



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

JEFFERSON DE MOURA SARAIVA

**DE COELHOS, CÃES E CAVALOS:  
AGÊNCIA E ANIMALIDADE NA OBRA DE RICHARD ADAMS**

---

Londrina  
2022

JEFFERSON DE MOURA SARAIVA

**DE COELHOS, CÃES E CAVALOS:  
AGÊNCIA E ANIMALIDADE NA OBRA DE RICHARD ADAMS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela Lamas Rodrigues

Londrina  
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Saraiva, Jefferson.

De Coelhos, Cães e Cavalos : agência e animalidade na obra de Richard Adams / Jefferson Saraiva. - Londrina, 2022.  
191 f.

Orientador: Angela Lamas Rodrigues.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

Inclui bibliografia.

1. Animais - Tese. 2. Antropocentrismo - Tese. 3. Antropomorfismo - Tese. 4. Especismo - Tese. I. Rodrigues, Angela Lamas. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

JEFFERSON DE MOURA SARAIVA

**DE COELHOS, CÃES E CAVALOS:  
AGÊNCIA E ANIMALIDADE NA OBRA DE RICHARD ADAMS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela Lamas  
Rodrigues  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela Maria Guida  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul -  
UFMS

---

Prof. Dr. Alamir Aquino Correa  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Fábio Alves Gomes de Oliveira  
Universidade Federal Fluminense - UFF

---

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 26 de maio de 2022

Em memória de João Luiz Neto (1928-2018).

## AGRADECIMENTOS

A escrita de uma tese é um grande passo na vida daqueles que optam pela carreira acadêmica. E por ser um evento tão grandioso, certamente afeta aqueles que dividem a existência conosco. São pessoas que suportam nossas ausências, compartilham dos nossos receios e felicidades e, estoicamente, nos aguentam a repetir sempre o mesmo assunto: a tese... É desses que cuidarei agora.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a minha esposa, Andréa Fávaro Martins Saraiva, cujo apoio foi vital durante meu processo de doutoramento. Amo-te!

Aos meus pais, Geralda e Jorge, as minhas irmãs, Jenifer e Jéssica, por todo o suporte.

A minha orientadora profa. Dra. Angela Lamas Rodrigues, por ter criado em mim a consciência sobre a importância da escrita e por ter me orientado não apenas no doutorado, mas também no mestrado. Certamente, esta tese não existiria sem a sua ajuda.

Ao prof. Dr. Greg Garrard, por ter aceitado gentilmente me orientar durante o meu período de estudos no Canadá. Sua contribuição foi muito enriquecedora para o meu trabalho. *Thank you, professor Garrard!*

Aos professores e professoras participantes das bancas de qualificação e defesa: profa. Dra. Angela Maria Guida, prof. Dr. Almir Aquino Correa, prof. Dr. Fábio Alves Gomes de Oliveira e prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes, pela leitura cuidadosa do meu trabalho e contribuições para o desenvolvimento da tese.

Aos amigos e amigas que tive o prazer de dividir o longo percurso até aqui (e estamos apenas começando!): Camila Paiva, Fernanda Tarran, Márcio Soares, Cíntia Santos, Taysa Silva, Renata Ferreira, Leila Barros e Vinícius Schiochetti. Muitos nomes ficaram de fora dessa lista, pois felizmente fui agraciado com muitas amizades e não haveria espaço suficiente para colocá-las todas aqui.

A Severina, Rafaela, Algodão, Loli, Saci, Lebre, Mil Branco, Ivan, Jula, Lince e tantos outros felinos que me proporcionaram momentos carregados de doses iguais de reflexão teórica e diversão durante a escrita do trabalho. E por me lembrarem que pausas para comer e dormir são tão importantes quanto a labuta.

Também agradeço às instituições e órgãos que me permitiram desenvolver o

trabalho:

À Universidade Estadual de Londrina (UEL) por ser minha segunda casa desde 2008. Um local que me proporcionou alegrias enormes, oportunidades excelentes e amizades duradouras. Que o seu brilho nunca se apague!

À Universidade da Colúmbia Britânica (*University of British Columbia*), campus de Okanagan, Canadá, por ter me recebido como pesquisador visitante. Lembrar-me-ei, para sempre, com alegria e nostalgia, das ruas do campus cobertas com neve.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida ao longo de todo o doutorado e que foi essencial para a minha dedicação exclusiva à pesquisa bem como por ter me proporcionado e financiado um semestre de pesquisas na Universidade da Colúmbia Britânica. O período na universidade estrangeira me expôs aos mais recentes desenvolvimentos teóricos do meu campo bem como me possibilitou crescer como pesquisador e como pessoa também. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Obrigado!

The way I see things is so simple  
The fact I'm living, dying on this land  
Exhausted is the realm of nature, friends are dying  
The living creatures on our side

The way I see myself, so confused, so sophisticated  
Don't have to stay away from me  
But I still don't get the point, what's worth  
destroying all the worlds  
Try not to get it anymore, try not to get it anymore  
Try not to get it anymore, try not to get it anymore

*-A Sight to Behold, Gojira (2008)*

## RESUMO

SARAIVA, Jefferson de Moura. **De Coelho, Cães e Cavalos: agência e animalidade na obra de Richard Adams**. 2022. 190 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

Este trabalho é uma investigação sobre o papel dos animais dentro da obra produzida pelo escritor britânico Richard Adams (1920-2016) nos seguintes romances: *Em Busca de Watership Down* (publicado em 1972 com o título *Watership Down* e traduzido para o português brasileiro em 2017), *The Plague Dogs* (1977) e *Traveller* (1988). A tese parte da noção de escritores “animalistas” (MACIEL, 2016b, p. 22-23), os quais produzem representações literárias de animais que buscam um engajamento maior com a animalidade e se opõe a representações mais tradicionais encontradas na fábula, nas quais o animal serve apenas para representar o humano. Ao valorizar a animalidade, Adams cria um texto literário em que diversas questões envolvendo a existência dos animais podem ser debatidas, já que tratam da violência surgida entre humanos e animais. O objetivo, portanto, é investigar como as obras literárias de Adams estabelecem esse espaço de debate. Para tal, discutimos os três conceitos basilares que regem as relações entre humanos e animais: antropocentrismo, antropomorfismo e especismo. O antropomorfismo se mostra um elemento essencial também para se pensar em como a teoria literária pode lidar de maneira adequada com esse modelo animalista de escrita. Ademais, por se tratar de uma literatura estruturada num projeto político de natureza ecologista e antiespecista, nos debruçaremos sobre a agência dos animais, entendida aqui como “a capacidade de agir e também de iniciar (não apenas de responder) e de escolher como responder e expressar sentimentos” (KADYRBKOVA, 2018, p. 409) e que é expressa tanto a nível de enredo (as ações dos personagens na trama) quanto a nível textual (as escolhas lexicais do narrador). Por consequência, ao agir, o animal frequentemente rompe com o domínio humano, e essas ações são lidas como atos de resistência e expõem a faceta conceitual e estrutural da exploração dos animais em nossa sociedade. Por fim, discutimos sobre a vulnerabilidade poder representar um caminho para uma ética baseada na finitude compartilhada entre todos os animais e como, muitas vezes, a negação dela leva à comportamentos opressores. Constatou-se que os três romances apresentam uma análise bastante crítica das relações entre os humanos e os animais, pontuando como, nos mais diversos contextos, os animais têm seus interesses negados em favor dos interesses dos humanos. No que concerne à representação dos animais, Adams estabelece um modelo interessante no qual a imaginação e as imagens associadas às espécies se misturam com conhecimentos científicos, o que chamamos de antropomorfismo animalista, constituindo um exemplo claro de representação animal que só muito recentemente foi percebido pela teoria crítica literária (COPELAND, SHAPIRO, 2005, p. 345). As análises dos romances mostram que Adams foi um autor pioneiro e visionário no que tange aos chamados textos animalistas, cuja importância segue negligenciada dentro dos estudos literários. Concluindo, demonstramos que os estudos literários estão no início de uma nova fase no que diz respeito à representação dos animais e que Adams é um autor essencial dessa virada.

**Palavras-chave:** animais; antropocentrismo; antropomorfismo; especismo; literatura.

## ABSTRACT

SARAIVA, Jefferson de Moura. **Of Rabbits, Dogs and Horses: Agency and Animality in the Works of Richard Adams.** 2022. 190 p. Thesis (Doctoral Degree in Literature) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

This thesis analyzes the role of animals within the texts written by the British writer Richard Adams (1920-2016) in the following novels: *Em Busca de Watership Down* (translation to Brazilian Portuguese, published in 2017, of *Watership Down*, first published in 1972), *The Plague Dogs* (1977) and *Traveller* (1988). To answer this question, we took the notion of “animalist” writers (MACIEL, 2016b, p. 22-23), who create literary representations of animals that seek a greater engagement with animality and are opposed to more traditional representations found in the fable genre, in which the animal serves only to represent humans. By valuing animality, Adams writes a literary text in which several issues involving the existence of animals are debated, as they deal with the violence that arises between humans and animals. The objective, therefore, is to investigate how Adams' texts establish this space for debate. To this end, we discuss the three basic concepts that drive the relationships between humans and animals: anthropocentrism, anthropomorphism and speciesism. Anthropomorphism is also an essential element for thinking about how literary theory can adequately deal with this animalistic way of writing. Furthermore, as a literary instance which is structured in an ecological and anti-speciesist political project, we focus on the agency of animals, conceptualized as “as the capacity to act and also to initiate (not only to respond), and to choose how to respond and how to express feelings” (KADYRBKOVA, 2018, p. 409) and that is expressed both at the plot level (the actions of the characters in the plot) and at the textual level (the lexical choices of the narrator). Consequently, in acting, the animal often breaks with the human domain, and these actions are read as acts of resistance and expose the conceptual and structural facets of animal exploitation in our society. Finally, we consider the concept of vulnerability as a path to an ethics based on the finitude shared by all animals and how often its denial leads to oppressive behaviors. It was found that the three novels present a critical analysis of human-animal relationships that points out how, in the most diverse contexts, animals have their interests denied in favor of the human interest. In relation to the representation of animals, Adams establishes an interesting model in which imagination and images associated with species are mixed with scientific knowledge. We refer to this model as animalistic anthropomorphism. This clearly shows how animal representation has only recently been noticed by critical literary theory (COPELAND, SHAPIRO, 2005, p. 345). The analysis of the novels proves that Adams was a pioneering and visionary author regarding the so-called animalist texts, whose importance remains neglected within literary studies. In conclusion, we demonstrate that literary studies are at the beginning of a new phase with regard to the representation of animals and that Adams is an essential author of this turn.

**Key words:** animals; anthropocentrism; anthropomorphism; speciesism; literature.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

EBWD	Em Busca de Watership Down
TPD	The Plague Dogs
CAS	Critical Animal Studies
ECA	Estudos Críticos Animais

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
RICHARD ADAMS: VIDA E OBRA .....	14
OS VIVENTES ANIMAIS NA ACADEMIA: BREVES CONSIDERAÇÕES .....	19
ARGUMENTO E ESTRUTURA .....	33
<b>CAPÍTULO 1: ANIMAIS, LITERATURA E AGÊNCIA</b> .....	36
1.1 LIDANDO COM O ANIMAL: ANTROPOCENTRISMO, ANTROPOMORFISMO E ESPECISMO .....	36
1.2 ESCREVENDO O ANIMAL: ZOO LITERATURA E ZOOPOÉTICA.....	54
1.3 A AGÊNCIA DE ANIMAIS (LITERÁRIOS).....	61
1.4 VULNERABILIDADE E FINITUDE.....	69
<b>CAPÍTULO 2: O ANIMAL LITERÁRIO E A VULNERABILIDADE EM EM BUSCA DE WATERSHIP DOWN</b> .....	75
2.1 O ANIMAL LITERÁRIO EM ADAMS: O EMBUSTEIRO .....	79
2.2 UMA TAXONOMIA DA VULNERABILIDADE DOS ANIMAIS .....	89
<b>CAPÍTULO 3: A CRÍTICA AO ABANDONO E À IGNORÂNCIA EM THE PLAGUE DOGS</b> .....	105
3.1 FORMAS DE FALAR: VOZ E AGÊNCIA.....	109
3.2 UM PASSEIO PELO INFERNO .....	116
3.3 DISCURSO E (IN)VULNERABILIDADE .....	121
3.4 HOMEM: O MELHOR AMIGO DO CÃO?.....	131
3.5 “DAMN ALL MEN!”: A IMPOSSIBILIDADE DE UM ROMPIMENTO COMPLETO COM A HUMANIDADE .....	133
3.6 ENTRA O DEUS EX MACHINA: OTIMISMO, BANALIZAÇÃO E LOUCURA.....	139
<b>CAPÍTULO 4: SILENCIAMENTO, REVOLTA E SUICÍDIO EM TRAVELLER</b> .....	145
4.1 GLÓRIA E VERGONHA: O CAVALO DE GUERRA.....	148
4.2 TRAVELLER: AUTOBIOGRAFIA DE UM CAVALO DE GUERRA.....	152
4.3 A TRAGÉDIA DE AJAX .....	162

4.4	A CONDIÇÃO SUICIDA: PRÓPRIA DO HOMEM?.....	165
4.5	MORTE E RESISTÊNCIA: O GRITO DE AJAX .....	170
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	178
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	183

## INTRODUÇÃO

*For the wild animal there is no such thing as a gentle decline in peaceful old age. Its life is spent at the front, in line of battle, and as soon as its powers begin to wane in the least, its enemies become too strong for it; it falls.*

*There is only one way to make an animal's history un-tragic, and that is to stop it before the last chapter. [...]*

-Ernest Thompson Seton, *Lives of the Hunted* (1901)

A literatura é escrita por nós e para nós, animais humanos. Apesar dessa natureza antropocêntrica, outros animais fazem-se presentes em todas as formas literárias, ainda que a crítica, tradicionalmente, os classifique como alegorias. Como tantos outros trabalhos na área, esta tese desafia tal modelo de leitura e pergunta: é possível pensar essas representações como algo maior que alegorias? Como isso se manifesta textualmente? Como se relaciona com a situação de suas contrapartes no mundo real? Nos últimos anos, tem-se observado o surgimento de estudos que buscam, por diferentes vieses, novos modelos de leitura do mundo mais que humano dentro da literatura, e esta tese é parte desse empenho. Ainda que tais estudos tenham surgido, em sua maioria, na segunda metade do século XX e, especialmente, nas duas primeiras décadas do século atual, é possível encontrar uma sugestão embrionária, e um tanto quanto discreta, para essa nova leitura no clássico *Aspectos do Romance*, de E.M. Forster, publicado originalmente em 1927. Para esse teórico e escritor (1985, p. 43-44), a predominância de personagens humanos é justificada pela óbvia familiaridade dos autores com o mundo humano. O mundo dos demais viventes é, em grande parte, desconhecido por nós e somente resultados parcialmente satisfatórios podem ser atingidos no que tange às representações desses seres, pois elas sempre estarão sob a influência do nosso antropocentrismo intrínseco e da nossa própria ignorância. Por fim, Forster sugere que esse cenário poderia mudar drasticamente nos anos seguintes, pois a literatura poderia se beneficiar dos avanços e das descobertas

científicas acerca da animalidade. Na verdade, ainda antes de Forster, autores como Anna Sewell e Rudyard Kipling já haviam feito experimentos literários focados na subjetividade dos outros animais. Sewell, em *Beleza Negra* (1877), escreveu a autobiografia de um cavalo, enquanto em *O Livro da Selva* (1894), de Kipling, tigres, lobos, macacos e outros animais apresentam doses de animalidade e humanidade.

Percorrendo caminhos similares e escrevendo mais de quatro décadas após a publicação de *Aspectos do Romance*, o autor em relevo nesta análise, Richard Adams, mostrou que a intuição de Forster foi precisa. O romance *Em Busca de Watership Down*, a título de exemplo, bebeu de um estudo etológico. E não apenas a ciência passou a ter um peso maior na construção das histórias com animais, mas também o debate filosófico que põe em xeque as relações entre humanos e outros viventes. Nesse sentido, cabe destacar o trabalho do escritor J.M. Cotzee, que, em obras como *Desonra* (1999), *A Vida dos Animais* (1999) e *Elizabeth Costello* (2003), toca em diversas feridas, como o desprezo pela vida dos cães, o consumo de carne e o mosaico de opressões que constituem as sociedades contemporâneas. A expansão de áreas como a Ecocrítica e os Estudos Críticos Animais também colaboraram para fortalecer esse movimento.

Dito isto, nossa pesquisa atua no limiar entre a ciência, a imaginação e a linguagem poética nas obras de Adams. Mas nosso escopo não se restringe a uma análise literária hermética, isto é, aquilo que comumente é associado a uma tradição estruturalista dentro da academia, pois os textos literários nos servem como ponto de partida, e também de chegada, para discutir questões extratextuais e que envolvem as forças que mediam as relações interespecies. Habitantes fundamentais e vítimas do Antropoceno, os animais não humanos têm sua existência radicalmente alterada pelas ações humanas. Se, nas áreas

selvagens, eles lutam, hoje, contra a extinção, nos centros urbanos, os chamados *pets* sofrem uma antropomorfização cada vez mais incisiva, para não falar do assassinato em série de diversas espécies para consumo humano. A atenção a esses problemas, sempre abordados a partir das obras literárias de Adams, torna nossa análise, essencialmente, biopolítica.

Não é novidade que, em 2012, um grupo de cientistas publicou a “Declaração de Cambridge sobre a Consciência em Animais Humanos e Não Humanos”, na qual atestam que os outros animais possuem consciência. Aquilo que muitos já sabiam passou a ser um fato assinado por um grupo de especialistas. Trata-se de uma virada nas relações entre humanos e animais e que se manifesta nas mais diversas atividades humanas, inclusive nos textos literários. Nossa tese é mais um esforço em evidenciar a força política dos estudos e textos literários.

#### RICHARD ADAMS: VIDA E OBRA

Os três romances analisados nessa tese foram escritos por um único autor, o inglês Richard Adams, nascido no dia 9 de maio de 1920 e falecido em 24 de dezembro de 2016, aos 96 anos. Adams era natural da cidade de Newbury, onde, por influência do pai, desenvolveu seu interesse pela natureza, fator essencial para seu futuro posicionamento a favor dos animais e para a postura ecológica em geral.

Leitor voraz, ainda na infância entrou em contato com obras do também britânico Hugh Lofting, protagonizadas pelo Doutor Dolittle, um médico capaz de se comunicar com os outros animais. Além de Lofting, Adams teve, no mesmo período, contato com as obras de autores como Joel Chandler Harris, Harriet Beecher Stowe e Walter de la Mare. Sua

iniciação nas narrativas também é creditada ao pai e os autores mencionados ajudaram a moldar o escritor que Adams viria a se tornar (LASKOWSKI, 2001, p. 1). Em entrevista, Adams (2011, p. 12) indica que as obras da escritora Beatrix Potter eram lidas por sua mãe quando ele tinha apenas três ou quatro anos de idade e reconhece a importância de obras como *O Ursinho Puff*, *Little Black Sambo*, *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* em sua formação. Na escola, a paixão pela literatura do jovem Adams foi estimulada pelo contato com os clássicos do teatro grego e da literatura latina.

Em 1938, o autor começou a estudar História em Oxford, curso interrompido pela Segunda Grande Guerra Mundial. Durante o conflito, serviu na *Royal Army Service Corps* (RASC), atuando em locais como Oriente Médio e Singapura (LASKOWSKI, 2001, p. 1). Após o fim da guerra, Adams retornou à Inglaterra e se casou com Elizabeth Acland. Posteriormente, tiveram duas filhas, Juliet e Rosamond. A carreira de funcionário público, iniciada em 1948, foi abandonada em meados da década de 70, após a publicação de seu primeiro romance, *Em Busca de Watership Down*, cujo sucesso lhe permitiu viver somente da escrita.

Enquanto escritor, Adams produziu principalmente romances. Em menor escala, escreveu contos, poemas e textos não literários, como sua autobiografia, relatos de jornadas e guias de regiões naturais. Segundo Laskowski (2001, p. 1), Adams é “mais conhecido por extrair as histórias com animais falantes da literatura infantil e investi-las com preocupações e interesses adultos” e pela variedade de vozes narrativas que imprime em cada uma de suas obras, fatores que comprovam o inegável talento de Adams como narrador.

[...] seus romances merecem ser lidos mais por suas preocupações habituais: um amor pela “superfície da terra”, como George Orwell a chamou, manifestada no campo inglês e nas criaturas que a habitam; um ódio pelas crueldades que os seres humanos infligem aos outros habitantes deste mundo, bem como a si próprios; e uma consciência aguda da natureza transitória da existência e da efemeridade da amizade e do amor (LASKOWSKI, 2001, p. 1).

Em várias de suas obras, o autor deixa transparecer sua postura ética e seu apreço pelo mundo mais que humano; além disso, foi presidente da *Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals* (RSPCA), a maior e mais antiga organização pró-direitos dos viventes do mundo, mas abandonou o cargo, pois considerava que a organização deveria ter uma postura mais ativa, uma atuação mais incisiva na forma de campanhas, o que não acontecia, apesar de seus esforços (ADAMS, 2011, p. 14).

Se sua carreira como presidente da RSPCA foi marcada pela frustração, o mesmo não pode ser dito sobre sua vida de escritor. Adams teve bastante sucesso, pois seu primeiro romance, *Em Busca de Watership Down*, não apenas lhe gerou renda suficiente para que ele pudesse viver apenas da escrita, como lhe rendeu, no ano de 1972, a *Carnegie Medal*, uma condecoração dada aos autores de obras infantojuvenis de valor significativo, além do *Children's Fiction Prize*, evento promovido pelo jornal *The Guardian*. Três anos depois, Adams foi nomeado membro da prestigiosa organização *The Royal Society of Literature*.

Em uma entrevista para o também escritor Dale Andrew White, em meados dos anos 80, Adams fala de diversos aspectos de sua vida, que nos permitem delinear alguns traços de sua personalidade. White questiona Adams acerca de um conceito mencionado na introdução de uma coleção de contos folclóricos, *The Unbroken Web* (1982). Essa rede inquebrável, referida no título do livro, consiste em uma tese defendida por Adams: “não

existe imaginação criativa”, pois um artista não cria nada de novo, na verdade, apenas revela um dos fios das teias que ainda estavam ocultos. Ele descreve essa tese como junguiana, e o termo “teia ininterrupta”, também chamado de “inconsciente coletivo”, foi cunhado por Joseph Campbell para descrever a similaridade de narrativas encontradas em distintas culturas. Assim, um artista jamais criaria algo completamente novo, pois a originalidade, na verdade, seria apenas o produto do desnudamento de uma teia que estava singularmente velada (ADAMS, 2010, sem paginação).

Jung e Campbell, de fato, figuram entre as maiores influências de Adams. A conhecida jornada cíclica do herói, teorizada por Campbell, é aparente em *Em Busca de Watership Down*, enquanto Jung se faz presente pela ênfase de Adams nos sonhos e no inconsciente dentro de suas obras. Segundo Adams (2010, sem paginação) “[S]onhos dizem quem você é”. Apesar da importância do inconsciente, dos sonhos e, especialmente, da sua representação dos animais como sujeitos poderem remeter a um certo paganismo por parte do autor, ele acreditava na “salvação por Jesus Cristo” e era membro da Igreja Anglicana, chegando até mesmo a afirmar que “se todo mundo fosse cristão o mundo seria um lugar melhor.”

No que se refere à escrita e ao estilo, Adams declara que amava romances com cenários elaborados e que desejava que o “leitor pudesse cheirá-los e senti-los”. Tal desejo se materializa nas longas descrições dos campos e bosques da Inglaterra e denota outra característica do autor: sua preocupação com a precisão das informações e descrições que permeiam suas obras (ADAMS, 2010, sem paginação). Por fim, em relação à estrutura das narrativas e seu processo de escrita, ele indicava que não se preocupava em estruturar

previamente o enredo das obras, pois acreditava que tais procedimentos tornavam o texto inautêntico.

Adams foi, certamente, uma figura curiosa, um autor cuja tímida estreia deu-se aos 52 anos, na forma de um romance protagonizado por coelhos. Tal romance o coroou como o grande escritor dos outros animais em nossos tempos, destino que ele mesmo pareceu reconhecer ao falar da falta de sucesso de seus romances protagonizados por personagens humanos (ADAMS, 2015). Cabe aqui um breve comentário sobre a escrita de Adams. *Em Busca de Watership Down*, seu primeiro texto publicado, é um texto bastante cativante, com ricas descrições do interior da Inglaterra e personagens profundos; no entanto, ainda que haja até mesmo uma língua dos coelhos, trata-se de um romance conservador, cujo enredo é apresentado de forma linear e seu desenvolvimento é relativamente previsível, já que aposta na jornada do herói. Já *The Plague Dogs* é, certamente, sua obra mais experimental e marca, em todos os sentidos, um avanço na escrita de Adams, pois toca em temas difíceis e violentos, como a experimentação animal em laboratórios, além de fazer uso de uma série de recursos literários que incluem um narrador infiel, referências à outras obras, incorporação de diferentes gêneros textuais, entre outros. *Traveller*, por outro lado, aposta na autobiografia de um cavalo repetindo a fórmula encontrada em clássicos como *Beleza Negra*, e nos parece um texto menor se comparado a *Em Busca de Watership Down* e *The Plague Dogs*, já que não apresenta um mundo tão charmoso quanto aquele dos coelhos em *Em Busca de Watership Down*, nem a escrita revolucionária vista na saga dos cães em *The Plague Dogs*; o valor de *Traveller*, na verdade, está nos detalhes, que, por conseguinte, guiaram nossa análise.

Dito isto, acreditamos que Adams foi um autor à frente de seu tempo no que tange à representação dos outros animais. Seu método de combinar informação científica e imaginação artística estabeleceu um padrão que se tornaria comum em obras publicadas décadas depois, como *O Osso Branco* (Barbara Gowdy, 1998) e *Fifteen Dogs* (André Alexis, 2015); mas, além disso, ao retratar a sofrida existência desses seres em um mundo muito similar ao nosso, ele se mostrou atento ao debate sobre os direitos animais que ganhava força naquela mesma época por meio dos textos de Richard D. Ryder e Peter Singer. É nossa motivação, portanto, evidenciar tanto o pioneirismo como a riqueza de suas obras.

#### OS VIVENTES ANIMAIS NA ACADEMIA: BREVES CONSIDERAÇÕES

O estudo dos viventes animais dentro da literatura não é algo novo, ainda que recente se comparado a outros objetos de estudo dentro dos Estudos Literários. De forma mais ampla, essa atenção à animalidade reflete uma frente composta de questionamentos sobre o tratamento desses seres em nossa sociedade; tais indagações incluem a sua concepção (e conseqüentemente o que é o humano), seus direitos, seus usos (como fonte de alimento, trabalho e lazer), entre outros. É pertinente, portanto, uma breve retomada dos diferentes saberes que, de uma forma ou outra, lidam com essas questões e se fazem presentes nesta tese, um movimento que informará o leitor acerca da sempre crescente presença do mundo mais que humano dentro dos estudos literários.

Em primeiro lugar, destacamos a importância da Ecocrítica, campo de estudos que se consolidou no final da década de 80 nos EUA e na Inglaterra. A Ecocrítica pode ser entendida em termos de uma perspectiva ecocêntrica na teoria crítica literária e,

consequentemente, de uma valorização das representações do mundo natural na literatura, com ênfase nas adversidades que envolvem a concepção e a exploração do meio ambiente (BARRY, 2009, p. 242, 254-245). *Ecocriticism*, publicado em 2004 e reeditado em 2012, 2004, 2012), de Greg Garrard, é um dos livros mais referenciados no terreno da Ecocrítica e contém um capítulo inteiramente dedicado aos animais. A obra examina diversos temas (poluição, apocalipse, o mundo pastoral etc.) a partir da noção de tropo, um conceito também adotado por nós na leitura das espécies retratadas nos romances em destaque. A Ecocrítica engloba tudo aquilo que foi colocado no lado da natureza em sua dicotomia com a cultura e questiona essa própria bipartição. Assim, ainda que os viventes tenham ganhado atenção renovada por parte dos ecocríticos, eles não constituem, de fato, o foco primário dessa teoria. Coube a outros campos de estudo realizar este trabalho, notadamente os Estudos Animais e os Estudos Críticos Animais.

Em primeiro lugar, é necessário esclarecer que o termo Estudos Animais é mais utilizado nas ciências naturais e que os Estudos Humano-Animal (frequentemente identificado pela sigla em inglês *HAS - Human-Animal Studies*) é o termo preferido pelas Humanidades. Esses dois termos, bem como a Antrozoologia, referem-se ao mesmo campo interdisciplinar, cujo foco são as intersecções entre a vida humana e dos outros animais. Cabe notar ainda que os trabalhos dessa área não se ocupam exatamente do vivente em si (não tal como a Etologia ou a Primatologia o fazem, por exemplo), mas são fontes valiosas para aqueles que estudam suas interações com o mundo humano (DEMELLO, 2012, p. 4-5). No que se refere ao seu desenvolvimento histórico, DeMello (2012, p. 7) argumenta que os Estudos Animais surgiram como consequência das demandas exigidas pela luta pelos direitos animais, em meados da segunda metade do século XX, com a publicação de

*Libertação Animal*, de Peter Singer (1975), e *The Case for Animal Rights*, de Tom Regan (1983) Esses são textos filosóficos extremamente difundidos e que atraíram a atenção de acadêmicos de diversas áreas, cujos trabalhos tocaram as interações com o mundo mais que humano pelos mais diferentes vieses.

Segundo DeMello, os Estudos Críticos Animais divergem dos Estudos Animais na medida em que apresenta uma agenda política rigorosa. Conforme explicam Nocella et al. (2014, p. xviii), os ECA surgem em 2001 como parte do *Center on Animal Liberation Affairs*, renomeado, em 2006, *Institute for Critical Animal Studies*. Os Estudos Críticos Animais opõem-se aos Estudos Humano-Animal e aos Estudos Animais ao atacarem frontalmente a exploração dos viventes e a insistência conceitual no binarismo humano-animal, que reforça a supremacia humana. O antagonismo colocado em jogo pelos ECA é evidenciado pelo fato de que, muitas vezes, pesquisadores ligados aos Estudos Animais se beneficiam da dominação dos viventes. Ainda segundo os mesmos autores (2014, p. xxvi-xxvii), os ECA alinham-se a outras lutas emancipatórias, produzindo assim uma frente interseccional cujo fim último é a eliminação de toda e qualquer forma de dominação e sujeição, inclusive dos animais humanos e do próprio planeta. Concomitantemente, há também uma crítica às produções acadêmicas apolíticas que, ao visarem uma suposta neutralidade, distanciam-se da realidade a qual se referem. Ou seja, é esperado que os pesquisadores não apenas tomem posições políticas claras em seu trabalho, mas que também se envolvam com essas questões na prática, dentro e fora dos campi.

Os ECA destacam, sobretudo, a urgência da situação vivida pelos viventes em nosso mundo. Enquanto muitas vezes os Estudos Animais ignoram questões biopolíticas (ou como vimos podem colaborar com a sujeição dos outros animais), os ECA buscam expor e

contestar as forças que produzem e normalizam a supremacia humana no planeta. Nesse sentido, os teóricos debruçam-se sobre conceitos como o antropocentrismo, o especismo, e o carnismo. Assim, iluminam aspectos problemáticos e violentos das relações entre humanos e outros animais, bem como a resistência exibida pelos últimos nos mais diversos contextos, e ratificam a importância do veganismo e a recusa consciente e sistemática do consumo de produtos e serviços que, de alguma forma, estejam ligados à exploração dos outros animais.<sup>1</sup>

Nossa tese é parte desse esforço em prover uma leitura crítica<sup>2</sup> dessas relações e desafiar um dos conceitos mais solidificados em nossa cultura, isto é, o binarismo humano-animal. Ao examinar com atenção esse conceito, olhamos para a normalização da sujeição do vivente. Nossa análise privilegia a literatura, mais especificamente três romances do escritor Richard Adams, todos eles protagonizados por diferentes viventes, e ultrapassa a noção da representação desses como apenas metáforas para o ser humano. Nesse sentido, cabe destacar o pioneirismo da professora e escritora Maria Esther Maciel, que em 2007, segundo Prikladnicki (2015, p. 27), já sinalizava o surgimento de uma nova visão acerca dos outros animais dentro da literatura. Obras posteriores como *Pensar/Escrever o Animal* (2011) e *Literatura e Animalidade* (2016) trouxeram em primeira mão as questões discutidas nos estudos realizados no exterior, bem como solidificaram suas presenças dentro dos estudos literários produzidos em território brasileiro.

---

<sup>1</sup> O veganismo tem sido discutido na acadêmica pelo menos desde 1990, com a publicação de *A Política Sexual da Carne* de Carol Adams. Todavia, no ano de 2015 foi publicado *The Vegan Studies Project: Food, Animals, and Gender in the Age of Terror* de Laura Wright, um trabalho considerado pioneiro ao eleger o veganismo como seu objeto principal (QUINN, WESTWOOD, 2018, p. 8). Esse trabalho marca o nascimento dos *Vegan Studies* ou os Estudos Veganos dentro das Humanidades.

<sup>2</sup> A professora e pesquisadora Susan McHugh utiliza o termo “*Literary Animal Studies*” ou Estudos Literários Animais, para se referir ao imbricamento entre literatura e a animalidade (2009a, 2009b). É possível pensar que os trabalhos de teoria e análise literária voltados para os viventes e que compartilhem da visão crítica associada aos CAS possam ser entendidos como Estudos Literários Críticos Animais.

Inspirados por essa virada, utilizaremos em abundância termos como zooliteratura, zoopoética<sup>3</sup> e textos animalistas, concepções que formalizam a investigação de textos literários cujo conteúdo nos permite vislumbrar, ainda que limitados pela nossa própria visão e linguagem, o mundo não humano. Indo mais além, ao adentrar esses novos mundos, tais concepções apontam para o estranhamento, mas também para o horror que a humanidade tem histórica e amplamente infringido ao mundo mais que humano. A literatura é o discurso mais apropriado para esse movimento, pois contém, em sua essência, uma liberdade criativa e artística que opera nos limites da linguagem.

Vale dizer, por fim, que a presença dos viventes dentro dos estudos literários não é algo passageiro. Trata-se de um campo do saber que tem crescido a passos largos, como demonstra a série *Palgrave Studies in Animals and Literature*, da editora acadêmica Palgrave Macmillan, com nada menos que 27 livros publicados até o presente momento, todos eles privilegiando a representação do mundo mais que humano nos mais diversos contextos, incluindo, a título de exemplo, a literatura vitoriana, a literatura gótica e a produção do poeta William Blake.

Ainda o Animal: O Termo e Sua Violência Intrínseca

As relações entre humanos e viventes são marcadas por diversos sentimentos e, acima de tudo, pela ambiguidade. Segundo Derrida (2002, p. 51), nos últimos duzentos anos, temos observado um evento sem igual na história, um evento que não pode ser

---

<sup>3</sup> Cabe notar que zoopoética e zooliteratura não são sinônimos. Em uma entrevista (2016a), Maria Esther Maciel explica que zoopoética é o termo utilizado por Derrida para se referir às representações de outros animais dentro da obra de Kafka, já a zooliteratura se refere à produção literária de qualquer autor ou autora. No entanto, outros teóricos referenciados adiante não fazem uma distinção tão clara entre os dois conceitos. Isto posto, utilizaremos o termo zooliteratura em seu sentido mais amplo (em sintonia com Maciel), mas manteremos o uso do termo zoopoética por outros teóricos.

negado ou ignorado: o “assujeitamento do animal”. Tal assujeitamento é manifesto nas formas pela qual tratamos os animais e também pelos diversos saberes que nos permitem desenvolver técnicas e intervir de maneira cada vez mais incisiva e profunda na existência de tais viventes:

No decurso dos dois últimos séculos, estas formas tradicionais de tratamento do animal foram subvertidas, é demasiado evidente, pelos desenvolvimentos conjuntos de *saberes* zoológicos, etológicos, biológicos e genéticos sempre inseparáveis de *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 (DERRIDA, 2002, p. 51, grifo do autor).

Logo adiante, Derrida (2002, p. 51-52) afirma que tal evento, a história do assujeitamento do vivente, é, acima de tudo, uma “violência” que a humanidade se esforça para esquecer e ignorar. A magnitude dessa violência fica clara quando notamos que o mundo é, em grande, parte habitado pelos humanos e, sobretudo, pelos outros animais domesticados: a biomassa<sup>4</sup> global desses chega a 700 milhões de toneladas; a de viventes indomesticados, 100 milhões, e a de humanos, 300 milhões de toneladas (HARARI, 2016, p. 79-80). Esses números assinalam como os humanos não somente transformaram o mundo, como também se tornaram soberanos. Este processo faz parte daquilo que tem sido denominado Antropoceno: uma era que se destaca pelo fato de seu surgimento ser atribuído especificamente ao impacto do ser humano no planeta (HARARI, 2016, p. 80). A

---

<sup>4</sup> Nesse contexto, biomassa significa “massa total dos seres vivos que subsistem em equilíbrio numa dada superfície de solo ou num dado volume de água oceânica” (BIOMASSA, 2008-2020).

singularidade e a urgência do Antropoceno ficam claras quando o situamos no Holoceno, ou seja, a era atual em termos de tempo geológico. No que tange aos viventes, a extinção em massa e a reprodução superestimulada denunciam esse processo profundo de intervenção, assim como formas mais sutis, como é o caso do crescente mercado de *pets*, no qual uma gama de produtos e serviços em eterna expansão é oferecida para cães e gatos, incluindo, por exemplo, aplicativos de encontros e cirurgia plástica para fins estéticos. A existência desse mercado que move milhões nos mostra como esses seres são vistos como parte da família de seus tutores e a profunda ambiguidade dessas relações. Estamos falando, no fundo, sobre violência, entendida como uma demonstração pontual ou sistemática de força, opressão e poder. Em relação à exploração dos viventes, Pick (2011, p. 15) enfatiza que ela opera sem grandes obstruções em nosso mundo, de tal forma que esses seres existem em um “estado de exceção”, isto é, um estado no qual o sujeito tem seus direitos suspensos.

Em outras palavras, podemos certamente dizer que, agora, os humanos podem intervir na vida dos outros animais com pouco ou nenhum prejuízo. Neste sentido, cabe destacar que também se estabelece uma diferença entre as espécies (outro conceito problemático, como veremos adiante), pois algumas delas, como os cães e os gatos (os *pets*, por excelência), gozam de uma proteção maior se comparados às galinhas e aos porcos, por exemplo. Essa hierarquização da vida animal aponta para como o ser humano, de fato, ocupa uma posição soberana.

Este trabalho é movido, portanto, pelo questionamento do excepcionalismo humano e a clara divisão de poder entre esses e os outros animais no mundo atual. Cabe esclarecer, portanto, que a nossa leitura dos romances traz uma perspectiva não antropocêntrica, ou

seja, não recai em assumpções que enxergam outros animais como formas de vida de menor valor em relação ao humano ou desprovidas de uma real participação no mundo.

O leitor certamente percebeu que evitamos o uso da palavra *animal* e que temos a substituído por outros termos como *viventes*, *outros animais* e *mundo mais que humano*. Cabe notar que nossas fontes utilizam o mencionado termo, ainda que para problematizá-lo. Entendemos que a própria linguagem nos limita, aspecto este representado pela própria palavra *animal*. Debatido em profundidade por Jacques Derrida em *O Animal que Logo Sou/À seguir* (2002), o termo não é capaz de abarcar, sequer minimamente, a complexidade e a diversidade dos seres que existem no planeta. No entanto, na falta de um termo que cumpra essa função e visando a praticidade e a fluidez textual, pedimos ao leitor que, ao cruzar com a palavra *animal*, tenha em mente que estamos falando de uma pluralidade de seres e formas de existências e que sempre que possível a substituimos pelos termos mencionados anteriormente. Por outro lado, quando nos referirmos ao animal humano, usaremos o termo *humano*.

Ecoando Derrida, Alaimo (2016, p. 10) afirma que “animal” “é um termo exaurido e sobrecarregado”, no sentido de que, dentro dessa palavra, há tantas concepções e contradições, que ela pode ser e tem sido utilizada para os mais diversos fins. Longe de serem neutros, tais fins conduzem ao assujeitamento do vivente e servem para justificar abusos praticados contra determinados grupos de humanos. Para Derrida (2002, p. 61), o termo, em sua forma singular, utilizado para descrever uma diversidade de viventes, é sinônimo de “bobagem” e seu uso mostra a participação do enunciante em uma “verdadeira guerra de espécies.” Enquanto a posição do autor indica toda a problemática envolvendo o reducionismo da palavra, outros teóricos têm apontado para a variedade de respostas

possíveis, como é o caso do volume *What is an animal?* (1989), editado por Ingold<sup>5</sup>, no qual as possíveis respostas ao título partem de diferentes áreas do conhecimento e muitas vezes contradizem umas às outras. Dada às infinitas possibilidades, privilegamos então a noção do vivente como tradição, perspectiva que, ao nosso ver, se alinha perfeitamente à análise dos romances de Adams.

A humanidade sempre teve o desejo de classificar e nomear os outros animais. Aristóteles, por exemplo, criou um sistema que, no século XVIII, foi aprimorado por Carolus Linnaeus e, até hoje, se encontra em processo de refinamento (SAX, 2001, p. ix-x). Com isso em mente, Sax chama a atenção para a importância das maneiras tradicionais pelas quais os animais têm sido representados. “[Q]uando se trata de estabelecer a identidade do animal”, afirma o autor (2001, p. x), “a biologia não chega nem perto” de ser suficiente e “é apenas um aspecto de uma tradição maior”. Mas, afinal, que tradição é essa que envolve cada ser e o nome que damos a cada um deles? Trata-se dos saberes, eruditos ou não, que se acumulam sobre esses, a taxonomia biológica, o senso comum, as expectativas, as estimativas, as lendas, as criações artísticas e tudo mais que vem a nós quando pensamos em um dado vivente. Diz respeito a reacender o fogo que alimenta o fascínio dos homens pelos outros animais desde tempos ancestrais, pré-históricos (SAX, 2001, p. x-xi). Em outras palavras, o vivente é, também, uma representação de um grande condensado de diversas outras representações, construídas e modificadas ao longo do tempo:

Todo animal é uma tradição, e juntos são parte da nossa vasta herança enquanto seres humanos. Nenhum animal carece completamente de

---

<sup>5</sup> Há uma vasta bibliografia dedicada à questão. Para um apanhado geral de diversas definições, conferir: INGOLD, Tim (ed.). *What is an animal?* New York: Routledge, 1988.

humanidade e nenhuma pessoa é completamente humana. Sozinhos, nós, as pessoas, somos simplesmente bolas de protoplasma. Nós nos fundimos com animais por meio da magia, metáfora, ou fantasia, ganhando suas presas e colocando suas penas. Então nos tornamos divertidos ou trágicos, nós podemos ser amados, odiados, dignos de pena e admirados. Para nós, animais são todas as coisas estranhas, belas, dignas de pena e ameaçadoras que sempre foram: deuses, escravos, totens, sábios, trapaceiros, demônios, palhaços, companheiros, amantes e muito mais. Quando contemplamos a vida interna dos animais, o mito é finalmente nossa única verdade (SAX, 2001, p. xx).

Todo vivente é uma tradição e o humano não escapa dessa condição. Sax (2013, p. 23) parece se divertir ao declarar que o humano é a mais fantástica: um ser que cobre o próprio corpo com tecidos, que veste a pele e as penas de outros animais, depila os próprios pelos e esconde seus odores com diferentes perfumes; “[C]riaturas das florestas”, ele afirma, “podem assumir que pessoas são sonhos, alucinações ou metamorfos”.

A definição de humanidade tampouco é tarefa fácil. O autor pontua que o ser humano muitas vezes é descrito como um ser que é parte de certo grupo e tal posição é condicionada por parâmetros culturais, históricos e pessoais (SAX, 2013, p. 23-24). Como exemplo, Sax (2013, p. 23-24) mostra como na Europa antiga e medieval, os ursos eram considerados próximos aos humanos, de tal forma que havia histórias sobre relações intersexuais. Para o povo Chewong, da Malásia, o reconhecimento como parte do grupo não envolve critérios de parentesco e, portanto, permite que outros animais e até mesmos seres inanimados sejam reconhecidos como membros da comunidade, enquanto outros humanos, não.

