACIEL, 2016, p. 98).

Rahul, enquanto exercício de criação literária e de assunção de uma possível subjetividade do animal não humano, encarnando seu ponto de vista, proporciona o abalo das fronteiras entre os animais, questiona os limites entre humano e não humano, problematiza a relação hierárquica interespecies e, no fim, diz do próprio animal humano em sondagem de sua identidade primeira ou da animalidade que lhe compõe.

3.2.3 O Gato e os Humanos: os Matizes da Relação

No que concerne à relação entre o animal humano e não humano, percebe-se, através da voz narrativa de Rahul, que essa relação varia conforme a personagem humana com que o gato convive. Gregório, a personagem mais amada por Rahul, prefigura um relacionamento interespecies fora da lógica antropocêntrica, especista e dualista. Gregório vivencia o princípio de igualdade de consideração de interesses, proposto por Singer (2010), e se sabe visto pelo animal não humano, conforme assinalou Derrida (2002). Essa personagem concebe Rahul não como uma presença esvaziada, mas dotada de subjetividade. Gregório se vê em contiguidade com o animal não humano e reconhece sua diferença em relação a essa alteridade de maneira não hierárquica (PLUMWOOD, 2003), daí o felino lhe devotar amor. Gregório integra o segundo tipo de discurso, conforme classificação de Derrida (2002), e em situação de poesia, reconhece o animal não humano que lhe olha.

Isso se expressa em todas as cenas amorosas já descritas e analisadas e ainda nessa, quando Rahul relembra a atitude respeitosa de Gregório: “[...] tomando todo o cuidado para que eu não respirasse a fumaça do seu cachimbo. E aquela fumaça eu amava. Quando morreu, muitas vezes entrei no seu escritório para reencontrar entre os

livros e objetos um resquício ao menos do cheiro de fumo.” (TELLES, 2010, p. 129, VR). Ou, ainda, quando discursivamente Rahul se coloca ao lado de Gregório e entende essa relação como contígua, a ponto de poder utilizar a expressão *a gente*, conforme vimos em citação anterior.

O suicídio de Gregório, como vimos, é motivo de sofrimento para o gato Rahul. Na falta de seu humano amado, é com Dionísia que mais se afeiçoa. Essa personagem não só é responsável pelos cuidados materiais do gato, já que Rosa Ambrósio, depressiva, se exime de tal tarefa, como também segue atenta ao comportamento do animal, expressão do seu cuidado por ele: “— Coitado do meu gato! É dor de ouvido?, perguntou Dionísia que veio ver por que eu miava assim. Começou a fazer uma massagem enérgica nas minhas orelhas. Entreguei-me às suas mãos com cheiro de polidor de metais.” (Ibid., p. 122, VR).

Sabedor da ameaça de Diogo, que dizia que, se piorasse, daria ao gato umas pílulas para gato em crise, Rahul muda o comportamento, para o contentamento de Dionísia: “Comendo com apetite as papas leitosas que Dionísia despejava na minha vasilha, cheguei até a brincar com o novelo do seu tricô, como fazia quando jovem. Ela animou-se. — Ele sarou, graças a Deus.” (Ibid., p. 121, VR). Cabe lembrar que Dionísia — mulher, negra e de pouca escolarização — partilha com Rahul, enquanto animal não humano, a posição inferior no polo da relação dualística, daí a identificação de Rahul com Dionísia: “A Dionísia que me oferecia leite teve outra vida antes? E que vida foi essa para retornar com a pele negra. E ainda por cima, mulher. [...] não sei o que significa neste mundo uma preta pobre. Feia. E um gato sem raça.” (Ibid., p. 122, VR).

Quanto a Rosa Ambrósio, a voz narrativa de Rahul confirma-lhe o aspecto paradoxal da personagem: “É falsa e é verdadeira. Café com leite, impossível separar o leite.” (Ibid., p. 141, VR). O relacionamento do gato com a atriz, na voz de Rahul, ganha mais detalhes. É pela sua voz que ficamos sabendo de seu aspecto protetor e compassivo, a exemplo da cena de adoção. Sabemos também do quanto o gato partilha de sua intimidade e vemos Rosa Ambrósio, antes da depressão, preocupada com a higiene e alimentação do animal não humano. Assistimos, por fim, Rahul acompanhando os porres, destinando, inclusive, sua presença e preocupação ante a situação.

Por outro lado, a presença tanto de Rahul como de Dionísia, as que restaram, apesar de necessárias, não recebem a devida valoração: “Na hierarquia dos valores Ambrosianos entrei em primeiro lugar na condição de um bicho no meu degrau ínfimo.

Agora chegara a vez da escrava.” (Ibid., p. 135, VR). Rosona vê o animal não humano, mas não se *sabevista* por ele, não alcança sua subjetividade, considera-o muito mais uma companhia confidente que um presença dotada de um ponto de vista. Conforme Silva (2009, p. 166), é um ser mudo, que escuta a atriz com atenção e sem interrupção; um público considerado passivo.

Num outro extremo, temos a personagem Diogo, que estampa o especismo (SINGER, 2010), o antropocentrismo, a violência contra o animal não humano, o dualismo (PLUMWOOD, 2003). Diogo representa, ainda, a primeira situação de saber acerca dos animais não humanos postulada por Derrida, aquela em que não leva em consideração os animais não humanos nem temática, nem teórica e nem filosoficamente, não encara a alteridade radical do animal não humano (DERRIDA, 2002).

O amante da atriz violenta, verbal e fisicamente, o gato Rahul: “Ele me pegou pelo rabo, me sacudiu e me atirou longe, Seu filho-da-mãe!” (TELLES, 2010, p. 63, VR) e tem atitudes desrespeitosas para com o gato: “— Com crise outra vez, gato? — ele perguntou assim que me viu. Foi buscar gelo. Na volta espargiu no meu focinho um pouco da água gelada do balde.” (Ibid., p. 125, VR). Tais ações resultam na antipatia de Rahul por Diogo, chegando a mijar-lhes os sapatos engraxados por Dionísia: “Tinha engraxado esses sapatos mas onde, onde os deixara? Eu sabia. Cheguei antes e mijeí em cima deles.” (Ibid., p. 126, VR). A postura de Diogo, em síntese, prefigura tudo que buscamos, através deste trabalho, questionar.

À Cordélia, Rahul destina a indiferença, talvez porque não mantenha, com essa personagem, relação estreita, daí ele se esquivar, nas tentativas de afago da filha da atriz:

Na despedida, Cordélia me viu, tentou me acariciar. Fugi para debaixo do canapé. Ficou correndo com os dedos pelo tapete, imitando um camundongo, Ô, gatão! você não me ama mais?
— Acho que ele só amava o seu pai.
O camundongo parou de me atazanar. Os dedinhos finos, de unhas com verniz incolor, foram se fechando. Afastou-se mas logo voltou eufórica. (Ibid., p. 92, VR).