No fundo, trata-se de uma questão de perspectiva: existem concepções “legais, biológicas, antropológicas, teológicas e poéticas” do humano, cada uma delas iluminando uma faceta pela qual é possível chegar a uma definição. O problema é que cada uma das

características que dizem respeito ao humano, “da fisiologia às crenças”, está sempre em vias de ser desconstruída, reconstruída, repensada e definida e, por consequência, a definição do ser humano nunca é de fato completa. Assim, por excelência, o humano é a mais intrincada tradição (SAX, 2013, p. 24) e qualquer tentativa será “provisória, anacrônica ou obscura, bem como sujeita a muitos questionamentos”. Portanto, humanidade é um conceito “assoberbado por milênios de ilusões”. Se, de certa forma, a humanidade constrói a si mesma, é necessário pensar que também projetamos valores sobre os outros animais e que “construímos nossas ideias de humanidade em grande parte por meio dos encontros com animais” (SAX, 2013, p. 24).

Isso posto, perguntamos: o que é um *animal*? A raiz latina da palavra, *anima*, possui três significados interconectados: “respiração”, “alma” e “borboleta”. Como mostra Sax:

[...] definições mais orientadas pela biologia vão enfatizar processos fisiológicos como a respiração; as que são mais religiosas ou filosóficas podem enfatizar tanto a posse da alma quanto seu equivalente secularizado, a consciência; representações pitorescas da alma frequentemente a mostram como uma borboleta ou uma pessoa pequena com asas. O próprio conceito de animal aceito atualmente é uma parte íntima de uma visão de mundo que às vezes chamamos de “científica” e, como outros paradigmas, é estruturada em premissas que são difíceis de serem articuladas, elucidadas ou explicadas, e impossíveis de serem comprovadas (SAX, 2013, p. 41).

O autor ainda (2013, p. 41) pontua que, no pensamento ocidental, há uma tendência em dividir “seres vivos [...] em categorias estáveis como animais, plantas, humanos e assim por diante, e todas essas categorias são sujeitas a subdivisões.” As religiões, as ciências e as leis são, em grande parte, baseadas nessas distinções, tomadas como certas. Em outras palavras, cria-se um discurso provedor dos subsídios para a categorização dos seres vivos e, posteriormente, todos esses seres são vistos como tais, exatamente por causa desse

discurso. Como contraponto, Sax oferece alguns exemplos intrigantes, como é o caso dos aborígenes australianos, para os quais cisões (como é o caso do conceito de espécie) não são importantes, e viventes, plantas e até mesmo acidentes geográficos são vistos como pertencentes à uma mesma sociedade. Em alguns grupos indígenas da América, por exemplo, há tamanha fluidez na identidade dos seres, que uma divisão hierárquica e fixa não faz qualquer sentido. Assim, quando o autor fala de animal imaginário, ele se refere à criação de conceitos e abstrações que nos ajudam a entender e a lidar melhor com esse outro, o vivente. Em outras culturas, é possível que nem mesmo haja um conceito de *animal* como o nosso, e que muitos desses seres possam “estar mais próximos de um humano, uma divindade ou um espírito” (SAX, 2013, p. 43).

O conceito de tradição (e tropo, que veremos adiante) pode criar a sensação de que estamos insistindo em uma concepção reducionista dos outros animais, como se a tradição postulasse categorias fechadas e estáticas. Afirmamos que não se trata disso. Expliquemos: um dos tópicos mais debatidos no campo é o chamado “discurso da espécie”, formulado por Caryl Wolfe (2003), e que, como resume Giorgi (2011, p. 199, 218-9), se trata da demarcação, de cunho humanista, dos “limites políticos, jurídicos e culturais” que estabelecem uma suposta “especificidade absoluta que se resolve como hierarquia e superioridade sobre as outras espécies”. A consequência mais séria desse discurso é que, todos os viventes, exceto o humano (de forma geral), são colocados dentro de uma categoria na qual a morte é possível, aquilo que Wolfe (2003, p. 7, grifo do autor) chama de “*noncriminal putting to death*”, traduzido por Giorgi (2011, p. 201, grifo do autor) como “*morte não criminalizável*”, isto é, o fato de que a morte do vivente é “juridicamente irreconhecível e abandonada” (GIORGI, 2011, p. 201) e que aponta para uma suposta

natureza sacrificial de suas vidas e, ao mesmo tempo, afirma a vida humana e o humano como superiores. Também se observa que esse discurso é inerentemente instável, fruto da própria dificuldade em se definir aquilo que é – exatamente – próprio do ser humano (uma dificuldade que já expusemos ao falar da tradição do humano) e que se reflete nas interações do animal humano e outros animais, zonas nas quais a cisão provocada pelo discurso da espécie é colocada em xeque.

De forma geral, pode-se pensar que, ao insistirmos nos viventes como tradições, estamos reforçando o próprio “discurso da espécie”, na medida em que estamos pensando coelhos, cães, cavalos e assim por diante.<sup>6</sup> Em primeiro lugar, é preciso distinguir o fato de que pensar em termos de tradição não significa necessariamente desprezar ou negar a individualidade de cada ser inscrito sob aquele grupo em prol de uma identidade genérica e abstrata, mas, sim, buscar entender como o conhecimento humano sobre as espécies (sem perder de vista os obstáculos e incertezas dessa palavra) se manifesta nas representações literárias; em segundo, por agrupar diferentes visões, as tradições colocam em jogo posições antagônicas e enfatizam como as concepções valorizadas em nossa sociedade, pautadas na taxonomia de Lineu e que estruturam o “discurso da espécie”, não são as únicas e, como outras, podem se mostrar muito menos rígidas e até mesmo abertas a uma falta de delimitação entre o humano e os outros animais, como sugerimos ao longo do texto por meio de Sax. Em suma, nossa posição é que a ideia de tradição não reduz; ao contrário, abre possibilidades de se pensar o vivente, colocando em jogo visões que podem ser tanto complementares quanto contraditórias. Dessa forma, a tradição não é sinônimo nem parte

---

<sup>6</sup> Horta (2010, p. 244, 250), ao falar de especismo, nota que o conceito de espécie em si é controverso e questionável. Isso, no entanto, não impede que pensemos e discutimos o especismo como um conceito válido. Da mesma forma, o desmantelamento do conceito de raça não é um impedimento para a discussão e o uso do termo racismo.

do discurso da espécie, mas sim uma ferramenta que agrupa e reconhece a arbitrariedade e as limitações dele. Além disso, como veremos na análise dos romances, o conceito de tradição é bastante vantajoso para a discussão da representação dos outros animais na literatura.

Neste momento, cabe voltar à formulação de Viveiros de Castro sobre a perspectiva ameríndia, segundo a qual cada animal (incluindo o humano) compartilha de uma mesma *humanidade*. Ou seja, enquanto no pensamento naturalista (o *nosso* pensamento, comum nas sociedades ocidentais) os humanos são os únicos que possuem humanidade, no pensamento ameríndio, todos os viventes a têm. Portanto, “*a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade*” (CASTRO, 1996, p. 119, grifo do autor). Assim, dada essa essência comum, as espécies seriam “envelopes” ou “roupas”, “normalmente visíve[is] apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres trans específicos, como os xamãs” (CASTRO, 1996, p. 117). Outro ponto notável se dá pela forma como esses seres veem a si mesmos e como veem uns aos outros: apesar da essência comum, os outros animais não se veem como agrupados em uma única espécie, pelo contrário, cada um deles vê apenas a própria espécie como “gente”. Em entrevista (2010), Castro explica que, dentro dessa visão, “as onças nos veem como porcos do mato, porque elas são gente como nós, e nós comemos porcos do mato, elas nos comem, logo, elas nos veem como porcos”. Logo adiante, o autor afirma que o termo perspectivismo traduz a ideia de que “cada espécie é um centro de consciência”.

Nossa posição é que o animal é um amálgama dos nossos pensamentos, projeções, medos e esperanças. Esta perspectiva pode ser resumida pelos títulos dos capítulos iniciais do livro de Boria Sax, *Imaginary Animals* (2013): “Todo animal real é imaginário” e “Todo

animal imaginário é real”. Além de serem criaturas de carne e osso, os outros animais também existem como símbolos e mitos, os quais surgem dentro das mais variadas atividades humanas, desde a propaganda até a poesia. Suas representações literárias nos permitem não somente considerar a nossa própria existência, mas também a desses viventes no mundo real. Em tempos como o nosso, em que bilhões de viventes são dizimados anualmente, seja pela indústria da carne, seja pela perda de hábitat devido ao desmatamento ou pela caça, a literatura tem se mostrado como um caminho para o despertar de novas sensibilidades, novos olhares, e, quiçá, novas políticas.

#### ARGUMENTO E ESTRUTURA

Em linhas gerais, propomos uma leitura das obras de Richard Adams dentro da categoria de escritores “animalistas”, termo utilizado por Maciel (2016, p. 22-23) para se referir a uma forma de escrita literária que afirma a importância desses dentro da literatura e que, ao fazê-lo, cria uma arena singular para a análise crítica das relações entre humanos e viventes, especialmente por meio dos conceitos de resistência e agência.

Defendemos que o registro literário adotado por Adams valoriza a representação fidedigna dos viventes, sem, no entanto, renunciar à fantasia inerente à literatura; conseqüentemente, há um grande esforço em apresentar o mundo e as sociedades humanas a partir da perspectiva de um vivente que denuncia o controle da vida e da morte pelas mãos humanas, a destruição do meio ambiente e diversas formas de violência como tortura, confinamento e mercantilização da vida. São nessas situações dramáticas que eles, os outros animais, agem em defesa dos próprios interesses, resistindo à pressão incessante de um mundo essencialmente especista.

O primeiro capítulo, “Animais, Literatura e Agência”, anuncia em seu título os três pilares da nossa reflexão. Iniciamos nosso percurso buscando entender quais são as forças que estão em jogo nas representações e interações humanas com os outros animais: o antropocentrismo, o antropomorfismo e o especismo. Cada um desses é analisado pela justaposição de diferentes definições, um procedimento que nos mostra, como é o caso do antropomorfismo, que nem sempre as limitações dos humanos são prejudiciais aos animais. A literatura, em específico a zooliteratura, é parte desse processo de (re)pensar o vivente, pois consiste em um olhar interessado e aberto a possibilidades diversas. Por fim, essa perspectiva exige que consideremos a violência a qual são submetidos em uma escala nunca vista e que é bastante presente na literatura contemporânea. Na reta final do capítulo, trabalharemos a noção de agente, isto é, viventes dotados de uma postura ativa e capazes de promover mudanças no seu entorno e nas suas próprias vidas. Por fim, apresentamos a possibilidade de uma (po)ética estruturada na vulnerabilidade e na finitude dos corpos.

No segundo capítulo, intitulado “Animal Literário e a Vulnerabilidade em *Em Busca De Watership Down*”, nos aprofundaremos no problema da representação dos viventes dentro da literatura, já que, neste romance, Adams opera entre conhecimentos palpáveis sobre coelhos e a fantasia. Esse primeiro ponto nos leva, também, à questão da vulnerabilidade, evidenciada na condição precarizada dos personagens, que lutam pela sobrevivência em meio à destruição de seu habitat.

O romance analisado no capítulo três, “A Crítica ao Abandono e à Ignorância Em *The Plague Dogs*”, constitui uma crítica ácida ao uso de outros animais em experimentos científicos. Em um primeiro momento discutimos o papel do complexo de experimentação científica criado por Adams como o ambiente no qual seres vivos têm sua subjetividade

negada, movimento essencial para que seus corpos possam ser utilizados pelos cientistas. Nesse sentido, exploraremos a vulnerabilidade desses pelo viés da ignorância, ou seja, como indivíduos e instituições operam para promover, estimular e reforçar visões de mundo que excluem a possibilidade de se ter relacionamentos mais afetivos com os outros animais e com outros humanos. Por fim, nos dedicamos ao controverso final do livro, no qual toda coerência interna da obra é desfeita para privilegiar um desfecho um tanto quanto inconsistente, mas feliz.

O quarto capítulo, “Silenciamento, Revolta e Suicídio em *Traveller*”, trata de um texto menos conhecido: *Traveller*. Ainda que *Em Busca de Watership Down* e *The Plague Dogs* tenham pouco ou quase nenhum espaço dentro da academia, *Traveller*, ao contrário desses, não é sequer mencionado fora dos círculos acadêmicos, não há versão animada e até mesmos resenhas do romance são raras. Isto posto, nossa leitura mostrará como o enredo do romance — a história de um cavalo na Guerra Civil Americana — é sustentado por uma tensão gerada pela presença de duas forças antagônicas: de um lado, a idealização do cavaleiro, e do outro, a denúncia da violência experimentada pelas montarias. Com isso em mente, buscaremos comprovar como um personagem menor, o cavalo Ajax, realiza um ato de resistência extremamente significativo, cujo impacto foi amenizado tanto pelo narrador quanto pela predominância da idealização da relação entre homens e animais no *front*. A conclusão é que o romance não atinge seu potencial crítico exatamente por essa idealização.

## CAPÍTULO 1: ANIMAIS, LITERATURA E AGÊNCIA

*“Humanity is a child locked by accident in a library, reading its way through the permanent collection, looking for a way out.”*

-Richard Powers, *Gain* (1998)

### 1.1 LIDANDO COM O ANIMAL: ANTROPOCENTRISMO, ANTROPOMORFISMO E ESPECISMO

Três termos surgem com frequência quando se discute animais e suas representações: antropocentrismo, antropomorfismo e especismo. Goranilk e Nelson (2012, p. 145-146) afirmam que o antropocentrismo é, basicamente, a crença no ser humano como o centro de tudo. Nesse conjunto de crenças, todos os outros seres são meios pelos quais o humano pode atingir seu potencial, isto é, o valor de todos os outros seres é estipulado pela sua utilidade para os fins humanos. Essa forma de antropocentrismo é nomeada pelos autores como “antropocentrismo limitado” (*“narrow anthropocentrism”*). Os mesmos autores também apontam para formas mais expansivas e críticas do antropocentrismo, nas quais são consideradas nossas relações e nossa dependência em relação a outros seres. Tais formas são evidenciadas pelos adjetivos “esclarecido” ou “amplo”. Ainda que reconheçam as limitações do ser humano e abram espaço para posturas mais éticas que visem à preservação do planeta, essa visão plural e possivelmente benéfica de antropocentrismo tem sido rejeitada. Cuidemos dessas outras visões.

Weitzenfeld e Joy (201, p. 4-5) distinguem a “orientação antropocêntrica”, a própria e inescapável limitação da condição humana na experimentação do mundo, do antropocentrismo, definido como uma crença que assume o humano “como o centro de significado, valor, conhecimento e ação”. Trata-se verdadeiramente de uma “ideologia da supremacia humana que defende o privilégio de humanos (e aqueles que se aproximam da

humanidade)” e que, ao contrário da “orientação antropocêntrica”, consiste em “um desenvolvimento histórico nascido de tradições institucionais e filosóficas”.

Horta (2010, p. 258) também rejeita a pluralidade do conceito em favor de uma definição clara: “Antropocentrismo é o tratamento ou consideração desvantajosos daqueles que não são membros (ou não são considerados membros) da espécie humana.” Assim, não há a possibilidade de haver uma forma de antropocentrismo que não implique no desfavorecimento dos animais. Conseqüentemente, o “antropocentrismo deve ser considerado um exemplo de especismo” (HORTA, 2010, p. 264). Isso não significa que o oposto também seja verdade, pois é possível, conceitualmente, que haja especismos que não envolvam humanos. Essa ideia pode causar um pouco de estranheza, pois geralmente os atos especistas são cometidos por humanos contra outros animais; no entanto, a definição de especismo que utilizaremos não especifica a participação de humanos como obrigatória para a configuração de um ato especista.

Com isso em mente, defendemos que é possível, com algum esforço, pensarmos nos animais sem necessariamente reduzi-los. Falemos então do antropomorfismo e de suas conexões com o antropocentrismo. Trata-se de um termo recorrente dentro dos estudos literários, geralmente utilizado para se referir à atribuição de características humanas aos animais e aos objetos, especialmente dentro do gênero fábula. Em linhas gerais, este termo remete ao esforço do humano em compreender a realidade à sua volta, ou seja, trata-se de apreender uma realidade não humana em termos humanos. No entanto, nesta esteira de pensamento, não devemos ser apressados e tomar o antropomorfismo como uma visão reducionista e especialmente limitada dos animais. Como explicam Goranilk e Nelson

(2012, p. 146), o antropomorfismo e o antropocentrismo<sup>7</sup> compartilham uma mesma característica: ambos implicam uma “realidade inventada” e simplificada que, de forma alguma, refletem pluralidade de relações encontradas na realidade. A título de exemplo, o antropocentrismo ignora todo o jogo de interdependência e coexistência com a natureza e o substitui pela noção, fundamentalmente errada, de que o humano é o centro. Enquanto este último é essencialmente nocivo, o antropomorfismo, por sua vez, possui um potencial ético na medida em que abre espaço para o esforço engajado com o mundo não humano. Ou seja, não se trata apenas de uma visão empobrecedora da realidade, mas sim do reconhecimento de nossas limitações oriundas da condição humana (aquilo que apontamos anteriormente como “orientação antropocêntrica”) e um desejo manifesto de pensar nas fronteiras das nossas capacidades.

Para Simmons (2002, p. 116-118) o antropomorfismo pode estabelecer conexões com outras espécies e, eventualmente, despertar a empatia do leitor pelos animais. No que tange à literatura, considera-se três possibilidades de narrativas antropomórficas: fábula, antropomorfismo trivial e forte. A fábula é considerada irrelevante<sup>8</sup> para Simmons (2002, p. 119), pois os animais são nelas apenas alegorias para a constituição da moral da história. O antropomorfismo trivial abarca obras como as de Beatrix Potter e se difere da fábula, pois os animais ali representados não servem apenas para exemplificar algum ensinamento moral. Esse tipo de narrativa, explica Simmons (2002, p. 119), é mais relevante que a fábula, pois não trata os animais apenas como um suporte para uma mensagem educativa (a

---

<sup>7</sup> Os autores se referem aqui ao que eles identificam como a forma limitada do antropocentrismo. No entanto, segundo a nossa linha de pensamento, esta é a única forma de antropocentrismo.

<sup>8</sup> Para uma visão que concede pertinência aos animais fabulares, conferir: HAREL, Naama. The Animal Voice Behind the Animal Fable. *Journal for Critical Animal Studies*, [s. l.], v. VII, ed. II, p. 9-21, 2009. Disponível em: <<[www.criticalanimalstudies.org/wp-content/uploads/2009/09/Naama-Harel-pg.-9-21.pdf](http://www.criticalanimalstudies.org/wp-content/uploads/2009/09/Naama-Harel-pg.-9-21.pdf)>>. Último acesso em: 01 jun. 2021.

moral) e abre espaço para o leitor pensar em seu próprio papel nas relações com outros animais. No entanto, como veremos em outro momento, a animalidade dessas representações é baixa, pouco desenvolvida.

Por fim, narrativas de forte antropomorfismo são as que apresentam animais com características humanas, isto é, capacidade de fala, sociedades estruturadas, entre outras, mas sem perder a animalidade de vista e, assim, trazer de fato o esforço do entendimento do mundo não humano em termos humanos. São narrativas que operam nos limites da distinção entre humano e animal e apresentam o maior potencial de transformação no leitor (SIMMONS, 2002, p. 120).

A noção de que há diferentes antropomorfismos não é exclusiva de Simmons. Parry (2017, p. 66) analisa a questão por meio das representações de animais no gênero romance. Trata-se de um gênero cujas “origens, forma e estratégias narrativas” correspondem a uma “concepção específica do homem moderno”, o que o torna, conseqüentemente, “antropocêntrico por natureza e inacessível a protagonistas animais”. No entanto, existem obras que subvertem essa característica, pois retratam como os animais também experimentam o mundo. Em outras palavras, é sugerido que se os romancistas abandonarem a concepção de que somente a espécie humana interage com o mundo, eles podem se engajar em formas mais interessantes de representação de outros animais. Trata-se de um desafio à ideologia humanista que concebe o ser humano como independente e desconectado de todos os outros seres viventes. No que tange às representações literárias, Parry fala de um “antropomorfismo cru”, o qual “pode produzir apenas humanos vestindo a pele superficial de um animal ou uma concha quitinosa”. Mais adiante, a autora explica que,

[...] formas críticas de antropomorfismo podem desvencilhar o conceito dos preceitos do antropocentrismo excepcionalista, e um uso mais cuidadoso de suas possibilidades imaginativas oferecerá uma alternativa válida às tentativas de capitulações “autênticas” de mundos sensoriais não humanos, atualmente inexprimíveis na linguagem humana. As vidas dos animais são, em grande parte, desconhecidas ou inimagináveis para os humanos, mas o fato de que os mundos de outros animais, conforme são sentidos, tocados, cheirados, vistos, ouvidos, provados, respirados e conhecidos (ou mesmo experimentados de maneiras não imaginadas pelos humanos), podem ser desconhecíveis deve ser admitido se os humanos quiserem encontrar maneiras de considerar a natureza e a extensão de seus relacionamentos e responsabilidades para com os outros animais com os quais compartilhamos o mundo (PARRY, 2017, p. 66).

O antropomorfismo, portanto, possui uma natureza volátil. Por um lado, é capaz de reduzir a possibilidade do reconhecimento da experiência animal, por outro, pode resistir e até mesmo subverter esta redução. É devido à essa natureza que surgem termos como fraco, cru e forte (voltaremos à essa nomenclatura mais adiante). Por ora, ocupemo-nos com o fato de que todas essas representações antropomórficas são sempre limitadas, ou melhor, antropocentricamente orientadas. Isso não impede, no entanto, que autores se esforcem em produzir obras que não caiam em formas mais cruas, podendo, para isso, recorrer a outras áreas do saber, como a etologia. Nesse sentido, é possível notar um padrão dentro dessas formas críticas de representação antropomórfica: a corporalidade e a interação com o mundo externo são, em geral, fiéis ao que podemos observar no mundo real. Por exemplo, no romance *Em Busca de Watership Down*, os coelhos se alimentam de ervas e folhas, viajam a pé e moram em tocas, ao passo que, em uma obra baseada em um antropomorfismo cru, esses animais possivelmente se alimentariam de biscoitos e chá, dirigiriam carros e morariam em casas.

A importância da narrativa, argumenta Parry (2017, p. 85), reside em sua capacidade formativa da identidade humana: é por meio de histórias que o ser humano se

define; porém, essa capacidade é limitada pelos próprios limites cognitivos do humano e pela linguagem humana e é por esse motivo que a experiência da vida do animal é inacessível a nós. Conseqüentemente, animais ficcionais sempre serão construídos em termos humanos, contudo, isso não significa que toda representação deve ser descartada ou apressadamente definida como irrelevante para se pensar a animalidade. As narrativas permeadas por um antropomorfismo forte ou crítico, portanto, operam nos limites da linguagem humana.

A impossibilidade de uma representação factual da mente e da vida interior de outrem gera uma lacuna que o autor (e o leitor) preenche com sua própria percepção. O antropomorfismo, defendemos, oferece uma possibilidade de pensar experiências que talvez não possam ser representadas tais como são, mas sim como produto de um esforço criativo de um autor. Se a incerteza com relação à representação da vida interna de outro humano não é impedimento para a produção literária, por qual motivo deveria ser quando se fala de outros animais? A dificuldade da representação pode ser apropriada de forma positiva pelos autores, pois pode ser materializada no texto por meio da inserção de elementos que causem estranhamento no leitor e apontem, enfim, para os problemas inerentes a qualquer tentativa de representação. Assim, podemos dizer que:

[...] um animal antropomorfizado não é necessariamente transformado por completo em ideias humanas, ainda que não sejamos capazes de reproduzir a vida de um cavalo tal como ele a encontra, nós podemos reconhecer que o cavalo tem seus próprios pensamentos, emoções, experiências significativas e motivações. Nós podemos descrever o padrão objetivo de uma atividade e continuar conscientes de que a realidade objetiva da existência corporal de um cavalo precede a representação textual (PARRY, 2017, p. 85-6).

Parry conclui que, no antropomorfismo crítico, o trabalho do autor em ser fidedigno ao animal representado deixa um rastro do animal real para o simbólico, criando potencial para uma postura mais ética nos encontros do humano com o animal. Nesse sentido, Parry (2017, p. 86) cita o trabalho de Hanno Würbel, em que a capacidade empática dos humanos pelos animais é definida em termos de paridade por meio da antropomorfização. Esse fenômeno explicaria por que autores dão identidades aos seus personagens animais, visto que, de certa forma, podem sentir um grau de afinidade maior com alguns animais, por exemplo, cães e cavalos (que protagonizam inúmeras obras).

Assim como Simmons e Parry, Fudge (2002) também defende que há diferentes formas de antropomorfismo. A primeira pode ser encontrada em uma obra como *Os Ventos nos Salgueiros* (1908, Kenneth Grahame), na qual animais e humanos interagem livremente, apresentando o antropomorfismo “em sua forma mais extrema, e, paradoxalmente, na sua forma mais invisível. Nós nos esquecemos de que os animais são animais” (FUDGE, 2002, p. 72). Já a obra *A Teia de Charlotte* (1952, Elwyn Brooks White) exemplifica a segunda forma, na qual diferentes espécies de animais e insetos interagem, mas são incapazes de interagir com humanos, indicando a presença de dois mundos, um animal e um humano, de modo que apenas o protagonista infante transita entre os dois. Por fim, a terceira forma é aquela que encontramos em obras como *A Força do Coração* (1940, Eric Knight), protagonizada pela famosa Collie de Pelo Longo, Lassie. Nesse romance não há uma transformação do humano em animal ou vice-versa. Também não há a criação de um mundo paralelo dos animais. Acompanhamos Lassie, sem nunca ter acesso a sua vida interior, em um modo narrativo que Fudge nomeia como “pseudodocumentário”. Além disso, os personagens não falam entre si, suas interações são

tais como as entendemos no mundo real (cães latem, rosnam etc. uns para os outros) e o narrador “traduz” ou faz comentários que dão sentido para o leitor a essa interação. Assim, quando Lassie encontra outro cão, o narrador explica como este outro parece mais amigável ou ameaçador, entre outras descrições (FUDGE, 2002, p. 74). Para Fudge:

O que o romance de Knight nos dá, entretanto, é uma forma de antropomorfismo limitado em seu escopo. Não compreendemos Lassie por completo, mas temos acesso a algum tipo de percepção. O narrador da história nota: ‘Ela era uma cadela e não pensaria em termos de pensamentos como nós podemos expressar em palavras. Havia apenas um desejo crescente, inicialmente vago...’. A conversa que Lassie tem consigo mesma é perdida para sempre no livro, é intraduzível para nossa linguagem: e ainda assim obtemos alguma coisa de sua vida interior. Mais realista que realismo mágico, *A Força do Coração* reconhece a dificuldade do mundo dos animais, mas argumenta que mesmo assim é possível comunicar algo sobre ele (FUDGE, 2002, p. 75-76).

O que explicaria essa vontade de adentrar o mundo dos animais? Enquanto Parry indica que a explicação seria a nossa empatia, Fudge considera que se trata de um anseio do ser humano em se aproximar do lado não humano do mundo. Trata-se do desejo da busca de uma “animalidade perdida”, como diz Maciel (2016b, p. 16). O antropomorfismo é, então, a expressão desse desejo: “sem antropomorfismo nós somos incapazes de compreender e representar a presença do animal” (FUDGE, 2002, p. 76). Fudge também enxerga que a antropomorfização nos aproxima dos outros tal como Parry (2017) e Simmons (2002) defendem. Por fim, a autora reconhece que há sempre a possibilidade de que a ficcionalização do animal acabe por servir aos nossos propósitos, mantendo a posição privilegiada do humano. Assim, ecoando um tema padrão em obras protagonizadas por cães, a cadela Lassie, por exemplo, deseja retornar ao “mestre”. Contudo, Fudge sugere que há um caminho reverso, isto é, ao afirmarmos nosso domínio sobre os outros animais podemos confundir a própria comunicação humana:

Podemos, no entanto, ler isto ao contrário: onde as histórias podem representar a extensão de um mundo que nós podemos controlar, em nosso desejo de que os animais deveriam existir para nós, que nós devíamos ter o domínio, um que inclua o entendimento, podemos estar, na verdade, desfazendo aquele domínio. Em nosso desejo de retificar a perda da comunicação com o mundo não-humano podemos, de fato, estar perturbando o mundo humano. Esse perigo tem persistido ao longo da história (FUDGE, 2002, p. 77).

Para provar seu ponto, ela cita um poema de Ben Jonson, “*To Penshurst*”, escrito em 1616, no qual os humanos são colocados no topo de um mundo perfeitamente ordenado, onde até mesmo os animais de abate se sentem plenos com seu destino. Porém, alerta Fudge, se um animal quer ser abatido, temos de reconhecer que ele possui vontade e agência, de modo que este fator abalaria o pressuposto domínio humano sobre o animal (FUDGE, 2002, p. 77). Ela postula que, em última instância, o antropomorfismo coloca em xeque a supremacia e o excepcionalismo humano: “o antropocentrismo leva ao antropomorfismo, que, por sua vez, contraria a possibilidade de *anthropos* como uma categoria separada e distinta” (FUDGE, 2002, p. 77-78, grifo da autora).

Oerlemans (2007) desenvolve três possíveis níveis de antropomorfismo a partir da sua análise do romance *O Osso Branco*, de Barbara Gowdy (1999). O primeiro nível, realista ou científico, abrange o conhecimento sólido e documentado que temos dos elefantes, como o fato de que os filhotes machos passam longos períodos com a mãe antes de se tornarem independentes. O segundo nível, hipotético, refere-se à maneira pela qual Gowdy, por meio do conhecimento científico, imagina a vida mental dos elefantes. Esse movimento lembra a sugestão de Parry (2017, p. 85) de que autores preenchem a vida mental de seus personagens. Ou seja, os registros e observações de cientistas não provam o que os elefantes sentem e pensam, mas sim sugerem, indicam. Gowdy, por sua vez, parte

dessas sugestões para criativamente estabelecer a consciência de seus personagens elefantes. Segundo Oerlemans:

Esse comportamento não comprova, mas sugere a existência de uma consciência animal distinta. Entretanto, a maioria dos detalhes do comportamento dos elefantes é refletida no romance por meio dos pensamentos e palavras que o narrador de Gowdy dá aos próprios elefantes. Há um salto claro desses comportamentos, alguns dos quais assumem ou refletem a ideia de uma consciência animal complexa, para a imaginação plena dessa consciência. Mas esse salto é, até certo ponto, fundamentado em conhecimento científico já estabelecido — não apenas em observações do comportamento dos elefantes, mas também no entendimento da complexidade do cérebro — e, portanto, muito da natureza dessa consciência recai sobre a segunda categoria de antropomorfismo, o plausivelmente hipotético (OERLEMANS, 2007, p. 191).

Já o terceiro nível não remete aos elefantes reais, mas sim à própria fantasia:

O terceiro tipo de antropomorfismo no romance consiste em características da consciência dos elefantes que parecem absurdamente implausíveis e totalmente incompreensíveis, claramente não baseadas em qualquer fato reconhecido, observação ou forma óbvia de adaptação. Em vez disso, são explicitamente imaginadas, projetadas e fictícias. Muitas dessas características refletem uma cultura complexa, um conhecimento compartilhado do mundo, um fenômeno até recentemente considerado pertencente apenas aos humanos (OERLEMANS, 2007, p. 194).

Os três níveis de antropomorfismo definidos por Oerlemans constituem o paradigma para o texto literário, que adiante pontuamos como zooliterário ou animalista, isto é, textos que se engajam com a animalidade, buscam uma representação consistente e consciente dos animais, bem como exploram as relações entre humanos e outros animais. Explicamos: os três níveis podem ser pensados como um percurso no qual o animal ficcional é construído a partir de dados sólidos retirados da realidade até a mais completa fantasia. Trata-se de um verdadeiro esforço do escritor em trabalhar nos limites da percepção e da linguagem humanas.

Garrard (2012, p. 153) parte do pensamento de Willis (1974, p. 128) para esclarecer que o animal pode ser notado em duas vias, em um “jogo de semelhança e diferença”, respectivamente, “metonímia” e “metáfora”. Assim, o animal é, ao mesmo tempo, próximo e distante do ser humano. Para clarificar esse cenário, Garrard (2015, p. 154) fornece uma tipologia que contém tanto as representações em termos de semelhança ou diferença<sup>9</sup>, classificados na seguinte ordem: antropomorfismo cru, antropomorfismo crítico, zoomorfismo crítico e zoomorfismo cru. O primeiro, antropomorfismo cru, é, muito presente em produções artísticas voltadas para as crianças e geralmente são recebidas como representações bobas e ingênuas (GARRARD, 2012, p. 155). O antropomorfismo crítico é bastante comum em textos recentes da etologia que se referem, por exemplo, ao “comportamento transmitido de forma não genética como as diversas práticas de caça da orca” como “cultura” (GARRARD, 2012, p. 157). No que tange a literatura, Garrard (2012, p. 158-160) analisa brevemente dois romances contemporâneos protagonizados por elefantes, *O Osso Branco* e *The Elephant Keeper*, e conclui que no texto literário a

---

<sup>9</sup> Não entraremos nos detalhes dos termos alocados dentro do escopo da diferença, pois fogem do nosso objetivo. Em poucas palavras, as representações dos animais que prezam pela diferença podem ser redutoras, chamada de *mechanomorphism* ou mecanomorfismo, trata das representações dos animais como máquinas (GARRARD, 2012, p. 208). É um caso raro na literatura, mas pode ser visto em romances como *Tarka the Otter* (1927) de Williamson. Todavia, Garrard (2012, p. 166) nota que esses textos, exatamente por serem narrativos, são estruturados em torno da concepção de “personagens”, “cuja agência é admitida e afirmada” e que a existência do enredo “implica em ações, em vez de respostas automáticas a estímulos”; portanto, “as formas culturais populares têm um forte viés antropomórfico que influencia até as histórias que foram construídas para resistir a ele [o antropomorfismo].” O outro caso, *allomorphism* ou alomorfismo, “a representação de animais como radicalmente diferente de humanos, mas sem implicações depreciativas” e que “[M]uitas vezes envolve santificação do Outro animal e que pode ser compatível com crueldade em relação ao animal individual” (GARRARD, 2012, p. 206). Na literatura, o exemplo mais notável é *Translations from the Natural World* de Les Murray (1992), um volume de “poemas que adotam uma gama extraordinária de posições não-humanas” como uma célula de DNA, por exemplo (GARRARD, 2012, p. 167). Trazer essa experiência em linguagem humana é certamente um ato ousado, mas como nota Garrard (2012, p. 168) “cada poema é um testemunho vívido da dificuldade, se não da impossibilidade, da representação trabalho que realiza.” É importante esclarecer que nessa perspectiva, as obras de Adams são antropomórficas e, portanto, se aproximam do humano, mas ao mesmo tempo, há diversos momentos de estranhamento que lembram o leitor que o enredo é protagonizado por animais. O texto alomórfico, por outro lado, aposta em um estranhamento que se manifesta ampla e profundamente e é limitado apenas pelos próprios limites da linguagem humana.

tendência é que essas representações dos animais tendem a se situar em algum ponto entre o antropomorfismo cru e crítico; em outros termos, certos aspectos da representação são crus e outros, críticos.

Cabe aqui um breve comentário sobre o zoomorfismo. Em poucas palavras, zoomorfismo é a representação de humanos como animais. Em sua forma crua, situada no outro extremo da tipologia, contempla as “representações racistas, por exemplo, dos judeus como ratos ou dos africanos como macacos”, nesse sentido, é importante notar que essas representações são possíveis porque anteriormente os animais foram estigmatizados (GARRARD, 2012, p. 160). Dessa forma, o zoomorfismo cru expõe como a humanidade projeta características negativas nos animais e como essas podem vir a serem usadas para o tratamento desfavorável de alguns humanos também. Já o zoomorfismo crítico remete ao campo da “sociobiologia, bem como de seus campos derivados, como a antropologia e psicologia evolucionistas” e que embora sejam vistos com desconfiança “por muitos nas humanidades e ciências sociais”, não compartilham do “determinismo (ou essencialismo) biológico simplista” do zoomorfismo cru e pretendem “prover uma explicação evolutiva de uma grande gama de características humanas” (GARRARD, 2012, p. 161). Por fim, o autor (2012, p. 161) também nota que nos estudos literários, tal perspectiva surge sob o nome de “crítica literária darwiniana”. Dentro da nossa ótica, a tipologia do Garrard nos mostra como algumas representações literárias contemporâneas do animal são instáveis pois existem na intersecção entre as duas formas de antropomorfismo, à saber, o cru e o crítico, ainda que os autores e autoras façam um esforço para evitar a primeira, como é o caso de Gowdy em *O Osso Branco*. Adams, a nosso ver, também se empenhou dessa forma. Assim

sendo, nos parece necessário definir de forma mais clara essa área de intersecção dentro do antropomorfismo.

Após considerarmos as visões de Simmons, Parry, Fudge, Oerlemans e Garrard, podemos tratar do *antropomorfismo animalista*: a atribuição de características tipicamente humanas e entendidas em termos humanos (fala, estados mentais etc.) aos outros animais, visando estabelecer uma zona comum na qual o autor ou autora consegue pensar a experiência animal de mundo; trata-se um de procedimento regido por uma orientação antropocêntrica, pois os autores sempre estão limitados pela condição e linguagem humanas, no entanto, isso não os impede de representá-los de forma respeitosa e criativa. No que diz respeito a Adams, pode-se dizer que o autor investe em seu trabalho com uma carga antiespecista, isto é, não apenas descarta representações rasas,<sup>10</sup> mas também expõe criticamente a violência perpetrada pela humanidade sob o ponto de vista dos outros viventes animais. É por este motivo que o texto zooliterário desse autor é tão inovador, embora somente nas últimas duas décadas a crítica literária foi capaz de começá-la.

Cabe uma última consideração sobre o antropomorfismo. Em um momento anterior, afirmamos que o antropomorfismo animalista pode ser potencialmente antiantropocêntrico e antiespecista na medida em que coloca em xeque a centralidade humana e evidencia a possibilidade da experiência de mundo animal. O antropomorfismo, portanto, pode ser pensado como uma via que parte do antropocentrismo e o subverte. Poderia o

---

<sup>10</sup> Por representação rasa, estamos nos referindo àquilo que vimos anteriormente como antropomorfismo “trivial”, “cru” ou “invisível”, uma forma mais comum e tradicional de representação dos animais que geralmente contém pouca ou nenhuma preocupação com a animalidade.

antropocentrismo fazer o mesmo? Isto é, seria possível pensar no antropocentrismo não especista ou antiespecista? Elenquemos algumas considerações: vimos que o antropocentrismo não é uma condição inerente ao ser humano, mas uma ideologia duradoura e poderosa; além disso, vimos que é mais vantajoso atribuir apenas uma definição ao antropocentrismo e distinguir a inescapável experiência humana usando outro termo (orientação antropocêntrica). Se tomarmos como possível a possibilidade de um antropocentrismo não especista, teríamos que reformular a própria definição de antropocentrismo e, provavelmente, voltaríamos ao cenário no qual estamos pensando em antropocentrismo forte e fraco, por exemplo. Assumimos que é melhor manter a definição singular de antropocentrismo e entender que o antropomorfismo animalista é um recurso que pode ser utilizado para abalar o antropocentrismo, *embora* seja um produto deste.

Passemos agora ao termo especismo, cunhado pelo psicólogo Richard Ryder na década de 1970 para descrever a discriminação baseada em espécie. O autor (2012, p. 215-216) explica que a palavra ganhou popularidade e significados conforme passou pelas mãos de outros pensadores, como o filósofo utilitarista Peter Singer, autor do seminal *Libertação Animal* (1975). Em 1998, Ryder publicou um artigo no volume *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*, no qual ele identifica duas possibilidades de especismo: fraco e forte. O especismo fraco toma forma quando a exploração dos animais é justificada pela ausência de algum atributo nesses seres, tais como a alma ou razão; já o especismo forte ocorre quando não há necessidade de se estabelecer algum critério e apenas ser um animal não humano é o suficiente (RYDER, 2012, p. 216).

Definições de natureza plural como a de Ryder, no entanto, têm sido questionadas. Uma das críticas mais influentes é a do filósofo e professor espanhol Oscar Horta. Em

primeiro lugar, ele enfatiza que, apesar da crescente discussão acerca das práticas discriminatórias envolvendo os animais, o próprio termo especista carece de uma definição clara. Conseqüentemente, diferentes significados têm sido atribuídos ao termo e muitos deles trazem em si concepções especistas (HORTA, 2010, p. 244; ALBERSMEIER, HORTA, 2020, p. 1-2). Essa questão se deve ao que Horta chama de “posições especistas”, posições que “incluem o especismo entre suas premissas” (HORTA, 2010, p. 256) e que servem para justificar e defender o especismo; o problema é que muitas definições de especismo, como é o caso de Ryder, confundem as razões (as posições) para que alguém seja especista com o próprio especismo e, como há diversas posições, acaba-se criando uma multiplicidade de definições para o termo. Horta (2010, p. 252) esclarece que, independentemente da posição, o especismo é sempre o mesmo, na medida em que sugere a maneira pela qual os indivíduos devem ser tratados. Além disso, há outro problema, essas definições plurais utilizam termos como “fraco”, “forte” (esse é o caso de Ryder), mas também “desnudo”, “indireto” (LAFOLLETTE, SHANKS, 1996, p. 42-3 *apud* HORTA, 2010, p. 251); “não qualificado”, “qualificado” (RACHELS, 1990, p. 182 *apud* HORTA, 2010, p. 252), entre outros; esses termos são vagos, confusos e podem até mesmo indicar que existem versões justificáveis de posições especistas (HORTA, 2010, p. 255). Nesse sentido, Horta é categórico ao afirmar que tais posições não são justificáveis (HORTA, 2010, p. 256-257) e que é melhor pensarmos em uma única definição para especismo, tal como ocorre com o racismo e o sexismo, por exemplo. Eis a definição proposta pelo autor<sup>11</sup>:

---

<sup>11</sup>A definição de especismo é uma constante no trabalho de Horta e seu desenvolvimento é perceptível nos artigos analisados (2010, 2020). A definição destacada em nosso texto é a mais recente.

Especismo [...] é a consideração ou tratamento injustificados e comparativamente piores daqueles que não são classificados como pertencentes a uma certa espécie (ou um grupo de espécies) cujos membros são favorecidos, ou que são classificados como pertencentes a uma certa espécie (ou um grupo de espécies) cujos membros são ignorados (HORTA, ALBERSMEIER, 2020, p. 4).

Essa definição é preferível (HORTA, ALBERSMEIER, 2020, p. 3-4), pois, em primeiro lugar, contempla as diversas possibilidades pela qual a discriminação ganha forma, como no caso de espécies que são tidas como menos atraentes esteticamente, aptas para o consumo ou simplesmente distantes da humanidade, e recebem um tratamento desvantajoso. Além disso, não se restringe o conceito apenas para se referir àqueles que não pertencem à espécie humana. Em segundo lugar, enfatiza que alguns indivíduos podem ser alvos de posturas especistas exatamente por pertencerem a uma dada espécie. Além disso, cabe notar que apesar do próprio conceito de espécie necessitar de uma definição clara, essa formulação de especismo ainda é relevante “para capturar casos de discriminação baseados em falsas categorizações” (HORTA, ALBERSMEIER, 2020, p. 4). Parece-nos claro que uma definição única e ampla de especismo é a mais apropriada uma vez que evita o descaso com que o especismo é recebido em nossa sociedade. Aliás, essa é uma preocupação clara no texto de Horta (2010, p. 246), quando sugere que o especismo “é uma forma menos reconhecida de discriminação.”

Tal como o antropocentrismo e o antropomorfismo, o especismo está presente em toda a história humana. Ainda que não seja possível encontrar o momento histórico no qual os animais passaram a ser explorados, sempre houve, ao longo da história, uma relação de fascínio pelos animais, evidenciada pelos deuses híbridos no Antigo Egito e pela arte rupestre. Isso não significa que os animais não eram explorados, mas mesmo o sacrifício

ritualístico praticado por muitas religiões indica que os animais eram valorizados, respeitados e temidos (RYDER, 2012, p. 217). Além disso, como vimos anteriormente com Sax (2001, 2013) e Castro (1996, 2010), em muitas culturas a separação entre o humano e outros animais é frágil ou inexistente. Contudo, nas sociedades em que os valores judaico-cristãos são presentes há uma cisão clara entre os humanos e os outros viventes animais, já que os primeiros foram supostamente criados à imagem de Deus e ocupam uma posição superior em relação aos demais (RYDER, 2012, p. 217).

Tal como outras ideologias baseadas em crenças que alegam a superioridade de um grupo sobre outro, como o racismo e o sexismo, o especismo se manifesta por meio de práticas. A associação inglesa *Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals* (RSPCA), em 2009, estipulou pelo menos quarenta formas pelas quais o especismo se apresenta, indo desde a engenharia genética até a agricultura industrial. Ryder (2012, p. 217), acertadamente, nota que muitas dessas práticas jamais seriam aceitas se humanos fossem utilizados e tal condição mostra que o especismo é amplamente aceito e, na verdade, institucionalizado. Parece claro, portanto, que o especismo não é apenas uma posição individual, mas constituiu um conjunto de práticas integradas à sociedade, o que inclui leis, hábitos culturais, instituições e diversos outros elementos que permitem e reforçam a exploração dos animais.

A faceta estrutural do especismo tem sido debatida por teóricos dos Estudos Críticos Animais, como Weitzenfeld e Joy (2014, p. 20), que identificam duas vias pela qual o especismo se manifesta: a material e a discursiva. A primeira trata das instituições que operam livremente e impunemente sobre as vidas e corpos dos animais, tais como os matadouros; a segunda expõe como diversos discursos espalham e fortalecem visões do

animal como um subalterno, ausente de subjetividade e sensibilidade e, acima de tudo, apto à exploração por humanos ou, mais precisamente, “objetos apropriados para o sacrifício”. As duas vias operam de forma cíclica, em um processo constante de validação mútua, pois, como bem mostra Colling (2021), os atos de resistência perpetrados por animais confinados por entidades humanas são deturpados e minimizados por meio de narrativas que inviabilizam a própria resistência. As obras de Adams discutidas nesta tese têm como pilar essa luta contra o especismo antropocêntrico, estrutural e discursivo; *The Plague Dogs*, por exemplo, mostra como animais em fuga de um laboratório têm suas chances de sobrevivência sistematicamente diminuídas por meio de uma série de ações encabeçadas por cientistas, jornalistas, entre outros.

O antropocentrismo, o antropomorfismo e o especismo possuem uma dimensão textual. Aqui, defendemos que a zooliteratura, quando conectada a um antropomorfismo crítico e animalista, pode se opor ao especismo, pois fornece novas possibilidades de repensar as relações de poder interespecies. A título de exemplo, *Beleza Negra* foi escrito com o objetivo de tornar público o tratamento cruel dado aos cavalos e, conseqüentemente, promover mudanças (DEMELLO, 2013, p. 2). Este romance e muitos outros apostam na emoção e na sensibilidade, ao contrário dos sistemas rígidos e robustos como o utilitarismo de Peter Singer. A esse respeito, Josephine Donovan e Carol Adams (2007, p. 6 *apud* WEITZENFELD, JOY, 2014, p. 14-15) afirmam que as teorias pró-direitos animais oriundas do espectro humanista, como é o caso do utilitarismo, “desvalorizam, suprimem ou negam a emoção”, já que favorecem formulações teóricas pragmáticas para

considerações morais.<sup>12</sup> A zooliteratura e a zoopoética, que veremos a seguir, parecem oferecer uma alternativa importante a esse estado de coisas.

## 1.2 ESCREVENDO O ANIMAL: ZOOLITERATURA E ZOOPOÉTICA

Em 2009, McHugh<sup>13</sup> demonstrou que animais são abundantes nas “literaturas de todas as eras e culturas”, mas que “raramente foram o ponto focal de um estudo literário sistemático” (MCHUGH, 2009b, p. 487). Quatro anos antes, Copeland e Shapiro (2005, p. 343) apontaram para a necessidade de “desenvolvimento de uma teoria interpretativa madura e animalista”. Para tanto, os dois recorrem a três diferentes pensadores, Malamud (2000), Scholtmeijer (2000) e Fudge (2002), a fim de delinear três possibilidades para essa teoria, a saber:

1. Desconstruir formas redutoras e desrespeitosas de apresentar animais não humanos;
2. Avaliar até que ponto o autor apresenta o animal “em si”, tanto como um indivíduo que experimenta quanto como um modo de viver típico da espécie no mundo.

[...] nós [COPELAND, SHAPIRO] acrescentamos uma terceira abordagem: que a crítica inclua uma análise das relações humano-animal no trabalho em questão. Novamente, não é suficiente descrever instâncias de tais relacionamentos. A tarefa crítica é explicar a forma dessa relação e colocá-la no universo de relações possíveis — do animal como recurso esquecido por um consumidor (o bife, malpassado) ao animal como parceiro mais ou menos igual em um relacionamento — o fruto do qual é

---

<sup>12</sup> Nem todas as teorias ligadas à ética necessariamente incorrem nessa supressão. O ecofeminismo, de forma ampla, e a ética do cuidado fazem essa operação ao reconhecer e valorizar a individualidade e os interesses dos animais nos encontros com os humanos e como tal, se afastam da relação “sujeito-objeto” que permeiam “teorias excessivamente racionais” (DA SILVA, 2018, p. 148). Para mais detalhes conferir o item 3.7. “Ética do cuidado e do feminismo” da tese de doutorado *Direitos dos Animais Sencientes* (2018) de Maria Alice da Silva.

<sup>13</sup> Este artigo, chamado “Literary Animal Agents”, foi originalmente publicado em 2009 no periódico *PMLA*. Em 2011, o texto foi incorporado ao capítulo introdutório do livro *Animal Stories*. Nesse trecho utilizamos a referência de 2009, no restante do trabalho utilizaremos o texto de 2011.

um projeto comum, um mundo compartilhado (COPELAND, SHAPIRO, 2005, p. 345).

Em resumo, uma teoria crítica dos animais procuraria analisar e desconstruir as representações animais, desde as mais antropomórficas até aquelas que apresentam um grau sofisticado de fidelidade ao animal real, bem como as relações entre os humanos e os outros animais. A zoopoética parece ser a materialização dessa necessidade apontada por Copeland e Shapiro, podendo ser entendida como uma ramificação da eco-poética. A eco-poética, por sua vez, “é a incorporação de uma perspectiva ecológica ou ambiental dentro do estudo das poéticas e na leitura e escrita de (principalmente) trabalhos literários” (RIGBY, 2016, p. 79).

Conforme explica Maciel (2016b, p. 15-16), a zoopoética abarca tanto a produção literária quanto a teoria voltada para um universo “zoológico”, ou seja, trata-se de um movimento que busca uma “ampliação das formas de acesso ao mundo zoo”, no sentido de que possamos, por meio da ficção, repensar o mundo que nos cerca e, da mesma forma, responder ao nosso próprio anseio por uma “animalidade perdida ou recalcada, contra a qual foram sendo construídos, ao longo dos séculos, os conceitos de humanidade e humanismo”. A autora chama a atenção para os escritores “animalistas”, cujas obras valorizam os animais ao representá-los como seres plenamente dotados de vida interior, isto é, “sujeitos”, e iluminam os pontos de encontro entre a vida humana e a vida de outros animais (MACIEL, 2016b, p. 22-23). Dessa forma, tais textos, aos quais nos referiremos como animalistas, são aqueles que verdadeiramente encarnam o nível mais forte de antropomorfismo, na medida em que combinam o conhecimento sólido que temos dos animais com visões criativas e fantasiosas, uma mistura cuja finalidade é apresentar

mundos não humanos, mas que podem ser entendidos, ainda que parcialmente, pelo humano.<sup>14</sup> Nos próximos capítulos buscamos mostrar como as obras de Adams, exemplos notáveis da escrita animalista, permitem um vislumbre da animalidade e, conseqüentemente, uma análise crítica das relações entre humanos e outros animais.

Um autor essencial para uma conceituação da zoopoética é Franz Kafka. Em um ensaio datado de 1934, Walter Benjamin nota que a escrita de Kafka é uma “escavação daquilo que fora esquecido” e contempla o corpo, a materialidade e a animalidade, separados da linguagem pela “tradição carnofalogocêntrica ocidental” (DRISCOLL, HOFFMANN, 2018, p. 2-3). Os animais, por consequência, condensam corpo e animalidade na visão de Benjamin (1999, p. 810 *apud* DRISCOLL, HOFFMANN, 2018, p. 3). A zoopoética Kafkiana, portanto, “é também uma poética do corpo, de um lembrete repentino da nossa própria mortalidade e conseqüentemente da nossa própria animalidade” (DRISCOLL, HOFFMANN, 2018, p. 2-3).

Driscoll e Hoffmann (2018, p. 4, grifo dos autores) são enfáticos: “textos zoopoéticos não são — pelo menos não necessariamente e certamente não simplesmente —

---

<sup>14</sup> Cabe aqui uma observação sobre a questão do sujeito. Além da possibilidade representada anteriormente, há também outra vertente de pensamento, oriunda do pós-estruturalismo e crítica do humanismo, que coloca em xeque a própria noção de sujeito. Esse movimento se relaciona às discussões do conceito de devir de Deleuze. Em uma redução arriscada, podemos dizer que o devir é o fluxo infinito de mudança constante, sem ponto de partida e chegada, causado pelos eventos, cada um deles sempre único. Essa visão vai contra “qualquer teoria platônica que privilegia o ser, a originalidade e a essência”, pois os “eventos e estados agora são vistos como produtos do devir”. Ou seja, o humano, tradicionalmente descrito como “um indivíduo estável e racional que experimenta mudanças, mas se mantém, principalmente, a mesma pessoa” é, agora, “concebido como um conjunto de forças em constante mudança, um epifenômeno decorrente de confluências casuais de línguas, organismos, sociedades, expectativas, leis e assim por diante” (STAGOLL, 2010, p. 25-27, grifo do autor). Se o ser é essa mudança constante, noções rígidas e fixas, como identidade e sujeito, perdem seu valor. Apesar da importância fundamental da desconstrução do sujeito, optamos por abraçar o conceito neste trabalho por entendermos que as obras de Adams fazem da individualização dos viventes representados um material político para que se repense a valorização dos humanos (sujeitos) em detrimento de outros animais (não sujeitos). De fato, pensar os viventes animais como sujeitos e pessoas de direito tem sido um passo importante contra a sua exploração.

sobre animais”, mas sim textos “baseados em um envolvimento com animais e a animalidade (humanos e não humanos).” Sendo assim, tal como a escrita zoopoética, ler zoopoeticamente é também um resgate da animalidade e dos viventes animais. De forma geral, enquanto a crítica e a leitura tradicional tendem a ver e interpretar representações animais como produtos metafóricos e alegóricos, a leitura zoopoética opõe-se a esse procedimento e concentra-se nos animais reais e textuais enquanto viventes que experenciam o mundo de formas específicas e complexas. Dessa forma, a baleia de *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, “não é apenas uma metáfora; mas também não é apenas uma baleia” (DRISCOLL, HOFFMANN, 2018, p. 4, grifo dos autores) e seria melhor entendida a partir do termo *animot*, de Derrida, ou “figura”, no sentido postulado por Haraway (2008, p. 4 *apud* DRISCOLL, HOFFMAN, 2018, p. 4), isto é, um “nó material-semiótico”. O animal na zoopoética e na zooliteratura é esse nó e encontra-se, portanto, entre o material e o semiótico.

Ao tratarmos de polos, pode-se apressadamente chegar à conclusão de que estamos falando de duas categorias dissociáveis, quando, na verdade, ambas são definitivamente entrelaçadas, de tal forma que, ao pensar no animal real, estamos *sempre* também pensando no animal semiótico e vice-versa. Assim, se a zooliteratura enfatiza a representação do animal como uma possibilidade de ser *ele mesmo*, questões inevitáveis surgem acerca da representação. Como diria a protagonista de *Elizabeth Costello* (2004), de John Maxwell Coetzee, trata-se de um fingimento que é próprio da literatura: se somos capazes de fingir que somos outro ser humano, por que não seríamos capazes de fingir que somos um gato, por exemplo? Ou seja, como em qualquer outro texto literário, devemos, enquanto leitores, fazer um esforço para acreditar nas premissas do universo ficcional criado pelo autor.

Além disso, Driscoll e Hoffman (2018, p. 6) enfatizam que, mesmo nos encontros com animais no mundo material, não estamos livres da representação semiótica, ou seja, sempre que topamos com um animal real estamos também lidando com o tropo, com a tradição associada àquela espécie, isto é, o animal literário. Um exemplo claro desse processo se dá quando a presença de um certo animal é vista como o prenúncio de um evento bom ou ruim. Em outras palavras, da mesma forma que o animal na zooliteratura não é *apenas* uma metáfora, o animal no mundo real não é *apenas* um animal real, pensamento que ecoa a visão de Sax (2013) quando declara que todo animal real é imaginário e vice-versa. No que tange à linguagem, cabe dizer que ela não é nem mesmo capaz de representar nossas experiências em sua totalidade, pelo contrário, a linguagem opera simplificando-as e, inevitavelmente, reduzindo-as (HEDIGER, 2013b, p. 35). No entanto, essa falha não pode ser vista apenas como um elemento negativo, longe disso, é um processo inevitável, com o qual devemos nos engajar conscientemente (HEDIGER, 2013b, p. 44-45).

Na mesma linha de pensamento, Armstrong (2008, p. 2-3) assegura que, devido à nossa incapacidade de realmente entender e reproduzir literalmente o que os animais dizem, nossas representações e interpretações desses seres sempre serão filtradas por “nossas próprias intenções, atitudes e percepções.”. Em suma, toda representação de animais é falha, já que é inevitavelmente filtrada, moldada e influenciada por uma série de fatores, que vão da cultura a posicionamentos pessoais. Isso não quer dizer que essas representações deveriam ser descartadas. Pode-se ir além, pois temos a opção de investigar os pontos de

encontro das representações culturais e a existência material dos animais, cujos “rastros”<sup>15</sup> estão espalhados pelos textos (SIMONS, 2002, p. 5-6, 85-7 *apud* ARMSTRONG, 2008, p. 3).

Concordamos com o posicionamento de Hediger e Armstrong: há *sempre* uma falha. O que importa realmente é entender o que está em jogo nesse processo, isto é, quais são as forças que moldam essas representações, o que é dito ou omitido nessas interpretações e, sobretudo, quais são as implicações disso tudo para os animais. Se os animais literários estão invariavelmente ligados aos animais reais, isto significa que é possível pensar na forma como eles participam da produção zooliterária. Obviamente isso não se dá de forma literal. Na verdade, os autores devem lidar com aspectos da animalidade e dos animais que, de certa forma, contaminam seus textos. Como veremos adiante, um autor que represente gatos em seu texto terá que lidar com toda a carga simbólica, ou tradição, como diria Sax, em sua escrita. Da mesma forma, existem poetas que buscam emular verbalizações de animais por meio da linguagem. O animal surge como uma força atuante na criação e este fato deveria ser “o primeiro foco da zoopoética” (MOE, 2013, p. 4 *apud* DRISCOLL; HOFFMAN, 2018, p. 8).

Essa postura, no entanto, contém alguns problemas que incluem uma noção arbitrária de que obras derivadas de encontros reais sejam mais valiosas em comparação àquelas que são produtos do contato com representações culturais com animais. Há, aqui, o risco de se relegar as questões biopolíticas ao segundo plano, bem como a solidificação de categorias que resistem à natureza fluida das interações entre humanos e outros animais (DRISCOLL; HOFFMAN, 2018, p. 8-9). Retomaremos a biopolítica mais adiante. Por ora,

---

<sup>15</sup> “tracks”

devemos nos lembrar de que as relações de poder do mundo real estão ligadas às dicotomias historicamente consolidadas entre humanos e outros animais.

Cabe enfatizar que a zoopoética deve muito ao pensamento de Derrida em sua crítica à tendência dominante do discurso filosófico ocidental de reduzir o animal a um substantivo comum e genérico. A poesia, por outro lado, não se prende às regras gramaticais nem se submete a uma suposta racionalidade. Ainda que por meio de um fingimento, ela busca encarnar a animalidade reprimida. Como mostrou Maciel, a escrita zoopoética está 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. E, ainda que sempre falhe tal experiência de traduzir esse “outro mais outro que qualquer outro”, que está fora e dentro de nós mesmos, a poesia deixa sempre um resto, um rastro de saber sobre ele (MACIEL, 2016b, p. 46-47).

De forma similar, Malay (2018, p. 3) parte tanto das reflexões de Coetzee, em *Elizabeth Costello*, quanto do ensaio “Che cos’è la poesia?”, assinado por Derrida, para afirmar que o poético não existe apenas em textos escritos dentro da forma poética, mas sim em “uma atitude, sensibilidade ou modo de atenção”, em um engajamento com o mundo visando escapar “à tentação de acomodar as coisas dentro de padrões pré-existentes de pensamento (o que Derrida chama de ‘discurso’).” A zooliteratura, portanto, pede que questionemos os discursos envolvendo o humano e os outros animais e nos coloca em uma “peculiar e poderosa forma de viagem”, “que pode envolver surpresa, deleite e admiração, mas também medo e autoalienação” (MALAY, 2018, p. 3).

Com isso em mente, é necessário dizer que, ainda que os romances de Adams não apresentem o experimentalismo de alguns zoopoemas, eles são textos que nos convidam a observar o mundo por um ângulo em que a fantasia apela para nossa imaginação, sem, no entanto, deixar de mirar a violência tão comum nos encontros com os viventes animais. Ou seja, a zooliteratura, e tudo que ela abarca, contesta a negligência pela qual a teoria literária vinha tratando as representações animais. Ainda que a teoria literária sempre esteja atrasada em relação aos textos literários, é notável que as representações de animais foram tratadas com certo descaso. Adams, por exemplo, começou a escrever na década de 1970 e somente trinta anos depois vimos o surgimento de teorias que dão conta da animalidade no texto literário. De forma mais ampla, a zooliteratura reflete a necessidade de um pensamento novo e radical sobre os animais, uma questão cuja urgência se faz presente nos mais diversos campos do saber.

### 1.3 A AGÊNCIA DE ANIMAIS (LITERÁRIOS)

Ainda que seja um ponto que trataremos nos próximos capítulos, cabe adiantar que os animais literários de Adams são investidos de um antropomorfismo animalista, amparado pelo conhecimento científico. Essa mesma análise nos mostrará a força do que chamamos anteriormente de tradição, isto é, a amálgama de visões, conhecimentos e imagens associados a um animal. Trata-se verdadeiramente de uma força com a qual o autor deve lidar durante sua escrita, negociando, subvertendo, fazendo empréstimos e concessões. Nesse sentido, podemos pensar que o tamanho reduzido e a fragilidade dos coelhos, associados à imagem clássica desses animais como pacíficos e rurais, são elementos essenciais para o tom ecológico de *Em Busca de Watership Down*. Podemos pensar também no elefante, animal comumente associado à grande inteligência e cuja

população tem caído vertiginosamente nos últimos anos, configurando assim uma escolha apropriada para autores que desejam fazer uma denúncia sensível das ações humanas nas vidas desses seres, como o já mencionado *O Osso Branco*, além de *The Elephant Keeper* (2009, Christopher Nicholson) e *The Tusk That Did The Damage* (2015, Tania James).

Nosso percurso até agora buscou mostrar como o animal real está necessariamente entrelaçado à sua contraparte imaginária, sua representação cultural e científica. Conforme dissemos no parágrafo anterior, o animal é uma força com a qual o autor lida constantemente e, portanto, ainda que animais não escrevam obras, seus traços se fazem presentes dentro do texto. McHugh (2011, p. 10) afirma que “animais estão sendo reconceituados como participantes-chave em todo tipo de produção cultural”, ou seja, diversas atividades culturais, a título de exemplo a convivência com animais domésticos, têm sido analisadas a partir da premissa de que os animais envolvidos têm papel ativo nessas relações, e a literatura, como produção cultural, também tem sido reconceituada. Dessa forma, podemos considerar uma possibilidade de agência para esses animais literários.

Em um artigo recente, Kadyrbekova (2018, p. 407) analisa como animais em contos de fadas russos são “personagens independentes, capazes de fazer escolhas e iniciar ações”. Assim como outros teóricos mencionados em nosso trabalho, a autora reconhece que os animais têm sido um problema para críticos literários e que sua escolha pelos contos de fadas se dá porque, em tal tradição, “[u]ma vez livres do fardo de representar humanos disfarçados, animais podem ser animais tanto quanto um dado texto permite porque protagonistas humanos estão presentes para preencher seus papéis ‘humanos’” (KADYRBEKOVA, 2018, p. 408). Embora as obras de Adams não sejam alocadas pela

crítica dentro da mesma tradição analisada por Kadyrbekova, defendemos que, em termos de conteúdo, são até mais apropriadas. Enquanto nos contos de fadas parte dos protagonistas pode ser humana, nas obras de Adams os animais tomam o centro da narrativa.

Mas quais são os argumentos para a defesa de uma agência animal? Para responder a esta questão, vamos falar de Darwin, o responsável por mostrar que “a diferença da mente dos animais e humanos é de grau, não de tipo” (KADYRBKOVA, 2018, p. 408). O cientista inglês notou que muitas das “emoções e faculdades” supostamente exclusivas do humano também são encontradas em animais. Assim, partindo da premissa de similaridade, Kadyrbekova afirma que os estudiosos da agência dos animais buscam entender esse princípio tanto na perspectiva humana quanto animal.

A professora e filósofa Helen Steward (2009, p. 229 *apud* KADYRBKOVA, 2018, p. 408) aborda a questão pelo viés da Psicologia, criticando a posição cartesiana, na qual animais respondem apenas a estímulos, e mostra que a agência surge quando um indivíduo age “para satisfazer seus desejos e necessidades, e quando demonstra certos estados representativos ou emocionais (ainda que não tenhamos uma terminologia precisa para descrevê-los).”

O professor de Ecologia e Biologia Evolucionária, Marc Bekoff, defende que as emoções não são exclusivas dos humanos. Portanto, uma vez que “são o catalisador para a evolução da moralidade”, animais também teriam “códigos morais de comportamento” (KADYRBKOVA, 2018, p. 408). Cabe ressaltar que a agência é um conceito bastante denso e explorado pelos mais diferentes vieses, incluindo o filosófico, o sociológico e até

mesmo o econômico. Abordar toda essa miríade escaparia completamente ao objetivo desta tese. Portanto, optamos por uma visão teórica especificamente voltada aos estudos literários.

Em busca de um norte para a formulação da agência dos animais literários, Kadyrbekova (2018, p. 408-9) recorre aos trabalhos de McHugh para afirmar que “a agência está intimamente associada a uma postura ativa.” O artigo de McHugh referenciado pela autora, *Animal Farm’s Lessons for Literary (and) Animal Studies* (2009a), defende que em obras como *A Revolução dos Bichos* (1945, George Orwell) e *The Jungle* (1906, Upton Sinclair) há, respectivamente, personagens animais que podem “se tornar agentes nos atos de ‘formação, reforma e revolta comunitária’” e “‘agentes ferais’ tentando recuperar o controle de suas vidas” (KADYBERKOVA, 2018, p. 409):

Em “Literary Animal Agents”, McHugh escreve sobre repensar os animais como “participantes ativos em todo tipo de produção cultural”. Ela sugere que os animais revelam sua agência, antes de tudo, por meio de suas ações intencionais de afirmar o controle sobre suas vidas. E, em segundo lugar, a ação dos animais se manifesta quando eles inadvertidamente se tornam “os portadores de significado e catalisadores para a mudança social” apenas por serem os animais que são. Assim, a agência animal pode ser definida como a capacidade de agir e também de iniciar (não apenas de responder) e de escolher como responder e como expressar sentimentos (KADYRBEKOVA, 2018, p. 409).

Com essa concepção em mente, Kadyrbekova formula a agência do animal literário. Ela concebe que, dentro da tradição literária que analisa, a agência existe por meio de dois elementos: 1) os discursos e 2) ausência de uma voz autoral. O discurso tem o poder de descentralizar o humano e fazer com que os animais surjam dentro do texto:

O discurso direto está associado a uma postura ativa, enquanto o indireto, e especialmente, o silêncio, estão associados a uma posição passiva, muitas vezes impotente. Uma vez que o uso da fala pode ser entendido

como uma forma de dominação, como evidência de uma determinada distribuição de poder e da existência de hierarquias sociais específicas, a análise da distribuição do discurso direto e indireto e dos verbos que introduzem ocorrências na fala pode revelar como os contos de fadas descentram o humano e dão poder ao animal (KADYRBKOVA, 2018, p. 409).

Quando um animal é dotado de discurso direto isso também lhe assegura um grau de protagonismo, pois ele é capaz de falar por si mesmo. Pode-se questionar essa afirmação, visto que todo animal literário, mesmo aquele que se comunica pelo discurso direto, é, nada menos, que o autor falando por ele. Porém, cabe notar que tal crítica pode se estender a toda representação literária, seja de animais ou não. Ademais, notemos que, quando se escreve sobre animais, escreve-se sobre uma tradição, nos termos de Sax (2001, 2013), e, portanto, surge aí a possibilidade de que o animal fale, pois estamos lidando com elementos sobre os quais não temos controle absoluto. Essa falta de controle somada ao discurso direto são as bases do conceito de agência, dentro do texto literário, formulada por Kadyrbekova (2018).

Já o segundo ponto se refere à maneira pela qual os contos de fadas surgem. São narrativas transmitidas oralmente por gerações de contadores, constituindo-se como produto de uma autoria coletiva. Além disso, trata-se de uma tradição cuja forma é bastante rígida e não permite que os autores insiram grandes mudanças. Em suma, esses contos acabam por diminuir a presença de uma voz autoral que pode vir a limitar o espaço dos animais (KADYRBKOVA, 2018, p. 409-410).

As obras de Adams, no entanto, não se encaixam nesse padrão. São romances que não se restringem a um determinado gênero como os contos de fadas, ainda que tenham elementos clássicos das histórias de animais, fantasia, entre outros. Dessa forma, apenas o

primeiro ponto acerca do discurso direto é pertinente para o estudo da agência dentro da nossa perspectiva.

Kadyrbekova cita o livro *Grimms' Bad Girls & Bold Boys: The Moral and Social Vision of the Tales* (1987), de Ruth B. Bottigheimer, cuja análise do silêncio e da distribuição de discursos dentro dos contos de fadas, por um viés da crítica feminista, resulta em cinco possibilidades: 1) silêncio no nível autoral, trata dos períodos históricos nos quais as mulheres não podiam ser escritoras; 2) no nível narrativo, quando um personagem é por algum motivo impedido de falar<sup>16</sup>; 3) no nível textual, correspondendo à maneira pela qual o discurso, indireto e direto, é distribuído; 4) no nível lexical, a partir da escolha de verbos, “que podem tanto validar quanto invalidar o discurso que segue”; e 5) no nível editorial, isto é, na maneira pela qual um texto é editado pelo autor ou editor (KADYBERKOVA, 2018, p. 412). Pensando nos animais literários sob essa perspectiva, Kadyrbekova nota que o quinto nível, o editorial, não é pertinente para o estudo dos contos folclóricos russos, já que a autoria é compartilhada; enquanto o segundo, terceiro e quarto níveis são os mais relevantes, pois lidam diretamente com o texto. O nível histórico, à primeira vista, pode parecer insignificante, visto que animais não escrevem textos. No entanto, é possível pensar que a agência dos animais surge do indesejável nó que cruza, mistura e confunde vidas de animais e humanos. Tal convivência, compartilhada, real ou simbólica marca-nos profundamente e manifesta-se no ato de representá-los.

Como mostramos anteriormente, os outros viventes animais são figuras presentes no imaginário humano muito mais do que um simples impulso ou escolha artística: falar,

---

<sup>16</sup> Cabe notar que podemos estar lidando com o silenciamento dos personagens. Isto é, eles têm algo a dizer, mas por alguma razão, não lhes é dada a oportunidade de fazê-lo.

escrever e pensar em animais é uma necessidade do ser humano, pois é na contraposição à animalidade que a humanidade se constrói. E é dessa condição que podemos pensar em mais um aspecto da agência desses seres:

Quando aplicado a textos sobre animais, o nível histórico, como definido por Bottigheimer, é irrelevante, pois animais nunca escrevem textos literários. Por um lado, a inabilidade dos animais de “escrever” textos pode ser vista como potencialmente prejudicial para sua agência, já que eles não têm escolha sobre o que pode ser escrito sobre eles, ou se querem ou não que algo seja escrito sobre eles. Por outro lado, sua agência manifesta-se em si no próprio fato de que são eles que compelem humanos a considerá-los e incluí-los em seus textos, porque animais são inextricavelmente conectados aos humanos, seja como gado, *pets*, fontes de entretenimento, vida selvagem, ou “o outro” contra o qual a humanidade pode ser definida e afirmada (KADYRBKOVA, 2018, p. 412).

O romance *The Plague Dogs* é um exemplo claro da possibilidade levantada por Kadyrbekova, pois Adams escreveu sobre a experiência de cães em laboratório com o objetivo de fazer uma crítica à vivisseção, conjectura que ganha força quando descobrimos que, entre as inspirações do autor, estão textos como *Victims of Science* (1975), de Richard Ryder, e *Libertação Animal* (1975), de Peter Singer. De forma ampla, estamos evidenciando o fato de que Adams sempre lidou com o animal (sua tradição, de fato) durante a escrita de suas obras e cada uma dessas escolhas (coelhos, cães e cavalos) reflete a importância do animal para a história que foi escrita. Este é um ponto que exploraremos nos próximos capítulos.

Nas obras de Adams há diversos momentos nos quais os animais se veem frente às adversidades causadas por humanos e, em verdade, pode-se dizer que nos três romances analisados a ação é uma reação à ação humana. O universo criado por Adams não é o mesmo dos contos de fadas, não se trata de um paraíso habitado por toda a criação em

harmonia; pelo contrário, sua obra toca em algumas das feridas mais profundas causadas pela humanidade, retratando de fato aquilo que tem sido chamado de guerra das espécies, um conflito assimétrico e injusto que perdura por gerações e é vivenciado no nível global. Nesse sentido, o impiedoso destino dos personagens remete à definição de Coetzee (2004, p. 119) dos animais não como objetos, mas sim como prisioneiros de guerra, aos quais as leis não amparam e aos quais nada devemos: estão aptos para o sacrifício.

Os animais resistem. Vacas e porcos saltam de caminhões a caminho do matadouro, elefantes e baleias atacam seus treinadores. Esses casos e muitos outros — cuja importância sempre corre o risco de ser minimizada — têm sido resgatados e repensados como atos de resistência<sup>17</sup>, momentos nos quais os animais se rebelam ao recusarem a interferência humana em suas vidas. Cabe dizer que, tal como a agência, o conceito de resistência admite diversos significados. Adotamos a visão de Hribal (2006 *apud* COLLING, 2021, p. 56): a “resistência é aparente quando um animal que sabe que estará sujeito à violência como forma de punição por sua luta ainda assim resiste.” Resistir, nesse contexto, significa ir contra a normalização dos processos de confinamento, exploração e morte; trata-se de um ato transgressor que perturba um sistema no qual o especismo, lembremos, não é apenas aceito, mas institucionalizado. Nesse sentido, quando um animal quebra as regras que normalizam sua exploração, seu confinamento e, fundamentalmente, seu destino, temos um exemplo claro do que chamamos anteriormente de agentes ferais e, assim, podemos dizer que resistência está profundamente associada à agência.

---

<sup>17</sup> A obra *Fear of the Animal Planet* (2010) de Jason Hribal talvez seja a mais conhecida do gênero. Outro exemplo notável é *Animal Resistance in the Global Capitalist Era* (2021) de Sarat Colling, na qual a questão é analisada criticamente a partir do capitalismo, da colonização e da domesticação.

#### 1.4 VULNERABILIDADE E FINITUDE

Ainda que a exploração dos animais possa ser encontrada ao longo de toda a história, o capitalismo global elevou a mercantilização dos corpos dos animais a um nível nunca visto. Esse processo, como bem nota Colling (2021, p. 28-29), assinala a condição de que o corpo do animal é uma propriedade e, como tal, passível de ser explorada das mais diferentes formas; corpos se tornam força de trabalho, máquinas de reprodução e cobaias, mas também fonte de carne, leite e pele. Da mesma forma, animais selvagens têm sua mobilidade restrita a certos limites estabelecidos por humanos e a travessia dessas fronteiras pode abrir o precedente para o seu extermínio, pois, ao fazê-lo, se tornam transgressores. Ambas as situações mostram como os humanos exercem seu poder sobre os outros animais essencialmente no corpo. Estamos falando, em verdade, de como a humanidade tem extensivamente controlado a vida e a morte dos outros seres que com ela dividem o planeta. Sendo assim, é da vida e da morte que cuidaremos agora.

Em *Creaturely Poetics*, Anat Pick recorre à obra de Simone Weil (1909-1943), filósofa e ativista política francesa, cuja vida foi devotada à reflexão e ao combate à desigualdade e opressão das camadas desfavorecidas da sociedade. Cabe dizer que o trabalho de Weil não tratava da questão do animal e que Pick foi quem expandiu o pensamento para incluí-la. A reflexão de Pick parte de um trecho da obra póstuma, *A Gravidade e a Graça* (1947), de Weil: “A vulnerabilidade das coisas preciosas é bela porque a vulnerabilidade é uma marca da existência” (WEIL, 1952, s/p *apud* PICK, 2011, p. 3). Tal vulnerabilidade é a base “de uma estética radical e de uma ética igualmente radical”, pois indica que há uma beleza intrínseca na “fragilidade e finitude” e essa beleza é “inerentemente ética”, ela “implica uma espécie de reconhecimento sagrado do valor da

vida como material e temporal” (PICK, 2011, p. 3). O radicalismo do pensamento de Weil está na importância dada à vulnerabilidade material que faz parte de todas as criaturas, pois seus corpos estão submetidos “às leis cegas da matéria” e abandonados às “condições concretas da vida”, as quais se responde com “[a]mor, compaixão e beleza” (PICK, 2011, p. 4). Assim, a inovação está na virada que esse pensamento propõe: uma das justificativas históricas e filosóficas a respeito da supremacia humana sobre os outros animais se dá exatamente pela presença da alma, espírito ou alguma essência imortal que habita, mas que também vai além da finitude do corpo humano.<sup>18</sup> A suposta posse dessa essência valida a vida dos humanos. Desse modo, além de estabelecer uma das divisões entre humanos e outros animais, a alma é, junto com a mente, um dos elementos que desvalorizam a existência terrena e o corpo. Na perspectiva da autora, a corporalidade e a materialidade são elevadas ao *status* de sagradas e acabam por unir dois “discursos aparentemente contraditórios: materialismo imperdoável de um lado e, de outro, um vocabulário sagrado” (PICK, 2011, p. 185). Assim, é da beleza da vulnerabilidade que surge uma po(ética).

Quais são as consequências desse pensamento para as nossas relações com os outros animais? Olhar para a vulnerabilidade dos outros animais “neste contexto é chamar a atenção para sua posição de destaque nas ordens judiciária, política e moral” (PICK, 2011, p. 15). Em outro momento, Pick também explica que essa perspectiva implicaria uma mudança teórica, pois não serão mais necessárias formulações como o utilitarismo de Singer, mas a atenção que damos aos animais:

De forma geral, minha alegação tem sido a de que a moralidade liberal secular permanece cega ao funcionamento e ao potencial da atenção como

---

<sup>18</sup> Para uma discussão científica sobre a existência da alma, consulte o capítulo 2, “O Antropoceno”, do livro “Homo Deus: uma breve história do amanhã” (2016) de Yuval Noah Harari.

uma orientação para o sagrado e que, ao fazê-lo, se compromete com uma noção excessivamente limitada — e profundamente deficiente — de ética. Uma ética da criatura, por outro lado, não depende do cumprimento de quaisquer critérios preliminares de subjetividade e pessoalidade. Sua fonte está no reconhecimento da materialidade e vulnerabilidade de todos os corpos vivos, humanos ou não, e na primazia absoluta das obrigações quando comparadas aos direitos. Uma ética da criatura, que reconhece nos animais um caso exemplar de sofrimento mundano, não pergunta: quais são os limites dos direitos? mas, Quais são os limites da atenção? (PICK, 2011, p. 193)

Cabe notar que o termo vulnerabilidade pode insinuar uma passividade ou uma negatividade. Ciente deste problema, Pick justifica detalhadamente a sua escolha: a vulnerabilidade é preferível “por colocar os animais em um contexto de tal extraordinária impotência” (PICK, 2011, p. 15) e por evidenciar que, em relação a eles, o “poder opera com pouquíssimos obstáculos”, ou seja, enquanto em certos contextos os humanos são protegidos das ações opressoras e destrutivas de outros humanos, os outros viventes animais raramente têm acesso à essas mesmas proteções e, assim, eles “constituem um exemplar ‘estado de exceção’ da soberania das espécies”, conforme adiantamos no início deste capítulo. A resistência exibida pelos animais a esse estado de exceção é um dos objetivos de nossa leitura.

Giorgi, ecoando a biopolítica foucaultiana, oferece-nos outras reflexões, também fundamentais. O objeto da biopolítica<sup>19</sup> é o biopoder<sup>20</sup>, o sempre crescente “controle e

---

<sup>19</sup> Conforme explica Giorgi (2016, p. 42-43), o pesquisador e professor Fabían Ludueña Romandini opta pelo termo zoopolítica “para iluminar as instâncias de cruzamento entre vida e política, que não passam pela exclusão de algo assim como zoé, mas ao contrário, por sua politização.” Derrida utiliza o mesmo termo “para sublinhar suas objeções a Agamben.” Já o próprio Giorgi privilegia uma “noção certamente mais ambígua de biopolítica para evidenciar como esse bios “se torna objeto das tecnologias do poder, mas também instância de contestação e resistência.” Tendo em mente que o foco de Giorgi está na vida animal na cultura, tal “instabilidade é produtiva porque ilumina de modos mais flexíveis as operações da cultura ali onde esta mobiliza e às vezes desarticula as distinções produzidas pelas tecnologias biopolíticas e sua politização do vivente.”

<sup>20</sup> Biopoder é um conceito criado pelo filósofo Michel Foucault. Trata-se do controle exercido das populações dos estados modernos. Nas palavras do próprio Foucault, o biopoder é “a explosão, portanto, de técnicas

administração” dos “modos de fazer viver e dos modos de matar e ou deixar morrer” (GIORGI, 2016, p. 15). A partir daí, são delineadas linhas entre “pessoa”, bios, “a vida qualificada, reconhecível política e socialmente”, e zoé, o “‘meramente’ biológico” (GIORGI, 2016, p. 19). O animal é visto como o ponto a partir do qual essa linha divisória deve ser demarcada, isto é, na qual a vida humana se torna bios e o não humano, zoé.

Apesar do esforço humanista em manter-se clara tal cisão, é na cultura que esse paradigma é contestado e novas possibilidades e alternativas são elaboradas. O animal na cultura, ou seja, inscrito em artefatos culturais, surge como elemento-chave para a contestação e deslocamento dessas demarcações como pessoa/não pessoa. Juntamente a esse movimento, o animal não está restrito somente à natureza, entendida anteriormente como o oposto à cultura, pelo contrário, este se faz cada vez mais presente no mundo fabricado pelos humanos, terreno onde as existências se cruzam. Assim, Giorgi (2016, p. 30, grifo do autor), afirma que “[a]s operações da biopolítica, então, não só reescrevem e deslocam a oposição humano/animal, mas também a oposição que lhe é complementar, natureza/cultura”.

Cabe notar que, ainda que o trabalho de Giorgi seja focado em textos literários produzidos na América Latina, sua reflexão nos é valiosa na medida em que postula que é na cultura que surgem “epistemologias, saberes, sensibilidades alternativas a partir do animal”, pois,

[...] a partir desse umbral é possível imaginar outros modos de relação com o corpo e entre corpos, e outras políticas do vivente que não reponham essa matriz imunitária e sistematicamente violenta do indivíduo (neo)liberal, capitalista, proprietário, seu corpo privatizado e

---

diversas e numerosas para obterem a sujeição dos corpos e o controle das populações” (FOUCAULT, 1988, p. 131).

conjugalizado, constituído no princípio da inteligibilidade da vida humana, na norma do humano. (GIORGI, 2016, p. 39)

É dessa visão que surge o conceito de “vivente”. Ultrapassadas ou borradas as demarcações entre *bios/zoé* (e conseqüentemente pessoa/não pessoa, humano/animal e cultura/natureza), desponta a possibilidade de se estabelecer uma visão mais abrangente da vida, não restrita somente ao humano, e que “se abre para a heterogeneidade do vivente, para um *bios* que não é nunca inteiramente redutível ao humano” (GIORGI, 2016, p. 41). Tal movimento também teria efeitos de ordens social, política e cultural, antes definidas pelo, e reduzidas ao, humano.

O “animal” opõe-se a toda “recuperação humanista ou humanizadora”, pois é “sob o signo da vida animal” (GIORGI, 2016, p. 41) que somos obrigados a perceber a materialidade dos corpos, uma condição que une humanos e animais, ou melhor, que coloca em xeque a exclusão do “animal” ao posicionar todos os seres sob o conceito de vivente. Parece-nos claro que essa posição não implica ignorar as diferenças entre os diversos animais no que tange a suas próprias formas de experimentar o mundo, suas necessidades e vontades; não se trata de repetir a redução absurda da diversidade de seres na palavra *animal*, conforme denunciou Derrida (2002). Na verdade, quando falamos em *viventes* estamos dando um passo para trás e reconhecendo que não somos a única forma de vida que importa e que nossa maneira de experimentar o mundo é apenas mais uma, dentre tantas outras. Assim, dentro dessa grande teia de seres, o que nos une é a existência compartilhada e material, experimentada pelo corpo. Essa nova sensibilidade, essa percepção dos corpos, essa visão pós-humana da vida na qual os seres são agrupados não por espécie e sim pelo fato de estarem vivos e compartilharem a existência, reunidos sob a

alcunha de “vivos”, é pensada e alimentada por meio de produções culturais, como os textos literários analisados por Giorgi.

Ainda que partindo de pontos diferentes, é possível estabelecer momentos de convergência entre as visões de Pick e Giorgi. A conjunção mais óbvia é o afastamento de um humanismo limitante ao buscar no corpo e na vida o elo comum entre os seres. Enquanto Pick o faz por meio da valorização da vulnerabilidade, Giorgi expande o conceito de *bios* para abarcar os seres que até então estavam reduzidos à concepção de *zoé*, a vida que pode ser descartada. Assim, ambos apontam para uma ética que não pode ser destinada apenas ao humano. Como veremos nos capítulos seguintes, essa ética desponta vividamente nas obras de Adams a partir de protagonistas que resistem aos processos estruturais e discursivos que insistem em reduzi-los à condição de *zoé*.

## CAPÍTULO 2: O ANIMAL LITERÁRIO E A VULNERABILIDADE EM *EM BUSCA DE WATERSHIP DOWN*

*Go live, poor wanderer of the wood and field!  
The bitter little that of life remains:  
No more the thickening brakes and verdant plains  
To thee shall home, or food, or pastime yield.*

-Robert Burns, *On Seeing a Wounded Hare Limp by Me, Which a Fellow Had Just Shot at.* (1789)

Um romance protagonizado por coelhos não poderia ter uma origem menos inusitada. Segundo Adams, a saga que viria a ser nomeada como *Em Busca de Watership Down* nasceu do hábito de contar histórias para suas filhas durante as viagens de carro da família. Numa delas, “uma de mais de cento e cinquenta quilômetros”, as meninas pediram uma história completamente nova, que “só podia ser espontânea” (ADAMS, 2017, p. 11). A viagem acabou, mas a narrativa não. Ele continuou a contá-la quando levava as meninas para a escola e, ao terminar, foi convencido por elas a transcrevê-la. Assim nascia *EBWD*, cuja popularidade fenomenal pode ser mais bem visualizada em números.