Por fim, há a personagem Ananta, que Rahul não tem relação íntima e cotidiana, mas que toma cena na voz de Rahul sempre que a atriz se refere à sua analista, ou quando assiste às consultas. É, ainda, na voz narrativa de Rahul que a

identidade de médica, outro traço significativo da misteriosa terapeuta, na ocasião da morte de Gregório, é revelada.

3.3 Ananta: o Miolo da Alcachofra

A terceira voz narrativa do romance se apresenta nos capítulos 5,6, 14, 17 e 18. Segundo as categorias de Genette (1995, p. 244), esse narrador, em terceira pessoa onisciente, é heterodiegético, pois está fora da diegese, dos fatos narrados. Essa voz se encarrega, nos dois primeiros capítulos, da história da analista, Ananta, seu cotidiano e rotina profissional; sua atividade política como militante feminista e voluntária na Delegacia de Defesa da Mulher; sua personalidade discreta, enigmática, porém firme; além das especulações acerca do Vizinho no sétimo andar.

Nos três últimos capítulos, após o anúncio do sumiço da psicóloga através da voz de Rosa Ambrósio no capítulo 13 — “Estou bebendo menos desde que a minha analista sumiu, doutora Ananta Medrado, o senhor conhece? Não deve conhecer, é muito jovem... Pois saiu de casa e não voltou até agora [...]” (TELLES, 2010, p.161, VA) —, a voz narrativa se volta para as investigações acerca do sumiço misterioso, empreendidas pelo primo de Ananta, Renato Medrado, passando à onisciência, inclusive, para a mente do advogado.

Essa voz narrativa pouco nos diz, mas muito sugere; dizer mais do que o necessário, aqui, seria deitar por terra o mistério construído acerca do desaparecimento da analista. Além disso, como afirma Vera Maria Tietzmann Silva (2009, p. 174), a ausência de voz narrativa em primeira pessoa vai ao encontro da personalidade da analista, de pouca exposição e misteriosa, além de remeter à profissão da personagem, a qual exige distanciamento e impessoalidade. Há que se destacar, ainda, que o mistério sustenta o diálogo traçado pela autora entre dois tipos de narrativas aparentemente inconciliáveis: “[...] o policial e o fantástico. Um, regido pela lógica, o outro, pela sua negação. O efeito é no mínimo intrigante.” (Ibid., p. 175).

No que diz respeito ao nome da personagem, Ananta, ele significa infinito e é um dos nomes do deus Vishnu da mitologia hindu. Segundo Fábio Steyer e Jeanine Javares (2017, p. 142), o símbolo do deus é uma serpente que engole o próprio rabo; o que é bastante significativo para o mistério apresentado no romance, bem como para as já apontadas metalinguagens presentes na narrativa.

Ananta, sob o olhar da voz narrativa em terceira pessoa onisciente, é apresentada como uma pessoa discreta, enigmática e disciplinada, características essas que são refletidas na organização do seu consultório e da sua casa, ambos no sexto andar do mesmo prédio em que reside a atriz Rosa Ambrósio:

O consultório de Ananta Medrado era de uma profissional sem vaidade. Disciplinada. Refletindo (como num espelho) o seu despojamento, já vestiu o avental. Calçou as meias brancas. Sapatos fechados, sem salto. A cabeleira crespa está rigorosamente puxada para trás e presa na nuca por uma larga fivela do mesmo tom castanho-escuro dos cabelos. (TELLES, 2010, p. 69, VT).

O narrador dessa voz faz incursões, ainda, ao narrador câmera, conforme categorias de Norman Friedman. Segundo Alfredo Leme de Carvalho (2012, p. 14-15), o narrador câmera, para Friedman, corresponde àquele em que o autor estaria praticamente eliminado, ocasionando uma visão passiva ao leitor que acompanha o texto como se esse fosse uma câmera cinematográfica.

Nesse sentido, nos dois primeiros capítulos, trechos da agenda e do diário da analista são expostos. Através do recurso gráfico do itálico, acompanhamos a personagem ora lendo, ora escrevendo seus registros. Na agenda em que anotava seus compromissos diários ou breves anotações sobre seus pacientes, pacientes estes que sempre a sobrecarregavam com várias ligações ou recados na secretária eletrônica, um registro do seu incômodo de ter como paciente (Rosa Ambrósio) uma vizinha: “*Da inconveniência (grifado inconveniência) de se instalar o consultório na própria residência. Pior ainda, aceitar um caso residente no próprio edifício.*” (TELLES, 2010, p. 70, VT). No diário, seus pensamentos íntimos, muito embora nem sempre claros:

Aspirina americana de Flávia. Efeito rápido. Ligou M. L. (retorno) e Flávia. Pesquisa sobre o adultério na literatura, Capitu é inocente ou culpada? Não sei, respondi. Flávia riu, para a maioria (homens) Capitu é inocente e Dom Casmurro, um neurótico. Para as mulheres, culpada. Poucos (dos consultados) leram o romance. Concordei, ninguém lê. Desligou, tem namorado novo. Duas chamadas, engano. Tirei o som do telefone, liguei o toca-discos. Quando me sentei passava das nove horas. Noite fria. Procurei (inutilmente) a antologia de C. D. A., a faxineira veio ontem. O ruído começou em cima. Troquei o disco (Chopin) e apaguei a luz. (Ibid., p. 75, VT).

Ananta, em sua intimidade, detinha interesse pelo novo Vizinho do sétimo andar, aspecto esse já analisado no capítulo anterior, e, assim como Gregório, talvez igualmente torturada, revela sentir fortes dores de cabeça. Em vários momentos, o

narrador a descreve tomando aspirinas para aliviar a dor. Sendo médica, uma das identidades da personagem, resolve fazer exames para averiguar sua saúde:

E se os calafrios na noite quente não passassem de agravantes da enxaqueca?
A ligeira tontura quando se levantava de modo brusco, foi ao neurologista.

Exames. Exames.

Saúde perfeita, um tanto fatigada, talvez, quem sabe alguns dias de férias num lugar calmo. Radiografias da cabeça, não teria alguma lesão cerebral que só agora (trinta e um anos) se revelava? Menina ainda, quando passava o fim de semana na fazenda dos tios, caiu do cavalo e feriu gravemente o braço direito, foi hospitalizada. Operada. Tinha ainda a marca da cicatriz fechando-lhe o pulso como um bracelete lívido. Mas não se lembrava de ter sido examinada na cabeça, ninguém se preocupou com a cabeça da pequena cavaleira?(Ibid., p. 87, VT).