Segundo Bridgman (1990, p. xv), em 1974, a Avon Books pagou 800.000 dólares pelos direitos da edição *paperback*, numa tiragem de cinco milhões de exemplares, o valor mais alto já pago para aquele tipo de operação. Cabe dizer que a obra havia sido lançada apenas dois anos antes, numa tiragem de 2.500 exemplares, e essa explosão comercial fez de Adams o autor britânico vivo mais vendido na época, conforme premiação oferecida pela Penguin Books, em 1975. Dez anos depois, foi publicado no jornal britânico *The Times* uma lista dos seis maiores *bestsellers* da Penguin Books, na qual a saga dos coelhos aparecia apenas atrás de *A Revolução dos Bichos* (1945, George Orwell) e à frente de obras canônicas como *Os Contos de Canterbury* (1400, Geoffrey Chaucer) e *Odisseia* (século

VIII a.C., Homero). Além do sucesso no formato romance, a obra ganhou três versões animadas.

A primeira versão, dirigida e escrita por Martin Rose em 1978, também foi um sucesso. A segunda adaptação foi uma série de TV de 39 episódios, produzida por dois estúdios, um britânico e outro canadense, novamente com a participação de Rose e que foi ao ar entre 1999 e 2001. Por fim, em 2018, a BBC, juntamente com a Netflix, lançou uma versão animada do romance constituída por quatro episódios. *EBWD* também recebeu adaptações para o teatro em 2001 e 2006 e serviu de inspiração para o RPG *Bunnies & Burrows*, publicado pela Fantasy Games Unlimited em 1976, além de ser adaptado para audiolivros. Em 1996, Adams lançou uma antologia de contos, *Tales of Watership Down*, que traz personagens antigos, novos e expande alguns dos temas e ideias presentes no romance de 1972. Feliz com o sucesso, o autor confessou nunca ter entendido “como uma plateia tão grande tenha gostado do livro”, já com relação aos diversos significados atribuídos à obra, diz que não se trata de “alguma espécie de alegoria ou parábola”, mas de “uma história sobre coelhos inventada e contada no carro para minhas filhas” (ADAMS, 2017, p. 14).

Apesar do sucesso comercial, não há muita produção acadêmica sobre a obra nem sobre Adams, no geral. Na revisão crítica, além de alguns poucos artigos, foi encontrada uma tese de doutorado intitulada *The Writing, Publication and Literary Context of “Watership Down”*, escrita por Joan Helen Bridgman em 1990. Também foi identificado um número especial, focado em Adams, do periódico *Journal of the Fantastic in the Arts*, de 1993, e uma compilação de artigos e resenhas organizada pela *Children’s Review Literature*, em 2007. Não há trabalhos em português sobre a obra. Para John Pennington, a

escassez de leituras acadêmicas do livro se deve ao posicionamento hesitante” de *Em Busca de Watership Down* “no cânone crítico dos clássicos de fantasia”, em razão da natureza peculiar da obra: apesar de ser um sucesso de vendas, não é densa como “outras fantasias superiores (por exemplo, Senhor dos Anéis)” e não possui a “leveza da fantasia infantil”, como *As Crônicas de Nárnia* e as obras de James Thurber (PENNINGTON, 1993, p. 35).

No momento da escrita deste trabalho, quase três décadas depois da publicação do artigo de Pennington, nota-se que não há uma mudança significativa nesse cenário: *Em Busca de Watership Down* continua sendo ignorado pela academia. Uma possível resposta se encontra no texto de apresentação do volume 121 da *Children’s Review Literature*, no qual Burns (2007, p. 3) atesta que a dificuldade em classificar a obra como infantil ou adulta gerou confusão na recepção da obra pelo público, talvez o mesmo se aplique para a recepção acadêmica. Nesse sentido, uma outra possibilidade é que os acadêmicos não se sintam atraídos por uma obra percebida como comercial e popular.

Para Bridgman (1990, p. xvi), o sucesso do romance é justificado por sua natureza paradoxal. Há um forte sentimento de nostalgia na obra, fruto do momento cultural vivido pela Inglaterra dos anos de 1970, em que houve um afastamento da contracultura surgida na década anterior. *EBWD*, afirma a autora, “expressou a nostalgia pela infância, vida pastoral e o senso romântico de comunidade experimentado no período da guerra”. Ou seja, apesar das diferenças individuais, o tema de uma comunidade unida contra um inimigo comum, a vida simples no campo e valores como honra, lealdade e coragem respondiam aos desejos de uma sociedade faminta de valores tradicionais e conservadores. Paradoxalmente, a forma de vida dos coelhos no romance, bucólica, singela e campestre, era a materialização das ambições daqueles que buscavam uma alternativa a uma sociedade industrializada,

segmentada e competitiva. “O romance”, conclui Bridgman (1990, p. xvii), “possuía um apelo transcultural para dois públicos aparentemente opostos: a contracultura e o leitor conservador de classe média.”

Já o sucesso internacional se deve pela ausência “de marcadores sociolinguísticos, tão claros para falantes de inglês”, encontrados em personagens humanos. Portanto, os leitores podem projetar suas ideias e convicções sobre eles. Além disso, personagens animais tendem a ser vistos com mais simpatia do que suas contrapartes humanas (BRIDGMAN, 1990, p. xviii). A simpatia do leitor implícito é oportuna se considerarmos o tom ecológico da obra e o tema fundamental da nossa leitura, o imbricamento entre agência, resistência e vulnerabilidade. Os coelhos, criaturas fisicamente frágeis e posicionadas nos níveis mais baixos da cadeia alimentar, são, por excelência, expoentes da vulnerabilidade, segundo o viés discutido no capítulo anterior.

Nossa leitura do romance estabelece, portanto, dois movimentos. No primeiro, a análise da construção do animal literário em *EBWD* provê um referencial teórico para as outras obras de Adams e que está de acordo com um tipo criterioso de representação da experiência dos animais no mundo. Dessa forma, nosso modelo de leitura visa desvendar as formas pelas quais Adams é influenciado pelas imagens comumente associadas aos coelhos, mas como também as subverte, ao conjugar outras representações literárias e culturais, além de visões científicas e pessoais.

O segundo movimento trata do tema da vulnerabilidade em *EBWD*: em nossa leitura trazemos uma concepção plural que nos ajudará a investigar o que está em jogo quando um grupo se encontra em uma posição de fragilidade; veremos que, longe de ser apenas uma

condição única de alguns grupos e indivíduos, a vulnerabilidade é, na verdade, causada e exacerbada pelas ações de grupos detentores do poder. Nesse sentido, a vulnerabilidade é essencial para trazer à tona as forças que operam nas relações entre humanos e animais, isto é, como se dão os movimentos de controle de vida e morte e como os animais resistem a eles. Cabe lembrar que, nas palavras de Pick (2011, p. 15), a vulnerabilidade ilumina a configuração da vida dos animais em termos judiciais, políticos e morais. Por fim, esta questão nos é pertinente, pois também serve para reforçar a natureza animalista do texto de Adams, por meio da representação dos obstáculos vividos pela criatura que possui mil inimigos.

## 2.1 O ANIMAL LITERÁRIO EM ADAMS: O EMBUSTEIRO

Apesar da presença de animais em “papéis significantes e até mesmo necessários” (ROBLES, 2016, p. 1) em textos seminais como os grandes épicos de Homero e a Epopeia de Gilgamesh, não se pode dizer que essas obras são zooliterárias. Na verdade, a literatura tem servido para estabelecer a identidade humana ou, como disse Robles (2016, p. 1, grifo do autor), “pode ser entendida como a forma pela qual humanos se descrevem como *não* sendo animais”.

Não obstante, exemplos como a obra do poeta latino Ovídio, na qual a metamorfose de humanos em animais e vice-versa é comum, vão na contramão da tendência da literatura em delimitar a diferença entre humano e animal. É mais oportuno pensar como essa diferença “se torna suspensa na natureza metafórica da linguagem”; logo a “[l]iteratura serve para separar humanos de animais, mas também para confundi-los e misturá-los” (ROBLES, 2016, p. 1, grifos do autor). De maneira similar à Sax, Robles (2016, p. 7)

entende que o animal, tal como nós o vemos, é uma construção, uma “visão da natureza”. Os animais não são fruto da imaginação humana, um delírio ou miragem, mas há um sentido figurativo na maneira pela qual experimentamos o mundo, precisamente no modo pelo qual percebemos os animais. Segundo o autor:

Quando somos guiados por métodos empíricos para descrever animais, muitas vezes devemos recorrer à especulação figurativa (uma maneira adequada de descrever a literatura) para começar a compreender a complexidade do mundo natural e de nossos papéis nele. Quando incluímos este reino animal insondável sob uma única rubrica, também tornamos visível nossa propensão a torná-lo nosso, bem como nosso desejo de usar nossos enormes poderes de invenção para moldá-lo em benefício daquela outra abstração que chamamos de “humanidade.” Quando levamos tudo isso em conta e consideramos nossa relação com os ditos animais, finalmente entendemos a imensa necessidade que temos da literatura para nos fazer ver com clareza como os animais sempre fizeram parte do nosso imaginário, inventando-nos tanto quanto nós os inventamos (ROBLES, 2016, p. 9).

Para descrever esse papel dos animais no imaginário humano, Robles se utiliza do termo “tropo”, que serve para englobar “todo tipo de figura de linguagem” (GARRARD, 2012, p. 208), e se faz relevante pois a forma pela qual organizamos as ideias e conceitos em nossa mente é essencialmente metafórica (LAKOFF, JOHNSON, 2003, p. 8 *apud* ROBLES, 2016, p. 18). Assim, no encontro com o animal sempre há um elemento simbólico, figurado em um jogo mediado pelos tropos que permitem não só o estabelecimento de um entendimento em comum, mas também o reconhecimento de afinidades e diferenças (ROBLES, 2016, p. 19). Desse modo, nos parece claro que os tropos são bastante similares ao que chamamos anteriormente de tradição, ou seja, toda carga simbólica associada a cada espécie do planeta.

A escolha de Robles pelo tropo enfatiza a natureza literária dessa carga e a importância da própria literatura para a compreensão das nossas relações com esses seres.

Se a literatura é, quase ou totalmente, uma construção da humanidade pela exclusão da animalidade, defendemos que a zooliteratura apresenta um movimento reverso, uma ruptura. Isto posto, tratemos então da alegoria, um dos tropos mais comuns quando se fala em animais na literatura.

De acordo com Oerlemans (2018, p. 30-31), a alegoria pode ser definida como “uma representação deliberadamente artificial, uma maneira de simplificar e esclarecer, a partir do uso de significantes aparentemente arbitrários” e que “sugere a existência de um limite intransponível entre significante e significado (isto é, entre o animal e o que ele significa).” Um exemplo claro é o do leão: o animal real é um predador alfa, conhecido como “o rei da selva”, enquanto sua contraparte alegórica geralmente representa conceitos como força, ferocidade, coragem, poder e realeza. Como explica Angus Fletcher (1964 *apud* OERLEMANS, 2018, p. 31), há, na alegoria, ao mesmo tempo, a construção e a desconstrução de uma hierarquia. Por exemplo, quando se diz “leão” para falar de “homem corajoso”, estabelece-se que o primeiro é inferior ao segundo, construindo assim uma hierarquia; no entanto, também se coloca o “leão” em evidência e, conseqüentemente, o “homem corajoso” fica em segundo plano. No que tange à representação animal, surgem, assim, duas possibilidades: na primeira, a alegoria rebaixa os animais ao status de receptáculo de significados; na segunda, abre espaço para possíveis nexos entre o humano e o animal. Explica Oerlemans:

De acordo com Fletcher, a interpretação da alegoria está ligada à duplicidade e à contestação do poder. Uma representação alegórica reivindica uma hierarquia, já que o veículo da alegoria é inferior ao seu tenor e ao mesmo tempo contradiz essa hierarquia, pois nossa atenção é direcionada ao que é imediatamente representado. A alegoria é fundamental para a história das representações de animais devido a essa duplicidade crucial. É o modo que melhor reflete o profundo conflito

presente na maneira como pensamos a relação entre humanos e animais. Por um lado, a alegoria representa a ideia de que humanos e animais são fundamentalmente diferentes — que sempre somos o significado, o cerne da questão, enquanto os animais são sempre seres inferiores, cifras que preenchemos com nosso sentido de ser. Assim, a alegoria efetivamente reforça a hierarquia antropocêntrica (que é provavelmente o motivo pelo qual Costello de Coetzee a rejeita). Por outro lado, a alegoria também nos permite expressar lampejos de semelhança, conexões que estão abaixo da superfície (OERLEMANS, 2018, p. 31).

Em sua estrutura, a fábula tradicional contém a hierarquia da alegoria notada por Fletcher, a moral da história é o tenor, e os personagens, especialmente os outros animais, os veículos. Em termos práticos, na fábula, os outros animais estão presentes pelos atributos (preguiça, coragem, sagacidade, entre outros) que emprestam para a construção da moral, ou seja, os preceitos, as regras e os bons costumes que devem ser aprendidos pelos leitores.

Sendo assim, a conclusão óbvia é a de que os animais não têm grande relevância na fábula e é esta a razão pela qual o gênero tem sido desprezado dentro dos estudos literários animais. As obras de Adams, no entanto, remetem à chamada fábula pós-darwiniana, uma forma que estima a precisão científica na representação dos animais e não conta com uma moral, o elemento responsável por transferir o foco dos outros animais para os humanos nas narrativas tradicionais do gênero (DANTA, 2018, p. 18). Tal como Darwin golpeou o excepcionalismo humano com sua teoria das espécies, esse tipo de fábula coloca em xeque a assunção de que os viventes animais na literatura surgem para representar o animal humano. Assim, essa forma de escrita literária exemplifica a subversão da hierarquia da alegoria, ao pôr em evidência o veículo mesmo da alegoria: os outros viventes animais. Em outras palavras, tais textos, em sua grande ênfase na animalidade, seu foco constante no ponto de vista dos animais e sua crítica pungente à sociedade humana, *resistem* às

interpretações que excluem os animais, a animalidade, as relações entre animais humanos e os demais e, por conseguinte, ao especismo. Se a fábula tradicional, amparada no antropomorfismo tradicional, reduz ou anula a animalidade de seus personagens; a fábula pós-darwiniana e o antropomorfismo animalista são uma resposta vigorosa e apontam para uma nova forma de se escrever e ler os animais literários.

O destaque que a fábula pós-darwiniana dá aos animais nos permite dizer que esse gênero pode ser lido como um exemplo de texto animalista. Ainda que os dois termos sejam próximos o suficiente para que se possa sugerir uma equivalência de significados, não nos alongaremos nas questões formais que os distinguem e, por isto, iremos nos referir às obras de Adams como *textos animalistas*. Para entendermos o projeto literário do autor, é oportuna a retomada de algumas de suas inspirações: Ernest Thompson Seton<sup>21</sup>, Rudyard Kipling,<sup>22</sup> R.M. Lockley<sup>23</sup> e Henry Williamson<sup>24</sup> (BRIDGMAN, 1990, p. 217-218). Ao escrever a introdução de um volume contendo o trabalho de Seton, Adams (1982 *apud* BRIDGMAN, 1990, p. 218) discute as possibilidades que teve à sua frente quando escreveu sobre animais. Em um extremo, ele cita *Tarka the Otter* (1927) de Williamson, romance que remete muito mais a um texto da etologia, e Seton, localizado um pouco antes desse extremo, tendo em vista que seu trabalho também trata de relatos de animais reais, mas

---

<sup>21</sup> Ernest Thompson Seton (1860-1946), cujo nome de nascimento era Ernest Evan Thompson, foi um celebrado escritor escocês naturalizado norte-americano, cuja obra demonstrou seu grande interesse por animais. Seu livro mais conhecido é *Wild Animals I Have Known* (1898).

<sup>22</sup> Joseph Rudyard Kipling (1865-1936) foi um importante escritor britânico. Produziu poemas, contos e romances. Seus trabalhos foram influenciados pela vida e cultura na Índia, lugar de nascimento de Kipling. Foi o ganhador do Nobel de Literatura em 1907.

<sup>23</sup> Ronald Lockley (1903-2000) foi um ornitólogo galês.

<sup>24</sup> Henry William Williamson (1895-1977) foi um escritor inglês com grande interesse na vida selvagem, sua obra mais famosa é *Tarka the Otter: His Joyful Water-Life and Death in the Country of the Two Rivers* (1927). Williamson também é conhecido pela sua declarada admiração por alguns aspectos da Alemanha Nazista e pelo seu envolvimento com A União Britânica de Fascistas (*The British Union of Fascists*).

organizados dentro da estrutura do conto com um grau muito baixo de antropomorfização<sup>25</sup>; na outra ponta, tem-se escritores como Beatrix Potter<sup>26</sup> e Kenneth Grahame<sup>27</sup>, autores cujos trabalhos apresentam um antropomorfismo cru, pois seus personagens animais são essencialmente humanos em sua forma de agir e viver (BRIDGMAN, 1990, p. 218).

A partir dessas considerações, é possível estabelecer a problemática com a qual qualquer autor que escreva sobre animais terá de lidar: de um lado, a descrição realista-naturalista da existência terrena do vivente; de outro, a representação fantasiosa e antropomórfica da vida interna bem como das sociedades dos animais.

Mas, afinal, qual o caminho escolhido por Adams? Podemos dizer que ele encontra a resposta em *Os Livros da Selva* (1894), de Rudyard Kipling: “embora atribua a inteligência humana e a fala aos animais, Kipling não os obriga a fazer nada que os animais reais não seriam capazes de fazer” (BRIDGMAN, 1990, p. 218). Tem-se aí um ponto intermediário — o antropomorfismo animalista — e que possibilita expressar a vida dos animais sem transformá-los em animais humanos. Adams avança dentro da possibilidade apresentada por Kipling, amparado pelo livro *The Private Life of the Rabbit*, de Lockley. O primeiro, se comparado ao segundo, “fundiu o homem com o animal de uma forma mais organizada e particular” (BRIDGMAN, 1990, p. 218). Outros acadêmicos encontraram respostas similares ao investigarem a mesma questão. Meyer (1994, p. 140), por exemplo, encontra na obra *A Preface to a Faerie Queene* (1963), do professor e crítico literário Graham Hough, a seguinte teoria: existem dois polos opostos, a “alegoria ingênua” e o

---

<sup>25</sup> Conforme dito no capítulo anterior, textos como *Tarka the Otter* se aproximam do mecanomorfismo (cf. nota de rodapé 10).

<sup>26</sup> Helen Beatrix Potter (1866-1943) foi uma escritora e ilustradora inglesa, famosa por suas obras protagonizadas por animais, especialmente *A História do Coelho Pedro* (1902).

<sup>27</sup> Kenneth Grahame (1859-1932) foi um banqueiro e autor infantojuvenil escocês, autor do clássico *O Vento nos Salgueiros* (1908)

“‘realismo’ absoluto”. No primeiro caso, “o valor intrínseco da imagem diminui, enquanto seu papel de transportadora do conceito aumenta”; ao passo que, no segundo, a “imagem é tudo, enquanto a ideia é inexistente.” Entre esses dois pontos há o estágio chamado de “encarnação”, “no qual tema e imagem são completamente fundidos e a relação entre eles é apenas implícita” e o “conteúdo ‘abstrato’ é completamente absorvido em personagem e ação e completamente expresso por eles” (HOUGH, 1963, p. 107 *apud* MEYER, 1994, p. 140). Meyer (1994, p. 140) conclui que os personagens de Adams “parecem representar esse estágio da técnica narrativa”.

A escrita de Adams está situada entre esses dois polos: de um lado, a representação alegórica e do outro, o realismo. Tal como um pêndulo, o antropomorfismo animalista ora se aproxima do polo alegórico ao dar a capacidade de fala em linguagem humana aos animais; ora se aproxima do realismo ao insistir que coelhos vivam em tocas e viagem apenas a pé. O ponto intermediário no qual repousa o antropomorfismo animalista é, portanto, uma região instável erigida sobre as concessões e os vetos (aquilo que eles são capazes, ou não, de fazer) que definem os limites da representação do animal literário criado por Adams. Além disso, a esse caldeirão são adicionadas as visões culturais, científicas e pessoais sobre os coelhos (e alguns outros animais). No caso das estrelas do romance, os coelhos, defendemos que esses animais, dada a sua inerente fragilidade, são propícios para o tom dramático e épico do enredo e, além disso, que a própria associação cultural dessa espécie com valores como esperteza e malandragem é essencial para a construção desses personagens.

Agora, outra questão: como o paradigma de Kipling se manifesta dentro da obra de Adams? Podemos responder que, em primeiro lugar, tal como os tigres, panteras e lobos do

autor d'*O Livro da Selva*, os coelhos de *EBWD* vivem como suas contrapartes reais, ou seja, moram em tocas, alimentam-se de vegetais e fogem dos predadores. O esforço zooliterário em proporcionar uma experiência da animalidade, sempre limitada, manifesta-se por meio das ações daquilo que é próprio do coelho e demanda inclusive palavras novas, oriundas de uma língua fictícia, o *lapino*. Tal língua é um recurso textual que serve para enfatizar uma experiência de mundo que não é humana. Tomemos alguns termos como exemplo: a expressão *silflay*, “subir à superfície para comer”, é algo que provavelmente humanos nunca dirão, mas faz completo sentido na existência de um coelho (ADAMS, 2017, p. 12-13); já *hraka*, que significa “fezes”, é muito mais que resíduo, pois as fezes servem para mostrar a preocupação de Adams em representar coelhos críveis. Lockley, em *The Private Life of the Rabbit*, foi o primeiro a relatar o fenômeno da cropofagia (o consumo de fezes) (BRIDGMAN, 1990, p. 223-224), ato descrito em Adams como “fazer *hraka*” (ADAMS, 2017, P. 93). Na inclusão dessas descobertas no texto literário, afirma Bridgman (1990, p. 225), Adams mostrou um comprometimento incomum e pioneiro com a representação da animalidade.

Como é de praxe em romances protagonizados por animais, há uma grande atenção na experiência sensorial. No caso dos coelhos é o olfato que os tornam capazes de façanhas como identificar pela urina, um “coquetel químico”, fatores como “gênero, idade, identidade, domínio e condição” de outro coelho, em suma, “um sopro vale mil palavras humanas” (DICKENSON, 2014, p. 28). Dentro da narrativa, essa riqueza é transcrita pelas interações deles com o mundo. Por exemplo, em dado momento, um personagem nota a presença de outros coelhos ao encontrar “*hraka* de uns três dias” (ADAMS, 2017, p. 162).

Além desses aspectos, a própria interação dos protagonistas com outros animais e o mundo também ajuda a reforçar a experiência da animalidade, ponto que retomaremos adiante.

Um estudo rigoroso sobre as representações dos coelhos foi realizado no livro *The mythical zoo: an encyclopedia of animals in world myth, legend, and literature* (2001), escrito por Boria Sax. Coelhos, assim como os ratos, são roedores, mas “eles possuem uma reputação muito melhor no folclore” e são diferentes das lebres, ainda que as duas espécies sejam confundidas em suas representações culturais e literárias. Em todo caso, lebres e coelhos se destacam por “suas orelhas compridas” e pela sua capacidade de despistar predadores ao mudarem repentinamente de direção, fator que, “sem dúvidas, contribuiu para a sua reputação de trapaceiros” (SAX, 2001, p. 135). Já a figura do coelho trapaceiro pode ser encontrada nos mais diversos contextos, incluindo diferentes histórias folclóricas de nações africanas e da América do Norte e as fábulas, como é o caso da conhecida narrativa esopiana “O Coelho e a Tartaruga” (SAX, 2001, p. 138-139). Outros exemplos incluem o personagem Pernalonga, mundialmente famoso, e Ber Rabbit, presente nas histórias coletadas dos africanos escravizados nos EUA pelo folclorista e escritor norte-americano Joel Chandler Harris (1848-1908).

Adams investiu em seus personagens com uma sagacidade distante do egoísmo do malandro, pois no mundo de *EBWD* a capacidade de trapacear é a única defesa contra os predadores. Ser um embusteiro não implica acumular benefícios e lucrar, mas, sim, sobreviver. Essa característica é, na verdade, a essência dos coelhos no romance em tela. O universo mitológico da narrativa nos conta que houve um tempo primordial no qual todos os animais viviam em harmonia sob o olhar paternal do sol, chamado Frith. Um desses animais, El-ahrairah, possuía tantas esposas e filhotes que o alimento começava a ficar

escasso. Contudo, mesmo advertido pelo deus sol, El-ahrairah recusava-se a controlar seu povo. Assim, o personagem foi punido e abençoado ao mesmo tempo: os outros animais ganharam o instinto de matar e o desejo pela carne dos coelhos, enquanto El-ahrairah e seus filhos ganharam pernas longas e fortes e a inteligência para escapar desses predadores.

Um dos trechos mais marcantes do livro se dá quando Frith explica ao embusteiro o presente que lhe foi dado:

Frith chamou-o: “El-ahrairah, teu povo não pode dominar o mundo, pois não tolerarei isso. E o mundo será teu inimigo, Príncipe com Mil Inimigos, e sempre que te pegarem, vão te matar. Mas primeiro precisarão te alcançar, príncipe que cava, que ouve e que corre, príncipe do alerta rápido. Seja astuto e cheio de ardis e teu povo jamais será destruído” (ADAMS, 2017, p. 41).

Marcados já nesse passado mitológico, os coelhos vivem em um universo no qual praticamente tudo — inclusive outros coelhos — são ameaças potenciais para a sua existência: muito mais que para nós, a morte é parte da existência do coelho. Ou seja, trata-se de uma criatura cuja finitude está escancarada a cada segundo de sua vida e isto corresponde a um dado de realidade. Para se ter uma ideia, noventa por cento dos coelhos selvagens europeus não completam um ano de vida, enquanto seu “primo” da América, o *Eastern cottontail* (*Sylvilagus floridanus*), pode chegar aos dez anos de vida, mesmo que a média seja de apenas quinze meses (DICKENSON, 2014, p. 20). Portanto, Adams “não exagerou quando nomeou o coelho como uma criatura com mil inimigos”, já que “[n]a natureza, o coelho se encolhe no fundo de muitas cadeias alimentares” e entre seus predadores estão “doninhas, arminhos e furões, cães e gatos, cobras e aves de rapina” (DICKENSON, 2014, p. 15-16). Em suma, essa característica é um exemplo contundente de como o autor lidou com a fragilidade inerente aos coelhos.

Dentre todos os caminhos possíveis, Adams preferiu justificar tal fragilidade por meio da mitologia, que, por sua vez, encontra um referencial nos coelhos reais (sua capacidade de fuga e as pernas longas), assinalando, assim, como o conhecimento científico misturou-se à criatividade do autor e também serviu para desencadear toda a ação do romance, estruturada a partir da ideia de sobrevivência. Nossa insistência na fragilidade é justificada pelo fato de ser um tema fundamental no enredo. Além disso, é por meio dela que mostraremos como a agência e a resistência se manifestam no romance. Por fim, cabe dizer que *EBWD* está de acordo com a prerrogativa de que cada espécie tem sua importância literária na medida em que se faz essencial para o texto. Ou seja, o romance não poderia ser protagonizado por outros animais, como “um cavalo ou um urso”, pois teríamos um resultado “estranho, mas longe de ser empolgante” (KITCHELL, 2007, p. 17).

## 2.2 UMA TAXONOMIA DA VULNERABILIDADE DOS ANIMAIS

O enredo de *EBWD* é bastante simples. No romance, acompanhamos as aventuras de protagonistas com nomes curiosos, como Avelã, Quinto, Topete, Dente-de-Leão e Morango, em uma área rural no sul da Inglaterra. Em sua busca por paz e refúgio, a coelhada encontra outros animais, escapa de predadores e entra em choque com outros grupos de coelhos. A jornada dos animais não é um evento migratório natural, mas sim uma necessidade de fuga frente à aniquilação eminente.

Situações como essa apontam para os jogos do biopoder na existência dos animais, cujos territórios bem como a própria capacidade de deslocamento têm sido radicalmente alterados e subtraídos. Isto posto, trataremos e nos aprofundaremos no tema da vulnerabilidade, um movimento que nos permitirá entender como esta não é apenas uma

característica intrínseca e inevitável da própria condição de se estar vivo, mas também condicionada, ao passo que pode ser produzida por aqueles que habitam os graus mais altos da hierarquia social — o que aponta para as conexões entre biopoder e a vulnerabilização dos seres desprivilegiados dentro de certa hierarquia. A exposição permanente ao perigo, vivida por uma criatura com “mil inimigos”, remete à vulnerabilidade material teorizada por Pick (2011, p. 4), ou seja, uma materialidade submetida “às leis cegas da matéria” e às “condições concretas da vida”.

Em *EBWD*, de forma geral, os humanos são criaturas raras que se fazem presentes mais pelos seus vestígios e, exceto pela menina Lucy<sup>28</sup>, são retratados como destrutivos, violentos e irracionais.<sup>29</sup> Esse distanciamento é reforçado pela incapacidade de comunicação verbal entre os dois grupos, pois, enquanto animais de diferentes espécies são capazes de se entender por meio de uma língua franca rústica, os animais humanos permanecem excluídos dessa esfera de entendimento mútuo interespecie. Tal exclusão, na verdade, vai muito além da comunicação, pois o humano é representado como um animal às avessas, perigoso e incapaz de seguir as leis naturais que regem a existência de todos os outros viventes: “Ninguém entende os motivos de os humanos fazerem as coisas” (ADAMS, 2017, p. 71), diz um dos personagens. O isolamento existencial dos humanos inverte a visão de mundo na qual a humanidade sozinha habita e comanda o universo. Ainda que os animais não se vejam habitando essa posição central, há entre eles um nítido equilíbrio ecológico que é desestruturado apenas pelos animais humanos. Para Bridgman (1990, p. 279), tanto em *EBWD* quanto em *TPD* há um forte eco do tema bíblico da queda

---

<sup>28</sup> A menina cuida de um dos coelhos feridos e depois o solta em segurança na natureza.

<sup>29</sup> Essa representação da humanidade é intensificada no romance *The Plague Dogs*, discutido no próximo capítulo.

do paraíso na representação de humanos, denotando assim “um palco no qual animais são vistos como moralmente superiores ao homem”.

No primeiro capítulo, dissemos que a vulnerabilidade é valiosa por mostrar como o biopoder opera sobre a existência dos corpos dos animais, num movimento de administração, segundo Giorgi (2016, p. 15), “[d]os modos de fazer viver e [d]os modos de matar ou deixar morrer”. Dissemos também que os conceitos de *bios* e *zoé* instalam dois campos de classificação. Sendo assim, não é de surpreender que os animais, na maioria dos contextos, sejam alocados no segundo grupo, expondo a noção especista de que eles são propriedades. Dentro dessa perspectiva, é possível repensar o conceito de vulnerabilidade para além da ideia de que indivíduos vulneráveis são intrinsecamente fracos, ou seja, uma condição dada como certa, permanente, e que escapa a uma reflexão crítica (GILSON, p. 2011, 309-310). As teorias da vulnerabilidade fazem um exame rigoroso das forças que criam e intensificam a fragilidade de uns e, ao fazê-lo, expõem aqueles que se beneficiam dessa situação. Cabe dizer que tais teorias são voltadas especificamente para os humanos, mas, como nos mostra Pick, são valiosas para se pensar também nos animais e todos os seres vivos vulneráveis, incluindo os homens.

De acordo com Mackenzie, Rogers e Dodds (2014, p. 4, 6), há duas formulações predominantes de vulnerabilidade: a primeira, ontológica, refere-se à condição de “ser frágil, de ser suscetível ao ferimento e ao sofrimento”; enquanto a segunda “ênfatiza o caráter fundamentalmente social ou relacional da vulnerabilidade”, na medida em que se “foca na susceptibilidade contingente de pessoas ou grupos determinados a tipos específicos de dano e ameaças por terceiros.” Dessa forma, as autoras avançam ao criar uma taxonomia que integra essas duas possíveis definições, taxonomia segundo a qual a

vulnerabilidade possui três fontes, a saber, “*inerente, situacional e patogênica*”, e dois diferentes estados, respectivamente, “*disposicional e ocorrente*” (ROGERS, MACKENZIE, DODDS, 2012 *apud* ROGERS MACKENZIE, DODDS, 2014, p. 7, grifo das autoras). Em linhas gerais, por inerente, estamos falando da vulnerabilidade surgida das nossas necessidades corporais, afetivas e sociais; por situacional entenda-se como os mais diversos contextos que nos cercam, como o econômico e o político nos colocam ou intensificam posições de fragilidade que podem ser tanto temporárias quanto contínuas (MACKENZIE; ROGERS; DODDS, 2014, p. 7). Assim, essas duas fontes não existem separadamente e, na verdade, ajudam a pontuar o fato de que “toda vulnerabilidade é experimentada no corpo, seja sua fonte inerente ou situacional” (MACKENZIE; ROGERS; DODDS, 2014, p. 8). Já os estados disposicional e ocorrente referem-se, nesta ordem, a uma possível e potencial vulnerabilidade e a uma vulnerabilidade real, concreta, e podem ser tanto inerentes quanto situacionais. Por fim, a vulnerabilidade patogênica nasce das relações autoritárias e impróprias entre indivíduos e/ou instituições, ou seja, quando alguém ou uma instituição usa sua posição de poder para atingir aqueles que deveria estar protegendo (MACKENZIE; ROGERS; DODDS, 2014, p. 9).

Na taxonomia apresentada, a vulnerabilidade trata, essencialmente, das possibilidades negativas às quais os seres estão expostos. Nesse sentido, Zirbel (2016, p. 143-144) nota que a vulnerabilidade não precisa necessariamente ser entendida como negativa, pelo contrário, recorrendo ao pensamento de Gilson (2011), ela mostra que o reconhecimento mútuo da vulnerabilidade abre caminho para o estabelecimento de relações empáticas. Não é surpreendente, portanto, saber que existem aqueles que negam esse reconhecimento com o objetivo de manterem os próprios privilégios. No caso dos animais,

isso é bastante claro: muitas pessoas que consomem carnes e outros derivados se recusam veemente a assistir ao abate dos animais, pois temem que suas crenças relativas ao suposto *abate humanitário* sejam demolidas. Trata-se de uma busca ativa por se manter ignorante. As obras de Adams retratam personagens humanos que fazem essa escolha e, portanto, permanecem fechadas à compaixão e ao sofrimento dos animais, como é o caso dos cientistas de *TPD* (voltaremos a esse ponto no próximo capítulo). Os textos de Adams apresentam um posicionamento político bastante claro de natureza antiespecista e tal posicionamento se manifesta textualmente tanto pela denúncia da violência sofrida pelos animais quanto pela representação respeitosa e simpática desses viventes. Assim, nos parece claro que um texto animalista como *EBWD* busca atacar a ignorância dos leitores, expô-los à realidade dos animais em nosso mundo e, com alguma sorte, torná-los empáticos, isto é, estabelecer um reconhecimento mútuo e positivo da vulnerabilidade. Ainda que não possamos provar neste trabalho o papel transformador da zooliteratura, defendemos que há argumentos fortes o suficiente para afirmar que o texto animalista de Adams possui uma força política notável.

Voltemos à taxonomia. Uma vez entendida em termos de suas fontes e estados, é possível entender como a vulnerabilidade é experimentada de formas diferentes por animais distintos. Para Shapiro (1989), os animais selvagens e os animais confinados pela pecuária intensiva passam por um processo de desindividualização, no qual suas singularidades são desconsideradas. Neste caso, eles se tornam representantes de algo maior, a espécie; conseqüentemente perdem a individualidade e se tornam passíveis de serem mortos (SHAPIRO, 1989, p. 184-185). Esse processo de desindividualização é mais bem entendido à luz da própria construção da identidade humana. O pensamento filosófico humanista

postula a razão como precedente para a liberdade de agir, um pré-requisito que favorece os humanos às custas dos outros animais e é uma fonte de vulnerabilidade para os últimos (SHAPIRO, 1989, p. 186). Nesse sentido, não são os outros vivos animais que são inferiores, mas os critérios utilizados pela perspectiva humanista que se mostram inadequados e especistas. A zooliteratura, então, rejeita e denuncia essa perspectiva e busca mostrar os vivos a partir de outras perspectivas.

Diante do exposto, pergunta-se: qual o papel dos humanos nas vulnerabilidades dos coelhos em *EBWD*? Na verdade, o evento inaugural da narrativa é causado por humanos: um dos coelhos, Quinto, tem uma visão profética na qual o “campo está coberto de sangue” (ADAMS, 2017, p. 20). Seu alerta é ignorado pela maioria dos outros personagens, exceto por um grupo dissidente que foge da ameaça antes que seja tarde. Posteriormente, descobrimos que um condomínio de luxo será destruído no local e, assim, faz-se necessário que os coelhos e toda a vida selvagem ali seja removida de um jeito ou de outro; a verdade é que a comunidade e a vida dos coelhos naquele território não possuem valor algum para os construtores e o direito à posse da terra pelos animais é completamente desconsiderado. De fato, não apenas a posse da terra, mas a própria existência dos coelhos é um empecilho, segundo a visão dos construtores.

Nesse sentido, retomando a taxonomia da vulnerabilidade, percebemos que os coelhos têm suas fontes inerentes de vulnerabilidade — a necessidade de moradia, alimentação e sociabilidade — exacerbadas situacionalmente, pois todas elas estão ligadas diretamente ao ambiente em que vivem e que se encontra em vias de uma profunda e permanente transformação por mãos humanas. Esse episódio demonstra como as ações da humanidade interferem drasticamente na vida dos outros animais. Isso não significa que

estes vivem em harmonia, pois, como vimos anteriormente, *EBWD* não aposta em um universo idealizado no qual não há predadores e presas, mas sim em como os humanos apresentam um tipo diferente de ameaça, o que denuncia uma artificialidade, conforme um dos coelhos, Morango, pontua ao falar da diferença entre humanos e os outros animais:

“Os Animais não se comportam como os humanos”, ele disse. “Se têm de lutar, lutam. Se têm de matar, matam. Mas não ficam botando a inteligência para funcionar para bolar modos de prejudicar a vida das outras criaturas e de machucá-las sem motivo nenhum. Eles têm dignidade e animalidade.” (ADAMS, 2017, p. 237)

Apresenta-se, aqui, a ideia de “estado de exceção” (PICK, 2011, p. 15), ou seja, de que o poder dos homens sobre os animais não encontra restrições. Ainda sobre esse tema, um dos coelhos chega a dizer que “[o] humano não descansará enquanto não estragar a terra e destruir os animais” (ADAMS, 2017, p. 156). Posteriormente, é revelado como a destruição de um dos lugares onde habitavam, um viveiro, se deu pelo lançamento de gases venenosos através de mangueiras instaladas nas entradas da toca. Ao sair de lá, um dos coelhos, Escabiosa, foi baleado e espancado até a morte por um dos humanos (ADAMS, 2017, p. 159). Enquanto isso, dentro da toca, os coelhos envenenados e desorientados se atacavam, os corpos se acumulavam e bloqueavam a passagem, exigindo que Azevinho tivesse que rasgá-los para sair (ADAMS, 2017, p. 160).

Por fim, “um grande hrdudu” (um trator) “fez o campo em pedaços” (ADAMS, 2017, p. 161). Os coelhos, então, discutem o porquê de terem sido alvos de tamanha violência. Um deles, Campainha, sugere que, talvez, seja uma resposta ao hábito dos coelhos de roubarem vegetais; já outro personagem, Linário, discorda e atribui o ato à natureza humana: “Não foi por isso que eles destruíram o viveiro. Foi só porque a gente

estava no caminho deles. Eles mataram a gente simplesmente porque isso era conveniente para eles” (ADAMS, 2017, p. 162). Linário não está errado, pois as vidas dos animais são, não raro, empecilhos para os sempre crescentes projetos dos humanos e em um mundo onde o especismo é amplamente aceito nada pode pará-los.

Podemos, contudo, pensar a questão da “conveniência” em termos de vulnerabilidade. A destruição do viveiro foi possível porque aquelas formas de vida ali alocadas foram desindividualizadas e não eram relevantes para os humanos, ou seja, são apenas *zoé*. Trata-se de um exemplo de como a violência contra os animais bem como o especismo não são apenas tolerados, mas institucionalizados (RYDER, 2012, p. 217). Assim, temos a noção de que a sociedade se estrutura em torno do antropocentrismo especista, na qual as fontes de vulnerabilidade dos animais são amplificadas e frequentemente passam do estado disposicional para o ocorrente, abrindo espaço para o sacrifício do animal pelo e para o humano. Nesse sentido, é possível notarmos que se trata também de uma manifestação da vulnerabilidade patogênica, pois as práticas abusivas não se restringem apenas ao reino das escolhas individuais, mas podem ser disseminadas na cultura; logo, não se trata apenas de um indivíduo que se beneficia de sua posição na sociedade para oprimir o outro, mas sim, como a própria sociedade permite e legaliza (e nesse caso, torna rentável) o assassinato em massa dos coelhos. Em outras palavras, a vulnerabilidade patogênica nos permite enxergar como o especismo se manifesta tanto como prática (o ato de envenenar a colônia) como discurso (que permite e justifica tal ação).

Como veremos de forma aprofundada no próximo capítulo, quando um indivíduo se beneficia da vulnerabilidade alheia, há uma negação de sua própria vulnerabilidade que,

lembremos, é o elemento compartilhado por todos os seres vivos; assim, negar a própria vulnerabilidade é também buscar uma suposta invulnerabilidade — em verdade, uma negação sistemática do sofrimento alheio e da nossa responsabilidade com o outro denota o fechamento do coração (uma metáfora para a simpatia), como diria o personagem Elizabeth Costello (COETZEE, 2004, p. 91). O fechamento do coração é, certamente, uma das vias pela qual o humano constrói sua insustentável, mas sempre presente, narrativa de excepcionalismo, que empurra os animais para a categoria de *zoé*.

A fragilidade dos coelhos se deve a todo um sistema, conceitual e institucional; durante todo o romance, Avelã e os outros protagonistas resistem à essa pressão esmagadora, mostrando-se, efetivamente, agentes de seu próprio processo de libertação e resistência. Após a fuga do viveiro, os protagonistas atravessam uma longa faixa de território que inclui fazendas e parques, todos ambientes delimitados por humanos. De acordo com Colling (2021, p. 51-52), animais que cruzam os limites dos espaços de confinamento (o matadouro, a fazenda etc.) são transgressores na medida em que rejeitam os papéis que lhe foram dados, isto é, recusam em colaborar com os planos dos humanos, que, lembremos, tendem a ser fatais para esses seres. De forma similar, quando Avelã lidera o grupo dentro desses territórios, há uma perturbação do *status quo*, ou seja, da configuração da fazenda na qual os animais domesticados possuem seu papel e espaço definidos. Assim, acompanhamos os animais não apenas cruzando fronteiras, mas também cometendo uma série de transgressões que incluem desarmar armadilhas (ADAMS, 2017, p. 117-119) e resgatar coelhos domesticados (ADAMS, 2017, p. 216), atos que, de uma forma ou outra, asseguram a existência dos personagens e ao mesmo tempo rompem com o controle humano.

Nesse sentido, os personagens mostram-se como agentes em sua busca pelo domínio sobre as próprias vidas, de forma organizada e gregária (KADYRBEKOVA, 2018, p. 409). Além disso, durante esses atos, eles têm plena consciência dos perigos e, *mesmo assim*, continuam a agir. A invasão dos territórios, o furto de alimentos, a libertação de animais cativos, a recusa em colaborar com o regime de domínio humano representam momentos em que os coelhos afirmam sua agência e resistência à dominação humana.

Retomando a questão das vulnerabilidades, vemos como o texto visa mostrar os lados dos animais dentro do conflito de interesses naquele contexto: não se trata de animais selvagens e invasores que pilham as hortas no silêncio da madrugada, mas sim de indivíduos com personalidade, desejos e medos, cujas necessidades mais básicas são ignoradas ou até mesmo manipuladas. Perverso é o exemplo do Viveiro de Prímula, no qual os coelhos são periodicamente alimentados por um humano, ao ponto de se tornarem tão passivos que são capturados por armadilhas colocadas próximas à toca. Ao final da leitura, não podemos ignorar as formas pelos quais nós, os humanos, interferimos e administramos os processos de vida e morte do mundo mais que humano.

Os encontros com os humanos, apesar de escassos, são importantes e traumáticos no romance, ao passo que impulsionam e complicam o enredo e revelam uma violência desmedida. Adams expandiu e intensificou a presença humana nos seus trabalhos seguintes, fazendo com que *EBWD* fosse a sua obra mais voltada ao retrato da natureza e do mundo (fantástico) dos animais. Quando o autor dá ênfase ao mundo natural, a narrativa se foca na fragilidade dos coelhos, exposta por meio de sua própria existência no mundo. Dessa forma, vemos como uma série de elementos — ambiente, medo, doenças e a morte — moldam e intensificam uma vulnerabilidade que pode ser descrita como existencial,

ontológica ou inerente. Para Kitchell (2007, p. 16-17), o tamanho diminuto dos protagonistas faz com que elementos triviais, como “pontes, jangadas, gaivotas, rodovias e riachos”, se tornem fontes potenciais de assombro, qualidade essencial para uma “aventura inerente que ainda existe no mundo para aqueles do tamanho de um coelho”. Essa prerrogativa pode ser iluminada pela representação dos chamados *hrududil*, termo para descrever veículos motorizados, entendidos não como máquinas movidas a combustão, mas como estranhas criaturas de “cor artificial”, “brilhante”, cujo deslocamento “tão rápido e tão suave” é incompreensível para Avelã (ADAMS, 2017, p. 57). Em dado momento, um coelho mais experiente afirma que os veículos se deslocam por cima das estradas e não são tão perigosos assim, como ele mesmo demonstra, ao ficar na margem da estrada e não ser notado por um carro que passava: “[Carros] nem são seres vivos. Mas tenho que admitir que, na verdade, não consigo entendê-los” (ADAMS, 2017, p. 59). No entanto, à noite as coisas mudam, pois,

[...] os *hrududil* têm grandes luzes, mais brilhantes do que o próprio Frith. Eles atraem criaturas na direção deles, e se eles brilham diante de você, você não consegue ver nem pensar em qual sentido ir. Então é bem provável que o *hrududu* te esmague (ADAMS, 2017, p. 59).

A possibilidade de atropelamento manifesta duas possíveis visões sobre a vulnerabilidade. Na primeira, quando há de fato a intenção de atropelar o animal, geralmente não há uma grande comoção ou repercussão e a carcaça no acostamento é a materialização de uma série de elementos que desindividualizam o animal e comprovam a interferência humana nos habitats, forçando deslocamentos para ambientes potencialmente mortais, incluindo a própria estrada. Essa perspectiva, por sua vez, nos leva a uma segunda visão da vulnerabilidade, segundo a qual o animal, enquanto sujeito, tenta compreender e

responder ao mundo que lhe cerca. Longe de tratar esses seres como partes de algo maior (a espécie ou o agrupamento de todos os animais não humanos), cuja morte de uma ou outra de suas ramificações, os coelhos, não causaria impacto, temos, verdadeiramente, sujeitos cujo meio foi alterado para além da sua capacidade de resposta. Trata-se, de fato, das repercussões do antropoceno na vida desses seres, cuja realidade não é outra, senão trágica, como demonstra o desfecho da cena, com a imagem de um ouriço atropelado:

No meio da estrada havia uma massa achatada e sangrenta de espinhos marrons e pele branca, com pequenos pés pretos e focinho esmagado. As moscas se amontoavam pelo corpo, e aqui e aqui pedaços pontudos de cascalho perfuravam a carne (ADAMS, 2017, p. 59).

A possibilidade de uma morte trágica é um dos temas fundamentais do romance e, conseqüentemente, o medo e a ansiedade causados por ela. Segundo Bridgman (1990, p. 225), Lockley identificou “um curioso tipo de paralisação que às vezes aflige um coelho que se encontra ameaçado por um predador.” Essa paralisação frente a uma ameaça é um aspecto recorrente da vida de um animal com tantos predadores e, como tal, Adams prefere criar uma palavra para referenciá-la, *tharn*. No trecho abaixo, o narrador assume um tom didático, explicando aquilo que os coelhos reais fazem normalmente para depois introduzir as ações de suas representações ficcionais dentro do romance:

Coelhos acima do solo, a não ser quando estão em um terreno já explorado e conhecido, próximo de suas tocas, vivem sempre com medo. Se o medo ficar suficientemente forte, eles podem ficar petrificados e paralisados — *tharn*, para usar a palavra deles. Avelã e seus amigos estavam correndo havia quase dois dias. E, na realidade, desde que tinham saído de seu viveiro de origem, cinco dias antes, enfrentaram um perigo após o outro. Todos eles estavam no limite, às vezes se assustando por nada e deitando em qualquer trecho de grama alta que vissem pela frente. (ADAMS, 2017, p. 131)

Essa forma de ansiedade e apreensão, o *tharn*, evidencia como a vulnerabilidade surge tanto das particularidades daqueles seres quanto de elementos contextuais, como é o caso de uma migração forçada, apontando para a importância do corpo como o meio pelo qual a fragilidade e a destrutibilidade são percebidas (MACKENZIE; ROGERS; DODDS, 2014, p. 7). Em realidade, o grande enfoque dado à corporalidade dentro do romance obriga o leitor a encarar os perigos da existência desses seres e, ao mesmo tempo, alimenta o senso de heroísmo clássico onipresente no enredo, pois como explica Kitchell (2007, p. 15-16) nosso mundo foi “desmistificado” e não há mais espaço para o herói épico e tradicional como aqueles encontrados na *Odisseia* de Homero. Aqueles que desejam reavivar o herói épico têm duas opções: a primeira é transportá-lo para algum mundo alternativo<sup>30</sup>; a segunda é reduzir o herói e mantê-lo em um mundo similar ao nosso, como acontece em *EBWD*<sup>31</sup>. Essa redução, explica Kitchell (2007, p. 17), somada ao foco na percepção dos coelhos gera o “estranhamento” (*ostranenie*, conforme o termo cunhado por Viktor Chklovski) do nosso mundo, que é misterioso e mortal aos olhos de um frágil e pequeno coelho; é dessa combinação que surge o tom épico, isto é, o senso heroico clássico, mencionado anteriormente. Ademais, esse heroísmo exige dos protagonistas a mesma coragem: um ciclope é para Odisseu um inimigo tão poderoso e formidável quanto uma raposa é para Avelã, trata-se apenas de uma “questão de escala” (KITCHELL, 2007, p. 16).

---

30 Kitchell (2007, p. 15-16) cita alguns exemplos de literatura nos quais o herói é deslocado para outro universo, como é o caso do personagem John Carter do autor Edgar Rice Burroughs (também criador do personagem Tarzan). Carter, um veterano da Guerra Civil Americana, é transportado para o planeta Marte, um lugar no qual ainda é possível lutar com espadas, enfrentar vilões e ser um herói. Ou seja, um mundo no qual ainda há mistérios.

31 Cabe notar que *EBWD* não contempla diversas convenções que são tradicionalmente associadas ao gênero épico, a começar pela adoção do texto em prosa ao invés do poético. Kitchell (2007, p. 14) defende que apesar dessas diferenças significativas, um olhar atento, generoso e focado na figura do herói Avelã pode ser bem proveitoso para se pensar no épico. Cabe notar que em nossos tempos, o termo épico também sido adotado para descrever romances e filmes cuja ação é de “grande escala” como é o caso de *Guerra e Paz* (1869) de Liev Tólstoi (BALDICK, 2001, p. 82). Nesse sentido, Kitchell (2007) busca provar como *EBWD* imprime essa “grande escala” épica em um mundo pequeno.

Tal como o *tharn*, há outro elemento da literatura científica que serviu muito bem aos propósitos de Adams: a mixomatose, doença identificada pela primeira vez no século XIX no Uruguai, quando coelhos trazidos da Europa começaram a adoecer e morrer. Segundo Dickenson (2014, p. 56), o “vírus era endêmico nos coelhos da América do Sul, mas se tornou epidêmico quando foi introduzido aos seus primos europeus, que não tinham resistência”. Um exemplo da força da mixomatose foi visto na Austrália, onde o coelho europeu causou um grande desequilíbrio ecológico. Como forma de controle populacional, o vírus foi disseminado, mostrando uma taxa de mortalidade de 99.8% (DICKENSON, 2014, p. 57). Essa doença é devastadora para o animal infectado: inchaços surgem na cabeça, orelhas e genitais e o coelho pode ficar cego devido à inflamação das pálpebras. Nas palavras de Lockley (1976, p. 130 *apud* Dickenson, 2014, p. 57), “com as cabeças inchadas, cegos e surdos, e vagando desamparados por estradas e campos... o coelho cego e com mixomatose é um objeto lamentável”. No universo de *EBWD*, essa doença é conhecida como “cegueira branca” e, embora não haja descrições de coelhos doentes, sua presença é quase sobrenatural na obra, como no capítulo “A história de El-ahrairah e o Coelho Preto de Inlé”, em que há uma figura mitológica definida como “o medo e a escuridão eternas”, “um sonho ruim e o frio” ou aquele que está por trás da morte e da doença, poderoso o suficiente para assustar até o próprio El-ahrairah (ADAMS, 2017, p. 267).

Em um buraco na toca do Coelho Preto de Inlé estão as doenças, entre elas “a cegueira branca, que leva as criaturas a saírem mancando para morrer nos campos, onde nem mesmo os elil vão querer tocar em seus corpos podres” (ADAMS, 2017, p. 274-5). El-

ahrairah deseja se infectar para contaminar seus inimigos<sup>32</sup>, porém ele estava com duas folhas de labaga no lugar das orelhas, que haviam sido tomadas pelo Coelho Preto em um jogo realizado anteriormente. É nesse momento que se pode ver na narrativa como a mixomatose é retratada, unindo conhecimento científico e escrita criativa:

“El-ahrairah”, disse o Coelho Preto, “você sabe como a cegueira branca é transmitida?”.

Um súbito pressentimento tomou conta de El-ahrairah, mas ele não disse nada.

“Ela é transmitida por pulgas que ficam nas orelhas dos coelhos”, disse o Coelho Preto. “Elas passam de uma orelha de um coelho doente para as de um companheiro. Mas, El-ahrairah, você não tem orelhas e as pulgas não moram em folhas de labaga. Você não tem como pegar a doença nem como transmiti-la” (ADAMS, 2017, p. 275).

A mixomatose também tem um papel determinante em duas das sociedades de coelhos. No Viveiro de Prímula, há um grupo de coelhos que aceitam a morte de alguns de seus membros em armadilhas, em troca da proteção humana. Tal postura, vista como um ultraje à natureza dos coelhos, foi motivada por uma quase extinção da toca devido a um surto de cegueira branca (ADAMS, 2017, p. 121). A outra comunidade, conhecida como Efrafa e comandada pelo tirânico Vulnerária, é claramente um estado totalitário projetado para proteger seus habitantes de todo e qualquer contato com o mundo externo, principalmente a possibilidade da infecção de mixomatose por humanos (ADAMS, 2017, p. 233). Cabe dizer que a prática de se contaminar coelhos e soltá-los nos campos realmente aconteceu, como na Austrália, onde havia uma superpopulação desses animais (DICKENSON, 2014, p. 59).

---

<sup>32</sup> O termo utilizado para “inimigos” em lapino é *elil*.

A mixomatose serve como um indicativo de como as vulnerabilidades podem ser operadas a fim de explorar características inerentes específicas desses animais, isto é, coelhos europeus não são resistentes ao vírus e esse conhecimento se transforma em arma e controle, remetendo a ordenação da vida e da morte dentro de uma perspectiva biopolítica. Problemas apresentados no romance, como é o caso da mixomatose, fazem de *EBWD* um exemplo de como a zooliteratura pode prover uma visão crítica das relações entre os animais humanos e outros animais, utilizando o fazer literário para mostrar a visão daqueles que são envenenados em suas tocas, atropelados em estradas, capturados em armadilhas, entre outros destinos funestos. Ao fazê-lo, desfaz o animal genérico e aglutinante para dar espaço a criaturas com subjetividade e animalidade, reafirmando constantemente o fato de que eles são os agentes das suas próprias vidas. Ao final de *EBWD*, a terra prometida, uma espécie de éden animal e pacífico, é apresentada ao leitor. Adams, no entanto, não parou nesse éden: seu próximo romance protagonizado por animais, *The Plague Dogs*, retira os bichos dos campos e os joga diretamente em um laboratório de experimentação animal.

### CAPÍTULO 3: A CRÍTICA AO ABANDONO E À IGNORÂNCIA EM *THE PLAGUE DOGS*

*A man said to the universe:  
“Sir, I exist!”  
“However,” replied the universe,  
“The fact has not created in me  
A sense of obligation.”*

-Stephen Crane, *War is Kind* (1896)

No capítulo anterior, tratamos de uma narrativa protagonizada por coelhos lutando para sobreviver, uma narrativa que, apesar da alta carga dramática, mantém uma latente essência pastoral ao longo da história. Agora, nos movemos para um texto obscuro, que retrata um mundo implacável. Estamos falando do terceiro romance publicado por Adams, *The Plague Dogs*. Datado de 1977, cinco anos após *Em Busca de Watership Down*, trata-se de um romance dotado de uma forte mensagem antivivisseccionista, atestada pela escolha de cães como protagonistas, pois estes são os animais domésticos mais utilizados em experiências científicas (MCHUGH, 2004, p. 172).

Tal como *EBWD*, *TPD* também ganhou uma adaptação animada em 1982, dirigida novamente por Martin Rosen. Não há, até o momento presente, tradução desse romance para o português. Sem dúvida, o grande sucesso de Adams como escritor foi *EBWD*, que, como mostramos no capítulo anterior, se tornou um *best seller* e foi adaptado para diversas mídias. Nesse sentido, Höing (2020, p. 57) comenta que *EBWD* também é a única obra de Adams a ter alguma repercussão acadêmica, enquanto sua segunda obra com animais falantes, *TPD*, continua relegada a um certo esquecimento dentro dos círculos acadêmicos. A própria Höing é, na verdade, quem mais publicou trabalhos sobre *TPD* até o presente momento, uma produção que consiste em três textos (2015, 2017 e 2020). Em um desses

trabalhos ela especula que a falta de interesse em *TPD* pode ser atribuída tanto à própria natureza ambiciosa da obra quanto à sua “agenda ideológica de peso.” Esses dois fatores aliam-se ao seu experimentalismo, já que a obra conta com um narrador possivelmente infiel, ao incorporar textos jornalísticos e relatórios em sua composição; tematicamente, retrata de forma violenta e melancólica a vida dos animais (HÖING, 2017, p. 1-2).

Outro artigo, publicado ainda na década de 80, escrito por Rodriguez (1988), também nota o caráter experimental da obra, dada a presença de duas realidades sobrepostas: o mundo fantástico e heroico dos animais falantes e um mundo satírico, povoado por humanos egoístas e repugnantes. Além disso, tal como *EBWD*, *TPD* também mostra a influência clara de Jung e Campbell sobre Adams (RODRIGUEZ, 1988). A crítica às práticas vivisseccionistas é tema recorrente na produção sobre a obra. Para Orestano (2014, p. 199) é central na obra o entrelaçamento do “sofrimento real” experimentado pelos animais e o “distanciamento real” exibido pelos humanos. Para Marcus (2016, p. 231), a obra é bem-sucedida como “uma contundente reação empática aos cães inocentes”, bem como uma manifestação da “aversão aos cientistas”. Mais recentemente, Höing (2020) sugere que a obra, além de fazer parte da tradição da literatura protagonizada por animais falantes, contém também diversos elementos que podem ser associados à literatura gótica, como a presença do sobrenatural e uma narrativa fragmentada.

Em *TPD* acompanhamos dois cães, Rowf e Snitter, fugitivos de um centro de pesquisa científica. Perdidos e famintos no campo, eles são ajudados por uma raposa. O trio segue se alimentando de animais de fazendas próximas e viram alvos dos fazendeiros. Uma série de eventos desafortunados atrai a atenção de uma população cada vez mais inflamada pelas publicações sensacionalistas de um jornalista, Digby Driver. Em seu desejo por

manter a chama da história acesa, ele publica, sem prova alguma, que os cães podem ter a peste bubônica e são potenciais *man-eaters*, isto é, comedores de carne humana. Conseqüentemente, uma caçada empreendida por civis e militares aos animais é iniciada e a dupla protagonista acaba encurralada no litoral. A única chance de escapar é nadar até uma suposta ilha. Próximos da morte, os cães são resgatados pelas representações literárias de duas pessoas reais: Ronald Lockey, cujo livro *The Private Life of the Rabbits* foi essencial na escrita de *EBWD*, e Sir Peter Scott, famoso ornitólogo, conservacionista, pintor, atleta e oficial da marinha. Os dois homens resgatam os animais do mar. Ao mesmo tempo, Driver se redime ao descobrir que o antigo tutor de Snitter, Allan Wood, supostamente morto, está em um hospital e deseja reencontrar seu cão. Os dois partem em direção ao local onde a caçada acontece e conseguem interferir de maneira bem-sucedida, salvando os animais.

O final do romance denota a presença do artifício *deus ex machina*, seja pela mudança repentina de caráter do jornalista, seja pela presença de Lockley e Scott e pelos eventos improváveis que evitam o assassinato dos cães. Já o filme apresenta um final diferente: os cães são envoltos por uma névoa enquanto nadam em direção à ilha, desaparecendo aos olhos dos militares. Snitter começa a duvidar da existência da ilha e Rowf insiste para que continuem. O filme encerra com os créditos na tela e ao fundo vemos a silhueta de uma ilha. Logo, o destino dos personagens é desconhecido. Em uma resenha da versão animada, Wise (1985, p. 54) afirma que o final do filme é coerente com toda a problemática levantada pelo enredo, enquanto o desenlace do romance carece de autenticidade. De fato, há uma incongruência nítida no desenvolvimento do enredo, porém,

longe de considerá-la uma falha de Adams enquanto escritor, interessa-nos o que pode ser lido nas entrelinhas dessa reviravolta. Retomamos esta questão ao final do capítulo.<sup>33</sup>

O romance anterior de Adams, *EBWD*, apresenta um bucólico interior da Inglaterra, povoado por coelhos, corujas e pássaros. Os poucos humanos são descritos de forma superficial e pouco detalhada, mas já anunciam um tema que foi retomado de maneira contundente em *TPD*: a representação do ser humano como um animal irracional, incompreensível, cruel e violento. Se, na saga dos coelhos, os humanos têm uma presença residual, em *TPD*, Rowf e Snitter lidam diretamente com cientistas, jornalistas, militares, fazendeiros — quase todos representados como criaturas vis e egoístas. A essa proximidade soma-se a atenção que o narrador destina ao ponto de vista dos cães, mostrando-os como criaturas providas de pensamento, vontade e sentimentos, num exemplo importante do que temos chamado de texto animalista. Adams, portanto, desafia o antropocentrismo ao reconhecer que os humanos não são a medida para se estabelecer o valor da vida de outros viventes. Mais uma vez, a zooliteratura mostra-se como um meio apropriado para a manifestação desta ótica, posto que não necessita de rigor científico (ainda que Adams seja influenciado pela ciência) e permite a reflexão criativa e crítica das relações entre humanos e outros animais, rechaçando os discursos especistas empregados como justificativa para a exploração metafórica e literal dos últimos.

Em nossa análise, destacaremos dois momentos cruciais de revolta e transgressão por parte da dupla de protagonistas. O primeiro é o movimento originário de todo o enredo

---

<sup>33</sup> Aparentemente, a primeira edição de *TPD* continha o mesmo final trágico da versão animada, mas o próprio Adams preferia um final feliz. Assim sendo, as edições posteriores do livro foram alteradas. A versão animada reproduziu o final trágico, uma decisão tomada sem o consentimento de Adams (ADAMS, 2011, p. 14). No que se refere a nossa análise, trabalhamos com o final feliz por não termos tido acesso à cópia cujo desfecho retrata a incerteza do destino dos personagens.

que se segue, ou seja, a fuga do laboratório, na qual o controle biopolítico da vida e da morte por parte dos cientistas é perturbado pelos cães ao atravessarem fronteiras físicas e simbólicas. O segundo, por sua vez, lida com uma dessas fronteiras conceituais, talvez a mais marcante delas, originária da cultura e do encontro entre homens e outros viventes animais: a domesticação. Veremos que, ao perceberem que não possuem espaço na sociedade humana, os cães decidem abraçar a animalidade irrestrita. Dessa forma, retomaremos a questão da agência para a discussão da voz e da comunicação animal como um desafio à opressão e ao silenciamento, analisaremos a construção do cão enquanto tradição e, por fim, discutiremos o desfecho do romance. Demonstraremos que os cães afirmam sua agência ao resistirem a uma série de poderes e instituições, tais como a ciência e a mídia. As razões pelas quais os animais sofrem, note-se, incluem tanto o abandono e a negligência perpetrados nos âmbitos institucional e pessoal, posturas que refletem uma recusa em aceitar a responsabilidade com outrem e que inibem qualquer chance de construção de uma relação ética e cuidadosa. Na ausência delas, a violência predomina.

### 3.1 FORMAS DE FALAR: VOZ E AGÊNCIA

Assim como em *EBWD*, os animais em *TPD* são retratados como sujeitos capazes de articular seu discurso e promover ações. Ao esperarem todos os humanos partirem do A.R.S.E. a fim de empreenderem sua fuga, aprendendo a lidar e a ultrapassar diferentes barreiras, incluindo portas e passagens diversas, eles claramente afirmam sua agência. Sendo assim, os personagens atendem aos termos estabelecidos no diálogo entre McHugh e Kadyrbekova: os animais se tornam agentes ao tomarem a iniciativa para a mudança. Esse tipo de ato transgressor exhibe, segundo Colling (2021), a resistência dos animais frente à opressão humana, manifestada sob a forma de rebeliões e insubordinações que, até

recentemente, seguiam indocumentadas e desvalorizadas. Colling preocupa-se especialmente com relatos reais, mas não deixa de citar o papel da literatura e da arte como meio de disseminação das vozes dos animais na medida em que “concebem a vida através das lentes de outras espécies, imaginando o que elas estão pensando, sentindo e dizendo” (COLLING, 2021, p. 126). Imaginar o que os animais pensam, sentem e dizem é precisamente a descrição dos romances de Adams, que constituem célebres exemplos dessa amplificação.

Retomemos o conceito de agência por um breve momento. Em primeiro lugar, cabe estabelecer que a leitura de Kadyrbekova é voltada especificamente para a literatura, enquanto Colling se ocupa de registros históricos; apesar dessas diferenças, ambas as visões elegem a voz como elemento primordial para se pensar em agência. Lembremos de que, segundo Kadyrbekova (2018, p. 409), a agência é manifestada pelo poder em decidir os próprios rumos, e é isso que Snitter e Rowf fazem desde o começo do romance, quando escapam do laboratório e se fazem ouvir ao romperem com a sujeição estabelecida pelos humanos. Lembremos também de que a expressão de sentimentos é o outro aspecto do conceito de Kadyrbekova. Historicamente retratados como “mudos,” são também vistos como tábulas rasas sem capacidade de ação. Ter voz implica, ao contrário, a capacidade de se expressar, fazer demandas e, conseqüentemente, defender seus próprios ideais e direitos (COLLING, 2021, p. viii). Quando reconhecemos que os animais falam e abrimos nossos corações e destampamos nossos ouvidos, temos que lidar com sérias implicações, tais como o reconhecimento de suas subjetividades, individualidades e, especialmente, de suas capacidades de agência. Isso significa também reconhecermos nossa finitude compartilhada com os outros viventes animais, assim como nossas responsabilidades e deveres nessa

relação. Ouvir a voz de outros animais é reconhecer que eles têm interesses próprios e vidas igualmente valiosas às humanas.

Por voz, referimo-nos às múltiplas formas de comunicação próprias das espécies que, por não serem compreendidas pelos humanos, foram relegadas ao *status* de meras vocalizações (*phone* na visão aristotélica). Como nos lembra *Derrida* em *The Beast & the Sovereign* (2009, p. 336), no encontro do homem e do animal — e Derrida aponta que a definição dessas categorias é por si só problemática —, há um problema de tradução e conseqüentemente de interpretação, pois para o filósofo “toda interpretação é uma tradução”. Enquanto as comunicações dos humanos são “interpretadas como uma resposta, responsabilidade ou uma resposta responsável”, as dos animais são “interpretadas como reação”. Essa interpretação, por sua vez, “discerne ou traça um limite entre a animalidade e a humanidade, a animalidade reativa e a humanidade responsiva ou responsável”, ou seja, é nessa interpretação que a humanidade toma posse da capacidade de se comunicar (representada pela razão, discurso etc.) e torna o animal naquele que não se comunica, mas apenas reage. Essa interpretação – errônea e profundamente enraizada – é fundamental para a manutenção da supremacia humana sobre os outros vivos, pois nada pode ser ouvido se a própria capacidade de comunicação for negada. Esse mesmo processo de silenciamento ocorre com outras formas de expressão, como é o caso de ações subversivas nas quais os animais declaram seus interesses (por exemplo, um porco que pula do caminhão no caminho para o matadouro). Esses são exemplos claros de como o especismo antropocêntrico age não apenas para negar a agência de outros animais, mas também para submetê-los aos desígnios dos humanos. O antropomorfismo animalista manifesta-se na zooliteratura como uma resposta possível porque limitada às capacidades de expressão e

entendimento humanas. Ouvir, nessa perspectiva, é reconhecer que os outros animais não existem em um vácuo de pensamento e comunicação e que há muitas outras formas de interlocução para além das humanas. Permitir-se ouvir e aceitar as consequências desse ato é o desafio que está sendo, aqui, proposto.

Ainda que nosso foco seja a zooliteratura, exemplos oriundos de outros contextos nos ajudam a enfatizar a importância do reconhecer e do ouvir. Na tese de doutorado intitulada *Pode o animal falar?* (2021), Daniela Pinto investiga o espaço da voz dos animais no jornalismo brasileiro da última década, com o foco em textos que abordam as festas de rodeio e a suspensão da exportação de gado vivo no Brasil em 2018. A leitura desse corpus é feita por meio de um paralelismo com o pensamento de Edward Said, no qual a ideologia imperialista viabiliza tanto o silenciamento quanto a exploração do mundo não europeu — e os meios de comunicação fazem parte desse processo ao transmitirem informações que o corroboram. O mesmo acontece nas reportagens que tratam dos animais. As reportagens que tratam de questões problemáticas como a exportação de animais vivos são “bastante repetitivas, homogêneas, previsíveis” e careciam de pluralidade no que tange suas fontes; em suma, “apenas reforçavam a única perspectiva concebida como ‘verdadeira’ e ‘legítima’” (PINTO, 2021, p. 570). Tal perspectiva obviamente valida a exploração e objetificação dos animais, sendo assim, especista. Pinto pontua que diversos fatores contribuem para esse cenário — econômicos, culturais, políticos e organizacionais — e “via de regra, no campo jornalístico contemporâneo, o animal *não* pode falar” (PINTO, 2021, p. 620, grifo da autora). Falar, nesse contexto, significa tratar os animais como “seres sencientes, como sujeitos” (PINTO, 2021, p. 620) e poucas reportagens o fazem. Isto posto, consideremos que o texto zooliterário de Adams oferece um contraponto ao silenciamento

proporcionado por textos especistas, e o faz de forma única, não apenas rebatendo-os, mas também os incorporando em si, como é o caso das reportagens de Digby Driver. Temos insistido que essa característica aponta para o poder da zooliteratura. O poder de tratar os animais como sujeitos. Se o silenciamento é essencial para a manutenção do especismo, é pelo resgate e valorização da voz que o colocamos em xeque.

Mas, afinal, qual a importância da voz dentro do texto literário? Dentro da prosa encontramos tanto o discurso direto quanto o indireto como formas de comunicação. Este último, bem como o silenciamento, tende a ser associado a personagens e grupos inertes e desinteressados. Porém, reflexões oriundas das teorias feminista e pós-colonial, como é o caso de Chandra Talpade Mohanty (COLLINGS, 2021, p. viii), mostram que tanto o discurso indireto e o silenciamento podem denotar uma recusa por parte de grupos de indivíduos dominantes em ouvir o Outro (por exemplo, a mulher e o colonizado). Portanto, ao falar por esses grupos através do discurso indireto, os membros do grupo dominante (materializados como narradores e personagens) podem retalhar e distorcer o discurso alheio para privilegiar os seus próprios interesses e validar suas visões. Diante disso, a análise crítica da distribuição dos discursos manifesta o desejo de recuperar a “voz e a agência” de grupos humanos marginalizados, mas as representações literárias dos animais não têm recebido similar atenção (KADYRBKOVA, 2018, p. 411). Com relação a isso, cabe dizer que enquanto a teoria feminista e a pós-colonial estão estabelecidas, há bastante tempo, dentro da academia, o interesse acadêmico pelos animais, isto é, a análise crítica das relações entre esses e os animais humanos bem como a reavaliação dos conceitos de animalidade e humanidade — fenômeno identificado já em 2007 pela historiadora Harriet

Ritvo como “a virada animal” — é recente, tendo ganhado força especialmente na última década.

Voz e poder opõem-se diametralmente ao silenciamento e à subordinação. Assim, é importante saber como e em que contextos os narradores permitem que certos personagens se expressem diretamente (BOTTIGHEIMER, 1987, p. 51-52 *apud* KADYRBEKOVA, 2018, p. 411). De forma mais ampla, estamos falando sobre como o poder opera por meio do discurso, isto é, como as relações entre indivíduos e grupos podem ser vistas à luz do quanto lhes é permitido dizer diretamente, tendo em mente o contexto em que tais atos ganham forma. No caso de Adams, de forma geral, não há a adoção do discurso indireto pelos animais, muito menos seu silenciamento. Enquanto os contos de fadas, gênero em relevo na pesquisa de Kadyrbekova, privilegiam a agência dos animais literários devido à ausência de um único autor, fator que evita mudanças drásticas no enredo cada vez que a narrativa é recontada, o texto animalista de Adams mostra como é ter apenas um autor: se ele for consciente das questões envolvendo a representação dos animais, pode contribuir positivamente para uma representação ética. Embora tenhamos defendido anteriormente que essa questão não era relevante em nosso estudo, sua consideração é um caso convincente de como os animais podem impelir um artista a construir um projeto de natureza antiantropocêntrica e antiiespecista (como é o caso de Adams). Essa afirmação também pode ser comprovada no próprio texto, pois o narrador de *TPD*, por exemplo, além da focalização sobre os cães, permite também que se expressem pelo discurso direto. Desse modo, ao negar veementemente o silenciamento dos animais, as obras de Adams os empodera.

Enquanto *EBWD* e *TPD* têm narradores onipresentes e que privilegiam o ponto de vista dos animais aos lhes dedicar a maior parte do espaço para a expressão em forma direta, *Traveller*, que será analisado no capítulo seguinte, é escrito em primeira pessoa, a partir da visão de um cavalo. Os humanos têm também seus momentos de expressão em forma direta, mas, em grande parte, servem apenas para exemplificar a incapacidade e a falta de compaixão para com os animais, produtos de uma visão de mundo especista.

O discurso direto, em verdade, serve para mostrar que os animais, dentro do universo criado por Adams, são seres com vontades e conhecimentos, uma concepção que difere radicalmente da concepção cartesiana. Kadyrbekova (2018, p. 412) destaca também que não somente o discurso direto em si é importante, mas aquilo que é dito, isto é, como as palavras transparecem e indicam que os animais literários possuem intenções e vontades e como estas se ligam ao desenvolvimento do enredo. Ou seja, o discurso direto preconiza a ação dos personagens e faz com o que enredo avance. Assim, a agência não surge apenas da capacidade de falar, mas também quando o discurso empregado é capaz de “iniciar a ação e movimentar o enredo” (KADYRBEKOVA, 2018, p. 418). Ao longo do romance há diversos momentos em que os cães empregam o discurso direto e agem no mundo para conseguir seus objetivos. Tomemos como exemplo o primeiro momento de interação entre os protagonistas, um trecho no qual Rowf ensina a Snitter a passar por debaixo da tela que divide as baias: “‘Veja, o arame está frouxo aqui, ao longo da parte inferior’, disse Rowf repentinamente, ‘Se você vier e colocar o seu nariz embaixo dele, você conseguirá levantá-lo do seu lado’” (ADAMS, 1977, p. 14). Este é o ato inaugural de revolta que faz a trama se desenrolar, ou seja, é a partir desse momento que os cães colocam em xeque a condição que lhes é imposta de objetos da máquina antropocêntrica para se tornarem forças perturbadoras

do *status quo*. Na sequência, conforme os dois cães avançam, aprendem mutuamente a lidar com diversos obstáculos (ADAMS, 1977, p. 24-26, 31) e a escaparem do prédio; dentro dessa perspectiva, o discurso direto é indispensável, pois é o meio pelo qual Rowf e Snitter exibem suas capacidades de aprendizado, interação e transformação de mundo.

Por fim, note-se que essa perspectiva da agência dentro do texto literário alinha-se ao que diz Colling. Além da comunicação verbal, a fuga do laboratório bem como os outros diversos atos de revolta e autopreservação realizados pelos cães são, também, *formas* de comunicação — literal ou simbólica — e expressam, portanto, a agência dos personagens. Neste exemplo específico, os personagens realizam um tipo de interação comum entre indivíduos em confinamento, ou seja, o ensinamento sobre como escapar, romper armadilhas e subverter os sistemas que os oprimem, numa clara evidência de sua capacidade de resistir à violência humana (COLLING, 2021, p. 61-66).

### 3.2 UM PASSEIO PELO INFERNO

Conforme dissemos anteriormente, o ato inaugural de todo o enredo é a fuga executada pelos cães de um laboratório, estabelecido ao leste de Coniston Water, na Inglaterra. O complexo é chamado de *Animal Research, Science and Experimentation* ou, simplesmente, A.R.S.E., uma espécie de superestação de experimentação animal, pois, como explica Adams (1977, p. xii) no prefácio, nenhum laboratório seria capaz de realizar uma variedade tão grande de estudos. Além disso, todos os experimentos ali foram retirados dos livros *Victims of Science* (1975) de Richard Ryder e *Libertação Animal* (1975) de Peter Singer. Conforme discutido no primeiro capítulo, Ryder foi quem cunhou o termo especismo, posteriormente popularizado pelo livro de Singer. Assim, a decisão de

Adams em concentrar e retratar uma quantidade improvável de experimentos e estudos com animais manifesta seu desejo de realizar uma crítica contundente ao especismo, e não é sem motivo que grande parte do primeiro capítulo, *Friday the 15th October*, é dedicado à descrição do A.R.S.E.

Esse complexo de experimentação opera em dois níveis. O primeiro é o conceitual: dissemos em um momento anterior que os animais são *zoé*, aquilo que Giorgi (2016, p. 19) identifica como uma vida não reconhecida em termos políticos e sociais, enfim, uma vida passível de ser morta; essa exclusão não significa necessariamente a exploração desses seres, mas frequentemente a preconiza. Em outras palavras, ser *zoé* antecede a objetificação daquele ser. O laboratório mostra como isso acontece: os animais ali encarcerados são cobaias identificadas por números, encomendados em lotes, transportados via correio e não passam de recursos convertidos em resultados, dados e lucro. Esta postura é bem exemplificada pelos cientistas que trabalham no local. Após a entrega das primeiras cobaias (cães, porquinhos-da-índia e coelhos), o diretor do complexo, dr. Boycott, assinala que a polêmica envolvendo a construção do centro deve dar lugar à produção de algum “trabalho útil”, pois “[t]em havido muita emoção neste lugar até o momento e pouco distanciamento científico” (ADAMS, 1977, p. 9). Orestano (2014, p. 194) afirma que essa postura visa tanto eliminar a importância e a validade do afeto dentro do laboratório, bem como permitir que a violência ali praticada seja justificada como um “desejável distanciamento” por parte dos cientistas. Esse distanciamento é, nada menos, que a deslegitimação da vida desses animais e trata-se de uma postura necessária para que os trabalhadores interfiram na vida e nos corpos desses seres sem nenhum tipo de culpa e constrangimento. Ou seja, significa optar por uma ignorância que elimina possíveis relações positivas, simpáticas e

interespecies e que, acima de tudo, nega a vulnerabilidade e finitude compartilhadas por todos os seres vivos. Essa recusa é essencial para a adoção de uma postura antropocêntrica e especista pelos cientistas. O segundo nível refere-se à própria estrutura física do complexo, construído de modo a esconder e facilitar, por meio de recursos tecnológicos, a condução dos experimentos. Essa configuração espacial remete a outro ambiente frequentemente citado nos trabalhos oriundos dos estudos críticos animais, o matadouro. Elong e Carreras (2019, p. 55) afirmam que o matadouro é o “corolário e a máxima expressão do direito soberano de conferir a morte às outras espécies de animais”, um espaço movido por regras muito particulares e próprias, cujo objetivo não é apenas matar, mas fazê-lo de maneira eficiente e rápida. Verdadeiramente um símbolo da ideologia especista, o matadouro anda de mãos dadas com os últimos avanços tecnológicos que potencializam sua capacidade, tanto em quantidade quanto velocidade, de transformar corpos em produtos. Por isso, o matadouro pode ser descrito como verdadeira “paisagem da morte.” Apesar de o centro de experimentação imaginado por Adams não chegar aos pés da vertiginosa eficiência dos matadouros modernos, também incorpora os mesmos ideias dessa paisagem.

De início, somos apresentados ao setor dos cães, em que aproximadamente trinta e oito animais estão alocados separadamente em baias. Entre eles está Rowf, um vira-lata preto, e Snitter, um *terrier*, cuja aparência é peculiar devido ao curativo cirúrgico em sua cabeça, semelhante a um chapéu, dando-lhe a aparência de um personagem de histórias em quadrinhos (ADAMS, 1977, p. 11). Apesar do semblante cômico, Snitter teve seu cérebro operado e agora é um cão mentalmente instável, dado a rompantes discursivos desconexos e atos inesperados, como nos momentos em que relembra sua vida anterior ao laboratório

(ADAMS, 1977, p. 42). É numa noite de sexta-feira, quando toda a equipe já deixou o laboratório, que Snitter e Rowf aprendem a abrir as celas do canil e fogem, mas não sem antes verem os horrores dessa paisagem vertiginosa.

Podemos dizer que, ao escrever um texto clara e abertamente político, Adams não poupa o leitor de detalhes e, dessa forma, a fuga dos cães traz à tona, sucessivamente, cada um dos experimentos realizados na A.R.S.E. Quem lê a obra é impactado com diversas atrocidades, que incluem um cão que teve uma das pernas amputadas e agora se locomove desajeitadamente (ADAMS, 1977, p. 10); pássaros trancados em compartimentos, parcialmente mutilados por um experimento cujo objetivo era entender como tais amputações afetariam o voo de retorno desses animais (é com um toque de ironia que o narrador nota como “alguns pássaros conseguiram com sucesso retornar para casa, outros não”) (ADAMS, 1977, p. 27); um coelho que pede para não ser liberto, mas sim paz para morrer (ADAMS, 1977, p. 32); gatos com olhos e orelhas permanentemente cobertos, incluindo um felino que repete continuamente “[a]h querida, ah querida, ah querida”; polvos punidos com choques elétricos quando se aproximavam de alimentos; e um grupo de porquinhos-da-Índia, muitos deles tentando andar, apesar dos membros amputados (ADAMS, 1977, p. 33). Esses viventes não são apresentados apenas como cobaias, mas sim como sujeitos traumatizados e lesionados por experimentos sem sentido e de conclusões óbvias, como é o caso dos pássaros. Tal como o matadouro, o laboratório configura um local onde “imperava uma semiótica que desliga o corpo do sujeito” (ELONG, CARRERAS, 2019, p. 56), processo que confirma a soberania humana sobre as vidas desses seres. Estes, por sua vez, perdem o domínio sobre a própria corporalidade.

Esse cenário pode ser pensado a partir do conceito de “racionalismo” formulado por Plumwood (2002, p. 18). Trata-se de uma “doutrina sobre a razão” que tem como base um modelo de humano (branco, ocidental e autônomo) em oposição ao Outro (aqueles que não se encaixam nesse padrão: povos colonizados, mulheres, animais e a natureza). O “[r]acionalismo enxerga a vida como uma marcha de progresso, que implica na subjugação, por parte da razão, da esfera supostamente passível e inferior da natureza no corpo e na vida não-humana”, em verdade, nessa ótica, “o corpo e a natureza são tratados como inferiores, esferas as quais se deve manter distância e dominar” (PLUMWOOD, 2002, p. 19). Além desse aspecto destrutivo, Plumwood (2002, p. 18) destaca que a “racionalidade racionalista é irracional, no sentido que é inadequada ao ambiente do qual depende”, isto é, a dominação da Terra coloca em risco não só a existência do Outro, mas também dos próprios defensores do racionalismo que, apesar de suas fantasias de autonomia e independência ilimitadas, são irrevogavelmente dependentes do planeta e do Outro. Plumwood não critica a razão em si, mas o racionalismo e sua influência avassaladora sobre a vida e afirma que devemos adotar “formas ecologicamente sensíveis de racionalidade” que nos permitam desenvolver uma relação ecológica e responsável com o planeta (PLUMWOOD, 2002, p. 18). Dentro dessa perspectiva, o laboratório materializa a irracionalidade da racionalização por meio de experimentos inúteis, custosos, e que, ao mesmo tempo, assinalam o domínio sobre os animais e servem para manter a posição dos cientistas, tanto em termos materiais (os recursos financeiros), quanto simbólicos (o status como homens da ciência). No fundo, trata-se da violência e desperdício irracionais em nome de um suposto progresso. Retomaremos a figura do cientista na próxima seção.

O laboratório é uma manifestação física e radical do controle da vida exercido pelo biopoder, pois cada um dos ambientes foi literalmente planejado e construído para potencializar o confinamento e a exploração desses seres por meio de limites concretos e figurativos: concretos na forma de paredes, portas e grades; figurativos porque os animais são desindividualizados ao serem transformados em coisas. A fuga é o rompimento dessas fronteiras, ou seja, uma perturbação da ordem e dos papéis pré-estabelecidos – neste caso, de produto, coisa e mercadoria – pelos cientistas para cada um desses animais (é especialmente notório o fato de Rowf libertar alguns ratos ao deliberadamente empurrar uma caixa de vidro ao chão) (ADAMS, 1977, p. 31).

Ainda que as fronteiras da A.R.S.E. tenham sido superadas com sucesso, existe uma fronteira mais poderosa, interna e perigosa, anunciada desde o início do romance: o senso de dever do cão para com o humano. À vista disso, cuidemos do imbricamento entre exploração animal, vulnerabilidade e invulnerabilidade.

### 3.3 DISCURSO E (IN)VULNERABILIDADE

Como se sabe, o poder se materializa sob a forma de discursos, que, por sua vez, também geram contradiscursos, focos de resistência e subversão. O discurso mais poderoso e onipresente dentro de *TPD* é, certamente, o científico, representado não apenas pela A.R.S.E., mas pelos cientistas ali empregados. Estes são identificados pela alcunha de *whitecoats* (jalecos) e, em grande parte, retratados como homens frios, pragmáticos e insensíveis. Cabe lembrar que *TPD* é uma obra declaradamente política, fruto de uma revolta contra a vivisseção e, como tal, Adams parece não ter receios em utilizar, mas também potencializar, estereótipos da nossa cultura.