De maneira semelhante às demais vozes narrativas do romance, há a presença de validações de fatos mencionados pelas demais vozes, inter cruzando os discursos, eis algumas: 1- a transferência de Rosa Ambrósio para um colega, talvez porque tinha planos de montar com sua amiga Flávia um escritório em defesa da mulher nas salas que possuía no centro da cidade, ou talvez porque planejasse o sumiço: “Vinha em seguida uma observação, ia transferir Rosa Ambrósio para outro colega. Doutor Moisés? Rosa Ambrósio (não aceita mulher) disse que precisa de uma trégua, então o doutor Ivan?” (Ibid., p. 75, VT); 2- Cordélia e sua preferência por velhos: “O chamado de Cordélia teve dois tempos, no primeiro disse que estava apaixonada (Quase morri de prazer!) por um namorado (sessenta e quatro anos) que ia abandonar a mulher, filhos, negócios (banqueiro) para fugir com ela para a Austrália.” (Ibid., p. 74-75, VT); 3- a filha da atriz preocupada com sua mãe, que andava bebendo demais desde que Diogo partira, cogitando, inclusive, interná-la: “No segundo tempo ocupou-se de Rosa Ambrósio que andava bebendo demais, queria saber se não seria conveniente internar a mãezinha que piorou (teria dito piorou?) desde que Diogo (um ingrato) foi embora.” (Ibid., p. 75, VT); 4- a angústia de envelhecer sentida por sua paciente Rosona: “Sua culpa. Que se misturava ao ódio que sentia pelo próprio corpo, o traidor! Ele não é o mesmo, Ananta, muda depressa demais!” (Ibid., p. 85, VT); 5- Rosa levando Rahul às consultas com a analista: “Rosa vinha às vezes com uma pastilha de hortelã que trincava entre os dentes, os óculos escuros escondendo os olhos. E ainda o gato para confundir o confundido, sua paixão.” (Idem, VT).

Após o seu sumiço, o narrador adentra a consciência do seu primo advogado, Renato Medrado, que, acionado pela amiga de Ananta, Flávia, decide investigar por

conta própria o desaparecimento: “Um Sherlock procurando pela prima que desapareceu.” (Ibid., p. 173, VT).

É nesse ponto que a narrativa ganha contornos policiais e o texto se transforma em um grande tecido minado de pistas, as quais cabe ao leitor desvendar ou, no mínimo, levantar hipóteses. Contudo, o romance não atende a uma das características desse tipo de narrativa: a solução do enigma, que segue indecifrável. Segundo Reimão (1983, p. 11): “O enigma atua, então, como desencadeante da narrativa, e a busca da solução, a elucidação, o explicar o enigma, o transformar o enigma em um não-enigma é o motor que impulsiona e mantém a narrativa; quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa.” Uma vez que o mistério, n*As horas nuas*, não se esclarece, voltamos em círculo à sua origem, à própria narrativa, infinitamente, tal qual o nome da personagem Ananta conota, em busca de decifração.

Com o desaparecimento da psicóloga há mais de um mês, passamos a acompanhar as investigações de Renato Medrado, que gostaria de ser escritor policial e era especialista em advocacia criminal. O primo de Ananta, então, procura o delegado da Delegacia de Pessoas Desaparecidas para aconselhar-se. Antes, já havia feito o Boletim de Ocorrências, visitado hospitais e necrotérios, conversado com amigos e pacientes, sem êxito. O delegado e o advogado repassam juntos as características da personagem sumida: solteira, médica, psicóloga, feminista, sem vícios, solitária, moça comportada, simples, embora de confortável situação financeira, sem grandes afetos ou desafetos. E recapitulam o último dia em que Ananta foi vista:

Na quinta-feira esse grupo de moças marcou uma reunião de trabalho na sede, um casarão da Avenida Paulista que vai ser demolido. A reunião estava marcada para as sete da noite, Ananta chegou com seu carro pouco antes das sete horas. Deixou o carro no pátio com o manobrista e ficou de pé no fundo da sala que estava cheia. Flávia e ela trocaram sinais de longe, ficaram de se encontrar na hora do café, seria servido um café com bolo depois da reunião. Às nove e meia terminou a reunião, Flávia procurou por ela. Não foi mais vista. No dia seguinte, uma sexta-feira a empregada telefonou para Flávia, a moça estava preocupada, nunca a patroa tinha dormido fora. O carro, um Gol ainda novo estava na garagem do edifício. (TELLES, 2010, p. 176, VT).

No retorno ao edifício, não foi vista por ninguém. Marlene, a empregada, não dorme no trabalho. O porteiro estava doente e se recolheu mais cedo, o porteiro da noite, por sua vez, faltara ao trabalho. No dia seguinte, Marlene comunicou a ausência da patroa à amiga Flávia, a qual esperou até o domingo para acionar os familiares. A

amiga, passando pela lista dos Medrados, chegou a Renato, primo distante e principal herdeiro, após transcurso do prazo legal, caso Ananta não tivesse deixado testamento.

No diálogo, o delegado explica que não há desaparecimentos, pois sempre tem uma solução ao mistério. Os motivos para o desaparecimento de uma pessoa, temática bastante recorrente ao Brasil nos anos 1980, são muitos:

São tantos os motivos que levam uma pessoa a abandonar o domicílio sem dar satisfações do destino que tomou. Na maioria das vezes é para fugir de uma situação difícil, uma dívida. O tipo se sente prensado, enclacrado e dá aquela angústia, a solução é fugir. Um caso de amor impossível também aciona qualquer um, principalmente os muito jovens. Ou os velhos. Ficam doidos, fogem com o amor e se escondem tão bem às vezes que não aparecem nem na morte. Têm ainda os fujões que querem ficar sozinhos, livres para o vício, aqueles viciados crônicos. E o mundo dos débeis mentais? dos mentecaptos que saem de casa e ficam banzando pelas cidades, pelas estradas. Acontece ainda a perda da memória, o tipo vai fazer uma compra e assim que dobra a esquina, a amnésia, esqueceu até o nome. A morte natural na rua também complica se o morto está sem documentos, sabe se sua prima levou os documentos? (Ibid., p. 180, VT).

Além desses, sequestro ou o motivo algum: “[...] o tipo quer apenas ser feliz. Em outra cidade. Em outro país. Saiu mas não diz que saiu, seu prazer secreto é atormentar os que ficam na dúvida. É o jeito que achou de se vingar [...]” (Ibid., p. 182, VT). Ou, ainda, os “desaparecidos entre aspas” (Idem, VT), por motivação política, hipótese descartada pelo primo investigador por acreditar que sua prima “[...] não tinha maior importância política, não estaria nunca na relação dos torturados e apagados.” (Idem, VT).