O personagem do Dr. Boycott é certamente o que melhor personifica os *whitecoats* em sua postura impiedosa, determinada e vaidosa. Em dado momento, temos uma descrição extensa das diferentes substâncias disponíveis no laboratório, em termos sobrenaturais como “encantos”, “conjuração”, “magia poderosa” e “milagres de um método singular”, capazes de provocar os mais diferentes efeitos, incluindo o estímulo de ações, alteração e anulação dos sentidos, doenças, insanidade, destruição de fetos, entre outros (ADAMS, 1977, p. 17). Logo, se as drogas são magias, Boycott é o mago e, nesse sentido, o narrador brinca que ele seria capaz de ressuscitar os mortos “através de sua potente arte.” O exagero é justificado em seguida:

Na verdade, isso foi um pouco hiperbólico — um exagero, como dizem — mas de forma alguma poderia se dizer que o dr. Boycott não tentaria a ressuscitação se ele tivesse considerado tal possibilidade. Ele era um especialista qualificado, iniciativa era algo que se esperava dele, suas cobaias não tinham direitos legais, e a curiosidade intelectual é, acima de tudo, um desejo como qualquer outro. Além disso, quem em plena consciência poderia esperar que o dr. Boycott se perguntasse, em nome da raça humana, não “Quanto conhecimento posso descobrir?” mas “Quanto conhecimento estou autorizado a buscar?” A ciência experimental é a última flor do ascetismo e o dr. Boycott era de fato um asceta, um observador de eventos sobre os quais ele não fazia julgamentos de valor. Ele representava, de fato, um astuto paradoxo, nobre em razão, explícito e admirável em ação, seu coração silencioso comprometido com o maior desapego para o benefício da humanidade (ADAMS, 1977, p. 17-18).

Boycott encarna o “Herói da Razão” formulado por Plumwood (2002, p. 20-21): uma figura patriarcal cuja posse da razão atesta sua superioridade sobre “elementos ‘femininos’ corruptores e inferiores, que incluem as supostas áreas ‘moles’ das emoções e dos sentidos”; similarmente, a razão também atesta a superioridade sobre os indivíduos colonizados, que estão “em um estado mais prematuro e primitivo da nossa própria civilização racional”. Os animais e a própria natureza também entram nesse grupo, que

servem aos propósitos do Herói: “o estabelecimento ‘do império do homem sobre (meras) coisas’ e a concretização da vitória da salvação humana em uma terra subjugada e racionalizada” (PLUMWOOD, 2002, p. 21). Como veremos adiante, o desejo pelo progresso científico, fruto de um intelecto nobre e indagador, é uma fantasia para que indivíduos como Boycott possam manter as vantagens sociais e materiais inerentes ao seu status na comunidade, bem como os afasta das consequências de seus atos. Tratem os seus atos no laboratório.

Os experimentos realizados por Boycott ele e sua equipe não passam de exercícios fúteis sem propósito ou efetividade real, encobertos por um pretense e contraditório ideal progressivo, cuja finalidade é apenas a manutenção da posição de poder dos cientistas sobre os animais. Tomemos como exemplo um trecho retirado da fuga dos cães: ao narrar a passagem dos cães por um laboratório no qual um experimento relativo às condições experimentadas por animais durante o transporte aéreo está sendo conduzido, o narrador acidamente comenta que em apenas três meses, Boycott:

[...] fez a *surpreendente descoberta* que a superlotação, manuseio rude e a sede prolongada foram, *sem dívida*, os principais contribuintes para as taxas de mortalidade acima da média registradas no transporte aéreo de pequenos mamíferos (ADAMS, 1977, p. 32, grifo nosso).

Em tom de ironia, os termos destacados denunciam a futilidade e a falta de sentido dos experimentos realizados, já que não é necessária muita reflexão para se concluir que o confinamento de um alto número de animais, em um espaço reduzido, sem acesso à água e manejados com pouco cuidado, provavelmente, levará a óbito parte dos indivíduos desse grupo. O resultado do experimento é tudo, exceto uma descoberta notável. Posteriormente, ao ser questionado pelo jornalista Digby acerca da validade dos experimentos, Boycott

defende que os testes, sejam eles quais forem, são sempre frutos da boa vontade e do desejo pelo progresso e, portanto, inquestionavelmente justificáveis. Essa presunçosa nobreza da fala do cientista é demolida logo em seguida, quando Digby questiona se tais benefícios incluiriam “[...] forçar animais a fumar para ver o quanto os humanos podem fazê-lo em segurança?” (ADAMS, 1977, p. 369). O questionamento feito é recebido com desprezo por Boycott e demonstra o grande abismo entre a autoimagem que tem enquanto especialista e o real impacto de seus experimentos e projetos. Ele enxerga em si mesmo o papel de portador de inquestionáveis e elevados propósitos, mas insustentáveis perante a imagem de animais indefesos em experimentos cujos resultados são mais do que óbvios. Certamente, Boycott tem consciência dessa realidade e não é sem motivo que ele responde Digby com silêncio e desdém. Na verdade, ao se pôr em uma posição tão elevada, ele busca para si um lugar de invulnerabilidade na qual seus atos não devem ser questionados.

Escrevendo sobre outro contexto, Gilson (2011, p. 312) mostra como a invulnerabilidade reflete a presença de um “certo tipo de subjetividade privilegiada no sistema socioeconômico capitalista”, isto é, um “sujeito mestre, invulnerável, prototípico, arrogantemente autossuficiente e independente.” Na obra em relevo, Boycott é representado justamente nesses termos, uma postura que lhe permite não apenas se distanciar afetivamente dos animais, mas também de humanos que, porventura, lhe pareçam sensíveis, como é o caso de Powell, outro cientista, movido pela busca do câncer de sua filha e que se compadece da situação vivida pelos animais, chegando até mesmo a retirar ilegalmente um dos macacos do laboratório (ADAMS, 1977, p. 407). O desconforto de Powell com os experimentos fica claro quando pede, com lágrimas nos olhos, para não ser escalado em um novo projeto, atitude recebida com horror por Boycott (ADAMS, 1977, p. 346). Mais

adiante, este último o classifica como “descartável”, pois “[t]anto como homem como quanto cientista, ele é um pouco imaturo, mas capaz de trabalhar de forma razoável” (ADAMS, 1977, p. 396).

Em suma, a busca pela invulnerabilidade evidencia a forma pela qual um indivíduo como Boycott se distancia das possíveis implicações éticas de suas relações, assegura seu status como membro de uma classe intelectual e, também, sua fonte de renda, pois, como somos informados durante a leitura do romance, os experimentos são encomendados por empresas. Zirbel (2016, p. 144-145) destaca que a ignorância não é simplesmente fruto de um descuido, mas sim uma postura que pode ser essencial, nos âmbitos estrutural e institucional, para que grupos detentores do poder atinjam seus fins, e isso sinaliza para o fato de que “[I]gnorância e dominação são frequentemente inter-relacionados”, isto é, a ignorância abre espaço para a viabilização e manutenção de relações assimétricas de toda ordem, incluindo relações especistas, como é o caso de Boycott.

Pensar a invulnerabilidade enquanto mecanismo de distanciamento e defesa leva à consideração da própria vulnerabilidade enquanto elemento comum e aglutinador de existências de animais humanos e não humanos, capaz de abrir espaços para novas relações e perspectivas, para uma existência material compartilhada, na qual temos insistido ao longo desse trabalho. Este olhar para o conceito de vulnerabilidade implica não apenas o reconhecimento de sua natureza mútua (e experimentada de maneiras diferentes), mas abarca “concepções de passividade, afetividade, abertura para mudança, desapropriação e exposição” (GILSON, 2011, p. 310). Nesse sentido, abrir-se para a vulnerabilidade, ou melhor, reconhecer a vulnerabilidade em si e em outros significa libertar-se e buscar uma

existência capaz de contemplar a felicidade e a dor alheia. Mais uma vez, estamos falando de uma abertura do coração:

Ser vulnerável torna possível que sofram, que caiamos nas garras da violência e que sejamos feridos, mas também que nos apaixonemos, que aprendamos, que tenhamos prazer e encontremos conforto na presença de outros, e que experimentemos a simultaneidade desses sentimentos. A *Vulnerabilidade* não é apenas uma condição que nos limita, mas também nos *capacita*. Como potencial, a vulnerabilidade é uma condição de abertura, abertura para afetar e ser afetado também (GILSON, 2011, p. 310, grifos da autora).

O reconhecimento da vulnerabilidade pode ser a solução para o fechamento de corações como o de Boycott e implica tanto a recusa de uma “dependência para com os demais” bem como a “cumplicidade na manutenção das relações sociais opressivas e injustas” (ZIRBEL, 2016, p. 147-148). A abertura nos permite reconhecer no Outro animal a vulnerabilidade que nos habita e pela qual somos capacitados, assim surge a possibilidade de reconhecê-lo como bios. Como veremos adiante, alguns personagens, como é o caso de Ephraim, se portam dessa forma; contudo, a grande maioria prefere evitar o sofrimento (e conseqüentemente, a compaixão). Um tema central em Adams é a resistência que os animais exibem frente aos processos que lhes reduzem à condição de objetos e coisas e que lhes tornam aptos para o sacrifício pelo e para o benefício do humano. Quando o cientista insiste em reduzir cães, gatos, coelhos e outros animais a cobaias enumeradas, quando desdenha os questionamentos relativos ao seu comportamento como profissional e também quando se constrange com demonstrações de afeto e tristeza de terceiros, ele está, parecidos, negando a própria vulnerabilidade, ou seja, está se apegando a uma suposta invulnerabilidade, entendida como uma “postura que nos permite ignorar aqueles aspectos da existência que são inconvenientes, desfavoráveis ou incômodos para nós”: “[c]omo

invulneráveis, não podemos ser afetados por aquilo que nos incomoda” (GILSON, 2011, p. 313).

A violência contra os prisioneiros do laboratório é estruturada sobre a ideologia de que os animais são posses, bens e produtos e não se trata apenas de uma postura pessoal de Boycott. Na verdade, como demonstra Colling (2021, p. 29), corpos de animais têm sido mercantilizados por diversas formas e para vários fins, incluindo a produção de carnes, leites, ovos, pele, entretenimento e a experimentação científica; em todos estes casos os animais têm sua agência negada, já que se tornam meios para um fim. Desse modo, o personagem humano, na busca da invulnerabilidade, fecha-se para a vulnerabilidade dos outros, para a sua própria e para o estabelecimento de laços afetivos. Pode-se dizer que a ilusão de invulnerabilidade é certamente essencial para que o especismo antropocêntrico se estabeleça.

Rowf e Snitter escapam das garras de Boycott, mas seus encontros pelo mundo mostram que a ignorância se manifesta de muitas maneiras. Grande parte do romance retrata a caminhada errante dos cães, já que, ao contrário de obras clássicas do gênero, pautadas pelo retorno dos protagonistas aos seus mestres, “Snitter e Rowf não têm uma casa para voltar” (HÖING, 2015, p. 71). Snitter, na verdade, possui um lar, mas erroneamente crê que seu antigo tutor está morto, enquanto Rowf é guiado pelo desejo de servir aos homens. O grande problema está no fato de que a própria existência dos cães coloca o mundo contra eles, ou seja, ao buscarem satisfazer suas necessidades mais básicas, ambos se colocam em rota de colisão contra os interesses humanos. Nesse sentido, um outro ponto relacionado à vulnerabilidade pode ser considerado aqui: a dependência. Conforme explica Zirbel (2016, p. 149), tal como a vulnerabilidade, a dependência é “uma

característica humana fundamental”. Trata-se de um elemento essencial para a existência humana, visto que é por ele que cada um de nós se constitui e depende, desde o primeiro momento, do cuidado e da atenção de terceiros. Assim como a vulnerabilidade, é necessário tomarmos cuidado para não a julgar como um elemento necessariamente negativo, pois é por essa dependência que nos desenvolvemos (ZIRBEL, 2016, p. 151). Além disso, a dependência sinaliza o entrelaçamento das vidas humanas (2016, p. 165), que nos leva a fazer parte de uma “*rede de dependência*” ou “*interdependência*” (ZIRBEL, 2016, p. 166, grifo da autora). Podemos estender essa noção para pensarmos nos animais, incluindo Rowf e Snitter.

O cão é uma das espécies mais presentes dentro da sociedade humana e, em alguns casos, praticamente ocupam uma posição na hierarquia familiar; em verdade, muitos desses animais são completamente dependentes de seus tutores para se alimentar, se hidratar, enfim, viver, visto que não habitam um ambiente apropriado para tais atividades. Há, claramente, uma interdependência interespecie nesse cenário.<sup>34</sup> No caso de Rowf e Snitter, os humanos que estão à sua volta negam essa interdependência: Boycott e os outros cientistas os tratam como objetos e limitam sua atenção e cuidado ao nível utilitarista, na medida em que mantêm os animais vivos para seus fins “científicos”. De maneira similar, as pessoas que os encontram fora do laboratório nada fazem além de empurrá-los para o próximo problema. Tais atitudes são exemplos contundentes do desejo da invulnerabilidade, pois, ao recusarmos a dependência mútua, também estamos recusando a responsabilidade inerente ao entrelaçamento existencial. No caso de Rowf e Snitter, é

---

<sup>34</sup> Zirbel (2016, p. 154, grifo da autora) reconhece, inclusive, que a “*dependência do mundo natural*”, ou seja, a “dependência humana da natureza” é pouco abordada nos círculos acadêmicos orientados pela Ética do Cuidado.

importante perceber que o abandono também se dá em nível legal, ou seja, a dependência deles é ignorada e negada na esfera jurídica, situação que, somada à falsa alegação de que eles estão contaminados com a peste bubônica, extingue qualquer chance de salvação.

Em verdade, o drama vivido por Rowf e Snitter é uma manifestação da vulnerabilidade patogênica, pois justamente aqueles que deveriam cuidar e se responsabilizar por eles (os cientistas, os jornalistas e a sociedade como um todo) utilizam sua posição de poder e controle para lucrar com a vida dos cães, que, não custa lembrar, estão em um ambiente que impossibilita a satisfação de suas necessidades mais básicas. A vulnerabilidade patogênica, defendemos, é um conceito pertinente para identificarmos o especismo dentro da sociedade retratada no romance. Analisemos essa questão: quando a dupla ganha o mundo exterior surgem várias fontes de vulnerabilidade inerente, tais como a fome, a sede e a necessidade de abrigo. As necessidades sociais e afetivas manifestam-se pelo desejo sentido por ambos de desenvolver relações significativas com humanos. Snitter, especialmente, por ter sua percepção de mundo permanentemente alterada, demandaria ainda mais atenção. Essa mudança de contexto assinala também como um mundo estruturalmente antropocêntrico e especista exacerba uma série de vulnerabilidades dos personagens. A todo momento, eles ultrapassam barreiras, conceituais ou materiais, estabelecidas pelos humanos e, mais importante, são punidos por isso. Por detrás desse cenário estão diversas forças que incluem a A.R.S.E., a busca pela invulnerabilidade por parte dos cientistas e da comunidade, a irresponsabilidade de Driver e a falta de amparo jurídico; todas essas forças impossibilitam as ações positivas oriundas da vulnerabilidade compartilhada e que resultariam em ações afetuosas e responsáveis, agravando, portanto, as necessidades dos cães. Esse conjunto de poderes mostra como indivíduos e instituições

podem ter posturas inadequadas e até mesmo nocivas com relação a terceiros, incluindo indivíduos com alto grau de dependência. Tais posturas, não raramente, desembocam em atos de violência. Visto por esse ângulo, *TPD* debruça-se sobre a vulnerabilidade patológica, ligando-a à ideologia e à prática do antropocentrismo especista.

A força de *TPD* está, parece-nos, na tensão surgida entre o ponto de vista dos cães e as ações humanas. Uma série de eventos desafortunados colabora para o destino trágico dos cães, como é o caso de uma caçada promovida por um grupo de fazendeiros. Apoiados por uma raposa, Rowf e Snitter se alimentam de animais de criação da região e atraem a atenção indesejada de fazendeiros que decidem caçá-los. Entre os organizadores da caçada está o empresário David Ephraim, cujo envolvimento na perseguição visava divulgar seu negócio de ternos. Ephraim, porém, é um sobrevivente de Auschwitz e suas memórias o atormentam e fazem com que ele evite a solidão a todo custo (ADAMS, 1977, p. 161). Höing (2015, p. 71) sugere que o passado trágico do empresário e o seu retraimento dentro da sociedade inglesa o levam a se comover com a situação e a tentar salvar Snitter ao invés de matá-lo, decisão tomada exatamente quando o cão estava em sua mira. Essa mudança repentina mostra como, ao reconhecer a própria vulnerabilidade, o sujeito se abre para a vulnerabilidade de outros viventes, e essa mudança, apesar de muitas vezes dolorida, pode levar ao surgimento de perspectivas mais afetivas. Isso também é um exemplo de como a vulnerabilidade e a dependência não devem ser tomadas como essencialmente negativas, pois elas permitem que estabeleçamos conexões afetivas poderosas e potencialmente éticas.<sup>35</sup> As boas intenções de Ephraim não são recompensadas pelo destino, pois, para o

---

<sup>35</sup> É nesse sentido que nos parece apressado condenar ou suspeitar da afetividade entre animais humanos e animais domésticos, como cães e gatos. Isso não significa dizer que tais relações não podem ser problematizadas. Porém, argumentações que simplesmente negam a possibilidade de vínculos significativos

azar tanto do homem quanto do cão, um evento inesperado acontece: uma vez dentro do carro do empresário, Snitter se apavora com a presença de outro homem que se aproxima pela estrada e, em sua agitação, acidentalmente dispara a arma de Ephraim, matando-o instantaneamente. “Foi depois disso”, diz o narrador, “que as coisas ruins começaram” (ADAMS, 1977, p. 165).

O que se segue até o final do romance é um crescente agravamento do drama vivido pelos cães. Suas interações com humanos são “abertamente rejeitadas ou estilhaçadas pelo acaso”, pois uma “combinação de mal-entendidos interespecies, inexperiência, [e] azar leva a resultados catastróficos” (HÖING, 2015, p. 71).

#### 3.4 HOMEM: O MELHOR AMIGO DO CÃO?

Fruto de um processo de domesticação ancestral no fim da Era do Gelo (entre 12 e 14 mil anos atrás), o cão ganhou espaço entre a espécie humana quando se adota um estilo de vida baseado em sociedades fixas e agrícolas e abandona-se o nomadismo da vida de caçador-coletor (MCHUGH, 2004, p. 16). De acordo com McHugh (2004, p. 29), em diversas culturas, a relação entre humanos e cães foi benéfica para ambos os grupos: enquanto os humanos proviam cuidado e segurança, os cães ajudavam na caça, processo que, sem dúvida, estimulou a duradoura imagem da parceria entre os dois grupos.

---

interespecies podem ter como premissa a noção de que os animais não são capazes de desenvolver sentimentos ou que se trata de uma projeção antropomórfica sobre o vivente em questão. Essa negação ou desvalorização é nada menos do que uma posição antropocêntrica. Uma das vozes mais significativas na defesa dos animais, o pesquisador de comportamento animal e escritor Marc Bekoff (2000, p. 867) relata, por meio de entrevistas realizadas com cientistas que trabalham com animais, como esses tendem a distinguir o animal do laboratório do doméstico, visto que eles jamais submeteriam o segundo aos mesmos tratamentos que submetem o primeiro. Portanto, essa distinção permite que eles trabalhem sem grandes empecilhos, questionamentos morais e culpas.

O cão, parece-nos, é a escolha óbvia para a crítica feita por Adams, posto que está completamente inserido tanto na sociedade quanto no imaginário humano; dentre os animais, ele é, provavelmente, aquele com a maior capacidade de gerar uma resposta emocional nos animais humanos. Assim, parece-nos claro que Rowf e Snitter são, por excelência, os melhores veículos para o ataque do autor ao especismo. Apesar do final incoerente, *TPD* coloca em xeque o senso comum de que o cão é o melhor amigo do homem. Em verdade, trata-se de uma relação assimétrica, marcada por uma “estranha combinação de afeição e desprezo, de dominação e medo” (SAX, 2001, p. 86) e também por uma postura humana evidentemente utilitarista, pois, para além da função de melhor amigo, os cães têm servido aos homens tanto como trabalhadores (segurança e transporte de carga) quanto como fonte de recursos (pelo e carne) (MCHUGH, 2004, p. 31). Essa ambivalência se traduz no fato de que os cães têm espaço garantido dentro da hierarquia social, ainda que muitas vezes ocupem os graus mais baixos (SAX, 2001, p. 90). Essa situação é retratada, por exemplo, no romance *Desonra* (1999), do escritor J.M. Coetzee, que mostra uma África do Sul pós-*apartheid* na qual os animais, especialmente os cães, acabam servindo como meio para o exercício das violências oriundas dos processos de dominação e revolta dentro de uma sociedade em transformação complexa e profunda.

Os *pets* sugerem que estamos em um momento bem menos violento, visto que muitos desses animais de estimação são tratados efetivamente como membros das famílias. Esse otimismo é posto em risco quando tomamos a observação de Robles (2016, p. 55), que diz haver uma verdadeira mercantilização desses animais, vendidos a partir de seus atributos (tamanho, personalidade, cor, entre outros), tornando-se assim mais um produto que serve para a construção da identidade dessas pessoas. Cabe enfatizar que, ao mesmo

tempo em que se gasta rios de dinheiro com o mercado de *pets*, uma multidão de cães sem raça definida definha nas ruas e em abrigos. Isso não significa, no entanto, que essas relações sejam desprovidas de verdadeira afeição, mas o nosso objetivo é mostrar como o cão, aqui pensado em termos de tradição, coexiste com o ser humano em termos muito mais complicados do que o senso comum mostra inicialmente. *TPD* trabalha no núcleo dessas complexidades, mostrando que, muitas vezes, o cão é o melhor amigo do homem, mas que este nem sempre é o melhor amigo do cão. Para Höing (2015, p. 70), a lealdade inata de Rowf e Snitter “não é para ser louvada, mas condoída, e o famoso ‘laço mútuo’ entre o humano e o cão é desmontado impietosamente e prova ser extremamente unilateral.” Doravante, analisaremos como os cães tentam se libertar dessa amizade com o humano, um projeto que os leva para um caminho desastroso, um destino que só pode ser alterado pela ajuda divina.

### 3.5 “DAMN ALL MEN!”: A IMPOSSIBILIDADE DE UM ROMPIMENTO COMPLETO COM A HUMANIDADE

Conforme os humanos fecham as portas e a hostilidade aumenta, Rowf e Snitter buscam uma saída, sendo a primeira a esperança de encontrar um mestre, um humano fiel e protetor. Enquanto Snitter de fato teve uma experiência positiva no passado quando vivia sob a tutela de Alan Wood, Rowf, por outro lado, nunca teve essa experiência, mas crê firmemente na existência de uma “natureza canina — o dever completo de um Cão”, uma visão na qual “cães deveriam fazer aquilo que os homens querem” (ADAMS, 1977, p. 23). Dessa forma, *TPD* retoma um tema comum em histórias protagonizadas por cães, remetendo à já mencionada imagem do cão e do homem como parceiros. Ou seja, tais

histórias retratam os cães como naturalmente inclinados a retornar aos seus mestres, independentemente do custo, e a relação entre ambos é justa, homogênea e amorosa.

Defendemos aqui que essa crença, isto é, que o senso de dever e a lealdade exibidos por Rowf e Snitter sejam lidos como manifestações simbólicas dos espaços criados pelos animais humanos, que não apenas confinam, mas também estabelecem a conduta que idealmente deve ser seguida pelos outros animais. O grande problema é que enquanto as fronteiras do laboratório são literais e podem ser (com muita dificuldade) transpostas, a mentalidade dos cães é uma barreira *interna e intangível* e que exigirá muito mais deles, como veremos adiante.

Encontrar um mestre deixa de ser uma opção após uma série de infortúnios que isolam os personagens e é nesse momento que surge uma alternativa: *Tod*, literalmente “raposa”, uma criatura misteriosa, cuja espécie é desconhecida pelos cães. A raposa aparece primeiro como “um odor forte e mortal, um odor furtivo, trotando, caçando, se esgueirando pelas trevas” (ADAMS, 1977, p. 92). Ainda na escuridão, a raposa apresenta-se aos cães: sua voz é descrita como “obsequiosa, astuta, de um ladrão, mentirosa, sem mestre, insensível e indigna de confiança”, mas também “cheia de humor sardônico, de coragem e recurso, e impiedade, sobretudo para si mesma” (ADAMS, 1977, p. 94). A misteriosa figura então assegura que a dupla está em perigo, pois não sabem sobreviver por conta própria e irão atrair a atenção indesejada de humanos. Como solução sugere que os cães dividam com ela as presas e que, em troca, ela lhes ensinará a viver naquele ambiente (ADAMS, 1977, p. 96). Eis aí a alternativa adotada por Rowf e Snitter: abandonar a domesticação e a civilização e habitarem o outro lado, o lado selvagem.

Segundo Rodriguez (1988, p. 52), a raposa é a manifestação da força ancestral sentida pelos cães anteriormente, quando decidiram abandonar a dependência de humanos. De maneira similar, Höing (2020, p. 62) recorre aos estudos de Campbell<sup>36</sup> para mostrar como a raposa é um exemplo de “ajuda sobrenatural”, isto é, um mentor que ajudará os heróis a atingirem seus objetivos. Assim, em acordo com essas leituras, defendemos que a raposa se mostra como um modelo a ser seguido: um predador selvagem e completamente desconectado da humanidade (ADAMS, 1977, p. 97). Esse projeto de libertação é estruturado por meio de dois pontos: o primeiro é a recusa do nome próprio, evidência clara da passagem dos animais pelo mundo humano; o segundo é a adoção de um comportamento selvagem, ou seja, uma existência que visa à própria manutenção e não se importa com os eventuais prejuízos causados à humanidade, que deve ser evitada a todo custo.

Como sabemos, os dois protagonistas possuem nomes próprios, Rowf e Snitter, enquanto a raposa não. Durante toda a narrativa, ela é chamada de *tod* apenas. Quando Snitter lhe pede seu nome, o animal hesita e parece confuso, pois desconhece esse conceito que muito além de uma simples designação é o elo entre o animal e o humano, uma prova da domesticação. Nesse sentido, Rowf oferece uma visão pertinente sobre o nome: “Coisa perigosa, um nome. Alguém poderia te pegar pelo nome, não poderia? Ele não pode se permitir um nome — esse é meu palpite. Ele não tem um nome. Ele é um animal selvagem” (ADAMS, 1977, p. 99). Mais uma vez, discursos de poder se manifestam, agora na nomeação, que é também uma forma de dominação. O atributo do nome próprio

---

<sup>36</sup> Joseph John Campbell (1904-1987) foi um professor de literatura norte-americano cujo trabalho mais influente, *O Herói de Mil Faces* (1949), trata da existência de uma narrativa cíclica na qual o herói passa por transformações e tribulações que eventualmente o tornam melhor e apto a vencer o antagonista.

interessante é uma prova de que tanto Rowf quanto Snitter estão emaranhados com os humanos desde o início de suas vidas. Além disso, também sinaliza para o controle do humano sobre o animal: é pelo nome próprio que um cão é convocado.<sup>37</sup> Não ter um nome significa também estar livre da influência da humanidade e de sua miséria. Diante disso, Snitter pondera, então, sobre a possibilidade de se desfazer do próprio nome:

Ele também poderia ser onerado com a ausência de nome, de passado, de futuro; sem arrependimento, sem memória, sem derrota; nenhum medo a não ser a cautela, nenhum anseio a não ser o apetite, nenhuma miséria a não ser a dor física. Nenhuma parte de si precisa ser exposta exceto sua consciência do presente e que desapareceu em um instante, como uma mosca apanhada e perdida numa tarde de verão. Ele se viu, ousado e cauteloso, flutuando pela vida, sem precisar de nada, submetendo-se apenas à astúcia e ao instinto, se esgueirando pela samambaia até a presa, desaparecendo do alcance dos seus perseguidores como uma sombra, dormindo seguro e escondido, se arriscando repetidamente até que perdesse; e então, partindo, com os ombros encolhidos e um sorriso largo, abrindo caminho para outro embusteiro sem nome como ele mesmo (ADAMS, 1977, p. 99-100).

O cão imagina que, se perdesse o nome, ele também se livraria do peso em suas costas: as memórias, a ansiedade e os traumas. Em lugar da consciência, haveria apenas o tempo presente e suas ações seriam guiadas por nada além do instinto. Esse “novo” Snitter seria um “embusteiro sem nome”, tal como a raposa e, sendo assim, nota-se aqui a oposição entre o domesticado, consciente e nomeado, e o selvagem, instintivo e anônimo. Snitter percebe que se ele e seu amigo pudessem atingir esse estado primitivo estariam livres. A mudança comportamental então se dá pela busca de um ideal de animal selvagem, um que, tal como a raposa, não se importe em invadir e matar em espaços humanos. Rowf, mais

---

<sup>37</sup> Uma reflexão interessante poderia vir da investigação do papel dos nomes próprios dos animais literários. As descrições da aparência e personalidade dos cães auxiliam o leitor a imaginá-los, mas ao longo do texto são os nomes próprios que remetem e diferenciam cada um deles. A raposa, por outro lado, se mantém distante, e isso, a nosso ver, se deve não só pelo seu comportamento misterioso, mas também pela ausência do nome próprio: enquanto Snitter e Rowf são claramente distinguíveis de outros cães, a raposa nos parece apenas uma raposa, um animal selvagem. A ausência de nome não nos permite nem mesmo saber seu gênero.

forte e agressivo, dá o primeiro passo ao explicitar seu descontentamento com as tentativas malsucedidas de Snitter em se aproximar de humanos:

“Nós tentamos pelo seu jeito, Snitter. [...] Agora vamos tentar pelo meu. Nós podemos *mudar* se quisermos. Sabia disso? *Mudar* — para animais selvagens!”

Ele jogou sua cabeça para trás e uivou para o céu coberto e invisível, “Malditos homens! Malditos sejam todos os homens! Mudar! Mudar!” (ADAMS, 1977, p. 70, grifos do autor)

Mudar, nesse caso, remete a uma transformação que é, antes de tudo, um ato de resistência a qualquer imposição humana, ao antropocentrismo e ao especismo. Nesse sentido, a narrativa remete a um tropo imortalizado pelas obras de Jack London<sup>38</sup>: a metamorfose do cão em lobo, que, por sua vez, assinala a passagem do domesticado ao selvagem. Essa passagem é claramente ilustrada na passagem abaixo:

[...] um aroma desagradável e selvagem. Parecia um aroma antigo e fero, extraído, pode se imaginar, das profundezas do solo ancestral sob suas patas; um aroma feio, um aroma ensanguentado e que rosnava, muito distante, babando, cheio de um apetite brutal e de selvageria, de vida breve e morte ainda mais breve, do mais fraco e do assassino desesperado, finalmente feitos aos pedaços, seja por seus inimigos ou por seus impiedosos semelhantes (ADAMS, 1977, p. 70-71).

O tom bélico do parágrafo mostra que os protagonistas estão em contato com uma animalidade ancestral retomada, representada pela fera. Snitter também é tomado pelo frenesi e, devido à instabilidade mental, seu momento ganha um ar ainda mais mítico. Babando e urinando, ele se rende a uma “força indomável”, ancestral, impiedosa, dedicada “apenas à fome, a farejar e perseguir, a matar e devorar”. Essa força, sob a forma de um

---

<sup>38</sup> Especificamente *O Chamado Selvagem* (1903) e *Caninos Brancos* (1906). Esse tema parece ser uma constante em romances protagonizados por cães e lobos e exemplos mais recentes incluem *O Lobo* (Joseph Smith, 2008) e *Fifteen Dogs* (André Alexis, 2015).

“vapor intoxicante”, envolve um novo Snitter, tornando-o uma fera, um caçador sorrateiro em uma névoa misteriosa e mítica, que, “não muito tempo atrás”, impedia que os homens vissem os predadores rondando seus lares e seus rebanhos. Em suma, é ele quem dá o tom dessa nova existência, ancestral e brutal: “Comida, Rowf! Comida, Rowf! Mate! Mate! Matar!” (ADAMS, 1977, p. 71).

Os dois cães saem pela noite, extasiados e em busca de uma presa. O tom bélico e místico continua, Rowf invoca uma força, temida por homens e animais, capaz de submeter aqueles ao seu controle e, em retorno, dá ao seu portador a possibilidade de “infligir a única lei do mundo, a lei de Matar ou Morrer” (ADAMS, 1977, p. 71). Mais adiante, Rowf delinea a essência dessa nova perspectiva: “cães podem viver sem os homens. Nós seremos animais selvagens; nós seremos livres” (ADAMS, 1977, p. 84).

Se a fome é o que motiva a transformação, é ela que deve ser satisfeita nesse novo estado. Com algum custo, eles conseguem abater e devorar uma ovelha, no entanto, apesar do sucesso, começam a surgir as primeiras dificuldades: Rowf, mesmo forte, é um caçador inexperiente e pouco habilidoso, que fica bastante ferido durante o embate com a sua presa (ADAMS, 1977, p. 79). Os primeiros sinais de uma futura falha não estão apenas no nível físico, mas também no mental. Snitter, o mais propenso a sugerir o retorno aos mestres, sente “intuitivamente que eles haviam cometido um crime” e divaga sobre a possibilidade de retornarem ao centro de experimentação (ADAMS, 1977, p. 80). Em pouco tempo eles abandonam o projeto e fica claro que não é possível retornar ao estado de pré-domesticação (HÖING, 2015, p. 71). Mais além, eles se percebem incapazes de abandonar o senso de obrigação com os humanos, bem como aquilo que é próprio do animal domesticado: um

nome, um passado, um futuro, o medo, as memórias e os traumas. Há também outros fatores que denunciam essa falha:

Não são apenas seus sentimentos de dever para com os humanos que os impedem de se adaptar à região selvagem; eles possuem atributos inacessíveis e mesmo prejudiciais para animais selvagens como a raposa. Eles sentem compaixão por companheiros em sofrimento, forjaram uma lealdade mútua e inabalável e são capazes de tanto lamentar uma morte quanto ansiar por tempos passados (HÖING, 2015, p. 72).

Os cães estão destinados a viver em um estado de miséria e infelicidade, pois não encontram espaço nem na sociedade humana, nem entre os animais selvagens. Sem alternativas, “os cães podem apenas encontrar paz de espírito ao crerem que estão mortos” (HÖING, 2015, p. 72). Se a morte é a única saída do tormento vivido pelos personagens, fica claro o poder e eficiência das barreiras e fronteiras delimitadas pelos humanos, pois os cães teriam que superar tanto o profundo processo de domesticação e dependência promovido pelos humanos bem como o especismo estrutural que os empurra cada vez mais para as margens da sociedade. Diante disso, não deixa de ser notável o fato de que os cães literalmente tentam fugir a nado pelo mar aberto. E assim nos aproximamos do fim da aventura, esperando nada além de um fim trágico, pois não há espaço para os animais dentro da sociedade humana. Voltar para o laboratório significaria, como Snitter sugere, abandonar todo o esforço e optar por uma existência de aprisionamento e tortura. É nesse beco sem saída que *TPD* dá uma guinada improvável e, aparentemente, inconsistente.

### 3.6 ENTRA O *DEUS EX MACHINA*: OTIMISMO, BANALIZAÇÃO E LOUCURA

Como dissemos no início deste capítulo, o final do romance apresenta uma sequência de eventos improváveis, que incluem a mudança repentina e profunda de caráter

de Digby Driver, o ressurgimento de Allan Wood e o resgate dos cães em pleno mar, por Ronald Lockey e Sir Peter Scott. A mudança do tom pessimista predominante em toda obra para um final perfeito e otimista tem sido criticamente recebida como uma quebra da coerência interna: Rodríguez (1988, p. 52-3) percebe um tom onírico no desfecho, indicando que tudo não passa de um sonho; similarmente, Höing (2020, p. 70) sugere que o tom agradável e eufórico do final é perturbador e ignora toda problemática envolvendo as relações entre humanos e animais para retornar à tradicional e inquestionável imagem da parceria inabalável entre homens e cães. Do mesmo modo, Orestano (2014, p. 198-199) nota que “apenas Rowf e Snitter terão um final feliz”, pois o laboratório “não será fechado, mas transferido para outro lugar” e Boycott, bem como outro cientista, Dr. Geutner, escaparão ilesos e manterão seus cargos.

Temos aí duas probabilidades: a primeira é aceitar que o narrador seja infiel<sup>39</sup> e que o final não apontaria para uma quebra da coerência, mas sim uma tentativa de encobrir o trágico e inevitável destino dos cães; e a segunda é aquela cujo final é aceito tal como ele se apresenta. Dedicemos um momento a essas possibilidades.

Em “Unreliability and the Animal Narrator in Richard Adams’s *The Plague Dogs*” (2017), Höing provê uma análise detalhada da possibilidade da infidelidade presente na narrativa: é importante notar que a voz do narrador em *TPD* privilegia o ponto de vista dos cães, dedicando-lhes grande atenção ao longo da narrativa e enfatizando a ideia de que os protagonistas são as vítimas da história. Mais importante ainda é o fato de que o sofrimento dos protagonistas parece ter afetado o próprio narrador, notoriamente instável e propenso a

---

<sup>39</sup> O termo em inglês é *unreliable*. Adotamos a tradução oferecida por Carvalho (2012, p. 36): “infidel.” Seguindo essa lógica, traduzimos o termo *unreliability* como “infidelidade”.

mudanças repentinas de estilo, linguagem e humor. Mas sua infidelidade não opera da maneira tradicional: ao invés de deixar o leitor implícito desconfiado e desacreditado sobre os fatos narrados, ela traz à tona uma “verdade desconfortável” (HÖING, 2017, p. 10-11).

Se os horrores vividos pelos animais são imensuráveis, o uso refinado e poético da linguagem pela literatura pode servir para mascarar esses atos de violência. *TPD*, portanto, é um texto literário que faz uma crítica à própria linguagem literária encontrada em outras obras, nas quais o sofrimento dos animais é silenciado. Nessa esteira de pensamento, o final seria o ápice dessa infidelidade narrativa, uma farsa inventada pelo narrador para mascarar a conclusão óbvia da trama: os animais morreram. Uma história agradável, certamente, mas absurda (HÖING, 2017, p. 12). Esse final se torna emblemático se considerarmos suas implicações para o leitor implícito. Höing (2017, p. 12) considera que o leitor pode comprar a versão do narrador e simplesmente aceitar que tudo deu certo, afinal era uma decisão que envolveria certa convivência com o especismo retratado na obra, ou o oposto, aceitar que o mundo de *TPD* — “nosso próprio mundo, satiricamente exagerado, mas metaforicamente fiel” — é implacável e não há lugar nem para os animais, nem para a compaixão. Parece claro que, dentro dessa ótica, o horror indescritível solidifica a premissa de que *TPD* é uma obra política e um exemplar de como não apenas o enredo, mas o próprio texto pode ser trabalhado para formular uma crítica.

A hipótese de Höing é, sem dúvidas, vigorosa. No entanto, nos parece claro que leituras como essas representam uma tendência em se desprezar a possibilidade do final tal como ele se apresenta, como se esse enfraquecesse e empobrecesse o texto de Adams. Isto posto, nossa intenção é investigar a possibilidade de o final realmente ter acontecido, *apesar* da incoerência. Trata-se de realmente comprar a versão do narrador e se perguntar:

quais são as implicações desse final feliz para todo o esforço dos cães? Esta questão pode ser respondida a partir do estabelecimento de um paralelo com casos reais de revolta e fuga protagonizados por animais. De acordo com Colling (2021, p. 86-89), sempre que um animal se rebela, há o risco de que sua fuga seja apagada ou apropriada por indivíduos e instituições coniventes com a exploração, que descrevem os fugitivos como amotinadores. Outra possibilidade é caírem nas garras da mídia e do público ao se tornarem astros de um espetáculo sensacionalista. Em todo caso, o animal que se rebela, por bem ou por mal, é considerado uma exceção, o que reforça a narrativa de que o comportamento passivo é o padrão. Em outras palavras, o confinamento e a exploração dos corpos dos animais seguem inquestionados, enquanto a agência e a resistência dos indivíduos transgressores são apagadas, pois essas criaturas são desconectadas tanto do contexto que, em primeiro lugar, estimulou a desobediência, bem como de seu status de membro oriundo de um grupo maior, que, vale lembrar, tem sido ampla e historicamente explorado.

Sobre o exposto, tem-se um exemplo recorrente quando vacas fogem pelas ruas de algum centro urbano e ganham os holofotes da mídia. Em geral, os expectadores torcem por um final feliz, mas continuam a comer hambúrgueres feitos de *outras* vacas. Em muitos desses casos, após o animal ser recapturado, ele ou ela é “recompensado” com o direito à vida, um “reconhecimento” pelo seu esforço e uma maneira de acalmar os ânimos da opinião pública com relação ao destino *daquele* animal em específico. Sendo assim, salva-se um, enquanto a situação da grande maioria não é questionada, muito menos alterada. O processo de minimização, apropriação e descaracterização da agência e resistência dos animais mantém o status quo e é verdadeiramente uma *banalização* dos esforços desses sujeitos. Essa breve digressão nos fornece uma perspectiva pela qual o final de *TPD* pode

ser lido. O personagem fundamental para que o resgate dos cães seja concretizado é Digby Driver, até então um repórter sem escrúpulos que havia lucrado com a histeria coletiva criada por suas reportagens sobre os cães. Como já mencionado, Digby Driver se redime após ajudar Allan Wood, antigo tutor de Snitter, a salvar e reaver o cão (e Rowf, por consequência). Cabe lembrar que, ao longo de todo o romance, Driver preencheu as lacunas do seu próprio conhecimento sobre o caso com informações que trouxeram prejuízos sérios às vítimas; não obstante, tudo isso é esquecido a partir do momento em que ele decide ajudar Allan Wood. Não há um questionamento sequer ou arrependimento; pelo contrário, Driver se torna uma espécie de benfeitor, remetendo ao conceito de *savior*, salvador, um indivíduo que constrói a própria imagem a partir do Outro, convenientemente ou propositadamente ignorado e silenciado (COLLING, 2021, p. viii).

Nessa perspectiva, a parcela de culpa de Driver desaparece quando ele surge, de forma triunfante, para intervir no destino dos cães, cujo esforço para resistir ao mundo não é reconhecido, ou melhor, não é ouvido. Em verdade, o final pode ser pensado em termos de sacrifício, pois tal como Boycott buscava a própria invulnerabilidade por meio da potencialização da vulnerabilidade de suas vítimas, Driver sacrifica a luta de Rowf e Snitter para construir sua autoimagem. Salienta-se que, apesar de a nossa leitura reconhecer, de certa forma, uma derrota para os cães, isso não significa que sua resistência deixou de existir, pelo contrário, apenas revela o quão abrangente é o controle da humanidade sobre os outros animais. Com essa conclusão, podemos contrastar os dois possíveis finais com segurança. No primeiro, tudo não passaria de uma artimanha de um narrador infiel que esconde de nós, os leitores, as mortes de Rowf e Snitter; já no segundo final, podemos confiar no desenrolar absurdo de acontecimentos descritos pelo narrador.

A verdade é que o romance não nos diz em qual possibilidade podemos acreditar, pois a exposição das duas, conforme visto anteriormente, mostra que ambas são robustas. Assim, defendemos que há uma terceira via que surge quando sobrepomos os dois finais e que nos coloca em uma posição na qual não podemos nos *decidir* sobre a natureza dos fatos, o que nos leva, simultaneamente, à morte dos cães, seja a literal (o afogamento), seja a de seus esforços (uma morte simbólica, visto que os responsáveis ficam impunes e o especismo antropocêntrico segue intacto), mas também à possibilidade de os cães estarem vivos exatamente pelos traços deixados pelos seus *atos de resistência, pela sua agência*. Nesse caso, não é necessário saber se os cães morreram ou não, pois eles viveram e desafiaram todo um sistema excludente e especista e isso não pode ser *apagado*. Pensar nesses termos nos mostra o poder da zooliteratura em questionar as forças que colaboram para a sujeição dos viventes animais. Dentre os três romances analisados, TPD é aquele que mais profundamente expõe como a vulnerabilidade e sua negação, aquilo que chamamos de invulnerabilidade, se articulam com a ideologia antropocêntrica e especista e, conseqüentemente, culminam em cenários de extrema violência. A última cena do romance descreve como as pegadas, dos cães e dos humanos, deixadas na praia são apagadas pela maré crescente. Da mesma forma, o final do romance apaga uma série de questões sobre a responsabilidade e o papel dos humanos dentro daquele universo.

## CAPÍTULO 4: SILENCIAMENTO, REVOLTA E SUICÍDIO EM *TRAVELLER*

*Aprendias a vida, plácida e pura, e entrelaçada  
em carne e sonho, que os teus olhos decifravam...  
Rei das planícies verdes, com rios trêmulos de relinchos...  
Como vieste morrer por um que mata seus irmãos!*

-Cecília Meireles, *Lamento do Oficial por seu Cavalo Morto* (1983)

A guerra é um tema recorrente na literatura ocidental. Como destaca Zilberman (2015, p.1), o poema épico “Ilíada” é o marco inicial dessa tradição fundamental, juntamente com as “narrativas de busca” e as “histórias de amor.” Dada a pré-disposição que a humanidade exhibe para o conflito, pode-se dizer que não faltou aos escritores inspiração para as narrativas de natureza marcial. Zilberman (2015, p. 4) parte das reflexões contidas no artigo “*War and Representation*” (2009, p. 1533), no qual o autor, Fredric Jameson, identifica “variantes narrativas” do tema da guerra na literatura e no cinema; dentre elas, a primeira é chamada de “a experiência existencial da guerra” (JAMESON, 2009, p. 1534) e trata da vivência de um indivíduo no campo de batalha. Dessa variação, Jameson (2009, p. 1534) escolhe, como exemplo, o clássico *O Emblema Vermelho da Coragem* (Stephen Crane, 1895), no qual acompanhamos o amadurecimento de um jovem soldado na Guerra Civil norte-americana (1861-1865) e que remete ao *bildungsroman*, gênero literário focado no desenvolvimento de um dado personagem, também conhecido como romance de formação. Em *Traveller*<sup>40</sup>, Richard Adams retoma o mesmo conflito, mas

---

<sup>40</sup> Mantendo a tradição de outras autobiografias de animais, Adams nomeou o livro com o mesmo nome do protagonista. *Traveller* significa “viajante”.

a partir dos olhos de um cavalo, Traveller, pertencente ao general Robert E. Lee (1807-1870).<sup>41</sup>

No que se refere ao enredo, o romance é bastante simples. Nele acompanhamos, de forma retrospectiva, a vivência do cavalo narrador como a montaria principal do general durante o conflito. O testemunho de Traveller chega ao leitor por meio de suas conversas com Tom, um gato que vive na propriedade do general Lee. Noite após noite, o felino visita o cavalo, que lhe conta suas memórias, retratando as batalhas e o dia a dia no *front*, um processo que reforça a noção limitada que Traveller e os outros cavalos têm da guerra. A limitação da compreensão do evento em termos mais gerais e sociopolíticos por parte do protagonista é suplementada pela presença de boletins jornalísticos, de autoria anônima, que mantém o leitor informado dos eventos da guerra e das maquinações políticas do período e expressam tudo aquilo que Traveller não poderia entender. Esse recurso é imprescindível para o entendimento do enredo, pois o cavalo se mostra um narrador infiel, não porque deseja enganar o leitor, mas porque é incapaz de compreender grande parte do mundo humano, situações que escapam de sua animalidade. Ele, por exemplo, não entende que os Confederados, liderados por Lee, perderam a guerra e pensa que o soldado do Exército da União, portanto, um inimigo, prostrado à porta de Lee e exposto às intempéries climáticas, estaria sendo na verdade punido pelo general (ADAMS, 1988, p. 268).

O tema predominante em *Traveller* é a narrativa da guerra, pautada pelo enfrentamento heroico das condições adversas por uma dupla formada por um animal humano e um cavalo, retomando e atualizando a figura clássica do cavaleiro medieval para

---

<sup>41</sup> O general Lee, o cavalo Traveller e a maioria dos outros personagens do romance, humanos ou animais, são figuras históricas. Vista por esse ângulo, é justificável posicionar a obra dentro da tradição dos romances históricos.

o contexto da Guerra Civil norte-americana. Como é de praxe nas obras de Adams, há uma crítica ao tratamento dado aos animais, mas há também uma exaltação da presença desses animais no *front*, especialmente Traveller, de forma que o romance, ainda que situado em um cenário extremamente dramático como a guerra, não é tão pungente e incisivo como *EBWD* e, especialmente, *TPD*. Isto posto, identificamos um personagem secundário, cujo destino é o mais emblemático dentro de todos encontrados nos três romances analisados, estamos falando do cavalo Ajax.

Ajax foi um dos cavalos que pertenceu ao general Robert E. Lee, assim como Traveller, e que se fere proposital e mortalmente, cometendo claramente um suicídio. Esse ato é lido por Traveller, o narrador, como o resultado do sofrimento vivenciado por Ajax devido à sua inadequação como montaria, e resta a nós, leitores, aceitar essa explicação, visto que não temos acesso ao ponto de vista do animal suicida. Nossa leitura contesta essa explicação por meio do escrutínio de dois pontos: o primeiro, trata do próprio plano de fundo do romance, a guerra, que, ao nosso ver, oferece muito mais motivos para o autoextermínio do que a simples inadequação como montaria; o segundo, no nível discursivo, diz respeito ao fato de que Traveller, enquanto narrador, constrói uma autoimagem que se opõe a Ajax e, por consequência, corrobora a justificativa dada ao suicídio. Defendemos que o suicídio de Ajax é um ato extremo de resistência contra um mundo que não lhe oferece oportunidade alguma de uma vida que não seja subserviente. A conclusão é que Traveller mostra com clareza a séria questão dos animais na guerra, porém o potencial maior da obra como veículo dessa crítica não é atingido, dada a insistência da obra em investir numa idealizada concepção de cavaleiro.

No que diz respeito à estrutura do capítulo, dividimo-lo em cinco partes. A primeira, à semelhança dos textos anteriores, trata da tradição do cavalo e sua conexão com a guerra; na sequência, discutimos as implicações da escolha de um narrador em primeira pessoa para a construção de uma identidade pautada na imagem clássica do cavaleiro medieval, cuja essência idealizada não chega a apagar, mas ameniza o drama vivido no *front*. Por fim, buscando trazer ainda mais à tona a violência experimentada pelos cavalos e como esta remete à vulnerabilidade patogênica, dedicamos atenção ao suicídio de Ajax, tratando dessa questão delicada por meio da convergência entre o ato em si, sua representação literária e os animais. Essa análise abrange as últimas três partes do capítulo.

#### 4.1 GLÓRIA E VERGONHA: O CAVALO DE GUERRA

As estrelas de *Traveller*, os cavalos, são também os animais mais associados à guerra, fruto de sua duradoura e antiga história com a humanidade. Há indícios de que esses animais já eram domesticados por humanos entre 4.000 e 3.000 a.C. em territórios que hoje pertencem a países como a Ucrânia e o Cazaquistão e na região da Sibéria (WALKER, 2008, p. 194). Trata-se de uma espécie cuja presença no mundo humano comprova as contradições oferecidas pelo contato com os homens, pois, por um lado, os equídeos são exaltados pela sua beleza, força e graça; por outro, são utilizados como ferramentas de trabalho e fonte de alimento. Em todo caso, desde o primeiro contato, “humanos e cavalos causaram um profundo impacto na vida e no desenvolvimento essencial uns dos outros”, uma relação estimulada pelos benefícios práticos proporcionados pelos cavalos, bem como “pelo nível possível de relação e pelo impacto estético da beleza e velocidade do cavalo sobre a sensibilidade humana” (WALKER, 2008, p. 40-41). Assim sendo, a domesticação é um conceito-chave para a análise de *Traveller*.

Em nosso estudo de *TPD*, vimos que a parceria entre animais humanos e outros viventes animais associada à domesticação possui um lado obscuro e pouco comentado. De maneira similar, Colling (2021, p. 19) argumenta que a domesticação é um processo violento que “envolveu sobretudo domar, controlar e suprimir a resistência animal.” Assim, longe de ser uma história bonita da parceria interespécies, a domesticação é uma das formas pelas quais a humanidade atestou sua dominância sobre os outros animais. Em verdade, ao longo da história a supremacia de diversos grupos humanos sobre outros se deu, em parte, pela domesticação dos animais (COLLING, 2021, p. 22).

Apesar de sua força no imaginário ocidental, o cavaleiro medieval não foi o primeiro exemplo de uma unidade de combate constituída por humanos e cavalos. A participação dos cavalos nos enfrentamentos é imemorial. Trata-se de uma associação tão remota que até mesmo o mito do centauro, criatura meio homem, meio cavalo, pode ter sua origem na interpretação errônea da imagem de cavaleiros vistos à distância (SAX, 2001, p. 157). Uma vez estabelecido dentro das comunidades humanas, o cavalo não apenas permitiu a expansão territorial e o domínio de um grupo sobre o outro, mas, além disso, teve esse papel potencializado pelo desenvolvimento tecnológico. Segundo Hediger (2013a, p. 6), o surgimento da carroça permitiu que os grupos humanos se tornassem móveis e esse deslocamento “inspirou uma série completa de novas táticas de ataque e contra-ataque, incluindo o aprimoramento da arquearia, armadura, formações marciais e fortificações”, e o advento da cavalaria assinalou em uma unidade mista e mortífera como os humanos poderiam utilizar outros animais em seus desígnios belicosos.

O cavalo não foi apenas necessário para diversas atividades humanas, incluindo o deslocamento, a agricultura e a guerra, mas também foi manipulado para esses fins. Na

verdade, conforme explica Walker (2008, p. 64), há pelo menos 4.000 anos a humanidade emprega técnicas de reprodução seletiva visando tornar esses animais mais aptos para fins específicos. Não é sem motivo, portanto, que há até mesmo um termo na língua inglesa para descrever o cavalo de guerra — *warhorse* —, uma das imagens persistentes associadas a esse animal em nossa cultura (mesmo hoje em dia, quando o cavalo já foi amplamente substituído pelo maquinário, seja na guerra ou no trabalho). Na contemporaneidade, sua presença praticamente se resume à unidade de medida conhecida como “cavalo-vapor” (ROBLES, 2016, p. 29).

Se, para a maioria dos habitantes dos centros urbanos, o cavalo é uma figura distante, sua presença na cultura é bastante sólida. Robles (2016, p. 29) pontua que esse é o único animal que nomeia uma tradição literária: o romance de cavalaria. O cavalo de guerra e sua contraparte literária foram proeminentes até o Iluminismo, período que marcou a entrada do “cavalo de trabalho proletário”, uma virada que retirou o papel de destaque ocupado pelo cavalo dentro dos exércitos para alocá-lo dentro de um espaço menor e secundário, voltado para o trabalho (ROBLES, 2016, p. 41). Interessa-nos especialmente o cavalo de guerra, pois esse é o tropo que foi retomado por Adams em *Traveller*, cuja construção a partir de valores como honra e bravura tende a atenuar fatores mais questionáveis e problemáticos que habitam a esfera da vida compartilhada entre os homens e outros animais.

Relatos, monumentos, filmes e romances de guerra investem, com ares de heroísmo, na participação de animais em guerra, constituindo, assim, um exemplo claro de antropocentrismo. O que está em jogo aqui são questionamentos da seguinte ordem: esses animais no *front* realmente compartilham desses ideais que movem as máquinas de guerra

humanas? Eles gostariam de estar ali, sujeitos à fome, ao medo e à morte? A resposta é por demais óbvia. Contudo, há uma tradição narrativa que glorifica a presença dos cavalos nesses rituais humanos, incluindo *Traveller*.

A despeito da sua longa presença no *front*, o cavalo é uma criatura que não é “feroz ou mesmo corajosa”, sendo um “animal de fuga”, cuja “melhor defesa é sua habilidade de correr mais rápido que a maioria de seus oponentes”. Atacar, para o cavalo, é a última opção (WALKER, 2008, p. 118). Colocar esses animais em combate e, portanto, forçá-los a irem contra seus instintos exige tanto a habilidade do cavaleiro em ganhar a confiança do cavalo, bem como alguns aspectos relativos ao gênero e ao temperamento do animal (WALKER, 2008, p. 121), ou seja, o cavalo de guerra foi moldado, física e mentalmente para a guerra, um “fato que deveria deixar os humanos envergonhados” (WALKER, 2008, p. 127). Adams dá indícios dessa desonra, mas, surpreendentemente, prefere enfatizar a natureza épica da conflagração e, em última análise, exalta as práticas antropocêntricas e especistas nesse ambiente radical.

De forma geral, a guerra é um dos cenários pelo qual o biopoder se manifesta abundantemente. Segundo Hediger (2013a, p. 13-14), o conflito bélico é especialmente interessante de ser lido pelas lentes da biopolítica, pois, juntamente com o abatedouro, “é um método dramático de organizar a vida e de intensificar as apostas de poder”, quer dizer, trata-se de uma atividade cujos propósitos giram em torno de processos de extermínio em massa e transformações profundas em todos os níveis da existência, desde a ideologia vigente até o território geográfico. O cavalo de guerra, portanto, é um exemplo maior desse controle da vida e da morte: um animal pacífico moldado e treinado para matar. A domesticação e o uso dos cavalos na guerra é uma das manifestações mais radicais do que

pode acontecer ao vivente condicionado a *zoé*. É verdade que, no conflito bélico, a própria vida humana muitas vezes também perde seu valor, uma vez que a esfera judiciária se encontra suspensa; no entanto, como sugere Pick (2011, p. 15), os animais já experimentam esse “estado de exceção” mesmo fora da guerra. Seguindo essa linha de raciocínio, parece-nos claro que a presença dos animais no *front* exhibe uma radicalização dessa negação da importância da vida animal<sup>42</sup> e que constitui um exemplo extremo da vulnerabilidade patogênica, o conjunto de vulnerabilidades surgidas em relações abusivas. Nesse sentido, *Traveller*, por mais que exiba momentos de franco sofrimento dos cavalos, também investe numa idealização da domesticação que acaba por ser onipresente na narrativa. Por outro lado, Ajax coloca em xeque essa condição por meio de um único ato. Nos ocuparemos destas questões a seguir.

#### 4.2 *TRAVELLER*: AUTOBIOGRAFIA DE UM CAVALO DE GUERRA

Em *Traveller*, acompanhamos o amadurecimento de um cavalo durante A Guerra Civil norte-americana (1861-1865). Tal como as narrativas de guerra protagonizadas por humanos, o romance de Adams mostra o percurso do protagonista “jovem e inexperiente, que a experiência não deixa intocado” (ZILBERMAN, 2015, p. 4 *apud* JAMESON, 2009, p. 1534). Diferentemente de *EBWD* e *TPD*, Adams optou pela narrativa em primeira pessoa, que permite trabalhar efetivamente a questão do desenvolvimento do protagonista, na medida em que exhibe suas emoções e pensamentos de forma íntima, enfatizando não

---

<sup>42</sup> É possível perceber essa questão pela disparidade na contagem de mortos na Guerra Civil Americana, evento retratado em *Traveller*. Segundo Walker (2008, p. 134) 1.400.000 cavalos, asnos e mulas pereceram no conflito; enquanto os números de vidas humanas perdidas é aproximadamente metade desse valor, com estimativas que vão de 620.000 a 750.000 (BINGHAMTON UNIVERSITY, 2011).

apenas a maneira pela qual o protagonista lida e percebe os eventos. Isso é especialmente interessante quando estamos falando de um protagonista não humano.

Ainda que nesse aspecto *Traveller* pareça inovador, textos literários que se apresentam como autobiografias de animais não são novidade. Esse modo de escrita, geralmente referenciado pelo termo “autobiografia animal” (COSLETT, 2006, p. 63), pode ser definido como um gênero duradouro e conhecido de textos que partem do pressuposto fantástico de um animal falante contando a própria história. O mais famoso exemplo dessa tradição, sem dúvida, é o romance *Beleza Negra* (Anna Sewell, 1877), que contém alguns dos princípios do gênero, como o tema do bem-estar e dos direitos dos animais, uma visão satírica e crítica da sociedade humana; além disso, há a predominância de uma estética realista, rompida apenas, é claro, pela “habilidade do narrador animal de se comunicar com o leitor” (COSLETT, 2006, p. 63). Não é sem motivo, portanto, que *Beleza Negra* tem em seu subtítulo o termo autobiografia.

O romance de Sewell e outros textos similares denotam o esforço consciente dos escritores em trazer uma visão bastante íntima da subjetividade de um cavalo, sempre, lembremos, limitada pela linguagem humana, mas que pode ser positiva se investida de um antropomorfismo animalista que resiste ao apagamento do vivente animal dentro do texto literário. De forma ampla, essa modalidade de texto zooliterário tende a incorporar discursos que buscam sensibilizar e informar o leitor sobre a situação precária dos animais, por meio daquilo que Cosslett (2006, p. 80) chama de “golfo de dissimilaridade”, no qual o estranhamento causado pela representação da animalidade converge com a denúncia dos maus-tratos vividos pelo narrador.

Nesse sentido, a autobiografia animal constitui um dos exemplos mais radicais de texto zooliterário e animalista, pois tenta traduzir diretamente a experiência animal pela adoção do “discurso humano, racional” (COSSLETT, 2006, p. 81). Cabe notar que essa adoção, de forma alguma, reduz a importância do animal literário, pois, em primeiro lugar, a linguagem humana é a única ferramenta que temos para pensar a experiência de outros viventes; em segundo, também expõe os aspectos mais perturbadores das relações entre animais humanos e outros animais, alinhando-se, portanto, ao potencial ético e ecológico dessas obras. Em outras palavras, longe de querer enganar o leitor, as autobiografias são um exercício consciente da possibilidade única que a literatura oferece para percepções de mundo que vão para além do humano. Na realidade, trata-se do jogo de fingimento, ao qual o leitor se submete quando tem em mãos o texto literário, tão bem defendido pela personagem Elizabeth Costello de Coetzee (2004). Sendo assim, não é surpresa que muitas autobiografias inclusive postulem que o autor é, na verdade, um tradutor do relato da experiência do animal, pois a “relação entre o escritor humano e a voz do animal é central para o status e efeito desses livros como ‘depoimento’” (COSSLETT, 2006, p. 81).

*Traveller* certamente é parte dessa tradição de autobiografias animais, inclusive trazendo como protagonista a espécie mais célebre do gênero, o cavalo. Além disso, outros elementos consagrados estão presentes, como a narrativa em forma de depoimento (portanto, em primeira pessoa), uma visão de mundo pautada pela animalidade e a crítica à sociedade humana.

Nos capítulos anteriores, observamos como os animais, de diferentes formas, são explorados a partir de suas próprias vulnerabilidades, em processos que ajudam a constituir a identidade de alguns indivíduos humanos ao mesmo tempo em que os exime de qualquer

tipo de responsabilidade para com os primeiros. É o que chamamos de vulnerabilidade patogênica. *Traveller*, contudo, ainda que situado no mais radical dos ambientes, aposta em uma visão mais romântica das relações entre humanos e outros animais, visão que se concretiza na relação entre Traveller e Marse Robert (alcunha pela qual o cavalo se refere ao General Lee).

Ainda que a domesticação dos cavalos seja claramente um exemplo de como as fontes inerentes e situacionais de vulnerabilidade podem ser exploradas e potencializadas pelos humanos, é certamente a fonte patogênica que melhor se aplica ao caso, pois é ela que trata da deturpação e violência que constituem muitas das relações entre animais humanos e outros animais. A insalubridade física e emocional vivida pelos cavalos, uma espécie definitivamente inserida na sociedade humana, pode ser claramente notada na forma pela qual esses animais são utilizados como instrumentos de trabalho e de guerra. É verdade que narrativas de guerra retratam os laços de amizade e lealdade entre homens e os mais diversos animais; a despeito disso, todo o pensamento que permite e sustenta essa possibilidade, isto é, a possibilidade da presença do animal no *front*, tende a ignorar ou pelo menos amenizar o fato de que a responsabilidade dos humanos não se faz presente. Trata-se de uma idealização dessas relações que não são nada positivas para os animais.

Essa idealização se faz presente na própria representação dos humanos. Se comparado a *EBWD* e *TPD*, *Traveller* traz uma visão bem menos ácida dos humanos. Essa diferença é demonstrada pela forma íntima pela qual cavalos e homens se relacionam, já no começo do romance. Traveller, por exemplo, sente que os primeiros homens que o montaram, apesar de serem “rapazes muito legais”, não despertavam nele o “tipo de sentimento que deveria haver entre um cavalo e seu mestre” (ADAMS, 1988, p. 30),

sensação que só foi sentida posteriormente quando foi montado por Lee<sup>43</sup>. Naquela breve cavalgada, o cavalo soube que só seria feliz se pertencesse a Lee, pois ele havia tido uma amostra do “que é perfeito” e não poderia “se conformar com menos” (ADAMS, 1988, p. 31). Perfeição é, de fato, a palavra que melhor define a relação entre os dois, pois Traveller descreve a si próprio como o melhor amigo do general (ADAMS, 1988, p. 39) e afirma ser capaz de segui-lo independentemente do medo que poderia vir a sentir (ADAMS, 1988, p. 106). E continua: “[U]m cavalo que sente que seu homem é realmente seu amigo, vai trabalhar duro por reconhecimento e ter prazer ao merecê-lo”.

Essa devoção, na verdade, indica que um cavalo excepcional é a única montaria possível para um homem também excepcional. Traveller, um representante dessa idealização, torna-se apto até mesmo a enfrentar situações que colocam seu temperamento pacífico de lado. Na verdade, a capacidade de superação da própria natureza é o que separa o cavalo de guerra de sua contraparte comum. Isso fica claro quando notamos que os outros dois cavalos pertencentes aos generais Richmond e Brown-Roan não são utilizados, pois lhes faltam os atributos básicos do cavalo de guerra: o primeiro é rancoroso e agressivo, e o segundo, temeroso (ADAMS, 1988, p. 31). Se o cavalo deve ser especial, o homem também: a habilidade e o cuidado do general são tão refinados que Traveller sente que o homem “*era* ele mesmo um cavalo” (ADAMS, 1988, p. 28, grifo do autor). Tal caracterização se repete em outro momento, quando Traveller afirma que “muitos homens pensam que cavalos servem apenas para o arado e a tração de carroças”. Mas o general, por outro lado, “realmente gostaria de *ser* um cavalo” (ADAMS, 1988, p. 162, grifo do autor).

---

<sup>43</sup> Traveller chama todos os humanos por apelidos, o general Lee, por exemplo, é chamado de Marse Robert.

A relação entre Marse Robert e Traveller pode ser melhor investigada a partir do tropo do cavaleiro, especialmente a sua variante mais famosa, a medieval. Como vimos anteriormente, o cavalo precisa ser moldado para o combate e é nesse ato radical que a figura do cavaleiro emerge. Tal como mostra Marse Robert, sem um cavaleiro não há cavalo de guerra. De acordo com Keen (1999, p. 3-4), a Era da Cavalaria (também chamada de Era Feudal e Era da Fé) possuiu dois elementos fundamentais: a ideologia cristã e a guerra. É nesse cenário que despontam os romances de cavalaria, que retratavam as batalhas e guerras vividas por cavaleiros que seguiam um código rígido de conduta, baseado na honra e na fé. Consequentemente, a literatura teve um papel incontestável na manutenção e reprodução de um “sistema de valores marciais” ligados a uma “aristocracia secular”. Esse sistema se materializa no código dos cavaleiros e engloba valores e habilidades como “coragem, lealdade e generosidade”, bem como uma estima à “força física, boa equitação, destreza com armas e uma ferocidade impetuosa em combate” (KEEN, 1999, p. 4). Ayton (1999, p. 188-189) afirma que o cavaleiro não era “o único componente importante nos exércitos de campanha”. O código da cavalaria projetou uma imagem do cavaleiro que foi adotada pelos romancistas, cujo trabalho, ainda que idealizado, refletia “a *mentalité* marcial do nobre enquanto contribuía para [sua] elaboração e disseminação”. Certamente, o “cavalo de guerra estava no coração do estilo de vida e no mundo mental da aristocracia”. Assim, explica Robles (2016, p. 32), o cavalo foi o “ator histórico crucial na Europa Medieval”, dada a sua importância tanto para a guerra quanto para o trabalho, mas também por ser “um receptáculo retórico para os valores culturais consagrados na chamada era da cavalaria” Com relação a esse último aspecto, Robles (2016, p. 33) nota que o papel do cavalo, dentro do romance de cavalaria, se resume “em

nada menos que uma necessidade estrutural” e serve especialmente para transmitir os valores da cavalaria, como é o caso das chamadas canções de gesta, poemas épicos medievais que retratam as montarias com nome e individualidade e incluem exemplos como Gringolet de Sir Gadawain e Veillantif de Roland. Esses animais vão além do papel de montaria e acabam, eles próprios, representantes dos mesmos valores associados aos cavaleiros, tais como “bravura, honra, nobreza, lealdade”, que, por sua vez, se somam às “características únicas do cavalo de guerra”, ou seja, “força e velocidade”, bem como “comportamentos desenfreados associados aos garanhões, incluindo [os atos de] empinar, chutar e morder” (CRANE, 2013, p. 143 *apud* ROBLES 2016, p. 34).

*Traveller*, ambientado na segunda metade do século XIX e escrito pouco mais de um século depois, por um lado, retoma o cavalo das canções de gesta e o atualiza com alguns dos recursos literários proporcionados pelo romance moderno, como a narrativa em primeira pessoa, a infidelidade narrativa e a incorporação de sotaques; por outro, mantém os valores tradicionais e nobres associados aos cavaleiros de bravura, na forma do general Lee. Nesse sentido, a formação de *Traveller* no romance pode ser lida como seu esforço em aprender os mesmos valores e se tornar, de fato, digno deles. Adiante, percebemos que nem todo cavalo no romance é tão especial quanto *Traveller*, ou seja, muitos deles fazem parte da massa anônima que move e é moída pelo maquinário de guerra. Tais cavalos criam a contraposição necessária para que a ideação do cavalo de guerra seja possível. Essa breve digressão ajuda-nos a clarear a força histórica, cultural e literária do cavalo. A seguir, analisamos como se manifesta textualmente essa relação.

De início, destacamos o momento em que a dupla persegue inimigos em fuga (ADAMS, 1988, p. 59-60). Durante o acossamento, Marse Robert, montado em *Traveller*,

observa a batalha “tão quieto e firme como se estivesse assistindo homens cavando”<sup>44</sup>. O cavalo sente o pulso e a respiração do homem e nesse momento percebe que “nada poderia machucar Marse Robert”. Esta é a razão pela qual “o Presidente havia o tornado chefe do Exército”. Traveller suspeitava que talvez o mesmo se aplicasse a ele, esperança que não o impediu de ficar rígido com a tensão do combate. Ele percebe, então, o seguinte: “Marse Robert sabia exatamente o que eu estava sentindo” e “tentava me tranquilizar”. Sua insegurança desaparece logo adiante, quando ele observa um cavalo descontrolado em fuga e o cavaleiro incapaz de controlá-lo gritando em desespero. Essa era uma visão inconcebível para Traveller: “eu não quero ser um cavalo assim”, afirma com ironia. Em contraste com Marse Robert e Traveller, a dupla formada pelo cavalo em pânico e o cavaleiro incapaz de controlá-lo simboliza a falta da bravura e serenidade exibidas pelos verdadeiros cavaleiros, uma concepção que Traveller busca para si, ao longo do romance.

Com tal idealismo, corremos o risco de perder de vista as formas pelas quais o biopoder opera no romance. Parece-nos claro que os animais não gostariam de estar ali, pois até mesmo Traveller, que representa a expressão máxima do cavalo de guerra, dá indícios de seus traumas quando, por exemplo, comenta que jamais esqueceu o barulho e o medo causado pelos tiros (ADAMS, 1988, p. 44) e que teve que pisar em cadáveres humanos durante uma batalha (ADAMS, 1988, p. 59). Notória é sua concepção do que é a guerra: logo no início do romance, ele supõe que é um lugar, um espaço físico demarcado tal como uma província, animando-se para ir até lá (ADAMS, 1988, p. 17). Essa percepção persiste até o final, quando ele reafirma esse desejo, imaginando que tal lugar se resumiria à

---

<sup>44</sup> O trecho original é: “jest as quiet and steady as if we was out watching the men a-digging” [N.a.: o leitor notará que o discurso do narrador, Traveller, é marcado por desvios da norma culta da língua inglesa. Isso se dá pelo fato de que Adams buscou incorporar o sotaque sulista dos Estados Unidos, região natal de Traveller. Em nossa tradução, no entanto, optamos por manter o texto dentro da norma culta da língua portuguesa.]

“grama verde, aveia e amigos” (ADAMS, 1988, p. 271). Por nunca ter entendido o que de fato é a guerra, ele foi poupado, em grande parte, do sofrimento oriundo desse evento.

Em comparação aos romances discutidos anteriormente, *Traveller* dá voz aos animais ao adotar um estilo autobiográfico, mas em contrapartida coloca em xeque a agência desse narrador. Trata-se de uma situação complexa que merece atenção especial. Há, de fato, no protagonista os pré-requisitos para a manifestação de sua agência, que incluem, por exemplo, a expressão por meio do discurso direto. Contudo, sua motivação para se tornar o cavalo de guerra ideal necessita que alguns aspectos dolorosos de sua existência sejam ignorados ou, ao menos, mal interpretados. Este é o caso do seu conceito de guerra, pois, caso fosse interpretada corretamente, exigiria que Traveller reconhecesse a si mesmo como instrumento de um conflito com o qual ele não deve se aliar (aliás, defendemos que esse é o caso de Ajax). Protegido por essa ignorância, o personagem não chega a realizar atos de resistência que sabotam a supremacia humana. Na verdade, ele colabora com essa dominância ao encarar como incompetência e fraqueza esses mesmos atos, quando realizados por terceiros, como é o caso do cavalo em fuga durante a batalha. É necessário frisar que esse comportamento não é fruto de uma opção pessoal e que visa ao benefício próprio, como é o caso do dr. Boycott de *TPD*; em verdade, a domesticação de Traveller é tão enraizada que não lhe permite ver para além dos limites do estábulo. Se ele fosse capaz de fazê-lo, toda a narrativa estruturada na imagem do cavaleiro medieval desabaria.

Para além da sua devoção a Marse Robert, essa percepção errônea de Traveller é o que permitiu lhe permitiu sobreviver durante todo o conflito; não obstante, existem eventos dramáticos que ele não pode ignorar, tais como a morte horrenda do cavalo Chieftain, que

foi sacrificado no campo de batalha após ter ambas as pernas dianteiras arrancadas por um disparo (ADAMS, 1988, p. 111); ou o caso de Ruffian, um cavalo levado à exaustão e deixado para morrer em uma valeta (ADAMS, 1988, p. 248-9). Nesses momentos, o enaltecimento do conflito fraqueja e deixa transparecer os jogos do biopoder na gestão da vida e da morte. Desses eventos, destacamos o suicídio de Ajax como o mais emblemático, tanto pelo seu silenciamento quanto pelo tabu que esse ato representa.

É importante notar que o nome do cavalo é muito provavelmente uma referência ao mitológico herói grego Ajax, o Grande. O teatro grego era caro a Adams. Em um ensaio publicado em 1989 e reproduzido em 2007, ele afirma que costumava recitar trechos de obras clássicas, como *Odisseia*, para suas filhas (ADAMS, 2007, p. 4); além disso, ele estudou em uma escola que possuía um teatro ao estilo grego, no qual tragédias gregas eram encenadas no idioma original (ADAMS, 2007, p. 5-6). Sobre Ajax, Dixon-Kennedy (1998, p. 20) explica que esse foi “um poderoso guerreiro”, “distinguido pelo seu enorme escudo”. Participante da Guerra de Tróia, “era apenas inferior a Aquiles, dentre os heróis gregos”. Na peça de Sófocles, *Ájax*, o poderoso guerreiro fica furioso após Odisseu — e não ele, Ajax — receber as armas de Aquiles. Revoltado, decide matar diversos comandantes gregos, porém, Atena intervém e o faz crer que diversos animais de um rebanho seriam os militares. Cego, ele “chacina as ovelhas dos gregos (acreditando que essas eram seus inimigos) e finalmente, comete suicídio ao se jogar na espada que havia ganhado de Heitor” (DIXON-KENNEDY, 1998, p. 20). O suicídio é produto da vergonha sentida pelo herói após voltar a si. Mário da Gama Kury, na introdução de sua tradução para o português do texto de Sófocles (1993, p. 5) descreve a peça como “a tragédia da vaidade ferida”. Como veremos, o cavalo Ajax possui muitas semelhanças com o herói

grego de mesmo nome: ambos são grandes, poderosos e cometem o suicídio da mesma forma. Aparentemente, ambos são movidos pela vaidade: na peça de Sófocles, o ato está associado ao fato de Ajax não receber as armas que, a seu ver, eram sua por direito; enquanto, no romance de Adams, o suicídio é explicado por sua incapacidade de servir como uma boa montaria. Em suma, tanto o herói grego quanto o cavalo são retratados como indivíduos excepcionais e arrogantes, cuja ruína se dá exatamente por se sentirem desvalorizados. Isto posto, podemos pensar que Ajax, o cavalo, é muito mais do que uma referência ao herói grego; na verdade, mostraremos que o suicídio do equino *não* é fruto de uma vaidade ferida, mas sim um ato máximo de resistência e assim, não se trata apenas de uma referência, mas sim, uma ruptura com o herói. É desse ato que trataremos adiante.

#### 4.3 A TRAGÉDIA DE AJAX

Traveller encontra diversos cavalos durante suas aventuras no *front* de batalha e, como é de praxe na escrita de Adams, cada um deles possui personalidade e identidade próprias. Além disso, é latente a noção de que a construção da autoimagem de cada um deles é forjada em relação ao homem que lhes monta, ou seja, um cavalo estaria completo apenas após ser premiado com a presença de um cavaleiro: uma figura sempre masculina e representante de valores marciais e aristocráticos, cuja presença dignifica e é dignificada pelo cavalo. Nessa perspectiva, o romance mostra como Traveller desenvolve todo seu potencial quando é montado por um homem verdadeiramente superior, Marse Robert.

Mas o que acontece com os cavalos que não são aptos? Dentre todos os coadjuvantes, o caso mais ilustrativo é o de Ajax. Assim como Traveller, trata-se de um cavalo pertencente a Robert, descrito como “grande e poderoso” (ADAMS, 1988, p. 99),

“um tipo bastante estúpido, impassível” (ADAMS, 1988, p. 100), um gigante inamistoso, cujo tamanho o torna uma montaria inapropriada para o general e que, ao contrário de outros cavalos que participam da trama e se comunicam com Traveller, permanece às margens da narrativa, referenciado sempre à distância, sendo, de fato, uma presença quase fantasmagórica dentro do texto. Na reta final, somos lembrados de sua existência, quando Traveller relata seu destino: um dia, subitamente e sem aviso, Ajax correu em direção a uma ponta afiada no trinco de um portão, “[P]arece que Ajax correu diretamente para a ponta — não estava nem mesmo olhando para onde ia”. O ferimento foi fatal e em poucos minutos estava morto. Ajax “[a]punhalou o próprio coração”, lamenta Traveller, que condói-se com o fato de que “depois de tudo que passamos juntos”, o companheiro pôde simplesmente “se matar agora, de um jeito bobo assim”, afirmando que irá sentir sua falta, apesar de nunca terem sido próximos. Esse trecho é pertinente, pois Traveller explica que “Marse Robert nunca pôde realmente fazer muito uso de Ajax”, devido ao seu tamanho, mas que também não se sentia à vontade em “se livrar dele”, pois ele era um presente. Além disso, ele reafirma a natureza estólida de Ajax, ao dizer que ele nunca se queixou do “fogo inimigo” nem das privações causadas pela guerra, sendo assim um exemplo de bom soldado. Traveller também pondera que se Ajax fosse uma montaria apropriada para o general, talvez ele tivesse se tornado uma criatura “animada” e “falante” (ADAMS, 1988, p. 225-226).

Analisemos essa perspectiva: há uma nítida sugestão de que Ajax cometeu o suicídio, não em decorrência dos traumas oriundos da sua participação na guerra, mas sim pelo fato de ser incapaz de servir a Marse Robert. Cabe lembrar que essa sugestão é feita por Traveller, um indivíduo cuja existência girou em torno de sua parceria com o general e

que, obviamente, enxerga na inaptidão de Ajax o pior dos infortúnios. Para Traveller, ainda que outros soldados o montassem, Ajax pertencia a Marse Robert, que, por sua vez, não era capaz de utilizá-lo da forma como deveria; assim, para essa gravíssima desonra, seria o suicídio a única solução. Considerando a construção do tropo do cavaleiro na narrativa, essa perspectiva faz sentido e até mesmo reforça a vocação de Traveller como montaria ideal, visto que essa condição é construída a partir da contraposição à inaptidão de Ajax e dos outros cavalos de Lee. Mas, por outro lado, essa é uma explicação confortável e até mesmo conveniente para Traveller (e para o leitor implícito), pois transfere toda a culpa do ato para Ajax. Não é surpresa que, após o relato do suicídio, o personagem desapareça da narrativa, não sendo citada dali em diante.

Preliminarmente, rememoremos que, em termos textuais, a distribuição dos discursos e dos silêncios é de vital importância para o entendimento da agência, pois tanto o discurso indireto quanto o silenciamento podem servir para que grupos e indivíduos detentores do poder apropriem-se da narrativa do outro subjugado. Dentro dessa perspectiva, cabe notar que Ajax nunca se expressa por meio do discurso direto. Suas poucas verbalizações são materializadas indiretamente por Traveller e, na maior parte do tempo, ele permanece em silêncio, imóvel e impassível. Assim, ainda que Traveller não ocupe uma posição de poder e de exploração do outro animal, tal como os cientistas de *TPD*, o silenciamento de Ajax é proveitoso, pois lhe permite construir sua própria imagem como cavalo de guerra. Ou, de forma ainda mais dramática, talvez toda a agonia e aflição sentidas pelo personagem fizessem do silêncio sua única possibilidade de expressão.

Ao contrário do que nos faz crer Traveller, acreditamos que o suicídio de Ajax pode ser explicado pela duradoura violência a qual ele foi submetido em sua experiência no

conflito, mas também enquanto animal domesticado. Traveller termina seu relato sem perceber o que de fato foi a guerra, mas teria Ajax plena consciência do que estava vivendo? Descartada a possibilidade de seu sofrimento ser apenas um reflexo da sua inaptidão em servir melhor os humanos, abriremos caminho para uma leitura radical desse personagem.

#### 4.4 A CONDIÇÃO SUICIDA: PRÓPRIA DO HOMEM?

Antes de adentrar a questão de Ajax, é oportuno visitar os vínculos entre suicídio, literatura e antropocentrismo. Para Andrew Bennet (2017), a literatura é um território único para se explorar o suicídio, um universo que discorre não apenas sobre o ato em si, mas também sobre sua ideação, seus impactos posteriores e seus significados.<sup>45</sup> Central ao argumento de Bennet é a qualidade do suicídio como um ato exclusivamente humano. Ao longo do texto, uma tradição de textos filosóficos e científicos é evocada para sustentar essa posição, vozes que incluem Goethe, Cioran, Camus e Levinas (este último chegou até mesmo a considerar que o que define o animal humano é sua capacidade de autoextermínio) (1991 *apud* BENNET, 2017, p. 27). A condição suicida do humano é fruto de uma maneira muito particular do engajamento da nossa espécie com o mundo, isto é, nós, e somente nós, podemos questionar nossa própria existência no mundo, pois somos capazes de pensar no futuro e, ao fazê-lo, vislumbrar nossa própria ausência nesse tempo porvir; tais capacidades ligadas ao pensamento são essenciais para que haja a possibilidade do suicídio, e se somente o humano as têm, somente para ele se apresenta a condição

---

<sup>45</sup> Nessa perspectiva, ele sugere que seu livro *Suicide Century* (2017) seja o passo inicial da “suicidologia literária”, um campo que trata do estudo da manifestação do suicídio na literatura. As análises literárias no volume concentram-se na literatura de língua inglesa dos séculos XIX e XX, período que ele considera o mais rico para a discussão do suicídio, e inclui obras de nomes consagrados como Henry James, Virginia Woolf, Sylvia Plath e David Foster Wallace.

suicida. Bennet (2017, p. 10) resume esse posicionamento quando afirma: “O suicídio, nesse sentido, é estrutural à condição da humanidade”.

Ainda que essa perspectiva se mostre inovadora ao postular o suicídio como um divisor de águas entre a humanidade e a animalidade, as bases desse pensamento foram estabelecidas no pensamento humanista. A noção de condição suicida como prévia e obrigatória ao próprio ato suicida pressupõe que os animais não humanos, sem distinção de espécies, não podem fazê-lo. E não o podem porque lhes faltam as condições para pensarem em si mesmos, no futuro e na própria ausência de futuros hipotéticos. Assim, Bennet (2017, p. 27-28) argumenta que a condição suicida “governa os limites do humano”, estabelecendo o homem como uma entidade “autônoma, agente, racional, responsável e, por ser portadora da linguagem, voltada para o futuro e culturalmente integrada.” Como é sabido, todas essas características são partes constitutivas dos discursos humanistas, que enfatizam a cisão entre o humano e o animal.

Quando a condição suicida é mantida como própria do humano, perde-se o potencial político do suicídio quando realizado por outros viventes animais. Até mesmo Bennet (2017, p. 196-197), apesar de se decidir pelo Humanismo, mostra-se consciente do contínuo debate em torno da exclusão de outros animais da possibilidade suicida. Consideremos as justificativas para se repensar a condição suicida por meio da inclusão da animalidade em seu escopo, nos termos de Peña-Guzmán (2017). Em seu texto, ele contesta as bases conceituais que consagram o autoextermínio como prática exclusivamente humana, a saber, subjetividade reflexiva, livre-arbítrio e consciência da morte. O autor sustenta que, embora o suicídio não seja irrefutavelmente humano, as interpretações do ato (incluindo as

acadêmicas) têm sido contaminadas pelo Humanismo.<sup>46</sup> Como solução, ele propõe uma recusa ao Humanismo e sua clara, estabelecida, mas insustentável dicotomia humano-animal, para dar lugar à adoção de uma “teoria continuísta do suicídio”, referindo-se a uma “visão que os comportamentos suicidas dos humanos e dos animais não-humanos existem em um contínuo natural” (PEÑA-GUZMÁN, 2017, p. 18).

Quais seriam os elementos que evidenciam a possibilidade do suicídio animal? Peña-Guzmán (p. 8) estrutura sua defesa por meio dos paralelos entre os estados emocionais que podem levar ao suicídio, tipicamente relatados em humanos, mas que também podem ser encontrados em outros viventes animais, como diversas patologias e transtornos de personalidade (hoje, muitos animais são tratados com sucesso por meio de antidepressivos originalmente feitos para o consumo humano). Além disso, ele cita pesquisas que comprovam que animais podem se comportar de maneira autodestrutiva, comportamentos que, quando associados a humanos, são lidos como potencialmente suicidas (PEÑA-GUZMÁN, 2017, p. 8). Um dos momentos mais fortes de seu texto é o relato do caso do golfinho fêmea Kathy, que, após anos de cativeiro, segurou sua respiração até a morte. Os golfinhos, ao contrário dos humanos, são “respiradores voluntários”, isso significa que podem segurar a respiração indefinidamente até morrerem (PEÑA-GUZMÁN, 2017, p. 9-10).

Dada a consistência e a abundância de fatores que solapam a condição suicida como exclusividade humana, o que explicaria a tendência, mesmo entre os cientistas, em

---

<sup>46</sup> A aguçada crítica formulada por Peña-Guzmán não passou despercebida e gerou diversas reações por parte de outros acadêmicos, cuja posições vão da contestação a corroboração dos argumentos apresentados em seu artigo. Todavia, abordar cada um desses textos extrapolaria tanto os limites quanto os objetivos do presente trabalho. Todos esses artigos, incluindo uma réplica por parte de Peña-Guzmán, encontram-se disponíveis no site do periódico *Animal Sentience* e podem ser acessados por meio do link: << [www.wellbeingintlstudiesrepository.org/animsent/vol2/iss20/](http://www.wellbeingintlstudiesrepository.org/animsent/vol2/iss20/)>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

insistirem na exclusão dos animais? Para Peña-Guzmán (2017, p. 12), a raiz do problema está numa perspectiva humanista tendenciosa, que “permeia todos os campos de pesquisa sobre animais e suicídio”. Ecoando a posição darwinista de que a distinção cognitiva entre humanos e outros animais não é de tipo, mas de grau, Peña-Guzmán (2017, p. 12-13) propõe um entendimento do comportamento suicida em termos de um continuum, descartando assim a abordagem antropocêntrica a partir da qual se tem, em um extremo, “alguns dos mais sofisticados atos de auto aniquilação de animais cognitivamente complexos, incluindo os humanos”, e, no outro, “formas mais básicas de autolesão e autodestruição”. Nessa nova concepção, o suicídio é definido simplesmente como “[c]omportamento suicida que culmina na morte de um animal”. Por comportamento entende-se que são os “atos autodirecionados que colocam em perigo o bem-estar de um animal ou terminam com sua atividade vital” (PEÑA-GUZMÁN, 2017, p. 19). Dentre as consequências dessa mudança radical de paradigmas estão o ataque ao excepcionalismo humano e, em contrapartida, a defesa de que a condição suicida pode se manifestar de diversas formas, algumas delas provavelmente incompreensíveis para o ser humano. Uma teoria do suicídio baseada no contínuo das espécies é mais apropriada, pois está alinhada com os últimos avanços científicos relacionados ao comportamento animal, enquanto sua contraparte antropocêntrica e seu desejo pela manutenção do excepcionalismo humano caem em contradição (PEÑA-GUZMÁN, 2017, p. 14-15). Peña-Guzmán (2017, p. 18) é categórico: se há de fato alguma “‘grande divisão’ entre humanos e animais [...], não é o suicídio”.