A excelente capacidade de investigação de Renato Medrado é ressaltada, indiretamente, no romance, de modo a trazer confiabilidade ao trabalho desempenhado pelo primo. No diálogo com o delegado, Renato vai provando ao leitor que é um detetive perspicaz, decifrando segredos da autoridade policial, quais sejam: 1- sua secretária era também amante: “Secretária e amante, o olhar que trocaram lá podia ser profissional?” (Ibid., p. 173, VT); 2- a identificação por Renato do pai do delegado nas fotos dispostas na parede do escritório, quando a autoridade citou que pertencia à terceira geração de advogados, recebendo dos dois primeiros (avô e pai) a inspiração: “— [...] Por acaso é aquele ali do retrato? — Acertou. Dele recebo a minha inspiração, dele e do Ruy. Cheguei a decorar a Oração dos Moços.” (Idem, VT); 3- a constatação de que havia parado de fumar recentemente: “— [...] Sem querer ser indiscreto, desde quando o senhor deixou de fumar? [...] — O senhor é bom observador. Meu coração me deu um susto, começou a pifar. Não fumo, não bebo, parei de jogar tênis mas faço as

outras coisas.” (Ibid., p. 174, VT); 4- a origem da gravata que usara (francesa), presumindo que viajou com a secretária, visto que ela usava perfume francês:

Renato Medrado esfregou as mãos, satisfeito. Quando viu a gravata vermelha, pensou, um presente da secretária rebolante. Que viajou para o exterior, lógico, o perfume era francês. Uma beleza quando as peças vão se ajustando na engrenagem.

— A gravata é francesa?

— Sim, creio que sim, murmurou o homem torcendo-a devagar para ver a etiqueta. Francesa.

— Quando o meu casamento dançou, em vez da geladeira acabei comprando uma passagem para Paris. Dias inesquecíveis! Estavam na moda esses pochetes, bolso em francês é *poche*, o senhor sabe. E o lenço de bolso que acompanha a gravata...

— Pochete. Imagina, surpreendeu-se o delegado. (Ibid., p. 185, VT).

Renato Medrado, como bom investigador que demonstra ser, colhe depoimentos de todas as pessoas das relações de Ananta: sua empregada, Marlene; sua amiga Flávia; o porteiro do edifício; a “mulher meio velhota que servia o café na reunião” antes do sumiço; o manobrista que estacionou seu carro no dia da reunião; os pacientes, em especial Rosa Ambrósio, última paciente a ser atendida antes do sumiço, todos confirmando as características de Ananta e não demonstrando pistas significativas para desvendar o mistério.

O romance vai, sutilmente, tecendo hipóteses: 1- um amor impossível e a urgência de vivê-lo, podendo, inclusive, ser com o Vizinho, quem sabe fugindo com ele para a fazenda dos tios, conforme vimos no capítulo anterior, daí a alegria da terapeuta, nos últimos dias, relatada por Rosa a Renato Medrado: “A alegria secreta da prima podia vir de um amor secreto, é lógico, e se o seu caso era com um homem casado? Bem escondido, a mulher ciumentíssima na linha de uma Medusa que basta olhar de frente para a rival e a rival já vira pedra.” (Ibid., p. 223-224, VT); 2- perda de memória ou loucura súbita, corroborada por uma nota no diário de Ananta, o qual some junto com a analista, mas que as personagens não sabem disso, inclusive Marlene, porque não tinham conhecimento do diário: “[...] se enlouquecesse um dia seria uma louca ambulante e não estática” (Ibid., p. 74, VT), corroborada, ainda, por um pensamento do detetive-primo: “E se a priminha pirou como esse homem-árvore e virou vegetal. Em alguma praça do mundo estava Ananta Medrado esparramando as raízes, podia ser em Amsterdam.” (Ibid., p. 221, VT); 3- viver uma nova vida, inspirada em Cordélia e sua liberdade: “Poderia dizer-lhe em troca que ela, sim, ela agradecia o instante em que descobrira de repente no cabelo andrógino e no belo peito tatuado uma outra forma de

vida que era alegre e transitória e vã.” (Ibid., p. 78, VT); 4- o “desaparecimento” advindo de motivações políticas, daí ter escrito em seu diário “*Pavor. Pavor.*” (Ibid., p. 76, VT); 5- viagem de férias, sugerida pela fala do neurologista que lhe examinara e pela suposição do delegado: “Sim, sim... Sua prima era ajuizada mas independente. E se resolveu viajar sem participar a ninguém, assim na moita? Às vezes as pessoas muito quietas têm esses impulsos, não dão satisfações, fazem planos secretos.” (Ibid., p. 178); 6- a incursão no fantástico, a penetração de Ananta na tapeçaria antiga que possuía na sala, herança dos seus avós, em diálogo intertextual com o conto fantástico *A caçada*, de Lygia Fagundes Telles:

Ajustou os óculos que escorregavam do nariz para examinar de perto a tapeçaria que ocupava o centro da parede. Então era esse o terrível bosque verde-negro com a sombra de um castelo tão remoto lá no fundo que era mais para ser adivinhado do que vislumbrado. Isto estava na casa dos meus avós. Eu era menino quando vi essa tapeçaria. Não tenho idéia como veio parar com Ananta. Outro mistério. (Ibid., p. 233-234, VT).

Essa é a interpretação de Vera Maria Tietzmann Silva, a qual possui um estudo acerca do romance em análise, defendendo que essa obra é composta de várias relações intertextuais com o todo da obra da autora. Nesse ponto, o diálogo se instala com o citado conto, no qual um homem visita um antiquário repetidas vezes, perplexo com a sensação de familiaridade que uma antiga tapeçaria retratando a cena de um caça lhe causara. Certo dia, ainda na tentativa de descobrir a origem dessa familiaridade, a tapeçaria se faz ainda mais viva e ele se recorda que era a caça, tombando, por fim, morto. Segundo a pesquisadora, “Mais do que a seta, a caçada ou o clima de mistério, grande elo a unir o texto do conto ao do romance é a presença da tapeçaria antiga, suspensa na loja de antiguidades e na sala de trabalho do apartamento de Ananta Medrado.” (SILVA, 2009, p. 179).

Ademais, na ótica do experiente delegado, o edifício comportava o coração do mistério, já que voltou ao apartamento e ninguém vira a analista sair depois. Ele era, portanto, o miolo da alcachofra, daí um conselho ao primo-detetive, voltar ao edifício: “Mas volte ao edifício e fale de novo com os empregados, com os vizinhos, de repente pinta alguma coisa. É como uma alcachofra que a gente vai abrindo, tirando uma folha depois da outra até chegar ao miolo. E o miolo só pode estar no apartamento.” (TELLES, 2010, p. 184).

Renato segue o conselho do delegado e nesse retorno se dá conta de um detalhe que lhe passara despercebido, um canteiro de amor-perfeito, a flor de sua infância, que estava ali desde o início das investigações, mas que só agora se dava conta: “O que mais teria deixado escapar?” (Ibid., p. 236, VT).

3.3.1 A Alcachofra e o Mistério do Animal Não Humano

No que concerne à relação do animal humano e não humano nessa voz, temos poucas, mas, igualmente, significativas passagens, validando, inclusive, o que a voz narrativa de Rahul aponta, a ausência de relação íntima e cotidiana entre Ananta e o gato Rahul. Todavia, como vimos, Rahul algumas vezes acompanhava Rosa Ambrósio em suas consultas à analista: “Rosa vinha às vezes com uma pastilha de hortelã que trincava entre os dentes, os óculos escuros escondendo os olhos. E ainda o gato para confundir o confundido, sua paixão.” (Ibid, p. 85, VT). Ou ainda: “A manta de lã guardava vagamente a forma do corpo de Rosa Ambrósio que trouxe o gato embrulhado numa echarpe, Ele está com medo da chuva, querida. O gato saltou para o chão e sentou-se de costas para as duas mulheres, olhando os potes de plantas.” (Ibid., p. 82, VT).

Conforme depoimento de Marlene, funcionária de Ananta, colhido por Renato Medrado, no dia do desaparecimento, a terapeuta havia recebido três pacientes naquela tarde, a última a ser atendida foi Rosa Ambrósio com seu gato: “Abriu a porta para a vizinha Rosa Ambrósio que chegou com o gato no colo, isso por volta das cinco e meia. Reparou que a sessão com a atriz não demorou muito, talvez meia hora.” (Ibid, p. 223, VT).

É possível perceber, ainda, a presença de Rahul rondando o prédio, hábito tão peculiar aos felinos:

O gato de Rosa Ambrósio estava sentado no meio do lance superior da escada. Ananta olhou-a atentamente, ele dormia ou fingia dormir? Tinha os olhos apertados, reduzidos a um fio luminoso e vacilava ligeiramente na dura posição de esfinge. Estendeu-lhe a mão, Quer entrar, Rahul?

Ele não se moveu. Suavemente ela foi fechando a porta como se pedisse licença, Posso? Foi à cozinha e avisou Marlene, O gato está sozinho aí fora. — Ele cisma às vezes de circular pelas escadas, já avisei a Dionísia, acrescentou e cruzou os braços na altura do ventre. [...]

Quando Ananta saiu o gato estava no mesmo lugar e de olhos abertos. Cumprimentou-o, Até logo, Rahul! Ele recuou, desconfiado. Ela interrompeu o gesto de carícia. Já entendi, fique em paz. (Ibid., p. 77, VT).

No retorno das compras, “[...] não encontrou mais o gato na escada.” (Ibid., p. 78, VT). É por essa voz que constatamos que Rahul está sempre em trânsito pelo edifício. Como boa testemunha que é, segue acompanhando a rotina da habitação coletiva.

Numa terceira situação, o gato Rahul é citado. Seguindo o conselho do delegado de pessoas desaparecidas, o primo retorna ao edifício para um última inspeção, nada encontrando, Renato Medrado desiste das investigações, pois já havia recolhido o depoimento de todos sem obter êxito no caso. Dionísia, que lhe acompanhara na última visita ao apartamento de Ananta, sugere ao advogado que restava consultar o gato, mais uma comprovação de que Dionísia era, juntamente com Gregório, a personagem que está em alteridade com o gato:

- Já encerrei, dona Dionísia. Acho que já falei com todos.
- Falta o Rahul.
- Rahul?
- É o gato.
- Mas o gato não tem palavra!
- Esse até que fala demais às vezes. (Ibid, p. 235, VT).

Não dando muita importância a essas palavras, Renato Medrado se encaminha para deixar o prédio. Nos últimos momentos da investigação do detetive, os quais coincidem com os últimos momentos do romance, acompanhamos a sensação, sentida pelo investigador, de ser observado, reafirmando que o espectador detém um ponto de vista e — quiçá — tenha muito mais a dizer do que imaginam:

Voltou-se bruscamente para a janela do quarto andar com nítida impressão de que alguém o observava através da cortina, quem? O sol batia afogueado na vidraça mas agora que o incêndio ia-se apagando ele podia ver melhor a sombra. Dionísia? Desfranziu os olhos ofuscados, o vulto era pequeno demais para ser gente. — É o gato. (Ibid, p.236, VT).

E assim se conclui o romance, sugerindo que a testemunha-chave para desvendar o mistério do sumiço de Ananta era Rahul, caso possuíssem linguagem em comum. Rahul, um dos últimos a ver a analista, proficuamente observador; Rahul, que transita pelo edifício, como vimos; Rahul, que detém um ponto de vista e uma larga vida anterior. Em Rahul, o mistério. Rahul, o miolo da alcachofra.

O mistério do sumiço de Ananta se alinha com o mistério da interioridade de Rahul. Em um a explicação do outro, um comporta o outro. Ambos, não resolvidos. Um terceiro mistério se coaduna: o mistério da palavra. A literatura é a incansável tentativa

de, pela palavra, compreender o mundo, de compreender o outro, embora muitas pétalas da alcaçofra sejam descortinadas, o miolo segue intacto, por isso, o mistério de perseguir o desvendamento segue firme. Segundo Sônia Régis:

A literatura está indelevelmente ligada ao mistério da representação, esse quase-milagre que faz com que nos forjemos como sujeitos e possamos dialogar com os objetos de nosso conhecimento. Uma das tarefas mais importantes do escritor é não nos deixar esquecer que somos mudos sem essa relação de intermediação da linguagem entre nós e o mundo. É com esses recursos da linguagem que vamos deixando os rastros de nossas tentativas de conhecer o outro. A literatura existe para essa tarefa fundamental, é feita dessas tentativas. Desse erro se faz o discurso literário, das constantes tentativas para agarrar o real. Se conseguíssemos definir o mundo (desejo da ciência), ele simplesmente passaria a ser esse objeto definido, sem mais a necessidade de continuarmos a falar dele ou tentar encontrar seu âmago. (RÉGIS, 1998, p. 87).

As tentativas de escrever o animal dizem desse lugar misterioso que o animal humano busca acessar, sabe-se vencido, mas segue em tentativa. Isso porque, na busca do traspasso das fronteiras, ele próprio se encontra e reconhece os seus limites, acaba, por fim, encontrando a sua própria animalidade. A ausência de uma linguagem comum remete à distância e à diferença interespecies, mas não afeta o que os aproxima e os põe em continuidade, falar sobre e com o animal não humano é um gesto de identificação, de espelhamento, de acesso à animalidade que mora no animal humano.

Segundo Maciel (2016, p. 86): “Não há uma resposta satisfatória. Do que sabem os animais sobre os humanos ninguém sabe, mas tudo se imagina. E toda tentativa de se revelar esse saber está condenada ao fracasso, o que, entretanto, não impede que os escritores continuem conjecturando sobre esse saber possível.” O desejo de deslocar-se de si em direção ao mistério da alteridade radical para, no fim, retornar a si sem conclusão, mas mais aberto à alteridade alheia é o exercício de buscar alternativas ao especismo, dualismo e ao não reconhecimento do olhar dos animais não humanos ante nós.

Narrativas como *As horas nuas* (2010), portanto, “[...] não somente nos ligam aos animais que têm compartilhado nosso passado e compartilham nosso presente, elas também sussurram em nossos ouvidos modos imaginativos de nos relacionarmos com os diferentes seres por maneiras não hierárquicas [...]” (DESLACHE, 2011, p. 309).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...) *os escritores nos ensinam mais do que sabem.*

J. M. Coetzee

Desde muito antes o animal não humano se faz escrito pelo humano, a abordagem da crítica desse aspecto à luz do campo *Animals Studies*, entretanto, avaliando nossa forma de olhar, se relacionar e criar essa *alteridade radical*, é recente.

Sob essa perspectiva, no capítulo I, escolhemos e detalhamos três discursos que julgamos pertinentes à elucidação dos modos pelos quais o animal humano vem se relacionando há séculos com os animais não humanos e que buscam uma alternativa para minimizar os efeitos do antropocentrismo, são eles: 1- o basilar do filósofo Peter Singer, em *Libertação animal* (2010), no que concerne à crítica do especismo, a postulação do princípio da igualdade estendido aos animais não humanos e, decorrente desse, a proposição do princípio da igual consideração de interesses, ideias essas que nos auxiliaram, juntamente com a recapitulação do “Questionando o antropocentrismo em *Libertação animal*”, a pensar outra forma de se relacionar com os outros animais; 2- o questionador discurso de Jacques Derrida, em *O animal que logo sou (a seguir)* (2002), que nos amparou a pensar os animais não humanos enquanto seres dotados de um ponto de vista para nós, de uma subjetividade, além de refletirmos sobre o nosso relacionamento com esse *outro*, desconstruindo o lugar hegemônico e hierárquico do humano; 3- as ideias de Plumwood, em *Feminism and the mastery of nature* (2003), no qual o conceito de dualismo foi exposto, assim como suas características. Ademais, percebemos que a formulação do que hoje entendemos enquanto identidade humana e animal foi historicamente discutida e problematizada em uma rede de dualismos que se atualizam e representam as principais violências e exclusões do ocidente ao longo do tempo, para, ao fim, contemplarmos uma alternativa ao dualismo hierárquico, a saber: o reconhecimento da contiguidade e da diferença.

Os três discursos juntos nos pareceram coerentes e necessários para primeiro descrever os modos até então usuais de o humano se relacionar com os animais não humanos e, ao fim, propor alternativas a essas tradições. Diante dessa discussão, sobretudo do reconhecimento da artificialidade do conceito da identidade humana, chegamos à necessidade, no capítulo II, de problematizar a definição de antropomorfização dos animais escritos. Por falta de debate aprofundado nessa questão,

ensaiamos uma revisitação do conceito, a partir do critério funcional-estético, de Tyler, e dos critérios discursivos de Derrida, deixando aqui a vereda aberta para que outros pesquisadores complementem e mergulhem na discussão.

Vimos também o quanto que a presença dos animais não humanos nos textos-imagens, muitas vezes, suscita mais de uma possibilidade de leitura. Em umas, o animal não humano *vê* e *é visto*; noutras, apenas *é visto* e não captado enquanto dotado de subjetividade, de um ponto de vista, de um olhar. Isso porque a literatura sempre escapa às tentativas de definição. Percebemos, ainda, que muitas estratégias consideradas pertinentes ao discurso e fazer literário podem ser antiecológicos, a exemplo da utilização dos animais nas fábulas.

No capítulo III, por fim, analisamos cada voz narrativa em sua individualidade e em relação ao tema deste trabalho: o relacionamento interespecies, chegando à conclusão de que esse relacionamento não se dá de maneira uniforme entre as personagens. Há desde a relação de contiguidade entre o animal humano e não humano, de maneira não hierárquica e antropocêntrica, prefigurada pela relação de Rahul com as personagens Gregório, inicialmente, e, depois, com Dionísia; passando pela relação ambígua com Rosa Ambrósio, em que o animal é visto, mas não vê, muito embora o humano se posicione como protetor dos animais não humanos; até o relacionamento especista, antropocêntrico e dualista, a exemplo da relação de Rahul com Diogo. Além destas, há relações de distanciamento ou de indiferença, a exemplo das vivenciadas por Rahul com Ananta e Cordélia. Esses matizes, confirmados, sobretudo, a partir da voz de Rahul, leva-nos a refletir sobre o nosso relacionamento com essa alteridade radical e as posturas éticas que deveríamos dispensar aos animais não humanos.

Ademais, outras questões estéticas vieram à tona, a exemplo da antropomorfização da personagem Rahul *versus* a narração em primeira pessoa. Verificamos que, tradicionalmente, Rahul seria considerada uma personagem antropomorfizada, para o conceito aqui redesenhado, todavia, ora ele é, sim, antropomorfizado, sobretudo quando funciona enquanto alegoria da figura do escritor e ora, não, ainda que isso redimensione nossa compreensão dos “próprios do homem”.

A voz narrativa de Rahul, ainda que não possua linguagem verbal em comum com os humanos, mas guarde toda uma frutífera vida interior, tem percepção crítica ante a realidade a sua volta, tem sentimentos, tem memória, entre outras características ditas humanas. Ainda que tecido pela imaginação, ou seja, ainda que afigure uma presença do animal não humano na literatura, constitui-se em uma pertinente e questionadora

presença no romance brasileiro, levando-nos a refletir sobre o nosso relacionamento com esse outro, sobre nossa presunção de superioridade, o que julgamos dele conhecer a partir da nossa razão, bem como sobre características, atributos e limites que nós concebemos exclusivos aos humanos.

O romance, finalmente, contribui para que os humanos redimensionem seu olhar para a *outridade* animal, sobretudo através do recurso estético da primeira pessoa narrativa, a qual, empregada a Rahul, nos leva a reconhecer a profícua vida interior do animal não humano, como sujeitos que interpretam sentidos em si, no outro e no mundo em que vivem. Desse modo, o romance acrescenta, ainda, à desconstrução do lugar hegemônico e privilegiado do animal humano.

Assim, acreditamos que este estudo colaborou para refletirmos acerca da relação que os humanos têm mantido com os animais não humanos e, por extensão, com toda a natureza, e quiçá alertá-los para a necessidade de revisitação dessa relação em busca de uma alternativa ético-ecológica, haja vista essa pauta já ser hoje emergente e urgente.

Contribuiu, ainda, para refletirmos esses modos de relacionamento no fazer e na leitura literárias. Ao fim, colabora para que o modo de leitura dos textos literários, alinhado à perspectiva dos *Animal Studies*, fortaleça-se no Brasil, ao mesmo tempo em que coopera para que outras pesquisas se somem e frutifiquem, aprofundando, inclusive, as questões aqui discutidas. Para tanto, sugerimos maiores investigações no que concerne ao redesenho do conceito de antropomorfização na literatura, bem como o estabelecimento de leituras comparativas de personagens animais não humanos narradores, de modo a melhor aprofundar as potencialidades e limites desse recurso literário no que concerne às questões ético-estéticas.

Em todo caso, o fazer literário somado ao compromisso ético muito ensina, sobretudo ao próprio humano. Narrar o animal não humano, no fim, é um encontro do humano consigo mesmo, com sua animalidade, com a alteridade que lhe constitui e com essa atual e necessária questão. Obras como *As horas nuas* (2010) “[...] abrem [...] um campo fértil para os escritores deste novo milênio que, agora, têm a tarefa de repensar a questão dos animais sob o prisma da lamentável situação da barbárie do mundo.” (MACIEL, 2008, p. 77), e, nesse sentido, Lygia Fagundes Telles se antecipa.

Os escritores, então, estão conclamados a responsabilizarem-se ética e esteticamente ao escreverem seus animais não humanos, visto que presenciamos tempos de profundos desequilíbrios e desastres ecológicos, nos quais a reflexão sobre crueldade contra a natureza e com os animais não humanos, especificamente, é cada vez mais

urgente. A través da literatura, portanto, cremos que é possível uma abertura para que o humano reflita sobre sua postura ante a alteridade radical.

REFERÊNCIAS

Literárias

ESOPO. **Fábulas de Esopo**. Tradução e adaptação: Carlos Pinheiro. 2012. Disponível em: <<https://lerebooks.files.wordpress.com/2012/12/fabulasdeesopo.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2018.

KAFKA, Franz. O abutre. In: **Contos. Seleção e prólogo Jorge Luis Borges**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2005, p. 17-18.

_____. **A metamorfose**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LISPECTOR, Clarice. Macacos. In: **Todos os contos**. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 300-302.

_____. Tentação. In: **Todos os contos**. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 314-315.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

ROSA, Guimarães. Conversa de bois. In: **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 301-338.

TELLES, Lygia Fagundes. **As horas nuas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Não literárias

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABREU, Alexandre Veloso de. Conversa de bois: uma fábula de João Guimarães Rosa. **Scripta**, [S.l.], v. 19, n. 37, p. 63-80, ago. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10446>>. Acesso em: 07 nov. 2018.

BERGER, John. **Sobre o olhar**. Tradução Lya Luft. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003.

BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Consultoria da edição brasileira: Danilo Marcondes. Tradução Desidério Murcho *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BORA, Zélia Monteiro. A estética da elegância: o gato preto e a modernidade. In: Elda Firmo Braga, Evely Vânia Libanori e Rita de Cássia Miranda Diogo (Org.) **Representação animal na literatura**. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2015, p. 187-201.

BRAVO, Álvaro Fernández. Desenjarular o animal humano. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: UFSC, 2011. P. 221-243.

Cadernos de Literatura Brasileira – Lygia Fagundes Telles. Instituto Moreira Salles, número 5 – março de 1998.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, Out. 1996. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 11 maio 2018.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melin, Lucia Melin. 24.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHORA, Dina Teresa Chainho. **Os romances de Lygia Fagundes Telles: Uma tessitura narrativa na senda do humano**. Tese de Doutorado em Estudos de Literatura e Cultura. Especialidade: Estudos Brasileiros. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/16156/1/ulsd069994_td_Dina_Chora.pdf>. Acesso em: 02 set. 2016.

COELHO, Nelly Novais. **A falência da razão ordenadora**. Minas Gerais, Suplemento Literário, n. 1.138, nov. 1990. p. 5.

COSTA, Maria Aparecida da. No fim, o gato e eu: abandono e solidão em As horas nuas de Lygia Fagundes Telles. In: **Revista Graphos**, vol. 18, nº 1, 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/viewFile/30593/16123>>. Acesso em: 05 dez. 2018.

DARDENNE, Emilie. **From Jeremy Bentham to Peter Singer**. Revue d'étudesbenthamiennes (online), 2010, nº 7, 1-13. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/etudes-benthamiennes/204>>. Acesso em: 25 ago. 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs –Capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4 Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, n.p. (Coleção TRANS) Tradução de: Mille plateaux - capitalisme et schizophrénie. Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/deleuze-g_-guatarri-f-mil-platc3b4s-capitalismo-e-esquizofrenia-v-4.pdf>. Acesso em: 11 maio 2018.

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

_____. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida / Jacques Derrida; tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. “Eating Well, or the calculation of the subject”: an interview with Jacques Derrida. Entrevista concedida a Jean-Luc Nancy. Disponível em: <<http://www.videokasbah.net/194034948-Eating-Well-or-the-Calculation-of-the-Subject-Interview-with-Derrida-by-Jean-Luc-Nancy.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2018.

DESBLACHE, Lucile. As vozes dos bichos fabulares: animais em contos e fábulas. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: UFSC, 2011. P. 295-314.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

_____. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: _____. **História de uma neurose infantil**. Rio de Janeiro: Imago, s/d, p. 84-90. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).

GARCIA, Gabriel Cid. Considerações sobre o devir-animal no conto “Alguém dorme nas cavernas”, de Rubens Figueiredo. In: Fórum de Estudos Linguísticos - Felin, IX, 2007, UERJ, RJ. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos/pdf/21.pdf>>. Acesso em: 11 maio 2018.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2006.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. Ed. Lisboa: Vega, 1995.

GIORGI, Gabriel. A vida imprópria. Histórias de matadouros. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: UFSC, 2011, p. 199-220.

GLENADEL, Paula. “Poesia e verdade” da animalidade nietzchiana. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 75-83.

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

KALITA, Tanuja. **A critical evaluation of Peter Singer’s ethics**. Tese de Doutorado em Filosofia. Guwahati, Indian Institute of Technology Guwahati (Índia), 2013. Disponível em: <http://gyan.iitg.ernet.in/bitstream/handle/123456789/412/TH-1184_08614103.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 ago. 2018.

LEMOS, Adriana Falqueto. Entre *Os Gatos de Ulthare O Gato Preto*: Representações do gato e do medo. In: Elda Firmo Braga, Evely Vânia Libanori e Rita de Cássia

Miranda Diogo (Org.). **Representação animal na literatura**. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2015, p. 17-30.

LENNKLO, Désirée. **Anthropomorphic Animals in Commercials: Why Fake Animals Tell Good Stories**. Dissertação de Mestrado, apresentada à Universidade de Lund, Suécia. (2010). Disponível em: <<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOID=1601027&fileOID=1601028>>. Acesso em: 25 out. 2018.

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

_____. Entrevista com Dominique Lestel concedida a Maria Esther Maciel. In: **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 131-146.

LHORENTE, Renzo. **The moral framework of Peter Singer’s Animal Liberation: na alternative to utilitarianism**. Ethical Perspectives, 2009, 16, nº 1, p. 61-80. Disponível em: <https://fewd.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_ethik_wiss_dialog/Llorente__R._2009_P._Singers_AL_in_Ethical_Perspectives.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2018.

LIBANORI, Evely Vania; JARDIM, Maiara Usai. **A representação animal em Clarice Lispector**. Congresso Nacional de Linguagens em Interação Múltiplos Olhares IV (2013), p. 1-10. Disponível em: <<http://www.dle.uem.br/conali2013/trabalhos/401t.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2018.

MACEDO, Clarice Moreira. **O Homem na voz dos bichos: o Antropomorfismo em contos de Guimarães Rosa e Miguel Torga**. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia. Disponível em: <<http://tede2.uefs.br:8080/bitstream/tede/208/2/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20O%20homem%20na%20voz%20dos%20bichos.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2018.

MACHADO, Juliana Clemente; PAIXÃO, Rita Leal. A representação do gato doméstico em diferentes contextos socioculturais e as conexões com a ética animal. **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 231-253, jun. 2014. ISSN 1807-1384. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2014v11n1p231>>. Acesso em: 05 dez. 2018.

MACIEL, Maria Esther. (Org.). Prólogo. In: _____. **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: UFSC, 2011, p. 7-9.

_____. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. **O animal escrito – Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea**. São Paulo: Lumme Editora, 2008.

MAGALHÃES, Carlos Augusto. **O discurso anti-convencional, fragmentado e agônico - As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles**. In: Cerrados. Brasília, nº 2, 1993, p. 79-90. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/issue/view/1056>>. Acesso em: 28 maio 2017.

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

MARRECO, Maria Inês de Moraes. **Visões caleidoscópicas da memória em Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon**. Tese de Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa. Belo Horizonte: PUC, 2011. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_MarrecoMIM_1.pdf>. Acesso em: 02 set. 2016.

MARTINS, Ana Paula dos Santos. Testemunhando a História em As horas nuas. In: **Interdisciplinar. Revista de Estudos de Língua e Literatura**. Edição Especial 90 anos de Lygia Fagundes Telles, Itabaiana/SE, Ano VIII, v.18, jan./jun. 2013, p. 119-130. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1380/1206>>. Acesso em: 02 set. 2016.

_____. **Entre espelhos e Máscaras: O jogo da representação em As Horas Nuas**. Dissertação de mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: USP, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-01122010-142445/>.php>. Acesso em: 02 set. 2016.

MIGLIORANÇA, Cibelle Figueiredo. **As reverberações de um gato narrador em As horas nuas de Lygia Fagundes Telles**. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) -Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP. Disponível em: <<https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/21192/2/Cibelle%20Figueiredo%20Miglioran%C3%A7a.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2018.

MOISÉS, Maussaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOURA, Maria Richely Barbosa de. A relação entre o animal humano e o não humano no romance as horas nuas, de Lygia Fagundes Telles: um olhar ecocrítico. In: **Congresso Internacional de Letras – Conil**, 1, 2017, Bacabal, MA. Anais (on-line). São Carlos: Pedro & João Editores, 2017. 1870 p. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/358278180/Anais-Iconil-Ufma>>. Acesso em: 07/05/2018.

NABAIS, Catarina Pombo. Homem/Animal. In: Kohan, Omar Walter; Xavier, Ingrid Muller (Org.). **Abecedário de Criação Filosófica**, 2009, p. 115-119. Disponível em: <<http://cfcul.fc.ul.pt/biblioteca/online/pdf/catarinanabais/homemanimal.pdf>>. Acesso em: 11 maio 2018.

NACONECY, Carlos Michelin. **Ética e animais**. Porto Alegre, RS: Edipucrs, 2006.

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: UFSC, 2011. P. 117-148.

PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. In: **Cadernos de Literatura Brasileira** – Lygia Fagundes Telles. Instituto Moreira Salles, número 5 – março de 1998.

PEDROSO JUNIOR, Neurivaldo Campos. Jacques Derrida e a desconstrução: uma introdução. In: **Revista Encontros de Vista**, n. 5, jan./jun.2010. Disponível em: <http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/Neurivaldo_Junior_Derrida_e_a_desconstrucao_uma_introducao_final.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2018.

PLUMWOOD, Val. **Feminism and the mastery of Nature**. Taylor & Francis e-Library: 2003.

RECH, Alessandra. A cidade entre paredes: percursos íntimos em *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles. **Revista Antares**, nº 1, jan-jun, 2009, p. 168-182. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/307>>. Acesso em: 25 out. 2018.

RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. In: **CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, no 5, março de 1998, p. 84-97

REIMÃO, Sandra. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.1

ROCHA, Michele Saionara Aparecida Lopes de; RIBEIRO, Maria Augusta Hermengarda Wurthmann. Vestir à nacional as fábulas”: o animal brasileiro na literatura de Monteiro Lobato. In: BRAGA, Elda Firmo *et al.* (Orgs.). **Representação animal: diálogos e reflexões literárias**. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2015, p. 81-96.

RODRÍGUEZ, Fermín. Levar a vida, deixar-se morrer: a virada animal em “El Sur” de Jorge Luis Borges. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: UFSC, 2011. P. 169-175.

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: UFSC, 2011. P. 149-167.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. Um jogo de deciframento: *As horas nuas*. In: **Dispersos & Inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles**. Goiânia: Cânone Editorial, 2009.

SINGER, Peter. **Libertação animal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

STEYER, Fábio Augusto; JAVAREZ, Jeanine Geraldo. **Identidade e zoomorfismo: uma análise da personagem Ananta do romance *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles**. Revista Navegações, vol. 10, n. 2, jul. dez. 2017, p. 141-148. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/24993>>. Acesso em: 25 out. 2018.

TYLER, Tom. Como água na água. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). ***Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica***. Florianópolis: UFSC, 2011. P. 55-73.

TORRES, Sofia. O antropomorfismo e a pintura, um exemplo: o cão. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Pintura) – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2009.

VARANDAS, Angélica. A idade média e o Bestiário. In: **Medievalista online**, Lisboa, ano 2, n. 2, p. 1-53, 2006. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-bestiario.htm>>. Acesso em: 09 maio 2018.

WOLFE, Cary. **Human, All Too Human**: “Animal Studies” and the Humanites. PMLA, vol. 124, nº 2 (mar. 2009), p. 564-575. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25614299?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 24 ago. 2018.