A argumentação de Peña-Guzmán tem o objetivo de trazer à luz as implicações éticas da existência do suicídio animal. Em outras palavras, se um dado animal pode se

matar, quais são os fatores (culturais, econômicos, ambientais etc.) que levaram a esse desfecho? São questões importantes cujas respostas podem tanto iluminar quanto obscurecer os intrincados movimentos envolvidos no jogo do biopoder, isto é, se decidirmos considerar que a morte de Kathy foi acidental e que as interpretações de seu suicídio são, no máximo, um erro antropomórfico, continuaremos, com efeito, a colaborar com as práticas especistas que assinalam como a busca pela invulnerabilidade, de modo institucional e pessoal, pode levar ao surgimento da vulnerabilidade patogênica. Ao contrário, se resistirmos aos discursos que reafirmam a nossa suposta excepcionalidade, podemos desnudar como o suicídio de viventes animais pode ser a única resposta para situações de exploração extrema.

Em diálogo direto com Peña-Guzmán, Hediger (2018, p. 2) afirma que a vida em cativeiro de Kathy só foi possível devido à predominância de um pensamento que assume a certeza de “diferença fundamental entre humanos e outros animais”, ou seja, a crença na superioridade humana, uma convicção que foi rejeitada pelo golfinho fêmea por meio de um “ato que parece muito com um suicídio.” É sugerido que os comportamentos suicidas podem ser pensados como um ato terminal de resistência, “respostas para condições sociais e pessoais insuportáveis — condições que humanos inteligentes se tornaram muito bons em criar.” Em suma, dentro dessa ótica, as discussões sobre os comportamentos suicidas dos animais devem se pautar pelo anseio de entender quais os papéis dos humanos na construção das condições que propiciam e estimulam, primeiramente, o surgimento de tais comportamentos, ou seja, como interpela Hediger (2018, p. 2): “[E]m que medida o suicídio pode ser antropogênico?” É essa a direção que seguiremos agora, investigando quais são as condições que cercam o suicídio de Ajax.

#### 4.5 MORTE E RESISTÊNCIA: O GRITO DE AJAX

Após um longo período de ausência no texto, Ajax surge apenas para se matar e nunca mais ser mencionado. É pelo ato de coroar sua autonomia que Ajax deixa de tê-la. Trata-se da natureza paradoxal do suicídio. Para Bennet (2017, p. 11-12), o ato envolve “indecidibilidade e ambivalência”, pois é “um ato de agência, de ‘vontade’, autoafirmação e, ao mesmo tempo, um ato de autoabnegação, aniquilação.” Partindo das considerações de Derrida sobre a soberania e a pena de morte, o suicídio coloca em xeque o domínio do sujeito exercido pelos “poderes teológicos, legais e políticos” (2017, p. 15), dando-lhe assim a impressão de que esse poder agora lhe pertence, visto que ele, o sujeito suicida, não estará ali para sofrer as consequências do ato. No entanto, esse ato também anula exatamente aquilo que lhe permitiu acontecer, isto é, os motivos e forças que o moveram:

Suicídio é um ato no qual o sujeito se erradica enquanto sujeito, como soberano de si mesmo, em que se anula, agindo para encerrar toda ação. Se não há nada mais empoderador, também não há derrota maior (BENNET, 2017, p. 16).

Os termos utilizados por Bennet mostram que o suicídio denota um pico de poder do indivíduo, no qual todas as forças externas, isto é, o poder legal e teológico, são desprezadas por um indivíduo que afirma sua soberania e a desfaz em seguida. Esse mesmo paradoxo surge, ainda de forma incipiente, em uma breve digressão de Bennet (2017, p. 3) acerca do suicídio em termos políticos, pois trata-se de um ato que confronta a autoridade e o poder, mas também serve a eles à medida que o sujeito que impulsiona a resistência é perdido no ato. No entanto, a nosso ver, parece importante pensar na significância do ato em si, ou melhor, em como a soberania e a resistência envolvidas no processo se relacionam com os aspectos que permitiram seu surgimento. Se é verdade que o suicídio,

em última análise, serve ao poder, acreditamos que a motivação do agente se mantém relevante, mesmo após o seu fim. Em outras palavras, debruçamo-nos sobre o significado do ato não apenas para Ajax, mas para todos os outros cavalos na mesma situação, ou seja, enredados na grande teia antropocêntrica e especista do mundo.

Ao contrário de *Traveller*, Ajax é uma figura distante, referenciada sempre em discurso indireto. A nossa leitura, portanto, é uma especulação, um rastrear dos traços deixados por ele no texto. Estamos, na verdade, lendo aquilo que não foi escrito. Sendo assim, esperamos demonstrar que o suicídio de Ajax é um ato de resistência e merece ser discutido. Em primeiro lugar, cabe notar as implicações da domesticação. Como vimos anteriormente, a domesticação do cavalo é bastante antiga e sua presença foi essencial para o desenvolvimento de certos grupos humanos. Os avanços tecnológicos, como o advento do arado, bem como a sistematização de conhecimentos que envolvem o treino de animais contribuíram para e reforçaram o confinamento e a supressão da revolta dos animais. No caso do cavalo, até sua constituição corporal foi moldada para servir aos fins humanos, os quais, como mostra Colling (2021, p. 22), permitiram e estimularam a dominação e a conquista de grupos humanos uns sobre os outros, incluindo processos de colonização e o avanço do capitalismo.

A visão de Colling indica que as narrativas idealizadas da parceria entre homem e animais não se sustentam quando contrapostas aos processos que permitiram o avanço imperialista e colonialista dos humanos. Ainda que esses temas não sejam explícitos no contexto da guerra retratada por Adams, eles se fazem presentes quando os cavalos são utilizados como força de trabalho e de guerra. Enquanto texto animalista, *Traveller* nos permite ter uma visão imaginada e de dentro desses processos, ainda que embebida no

idealismo do narrador. Ajax, por outro lado, habita as margens do texto e da sociedade nele representada, e tal como os cães de *TPD*, ele está preso nesse limbo que fica entre a libertação total (a vida livre e plena) e seu papel dentro da sociedade humana (domesticado e capitalizado). Rowf e Snitter chegam a se engajar em um processo de autodestruição ao entrarem no mar sem um destino claro, mas Ajax, de fato, completa esse processo ao se projetar contra a lança. Rowf, Snitter e Ajax compartilham uma mesma característica: são vítimas das relações abusivas causadas por aqueles que detêm algum poder sobre eles e que o utilizam para agravar outras fontes de vulnerabilidades (inerentes e situacionais, como a necessidade de se alimentar e receber afeto, entre outras) para atingir seus próprios fins, constituindo assim casos de vulnerabilidade patológica.

Um “elemento crucial” dessa vulnerabilidade “é como ela debilita a autonomia ou exacerba a sensação de impotência causada pela vulnerabilidade em geral” (MACKENZIE; ROGERS; DODDS, 2014, p. 9). Em outras palavras, quando as vulnerabilidades são agravadas por aqueles que deveriam combatê-las (e geralmente isso implica também uma busca pela ignorância), o sujeito vulnerável possui menos meios de responder e lutar para amenizar sua situação. Rowf e Snitter, por exemplo, viviam em um ambiente projetado para desarticular qualquer possibilidade de fuga, e os cientistas possuíam ferramentas e conhecimento necessário para mantê-los presos. Em suma, a vulnerabilidade patogênica diminui a capacidade de responder (e resistir): a agência.

Consideremos que Ajax é muito mais autoconsciente do que Traveller e, portanto, sabe a quão problemática é sua situação naquele mundo, circunstâncias que só são superadas pelo suicídio. Nessa perspectiva, a resistência de Ajax surge como uma recusa transgressora a servir qualquer propósito humano, uma recusa tão profunda que significa

não apenas boicotar os propósitos dos humanos, mas tornar a si mesmo permanentemente inapto para qualquer forma de exploração futura. Ajax, de fato, recusa o papel que lhe é dado pelos humanos. Estamos falando do papel de cavalo domesticado e do cavalo de guerra, papéis que Traveller abraçou apaixonadamente. Ajax reconheceu as limitações antropogênicas, físicas e simbólicas de sua própria existência. Seu suicídio é uma quebra breve da anulação da agência causada pela vulnerabilidade patogênica e marca, apenas momentaneamente, sua soberania. Momentaneamente, pois Ajax perece no processo tal como uma estrela cadente que brilha no escuro da noite e se apaga para sempre.

Nossa leitura desloca as motivações de Ajax, pois, se para Traveller, o suicídio é consequência da tristeza causada pela inaptidão física, para nós, foi um ato de insurreição. Como mostra Barbagli (2015, p. 300-301), o suicídio pode ser classificado “de acordo com a intenção e o significado atribuído ao ato pela pessoa que o realiza.” Partindo dessa premissa, ele estabelece algumas classificações mais gerais, dentre elas uma na qual se assume uma natureza agressiva, onde a intenção e a significância têm de causar prejuízo e dano aos responsáveis pelo ato, bem como fazer algum tipo de afirmação para a posterioridade ou a defesa de uma causa. Essa ótica abre espaço para a leitura do fim de Ajax como um ato de resistência.

Destarte, devemos ter em mente que Ajax, tal como os outros cavalos, foi circunscrito dentro da esfera da domesticação muitíssimo antes de seu nascimento, ou seja, a humanidade já havia, por meio da cultura, lhe reservado o papel de ser um cavalo domesticado e posteriormente de guerra. Preso a essa atribuição, ele foi não apenas domesticado e transformado em um bem, mas também exposto aos horrores da guerra. Findada a conflagração, ele se viu novamente na condição de animal domesticado.

Enquanto Traveller tomou essas atribuições como parte necessária de sua própria existência, Ajax conscientizou-se da precariedade de sua existência e reconheceu como sua espécie foi moldada para servir aos humanos em seus propósitos mais vis. Em suma, Ajax entendeu que seu corpo foi transformado em uma arma. O suicídio vem, portanto, não da tristeza de ser inútil (para os propósitos dos humanos), mas da revolta do vivente contra a exploração do seu corpo e vida. O suicídio de Ajax afirma seu desejo de retomar o domínio sobre o próprio corpo e desafia até mesmo os desígnios de Deus, pois toma para si o poder de decidir sobre o fim da sua própria vida. Seu silenciamento, portanto, não seria justificado apenas como um traço de personalidade, mas sim como a única maneira de manter sua perigosa revolta longe da visão de mundo de Traveller (e, portanto, do texto), visto que, ao reconhecer toda a problemática na tríade animais-domesticação-guerra, Ajax destruiria a própria base da história do narrador. Em verdade, Ajax implodiria os tropos de cavalo e de cavaleiro.

Cabe aqui retomar o herói grego homônimo. Ajax, estava perfeitamente inserido em seu próprio mundo, isto é, sua identidade era fundada na imagem de um guerreiro poderoso que não pode aceitar que as armas de Aquiles foram para as mãos de Odisseu, a seu ver, um guerreiro mais fraco. Ajax (SÓFOCLES, 1993, p. 34) o chama de o “maior dos vilões” e sente que sua “valentia” foi desprezada por Menelau e Agamêmnon. Sua vingança apenas deu errado devido à intervenção de Atena, a protetora de Odisseu (SÓFOCLES, 1993, p. 8); mais além, notamos que Ajax, em sua arrogância, tendia a desprezar o poder dos deuses, como, antes de partir para uma batalha, quando foi aconselhado por seu pai, Telamon, a sempre buscar a aprovação dos deuses, Ajax respondeu: “[C]om a divina ajuda, Telamon, até um homem sem qualquer mérito seria vencedor”, enquanto ele estava “totalmente

seguro de obter a glória sem a proteção dos deuses!” (SÓFOCLES, 1993, p. 52). Em outro momento, ele ofendeu a própria deusa Atena, quando essa “quis incitá-lo a voltar o braço homicida contra os troianos”, um apelo que foi respondido com “palavras espantosas além de todos os limites: ‘Vai, senhora, vai ajudar os outros soldados argivos; meus batalhões jamais recuarão, Atena, onde quer que eu esteja!’” (SÓFOCLES, 1993, p. 52).

Com essas atitudes, o herói “atraiu contra si mesmo a cólera implacável da deusa ofendida, pois não eram humanos seus pensamentos” (SÓFOCLES, 1993, p. 52). Nesse sentido, Ajax provocou uma ruptura na ordem daquele mundo, pois sua insolência implicava em uma vontade de superar até mesmo os deuses, algo impensável para um humano, ainda que esse fosse o melhor dos guerreiros. Além de desagradar os deuses, ele sabe que além dos seus inimigos troianos, agora o exército grego o odeia também; ademais, ele causaria uma grande vergonha ao seu pai (SÓFOCLES, 1993, p. 35). Em suma, Ajax deve morrer para que o caos cesse e o suicídio lhe parece a forma mais honrada de fazê-lo, pois atrairá para si a responsabilidade de corrigir suas próprias ações. Isso fica claro em seu discurso final, no qual ele faz as pazes e se submete aos deuses: pede favores a Zeus (SÓFOCLES, 1993, p. 55), Hermes Infernal (SÓFOCLES, 1993, p. 56) e louva a Atena (SÓFOCLES, 1993, p. 57); ademais, ele agradece os “fontes e rios” das “planícies troianas”, terra de seus inimigos, por terem aliviado sua sede (SÓFOCLES, 1993, p. 57). Por fim, tanto Menelau quanto Agamêmnon são contra o desejo de Teucro, irmão de Ajax, de sepultar o herói e é Odisseu — “o maior dos vilões”, segundo Ajax — que intervém e reconhece que Ajax apesar de ter sido seu “pior inimigo”, foi o “o homem mais valente entre todos os gregos acampados há tanto tempo em frente a Troia, à exceção de Aquiles”; além de tudo, ofender o herói caído seria exemplo de uma “conduta má” bem como “um

atentado às leis divinas” (SÓFOCLES, 1993, p. 86). Finda a disputa entre Teucro e os Atridas (os filhos de Atreu, Menelau e Agamêmnon); Odisseu manifesta seu respeito a Ajax ao se oferecer para ajudar Teucro na preparação do funeral (SÓFOCLES, 1993, p. 90). Por último, ter um funeral apropriado indica que Ajax foi novamente reconhecido como um grande herói grego.

Nessa perspectiva, o suicídio de Ajax aponta para o seu retorno — ainda que simbólico, pois ele está morto — ao mundo e a submissão às forças que o comandam, como os deuses. O suicídio consolida e reafirma uma estrutura de mundo que Ajax ousou e se arrependeu de ter desafiado. Em uma primeira leitura, o cavalo Ajax parece adotar uma postura semelhante: ele se mata pois é incapaz de desempenhar seu papel como cavalo de guerra dentro daquele mundo. Em nossa leitura, insistimos que essa leitura é problemática e que haveria motivos muito mais consistentes para o suicídio do cavalo do que um sentimento de vergonha ou rejeição. É com essa leitura que afirmamos que o cavalo faz referência, mas também rompe com o guerreiro Ajax, pois longe de buscar restabelecer a ordem dentro do mundo, o cavalo quis, na verdade, *abalar* suas estruturas. Isto posto, lembremos que ter voz é sinônimo de ter agência e que se comunicar vai além da expressão verbal. Se foi negada a Ajax a possibilidade de se expressar diretamente, o seu suicídio é pensado como um ato de revolta, o veículo ideal para comunicar toda a sua frustração contra o mundo que lhe cerca. Trata-se de um ato extremo de resistência, que desafia o especismo antropocêntrico enraizado dentro daquele contexto e não se submete a nenhum tipo de consequência. Resistência envolve lutar mesmo quando existe a possibilidade de retaliação futura. Ajax não foge dessa retaliação, como pode se pensar em relação ao suicídio; na verdade, ele aceita a maior das punições: o fim de sua existência e o

encerramento de qualquer possibilidade futura. Matar-se, nesse caso, é o último ato de agência, a última resistência a uma não-vida.

Ajax, apesar do pouco destaque, se mostra como o personagem mais emblemático do conjunto de obras discutido nesta tese. Ao contrário de Avelã ou Rowf, cujas razões para lutar e resistir são explicitadas textualmente, o cavalo grande demais para ser montado teve que ser sacrificado para que Traveller concretizasse seu papel. Na reta final, cabe nos perguntar: o que Ajax teria dito se tivesse tido espaço? Como seria o romance se fosse ele o protagonista? Ainda que Adams tenha exibido ao longo da sua obra uma consistente crítica à maneira pela qual os humanos tratam os animais, ao eleger uma imagem clássica e idealizada dos animais na guerra, ele colocou em segundo plano todo o potencial que ali havia. Traveller comenta que Marse Robert ficou “aborrecido” com a morte de Ajax e que foi uma surpresa ele não ter notado a ponta afiada pela qual o cavalo retirou a própria vida (ADAMS, 1988, p. 225). Ainda mais lamentável, é Ajax não ter sido percebido até a sua morte.

## CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, insistimos que a literatura, em toda sua liberdade enquanto objeto de arte e produto da imaginação humana, possui um potencial único para novas perspectivas da animalidade. Livre das amarras encontradas em textos de ordem científica ou filosófica, o texto literário pode brincar livremente com as nossas percepções acerca da pluralidade de viventes no mundo. Entre tantos autores, decidimos nos restringir a Richard Adams, com enfoque em três romances, os quais, por diferentes vias, retratam animais ativamente desafiando o domínio humano. Assim, buscamos por meio da análise e discussão de conceitos-chave que mediam as relações humano-animal, como antropocentrismo, antropomorfismo e especismo, comprovar que o texto literário de Adams, exatamente por ser literário, é rico para uma concepção dos viventes animais seres ativos e subversivos. Isso é especialmente importante, pois somos nós, os humanos, os responsáveis por muitas dessas condições adversas enfrentadas pelos coelhos, cães e cavalos. Somos também os leitores dessas obras e é nisso que reside o potencial ético e transformador da zooliteratura. Destacamos, assim, a surpresa preciosa que recebemos ao nos aprofundarmos no conceito de antropomorfismo, uma acepção bastante comum dentro dos círculos literários, mas que pode ser usada efetivamente para se entender a maneira pela qual a humanidade constrói a animalidade, conforme demonstramos em nossa discussão do animal enquanto “tradição” (SAX, 2001) e “tropo” (ROBLES, 2016).

No primeiro parágrafo do texto introdutório, trouxemos algumas questões norteadoras do nosso trabalho. É oportuno retomá-las. *É possível pensar essas representações como algo maior que a literatura?* Sim, mas cabe notar que a alegoria é um elemento comum dentro dos textos literários que retratam os animais. A diferença reside na

forma pela qual a alegoria surge dentro do texto: geralmente, na fábula tradicional, o animal serve apenas para expor a moral da história e sua animalidade é perdida. Outros textos, como é o caso das fábulas pós-darwinianas, ainda que tragam representações de animais com sentidos figurados, também apresentam expressões da animalidade. *Como isso se manifesta textualmente?* No caso do autor em relevo, notamos que a animalidade surge por meio de descrições da experiência de vida dos animais que geram estranhamento aos leitores e os lembram que não se trata de uma representação da experiência de mundo por um humano. Lembremos, por exemplo, das palavras utilizadas pelos coelhos para descrever o ato de ir a superfície para comer. E lembremos também que tal procedimento sempre é limitado pela linguagem e capacidade de representação humanas. *Por fim, como se relaciona com a situação de suas contrapartes no mundo real?* Visamos entender como Adams exprimiu uma crítica à forma de tratamento dada aos animais. Ou seja, interessou-nos compreender quais são os elementos dentro do texto que permitem a construção de diversos atos violentíssimos e como os personagens resistiam a essa cultura da destruição. Resistir é uma palavra-chave em nossa análise, pois exprime a capacidade de agir contra. Assim, partindo do texto literário e sempre voltando a ele, recorreremos a estudos recentes que assinalam que os animais têm sido silenciados ao longo da história, pois suas lutas têm sido ignoradas, diminuídas e sistematicamente reprimidas. O texto animalista permite uma visão voltada para as consequências do antropocentrismo especista, a visão daqueles que se encontram em risco de extinção, que se encontram em cárcere, acorrentados ou que, mesmo soltos, vivem sob a chancela de uma morte lenta, exemplificada na ausência de comida e em uma morte rápida, vítimas da caça, das queimadas, do tédio da jaula. Tratar dessas questões a partir da margem da animalidade: eis aí outro exemplo do poder da literatura.

No primeiro, trouxemos a questão da vulnerabilidade como um norte ético para se pensar nas relações entre animais humanos e outros viventes animais. Este conceito nos foi essencial, pois dá grande importância à corporalidade, ou melhor dizendo, ao corpo, à existência terrena e material e, conseqüentemente, à fragilidade e à finitude da matéria. Ao longo da história, o corpo tem sido relegado a um status inferior ao da mente (ou espírito, dependendo do contexto), e o animal, em sua suposta carência desse elemento, seria uma biomáquina. Se a animalidade está encerrada na matéria, o corpo humano seria apenas o suporte dessa qualidade abstrata e extracorpórea a qual chamamos de mente (um presente exclusivamente nosso). Assim, a teoria de Pick acerca da vulnerabilidade é preciosa e elege o corpo como o elemento unificador da animalidade e da humanidade, bem como abre o caminho para uma ética baseada na compaixão.

Feito esse resgate da corporalidade, procuramos mostrar como as obras em relevo apresentam, criativa e criticamente, as dificuldades experimentadas por diversos animais. *EBWD* é um texto relativamente simples, dada sua estrutura baseada na jornada de herói formulada por Campbell, mas rico no que tange à representação da vida animal na medida em que apresenta maneiras claras pelas quais os animais questionam, sabotam e enfrentam as práticas especistas empreendidas pelos humanos. Já *TPD* marcou um avanço no experimentalismo literário por parte de Adams, sendo, sem sombra de dúvidas, a obra mais complexa por nós discutida. As críticas presentes em *EBWD*, potencializados pela complexidade literária da obra, asseguram a posição de Adams como um escritor animalista de peso. Por fim, *Traveller* mostrou-se um desafio em razão de sua natureza paradoxal, pois, se por um lado, o pano de fundo é uma guerra, por outro, a obra tem um tom reconciliatório ao investir em relações positivas entre homens e cavalos. Enquanto nas

leituras dos dois primeiros romances focamo-nos nos protagonistas, em *Traveller* recorreremos a um personagem secundário, apagado, cuja única ação relevante seja, talvez, a mais significativa de todo o conjunto analisado.

Essa sequência de sabotagens, desafios e revoltas praticadas pelos personagens são agrupadas sob o leque daquilo que chamamos de resistência, que, por sua vez, pressupõe uma noção de agência, aquela que vai contra a opressão em qualquer nível. Os textos de Adams abordam de forma única a resistência como parte da agência.

A virada animal parece estar longe de terminar. Nota-se um interesse renovado por teorias que abordam e elegem a natureza e os viventes animais como focos centrais de suas análises. É improvável que todos os estudos a serem realizados embebidos nessa virada venham assumir um posicionamento crítico, mas, levando em consideração a urgência cada vez mais clara imposta pelo antropoceno, apostamos que áreas como os Estudos Críticos Animais e os Veganos ganhem projeção nos anos que virão. No que se refere aos Estudos Literários, a adoção de uma leitura renovada da representação da animalidade certamente levará a resultados importantes. Se é verdade que os animais estão espalhados por toda a literatura, os pesquisadores irão encontrar oportunidades infinitas de reflexão ao retomar textos das mais diversas épocas, movimentos e contextos, canônicos ou não. O que esses animais literários têm a dizer sobre o contexto ao qual pertenciam? Quais são as forças que mediaram tais representações? Como elas se relacionam com a humanidade? São exemplos de questões que poderão guiar esse verdadeiro resgate da animalidade na literatura.

A própria literatura contemporânea tem dado atenção aos animais, como é o caso de nomes consagrados como J.M. Coetzee e Barbara Gowdy. Durante a produção desse

trabalho, foi considerada a possibilidade do estabelecimento de conexões entre Adams e outros autores. Posteriormente, tal movimento se mostrou incompatível com o nosso objetivo, mas, em todo caso, o contato com esses romances mostrou que a literatura produzida em língua inglesa é um campo fértil para essa questão. Dessas leituras, destacamos obras como *O Lobo* (2009), de Joseph Smith, *The Elephant Keeper* (2009), de Christopher Nicholson, *The Tusk that Did the Damage* (2015), de Tania James, e *Fifteen Dogs* (2015), de André Alexis. A presente tese é o produto do esforço em contribuir para o estudo dos animais literários, uma perspectiva calcada na crítica ao antropocentrismo e ao especismo. Afastamo-nos de uma leitura apolítica dos animais. Afastamo-nos também da leitura tradicional e, a nosso ver, rasa de animais como simples alegorias. Ao fazê-lo, resgatamos o modelo de leitura formulado por Bridgman (1990), o qual, esperamos, ter seu potencial desbravado em futuras pesquisas.

Nesse exato momento, a humanidade habita um mundo completamente transformado por suas próprias ações: florestas e geleiras desaparecem, algumas espécies entram em extinção, ao mesmo tempo em que outras, como é o caso dos bovinos, são reproduzidos de forma maciça e industrial. O aquecimento global é um lembrete constante da interferência humana no planeta. Encurralados nas últimas árvores, espremidos em caminhões, abandonados nas ruas dos centros urbanos, os viventes animais falam conosco. Alertam-nos. Iremos ouvi-los?

## REFERÊNCIAS

- ADAMS, Richard. Author Commentary. *Children's Literature Review*, Michigan, v. 121, p. 3-7, 2007. Disponível em:  
 <<<https://link.gale.com/apps/doc/TCPENL447794244/LCO?u=ubcolumbia&sid=LCO&xid=99354b69><https://link.gale.com/apps/doc/TCPENL447794244/LCO?u=ubcolumbia&sid=LCO&xid=99354b69>>>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- ADAMS, Richard. *Em Busca de Watership Down*. Trad. de Rogério Galindo. Planeta do Brasil: São Paulo, 2017.
- ADAMS, Richard. Structo talks to Richard Adams. [Entrevista concedida a] Evan Monaghan. *Structo*, UK, n. 6, p. 12-14, 2011. Disponível em:  
 <<<https://issuu.com/structo/docs/issue6>>>. Acesso em: 06 out. 2021.
- ADAMS, Richard. *The Plague Dogs*. London: Allen Lane, 1977.
- ADAMS, Richard. The Unbroken Web: An Interview with Richard Adams, author of “Watership Down”. [Entrevista concedida a] Dale Andrew White. *Encounters with Authors*. UK: Twin Rivers Press, 2010. Ebook não paginado.
- ADAMS, Richard. *Traveller*. Toronto, London: Little, Brown Century, 1988.
- ADAMS, Richard. Watership Down author Richard Adams: I just can't do humans. [Entrevista concedida a] Alison Flood, *The Guardian*, 2015. Disponível em:  
<https://www.theguardian.com/books/2015/jan/04/richard-adams-watership-down-interview>. Acesso em: 21 jun. 2021.
- ALAIMO, Stacy. Animal. In: ADAMSON, Joni; GLEASON, William A.; PELLOW, David N. (ed.). *Keywords for Environmental Studies*. The USA: New York University Press, 2016. P. 09-13.
- ARMSTRONG, Philip. *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*. Routledge: New York, Oxon, 2008.
- AYTON, Andrew. Arms, Armour and Horses. In: KEEN, Maurice (ed.). *Medieval Warfare: A History*. Oxford: Oxford University Press, 1999. P. 186-208.
- BALDICK, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press: Oxford, 2001. (Oxford Paperback Reference Series)
- BARBAGLI, Marzio. *Farewell to the World: A History of Suicide*. Translated by Lucinda Byatt. Cambridge, Malden: Polity Press, 2015.

- BARRY, Peter. Ecocriticism. In: BARRY, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Third Edition. Manchester and New York: Manchester University Press, 2009. P. 239-261.
- BEKOFF, Marc. Animal Emotions: Exploring Passionate Natures. *BioScience*, [s. l.], v. 50, n. 10, p. 861–870, 1 out. 2000.
- BENNET, Andrew. *Suicide Century: Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace*. Cambridge University Press: Cambridge, 2017.
- BINGHAMTON UNIVERSITY. *U.S. Civil War took bigger toll than previously estimated, new analysis suggests*. [S. l.], 22 set. 2011. Disponível em: <https://www.sciencedaily.com/releases/2011/09/110921120124.htm>. Acesso em: 7 maio 2021.
- BIOMASSA. In: Dicionário *Priberam da Língua Portuguesa*. [s.l.]: Priberam Informática S.A, 2008-2020. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/biomassa>. Acesso em: 15 de abr. 2020.
- BRIDGMAN, Joan. *The Writing, Publication and Literary Context of Watership Down*. 1990. 463 p. Thesis (PhD) - University College London, London, 1990.
- BURNS, Tom. Watership Down: Richard Adams. *Children's Literature Review*, Michigan, v. 121, p. 1-3, 2007.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho do. *Foco Narrativo e Fluxo de 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, oct. 1996. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93131996000200005&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005&lng=es&nrm=iso). Acesso em 16 set. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>.
- CASTRO, Eduardo Viveiros. *Eduardo Viveiros de Castro - Perspectivismo e centros de consciência*. Youtube, 23 ago. 10. Disponível em <<<https://youtu.be/eSrJcwnqOt4>>>. Acesso em: 17 set. 20.
- COETZEE, J. Palestra 3: A vida dos animais. Um: O filósofo e os animais. In: COETZEE, J. *Elizabeth Costello*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. P. 67-103.
- COLLING, Sarat. *Animal Resistance in the Global Capitalist Era*. Michigan State University Press: East Lansing, 2021.
- COPELAND, Marion; SHAPIRO, Kenneth. Toward a Critical Theory of Animal Issues in Fiction. *Society & Animals*, Ann Arbor, v. 13, n. 4, 2005, p. 343-346.

- COSLETT, Tess. Chapter Three: Animal Autobiography. In: COSLETT, Tess. *Talking Animals in British Children's Fiction, 1786–1914*. 1. ed. London: Routledge, 2006. P. 63-92.
- DA SILVA, Maria Alice. *Direitos dos animais sencientes: Perspectivas ética, política e jurídica a partir do conceito de direito em Hart*. Orientador: Delamar José Volpato Dutra. Coorientador: Leticia Albuquerque. 2018. 248 p. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- DANTA, Chris. Prologue: Looking Up, Looking Down: Orientations of the Human. In: DANTA, Chris. *Animal Fables After Darwin: Literature, Speciesism and Metaphor*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2018. P. 4-36.
- DEMELLO, Margo. *Animals and Society: an introduction to human-animal studies*. New York: Columbia University Press, 2012.
- DEMELLO, Margo. Introduction. In: DEMELLO, Margo (ed.). *Speaking for Animals: Animal Autobiographical Writing*. Routledge: New York, Oxon, 2013. P. 1-14.
- DERRIDA, Jacques. *O Animal que Logo Sou (A Seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora, UNESP, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *The Beast & the Sovereign*. LISSE, Michel; MALLET, Marie-Louise; MICHAUD, Ginette (ed.). Translated by Geoffrey Bennington. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2009. v. 1.
- DICKENSON, Victoria. *Rabbit*. London: Reaktion Books, 2014. (Animal Series Books)
- DIXON-KENNEDY, Mike. *Encyclopedia of Greco-Roman Mythology*. Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC-CLIO, Inc., 1998.
- DRISCOLL, Kári; HOFFMAN, Eva. Introduction: What is Zoopoetics? In: DRISCOLL, Kári; HOFFMANN, Eva (ed.). *What is Zoopoetics? Bodies, Texts, Entanglement*. UK: Palgrave Macmillan, 2018. P. 1-13.
- ELONG, Iñaki Robles; CARRERAS, María R. Necropolítica fágica y la vida en el habeas viscus: el matadero como espacio de excepción y la agencia de los otros animales en los lugares invisibles de la existencia. *Revista Latino Americana de Estudios Críticos Animales*, [s. 1.], año VI, n. I, p. 51-69, Junio 2019.
- FORSTER, E.M. People. In FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. San Diego, New York, London: Harcourt Inc., 1985, p.43-64.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FUDGE, Erica. Real and Symbolic: Questions of Difference. In: FUDGE, Erica. *Animal*. London: Reaktion Books Ltd., 2002. P. 67-112. (Focus on Contemporary Issues series)

- GARRARD, Greg. *Ecocriticism*. 2 ed. Routledge: New York, Oxon, 2012.
- GILSON, Erinn. Vulnerability, Ignorance, and Oppression. *Hypatia*, [s. l.], v. 26, ed. 2, p. 308-332, 2011.
- GIORGI, Gabriel. A vida imprópria. Histórias de matadouro. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. P. 199-220.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Trad. de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. (Entrecríticas)
- GORALNIK, Lissy; NELSON, Michael. Anthropocentrism. In: CHADWICK, Ruth (ed.). *The Encyclopedia of Applied Ethics*. Academic Press: Cambridge, 2012. P. 145-155.
- HARARI, Yuval. *Homo Deus: Uma breve história do amanhã*. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HEDIGER, Ryan. Animal suicide and "anthropodenial". *Animal Sentience*, s.l., v. 2, ed. 20, p. 1-3, 2018. Disponível em: <https://www.wellbeingintlstudiesrepository.org/animsent/vol2/iss20/16/>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- HEDIGER, Ryan. Animals and war: introduction. HEDIGER, Ryan (ed.). *Animals and war: studies of Europe and North America*. Leiden, Boston: Brill, 2013a. p. 1-25. (Human-animal studies; 15)
- HEDIGER, Ryan. Our Animals Ourselves: Representing Animal Minds in *Timothy* and *The White Bone*. In: DEMELLO, Margo (ed.). *Speaking for Animals: Animal Autobiographical Writing*. Routledge: New York, Oxon, 2013b. P. 35-47.
- HÖING, Anja. “‘Snit’s a Good Dog!’ Innate Duty in Richard Adams’s *The Plague Dogs*”. In: BLANCO, Chiara; DEERING, Bel (eds.). *Who’s Talking Now: Multispecies Relations from Human and Animals’ Point of View*. Oxford: Interdisciplinary Press, 2015. P. 69–76.
- HÖING, Anja. Devouring the Animal Within: Uncanny Otherness in Richard Adams’s *The Plague Dogs*. In: HEHOLTH, Ruth; EDMUNDSON, Melissa (eds.). *Gothic Animals: Uncanny Animal Otherness and the Animal With-Out*. The UK: Palgrave Macmillan, 2020. P. 57-74.
- HÖING, Anja. Unreliability and the Animal Narrator in Richard Adams’s *The Plague Dogs*. *Humanities* (Special Issue Animal Narratology), v. 6, n. 1, p. 1-13, 2017.
- HORTA, Oscar. What is Speciesism? *Journal of Agricultural and Environmental Ethics*, [s. l.], v. 23, p. 243-266, 2010.

- HORTA, Oscar; ALBERSMEIER, Frank. Defining speciesism. *Philosophy Compass*, [s. l.], v. 15, ed. 11, p. 1-9, November 2020.
- JAMESON, Fredric. *War and Representation*. Modern Language Association of America. Vol. 124, n. 5. October 2009.
- KADYRBEKOVA, Zora. Animal Agents in Russian Fairy Tales. *Canadian Slavonic Papers*, [S. l.], v. 60, n. 3-4, p. 407-425, 2018.
- KEEN, MAURICE. Introduction: Warfare and the Middle Ages. In: KEEN MAURICE (ed.). *Medieval Warfare: A History*. Oxford: Oxford University Press, 1999. P. 1-12.
- KITCHELL, Kenneth. The Shrinking of the Epic Hero: From Homer to Richard Adams *Watership Down*. *Children's Literature Review*, Michigan, v. 121, P. 10-21, 2007.
- LASKOWSKI, William. Richard Adams. In: ROLLYNSON, Carl (ed.). *Notable British Novelists*. Pasadena: Salem Press Inc., 2001.
- MACIEL, Maria Esther. "A zooliteratura tem um enfoque multifacetado". [Entrevista concedida a Gianni Paula de Melo. *Revista Continente*, [S. l.], n. 249, p. s/p, 1 jan. 2016a. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/181/-a-zooliteratura-tem-um-enfoque-multifacetado->. Acesso em: 7 set. 2021.
- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016b.
- MACKENZIE, Catriona; ROGERS, Wendy; DODDS, Susan. Introduction: What Is Vulnerability, and Why Does It Matter for Moral Theory? In: MACKENZIE, Catriona; ROGERS, Wendy; DODDS, Susan (ed.). *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*. New York: Oxford University Press, 2014. P. 1-29.
- MALAY, Michael. *The Figure of the Animal in the Modern and Contemporary Poetry*. UK: Palgrave Macmillan, 2018.
- MARCUS, Hadas. An Ecocritical Approach to Cruelty in the Laboratory. *Journal of Animal Ethics*, v. 6, n. 2, 2016, P. 223-233.
- MCHUGH, Susan. Animal Farm's Lessons for Literary (and) Animal Studies. *Humanimalia: A Journal of Human/Animal Interface Studies*, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 24-39, 2009a.
- MCHUGH, Susan. *Animal Stories: Narrating Across Species Lines*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2011.
- MCHUGH, Susan. *Dog*. London: Reaktion Books Ltd, 2004. (Animal series)
- MCHUGH, Susan. Literary Animal Agents. *PMLA*, New York, v. 124, n. 2, p. 487-495, Mar., 2009b.

- MEYER, Charles. The Power of Myth and Rabbit Survival In Richard Adams' "Watership Down". *Journal of the Fantastic in the Arts*, Orlando, v. 3, ed. 3/4 (11/12), p. 139-150, 1994.
- NOCELLA, A. et al. Introduction: The emergence of Critical Animal Studies: The rise of Intersectional Animal Liberation. In: NOCELLA, A. et al. (Org.). *Defining Critical Animal Studies: An intersectional social justice approach for liberation*. New York: Peter Lang, 2014. p. 19-36. (Counterpoints).
- OERLEMANS, Onno. A Defense of Anthropomorphism: Comparing Coetzee and Gowdy. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Winnipeg, v. 40, n. 1, 2007, p. 181-196, 2007. Disponível em: [www.jstor.org/stable/44030165](http://www.jstor.org/stable/44030165). Acesso em: 27 Jan. 2020.
- OERLEMANS, Onno. The Animal in Allegory: From Chaucer to Gray. In: OERLEMANS, Onno. *Poetry and the Animals: Blurring the Boundaries with the Human*. New York: Columbia University Press, 2018. P. 27-51.
- ORESTANO, Francesca. Il caso di Snitter e Rowf (e di molti altri animali): scienza e crudeltà in *The Plague Dogs* di Richard Adams. In: CASTELLARI, Marco (ed.). *Formula e metafora. Figure di Scienziati nelle Letterature e Culture Contemporanee*. Milan: Ledizione, 2014. P. 185-200.
- PARRY, Catherine. *Other Animals in Twenty-First Century Fiction*. UK: Palgrave Macmillan, 2017.
- PEÑA-GUZMÁN, David M. Can nonhuman animals commit suicide? *Animal Sentience*, s.l., v. 2, p. 1-25, 2017. Disponível em: <<[www.wellbeingintlstudiesrepository.org/animsent/vol2/iss20/1/](http://www.wellbeingintlstudiesrepository.org/animsent/vol2/iss20/1/)>>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- PENNINGTON, John. Shamanistic Mythmaking: From Civilization to Wilderness; Watership Down; *Journal of the Fantastic in the Arts* (Special Issue: Richard Adams's Watership Down), Orlando, v. 6, n. 1 (21), p. 34-50, 1993.
- PICK, Anat. *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York: University Press, 2011.
- PINTO, Daniela Carniçali Martins. Pode o animal falar? Um estudo sobre o especismo no jornalismo contemporâneo brasileiro / Daniela Carniçali Martins Pinto; orientador, Daisi Irmgard Vogel, 2021. 673 p. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Jornalismo, Florianópolis, 2021.
- PLUMWOOD, Val. *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. London and New York: Routledge, 2002.
- PRIKLADNICKI, Fábio. *Reinscrevendo a responsabilidade: Figurações da alteridade entre o humano e o animal*. 2015. 141 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande

do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2015.

- QUINN, Emelia; WESTWOOD, Benjamin. Introduction: Thinking Through Veganism. In: QUINN, Emelia; WESTWOOD, Benjamin (eds.). *Thinking Veganism in Literature and Culture: Towards a Vegan Theory*. Oxford: Palgrave Macmillan, 2018. (Palgrave Studies in Animals and Literature)
- RIGBY, Kate. Ecopoetics. In: ADAMSON, Joni; GLEASON, William A.; PELLOW, David N. (ed.). *Keywords for Environmental Studies*. The USA: New York University Press, 2016. p. 79-81.
- RITVO, Harriet. On the Animal Turn. *Dædalus*, Cambridge, v. 136, n. 4, p. 118-122, 2007.
- ROBLES, Mario Ortiz. *Literature and Animal Studies*. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2016. (Literature and Contemporary Thought Series)
- RODRIGUEZ, Francisco. Beyond Satire: Richard Adams's *The Plague Dogs*. *International Fiction Review*, v. 15, n. 1, p. 51- 53, 1988.
- RYDER, Richard. Speciesism. In: CHADWICK, Ruth (ed.). *The Encyclopedia of Applied Ethics*. Academic Press: Cambridge, 2012. p. 213-219.
- SAX, Boria. *Imaginary Animals: The Monstrous, the Wondrous and the Human*. London: Reaktion Books, 2013.
- SAX, Boria. *The mythical zoo: an encyclopedia of animals in world myth, legend, and literature*. California: ABC-CLIO, Inc., 2001.
- SHAPIRO, Kenneth Joel. The Death of the Animal: Ontological Vulnerability. *Between the Species*, [s. l.], v. 5, ed. 4, p. 183-194, 1989.
- SIMMONS, John. Anthropomorphism: The Non-Human as Human. In: SIMMONS, John. *Animal Rights and the Politics of Literary Representation*. Hampshire, UK; New York, USA: Palgrave, 2002. P. 116-139.
- SÓFOCLES. *Ájax*: Uma tragédia grega. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. Ebook.
- STAGOLL, Cliff. Becoming. In: PARR, Adrian (ed.). *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2010. p. 25-27.
- WALKER, Elaine. *Horse*. London: Reaktion Books Ltd, 2008.
- WEITZENFELD, Adam; JOY, Melanie. An Overview of Anthropocentrism, Humanism, and Speciesism in Critical Animal Theory. In: NOCELLA II, Anthony J et al (eds.). *Defining Critical Animal Studies: An Intersectional Social Justice Approach for Liberation*. Peter Lang: New York, 2014. (Counterpoints) P. 3-27.

- WISE, Naomi. Review: The Plague Dogs. *Film Quarterly*, v. 38, n. 38, p. 53-54, 1985.
- WOLFE, Caryl. *Animal Rites: American Culture, the discouse of species and posthumanist theory*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- ZILBERMAN, Regina. Apresentação: a guerra — mais que um tema para a literatura. *Nau Literária*, Porto Alegre, v.11, n. 2, p. 1-6, 2015.
- ZIRBEL, Ilze. *Uma Teoria Político-Feminista do Cuidado* / Ilze Zirbel; orientador, Darlei Dall’Agnol – Florianópolis, SC, 2016. 260 p. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia.