



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

FELIPE SANTOS DE TORRE

**A ANIMALIDADE E A CONDIÇÃO HUMANA:
ASPECTOS ZOOLITERÁRIOS EM CONTOS DE LUIZ VILELA**

Londrina
2015

FELIPE SANTOS DE TORRE

**A ANIMALIDADE E A CONDIÇÃO HUMANA:
ASPECTOS ZOOLITERÁRIOS EM CONTOS DE LUIZ VILELA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção ao título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon.

Londrina
2015

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

T689a Torre, Felipe Santos de.

A animalidade e a condição humana : aspectos zooliterários em contos de Luiz Vilela / Felipe Santos de Torre. – Londrina, 2015.
152 f.

Orientador: Luiz Carlos Santos Simon.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Vilela, Luiz, 1942- Crítica e interpretação – Teses. 2. Contos brasileiros – História e crítica – Teses. 3. Animais na literatura – Teses. 4. Homem – Natureza animal – Teses. 5. Comportamento social dos animais – Teses. I. Simon, Luiz Carlos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-34.09

FELIPE SANTOS DE TORRE

**A ANIMALIDADE E A CONDIÇÃO HUMANA:
ASPECTOS ZOOLITERÁRIOS EM CONTOS DE LUIZ VILELA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção ao título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul -
UFMS

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual do Norte do Paraná -
UENP

Londrina, 31 de agosto de 2015.

Aos meus pais, com amor, dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi movido por muitos afetos e, sendo assim, cabe agradecer a cada um deles:

Aos meus pais que me deram, pelo sangue com amor, a fibra do caráter.

À minha extensa família que, apesar de fisicamente distante, permanece perene em meu coração.

À Carolina Spisla, amiga polaca de todas as horas, pelo apoio incessante, pelas companhias infundáveis.

À Giselli Gonçalves, pelo reencontro andaluz de almas sarracenas e por não me fazer esquecer que em minhas veias também corre azeite de oliva.

À Amanda Parra, pelas conversas cheias de amor, amizade e graciosidade hispânica.

À Camila Lívio, pela sua eterna mão estendida que me acompanha dentro e fora da vida acadêmica.

A meu orientador, Luiz Carlos Simon, pela acolhida, confiança e ensinamentos.

À minha primeira professora de Literatura, Cláudia Menezes da Cruz, que pelo seu incansável incentivo me fez chegar aqui. Qualquer conquista profissional que eu possa ser portador se deve, em muito, à senhora.

À Vanderléia Oliveira e a Miguel Heitor Braga Vieira, professores que compuseram minha banca de qualificação. Agradeço imensamente pelo aconselhamento minucioso, oportuno e afetivo.

Ao professor Rauer Ribeiro Rodrigues, pela sua presença em minha banca de defesa e sua importante contribuição para os momentos finais de minha dissertação.

Aos professores do programa de pós-graduação, pelas aulas, conversas, indicações e incentivos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES –, pelo necessário auxílio financeiro.

À força maior e suprema que me sustenta e me inspira: que alguns chamam de Deus, que alguns chamam de Vida.

“Amar os animais é aprendizado de
humanidade” (João Guimarães Rosa, *Ave*,
Palavra, p. 94).

TORRE, Felipe Santos de. **A animalidade e a condição humana**: aspectos zooliterários em contos de Luiz Vilela. 152 f. Dissertação de Mestrado em Letras. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2015.

RESUMO

Essa pesquisa consiste na análise de cinco contos de Luiz Vilela em que é pertinente a participação de animais enquanto personagens e reveladores de força motriz da condição humana. À luz dos Estudos Animais, mais precisamente pela ótica zocrítica, objetivamos verificar certos aspectos que ensejam o contato entre o ser humano e o animal nas suas mais diversas possibilidades, uma vez que a literatura é um campo privilegiado para debater e acessar as fronteiras e as pontes entre humanos e demais seres vivos. As reflexões aferidas pelas análises de nosso objeto de estudo apontam um certo apreço, da parte do autor, por animais aviltados, socialmente desconsiderados pela comunidade humana, justamente porque tais seres colaboram para que seja manejado um discurso literário pela via preponderante do imprevisto, da desestabilidade e das crises por que passa o ser humano. Dessa forma, procuramos verificar como certos contos de Luiz Vilela abordam a questão animal, e por ela, o próprio conceito de humano.

Palavras-chave: Luiz Vilela. Zooliteratura. Contos.

TORRE, Felipe Santos de. **Animality and the human condition**: zooliterary aspects in short stories by Luiz Vilela. 152 p. Dissertação de Mestrado em Letras. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2015.

ABSTRACT

This research is the analysis of five short stories by Luiz Vilela which have relevant participation of animals as characters and as revealing of the driving force of the human condition. In light of the Animal Studies, more specifically from the perspective of the zoocritics, we aim to verify certain aspects that give rise to the contact between humans and the animal in its various possibilities, since literature is a privileged field to discuss and access the borders and bridges between humans and other living beings. The reflections assessed by the analysis of our object of study indicate a certain appreciation, on the part of the author, for dishonored animals, socially disregarded by the human community, precisely because such beings enable a literary speech by leading the unexpected way, the destabilization and crisis experienced by the human being. In this sense, we seek to review how certain short stories by Luiz Vilela approach the animal issue and through it the very concept of human.

Keywords: Luiz Vilela. Zooliterature. Short stories.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A ANIMALIDADE E A CONDIÇÃO HUMANA	13
1.1 OS OUTROS DE NOSSA CULTURA: RELAÇÕES FRONTEIRIÇAS ENTRE O HUMANO E O INUMANO.....	13
1.2 A HORA E A VEZ DOS ANIMAIS: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A ZOOLOGIA.....	27
1.3 REVISITANDO A FAUNA (LITERÁRIA) BRASILEIRA: ALGUNS CAMINHOS JÁ PERCORRIDOS.....	35
2 A POÉTICA DE LUIZ VILELA	52
2.1 O TREMOR LITERÁRIO CHAMADO LUIZ VILELA.....	52
2.2 O MINEIRO BOM DE PAPO	54
2.3 OS ANIMAIS ESCRITOS DE VILELA	59
3 NAS TEIAS DA AFETIVIDADE: FIGURAÇÕES ANIMAIS EM CONTOS DE LUIZ VILELA	65
3.1 AS FORMIGAS E O CIMENTADO IMAGINÁRIO INFANTIL.....	65
3.2 UM PEIXE ENTRE AS ESCAMAS DO AFETO E OS ESPINHOS DA DOR	69
3.3 ZOIUDA: OLHOS DE LAGARTIXA OBLÍQUA E DISSIMULADA.....	79
3.4 UM <i>GAUCHE</i> CHAMADO ADALBERTO	87
3.5 O HOMEM-TATU E A CARAPAÇA DA INDIVIDUALIDADE	99
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
5 REFERÊNCIAS	117
6 ANEXOS	121
ANEXO A – Conto “A formigas”.....	122
ANEXO B – Conto “Um peixe”.....	124
ANEXO C – Conto “Zoiuda”	127
ANEXO D – Conto “Bichinho engraçado”	130
ANEXO E – Conto “O buraco”	144

INTRODUÇÃO

É notável o crescente interesse em diversas áreas pela temática animal. O nosso tempo anseia estabelecer, não somente uma tentativa de reaproximação entre o ser humano e o animal, mas principalmente um novo paradigma para repensar as noções de vida, a condição humana e os direitos de todos os viventes.

O escopo de indagações sobre este temário permite, também, examinar os resultados das relações entre animais e homem nas produções artísticas, uma vez que tanto a figura animal, como a própria arte, são portadoras e geradoras de múltiplos sentidos.

Sendo assim, a questão animal emerge de forma ressignificada por meio de novos olhares, novas constatações, análises, discussões, novas produções artísticas e acadêmicas. Sob essas recentes perspectivas, um velho e inevitável imbricamento ressurge e se destaca, desta vez em uma nova roupagem: a condição humana, agora compreendida e refletida, também, pela via radical da sua alteridade máxima – o animal.

No que diz respeito à literatura, a figura do animal remonta a épocas distantes, mas as reflexões em torno do temário da animalidade, como questão teórica, ainda se revelam incipientes.

Diante de tal constatação, nossa intenção é verificar a figura animal na produção literária brasileira pela via de um recorte analítico e pela ótica dos estudos denominados “animais”. Para tanto, a pesquisa se debruçou sobre a produção contística do escritor mineiro Luiz Vilela, mais precisamente em cinco narrativas, as quais aqui anunciamos em ordem de publicação. São elas: “O buraco”, de *Tremor de terra* (1967); “Um peixe” e “As formigas”, de *Tarde da noite* (1970); “Bichinho engraçado”, pertencente ao livro *Lindas pernas* (1979) e “Zoiuda”, do livro *Você verá* (2013).¹

Todas essas produções escolhidas abordam, em específico, animais que não são considerados domésticos e tampouco estimados. Esse fato é de suma importância para nossas análises, pois, por não fazerem parte da vivência íntima das personagens humanas, vez que não são caracterizados como criaturas de estima,

¹ Apesar de os contos citados estarem em ordem cronológica de publicação, nossas análises não seguem essa especificidade.

colaboram para encarar a própria existência do homem por meio de encontros, ora fortuitos, ora premeditados, causando, pelo contato, alguma espécie de estranheza simbolicamente reveladora.

Destarte, as figuras animais que participam ativamente das diegeses em questão não são apresentadas como representações humanas. É, pois, o aparentemente simples contato estabelecido entre as personagens – humanas e animais – que impulsiona e expõe, por meio do discurso diegético, algum conflito imanente à alma do homem, colaborando, assim, para que sejam despertadas, tanto para os protagonistas das narrativas, como para os seus possíveis leitores, certos sentimentos e meditações sobre comportamentos perante à vida: condutas morais, medos, incertezas, afetos, solidão, luto.

Justifica-se o interesse em analisar certos contos de Luiz Vilela, sob a ótica zoocrítica, por alguns motivos. Trata-se de um autor que vem sendo estudado como integrante destacado da literatura brasileira. Seus livros têm suscitado grande discussão no meio acadêmico por suas abordagens temáticas de tom filosófico, que versam motes existenciais e, por isso, apesar de muitas vezes possuírem um recorte espacial localizado – vida metropolitana ou interiorana –, acabam por expor questões atemporais, inerentes à alma humana. Além disso, o trato com a linguagem literária, da parte do autor, é referência máxima, pois a simplicidade na construção de seus textos aguça e sobrepõe os densos e complexos temas neles tratados. Se, portanto, a condição humana é matéria-prima para a prosa de Vilela, cabe verificarmos de que modo ela é retratada nos contos em que a condição animal também se apresenta de maneira pertinente, já que, até o momento, ao que consta, não há estudos aprofundados sobre a abordagem zooliterária na obra deste escritor. E, ao que tudo indica, a recorrência do tema animal em sua produção merece a devida atenção. Compete-nos, nesse momento, a afirmação de que nossa pretensão analítica está pautada no estreito e restrito espaço de um trabalho dissertativo de mestrado, de modo que nossas considerações se adequam às formalidades deste tipo textual.

Para tanto, decidimos dividir nosso trabalho em três capítulos. O primeiro, que dá nome à pesquisa, “A animalidade e a condição humana”, se estende em três itens primordiais, como maneira de, por uma amálgama de observações, mapear a histórica e indissociável relação humana com os animais.

O item “Os Outros de nossa cultura: relações fronteiriças entre o humano e o inumano” inicia nosso discurso. O intuito maior, nessas primeiras linhas, é verificar como a figura animal ultrapassa os limites da subserviência, do utilitarismo restrito às nossas necessidades primárias, já que o animal, enfim, incita, pela sua alteridade máxima, nossa capacidade imagética, simbólica e filosófica sobre tudo que nos rodeia, inclusive nos auxilia a ponderar sobre nosso próprio estatuto de sujeito. O segundo item, “A hora e a vez dos animais: considerações teóricas sobre a Zooliteratura”, volta-se para as reflexões insurgentes e incipientes acerca do animal escrito. Como área própria e relativamente nova, a Zooliteratura, consagrada pelos Estudos animais, – cuja incumbência maior é arregimentar um aporte teórico condizente a suas pretensões –, merece e precisa ser engendrada no espaço de nosso percurso dissertativo. No último item, “Revisitando a fauna (literária) brasileira: alguns caminhos já percorridos”, como o próprio título revela, vislumbramos, panoramicamente, a presença significativa dos animais em obras literárias brasileiras de destaque, de modo a mostrar a recorrência e a importância deste tema nas produções poéticas e ficcionais nacionais.

O segundo capítulo, intitulado “A poética literária de Luiz Vilela”, verifica a importância da produção ficcional do autor em questão, sobretudo no que tange aos seus temas recorrentes e aos aspectos formais de sua escrita. Dialogando com a fortuna crítica de Vilela, pretendemos mostrar, também, a constante presença animal em sua prosa e de que maneira ela é abordada.

O terceiro capítulo, por sua vez, “Nas teias da afetividade: figurações animais em contos de Luiz Vilela”, concentra-se nas análises das produções por nós acolhidas.

No que tange às nossas considerações finais afirmamos que elas não serão aferidas como irrevogáveis, tampouco terão a pretensão de esgotar o fértil assunto. Nosso intento maior, ao finalizar este trabalho, é mais o de traçar questões provocativas do que respostas a esse temário contemplado por Vilela, que sempre se encontrará aberto a novas inquietações.

Quanto às referências, buscamos textos de diversos campos do saber, que pudessem sustentar, de forma transversal, a questão central de nossa pesquisa, sem obliterar, ou melhor, sem deixar em plano secundário, textos referentes à crítica e teoria literárias. Há a necessidade de afirmarmos que todas as

fontes consultadas e utilizadas, sejam elas de qualquer ordem científica, contribuíram, sobremaneira, com a construção de um percurso cuja expressividade maior se pauta no âmbito literário. Esta observação é indispensável, uma vez que os Estudos Animais se circunscrevem por meio de inúmeros direcionamentos que perpassam as ciências humanas e biológicas e, até mesmo, biopolíticas e etológicas, e o risco de se tornarem anêmicas as indagações e análises principais é grande. Portanto, fica muito patente a necessidade de entrarmos em contato com uma criteriosa seleção de textos, visto que as temáticas dos contos acolhidos, um tanto quanto emergentes, anseiam por análises que requerem um aporte teórico substancial que se pauta em reflexões filosóficas, históricas e do ramo da psicologia e da antropologia.

Valemos-nos de autores fundamentais para nossa pesquisa, como Gustav Karl Jung, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, John Berger e Georges Bataille, por exemplo. Na seara da teoria e da crítica literárias, pautamo-nos em diversos escritos, como os de Julio Cortázar, Fábio Lucas, Herman Lima e, também, em autores que fortificam a fortuna crítica de Luiz Vilela, casos do professor e pesquisador Rauer Ribeiro Rodrigues e de Wania Majadas.

Os anexos que se seguem, referentes aos contos analisados, integram nosso trabalho no sentido de darem assistência a todos aqueles que acessarem esta dissertação, para que possam, por meio da leitura do nosso objeto de estudo, melhor compreender nossas propostas analíticas.

Por fim, procuraremos contribuir com a fortuna crítica de Luiz Vilela por uma direção por vezes oblíqua de um caminho que se faz extenso e intensivo. Nesse sentido, nossa jornada requer passos cautelosos sem a pretensão de esgotar a via literária de Vilela, mas sim dela (e por ela) contemplar e vislumbrar uma estrada que se anuncia pelas placas da urgência, da necessidade e, por que não, do ineditismo.

1 A ANIMALIDADE E A CONDIÇÃO HUMANA

1.1 OS OUTROS DE NOSSA CULTURA: RELAÇÕES FRONTEIRIÇAS ENTRE O HUMANO E O INUMANO

Gilbert Durand, pesquisador francês, cuja relevância de seu trabalho está pautada em distintos estudos sobre o imaginário e a mitologia, pôde verificar, ao analisar as imagens da história das representações, que a figura do animal é, incontestavelmente, a mais frequente em todas as civilizações e em todos os tempos. Conforme o pesquisador,

O animal apresenta-se como um abstrato espontâneo, o objeto de uma assimilação simbólica, como mostra a universalidade e a pluralidade da sua presença tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva. A linguística comparada notou também, desde há muito tempo, que a repartição de substantivos faz-se primitivamente segundo as categorias do animado e do inanimado. O Bestiário, portanto, parece solidamente instalado na língua, na mentalidade coletiva e na fantasia individual (DURAND, 2002, p. 70).

O excerto do texto de Durand nos fornece um fato relevante para compreendermos que a produção humana voltada à imagística animal está subordinada, de certa forma, à intrínseca relação que o ser humano possui com a natureza.

No plano da contemporaneidade, é plausível a assertiva de que a acepção animal pode revelar um duplo caráter, no que compete a ela compreensões de ordens da representatividade, de modo que tanto pode ser considerada o oposto do homem, como também o seu próprio reflexo simbólico.

Essas possibilidades são fundamentos assentados em um processo histórico no qual, em momentos diferentes, deu-se a escolha de um caráter e, posteriormente, de outro. Nesse sentido, as duas configurações sobre a representatividade do animal, no período atual da civilização, surgem como propostas não ambivalentes.

Soma-se a essas duas categóricas possibilidades um ponto que, para nós, é de profundo interesse: o corpo animal, bem como suas condutas e posturas, podem ser encarados como uma grande força motriz que projeta e, ao mesmo tempo, alavanca aquilo que mais caracteriza nossa condição humana, por

meio de interações entre nós, humanos, e eles, animais, sejam elas fortuitas ou premeditadas. Essas caracterizações, que tanto foram motivos de debates para a humanidade, no que tange aos limites e limiares do que, enfim, é o próprio ser humano e o que não o define, são pautadas não somente por conjeturas cognitivas que, de certa forma, se revelam como a bandeira fincada nesse território fronteiriço que nos separa das demais espécies pela via da maturidade racional, mas também, e principalmente, pela capacidade sensitiva e sentimental que possuímos, capacidade esta que vai além do instinto.

Por outros termos, a animalidade realça sobremaneira a condição humana, fazendo o homem pensar sobre sua existência que a largos passos foi se tornando automatizada. Assim sendo, a máxima alteridade revelada pela essência animal e a sua enigmática interação com o ser humano são possíveis ferramentas potencializadoras de sentido, capazes de se tornarem enriquecedoras matérias-primas para certas representações artísticas e, também, para outras formas de reflexão. Esse é, pois, o mote que direciona nosso trabalho dissertativo. Iremos, então, examinar como a relação do ser humano com o animal se construiu, e de que forma ela se presentifica, no intuito de compreendermos essa interação representada no plano artístico e, por extensão, literário.

Se a alvorada da jornada humana surge na direta relação que o homem estabelece com o sagrado, podemos facilmente verificar a implacável participação dos animais nessa etapa primeira da hominização. A imagística animal recebeu cativo lugar em muitos preceitos litúrgicos e ritualísticos que remontam à nossa ancestralidade. Participaram das primeiras impressões e expressões circunscritas que o homem realizou no que diz respeito às venerações por meio de pinturas, oferendas, sacrifícios, lendas e mitologias, bem como por zoomorfizações de diversos deuses espalhados pelo mundo.

O ponto-cardeal de tantas ações e concepções de teor místico que envolvem a forma e a essência animal talvez possua uma lógica que merece ser explanada, mesmo que de maneira breve. Tanto o animal como tudo que diz respeito às reflexões celestiais possuem em comum a mesma chave-de-ligação: o mistério. Ora, se a origem da vida é matéria para muitos questionamentos, o animal, pela sua própria e integral alteridade, surge como fonte simbólica daquilo que desconhecemos, colaborando para que ele próprio seja a ponte que conecta o ser

humano com o terreno arenoso do mistério e, conseqüentemente, com os desdobramentos do sagrado nas suas inúmeras concepções.

Rapidamente vêm à tona referências universais, a começar pelos homens-da-caverna. As pinturas rupestres são provas de que as imagens dos bichos incrustados nas superfícies rochosas, em muitas circunstâncias, eram formas de louvar e agradecer à Mãe Natureza pela farta caça tão necessária para sobrevivência dos primeiros representantes de nossa espécie. O crítico inglês John Berger considera que “[...] o primeiro tema de pintura foi animal. Provavelmente a primeira tinta foi sangue de animal. Antes disso, é razoável supor que a primeira metáfora tenha sido animal” (BERGER, 2003, p. 14-15).

Mais do que um registro dos primeiros elos com o divino, as artes exercidas nas cavernas apontam, sob o ponto de vista histórico, para um novo olhar do homem sobre si próprio e àquilo que o rodeia, uma vez que o exercício artístico confirma e consolida a hominização, pois ao dar vazão à capacidade criativa de representar bisões, veados e cavalos em paredes cavernosas, o *Homo sapiens* inaugura uma etapa crucial para a marcha da humanidade. É um argumento se não irrefutável ao menos plausível o de que o homem teria cessado de ser um animal ao atribuir a este uma imagem poética e carregada de simbolismo. Na acepção de Dominique Lestel,

Essas pinturas são dotadas de uma extraordinária força sugestiva que ainda nos toca algumas dezenas de milhares de anos depois. Elas constituem tão bem as premissas da escrita quanto as do pensamento simbólico. Emmanuel Anati tenta mostrar que essa escrita é de alcance universal e que ela se forma, nos cinco continentes, em torno dos mesmos 20 grafemas de base (LESTEL, 2011, p. 31).

É aceitável, nesse sentido, a aplicação do pensamento de Carl G. Jung acerca da concepção simbólica como artifício para validar e potencializar fatos e artefatos, sejam eles concretos ou abstratos. A capacidade de ressignificar imagens e palavras é, de fato, imanente ao ser humano. Portanto, esses registros das cavernas podem ser consagrados como uma maneira de a humanidade se legitimar enquanto tal, uma vez que “[...] uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato” (JUNG, 2008, p. 19). Jung ainda complementa: “[...] por existirem inúmeras coisas fora do

alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente (JUNG, 2008, p. 19).

John Berger também afirma que o que distinguia o homem dos animais era a capacidade humana para o pensamento simbólico,

[...] capacidade essa inseparável do desenvolvimento de uma linguagem em que as palavras não eram meros sinais, mas significantes de algo além delas mesmas. Mas os primeiros símbolos foram animais. O que distinguia homens de animais nasceu de sua relação com eles (BERGER, 2003, p. 16).

Por esse viés, damos continuidade às nossas considerações utilizando, por empréstimo, as palavras do célebre antropólogo Claude Lévi-Strauss, que, em um dado momento de sua caminhada enquanto pesquisador, abordou a aptidão do homem em verificar – espécie de primeiros passos da capacidade intelectual humana – as semelhanças entre nós e os demais animais, aquilo que nos separava das demais espécies e nos constituía enquanto outros seres, carregados de atribuições próprias e exclusivas.

Porque originalmente o homem se sentia idêntico a todos os que lhe eram parecidos, entre os quais os animais, é que ele veio a adquirir a capacidade de distinguir a si mesmo como distingue a eles – aos outros – isto é, usar a diversidade das espécies para apoio conceitual da diferenciação social. Assim, desde o início dos tempos, houve um uso universal de signos animais para mapear a experiência do mundo (LÉVI-STRAUSS apud BERGER, 2003, p. 15).

A partir do momento em que houve tal descoberta, o homem começou a utilizar a matéria animal para além daquilo que lhe fosse necessário para sobreviver, podendo, então, viver no sentido lato da palavra, explorando e potencializando as ferramentas que encontrava ao seu redor. Assim, o animal se tornou, ao mesmo tempo, tanto matéria-prima quanto tema de suas primeiras concepções artísticas e religiosas.

Se, a rigor, as cavernas são fontes primárias para as manifestações do sagrado, as referências que se seguem, consoante à associação animal ao plano da fé, são praticamente incontáveis. Podemos citar, sem mirarmos aos detalhes nas exemplificações, um arcabouço extenso que diz respeito à esfera zoológica e às

explicações cosmogônicas.

A começar pelo Xamanismo, espécie de Grande Mãe das religiões e que faz parte de uma das tradições mais antigas no que se refere à concepção do sagrado. Sendo um fenômeno religioso, mas não uma doutrina em específico, sua raiz parte do período paleolítico e se ramifica em todas as Américas, na África, entre os povos aborígenes da Austrália, esquimós, passando pela Indonésia, Malásia, Senegal, Patagônia, Sibéria, Bali e por toda a Europa. A representatividade do Xamanismo é tão marcante que, de fato, colaborou sobremaneira ao abrir as portas para as codificadas religiões, influenciando-as pela sua fonte primária, intrínseca à essência humana, que é a natureza. Deste ponto de vista, o religar, palavra que define o conceito de religião, parte da concepção de intermediação – esta feita entre o plano terreno/natureza e o plano celestial/divino. Os animais, pela carga atribuída à alteridade e, conseqüentemente, pelo mistério, evocam, então, pela via xamânica, uma espécie de poder metonímico que muito bem condensa os poderosos atributos da natureza.

Desse modo, a fauna sagrada, entronizada pela visão de mundo dos antigos egípcios, também é, na mesma medida, uma forma de louvar o poder da natureza, já que o seu panteão fora ocupado por divindades zoomórficas; a rica cultura greco-romana, por sua vez, se anuncia por meio das mitologias em que seres fantásticos são protagonistas; o Hinduísmo prega a reverência a certos animais considerados sagrados: ratos, vacas, macacos e elefantes, por exemplo, são tratados com o mais digno respeito, posto que são encarados como criaturas divinas na Terra.

A tradição judaico-cristã, sustentada pela sua obra máxima, a *Bíblia Sagrada*, captou deste livro-referência informações que, para seu ponto de vista, são grandes sentenças modelares. A elasticidade da imagética animal se enquadra de modo muito exemplificado na *Bíblia*. Dependendo da passagem do livro sagrado, as espécies podem representar ocorrências de milagres, punições, alegorias malévolas ou metáforas divinas.

Na criação do mundo, em que os seres inumanos chegaram antes de nós, no surgimento do pecado, no qual a serpente, alegoria da tentação, é a responsável por Eva e Adão sucumbirem, e na decisão de Deus de destruir a sua primeira criação e começar de novo com Noé, os animais são agentes fundamentais

para essas passagens relatadas no livro *Gênesis*. Também quando Deus enviou Moisés, para retirar os hebreus do Egito, em várias pragas que advieram sobre os homens, foram utilizados os animais. Ademais, as multiplicações dos peixes realizada por Jesus, bem como a figura do Espírito Santo representada pela pomba branca, mostram, claramente, que os animais possuem um peso de representações conotativas muito expressivas em nossa formação ocidental.

Sem deixarmos de lado as acepções místicas e astrológicas dos signos zodiacos e de muitos arcanos do Tarô de Marselha, como é o caso de um dos arcanos mais bem quistos pela cultura cigana : O Mundo. Nele, há a síntese da representação do planeta em que predomina uma figura humana dentro de uma grinalda. Além disso, quatro figuras assumem os quatro cantos da carta, sendo que destas, três são animais. Nas palavras de Carl G. Jung a respeito da carta citada, “[...] estes animais são símbolos dos evangelistas, símbolos provenientes de uma visão de Ezequiel que, por sua vez, é análogo a Horus, o deus egípcio do Sol e seus quatro filhos” (JUNG, 2008, p.18-19).

De qualquer modo, esses são exemplos extremamente úteis para nosso raciocínio, pois tais citações valem como registros de que o signo animal possui um significante que potencialmente retrata aquilo que tanto faz parte da essência humana, como também o que corresponde à distinção, justamente pelo sagrado, entre o eu-humano e o outro por excelência.

Conforme argumentamos nos parágrafos iniciais, a representatividade animal ultrapassa as barreiras daquilo que designa o reflexo simbólico do humano, acarretando, fortemente, uma configuração também pautada pelo antagonismo, seja pela via da distância como forma de legitimar uma “superioridade” da raça humana, seja pelo caminho do contato que acarreta o assombro. As atribuições dadas a muitos animais desconhecidos pelos viajantes europeus dos séculos XV, XVI e XVII são exemplos caros a esse ponto de oposição, visto que eram aquelas timbradas pelo horror e pelo temor.

Nesse sentido, o contato entre o homem e o reino zoológico é passível de ser analisado à luz das situações, dos contextos, da marcação temporal e da visão de mundo que os envolvem, de maneira que a reação e a atribuição dadas a cada ser vivo estão subordinadas conforme o modo como concebemos a presença desse “outro por excelência” em nossas vidas.

Assim se aplica que, sumariamente, ao longo da História, a representação animal começa a receber novos contornos à medida que a humanidade inicia factualmente a sua saga particular pela jornada rumo à civilização e ao progresso científico-cultural, de modo a abdicar de seus atributos ligados àquilo que reflete à natureza, à animalidade, ao mundo selvagem, ao estado bruto e tosco que postula e nomeia a vida primitiva.

Nesse caminho, se o animal fora representado de uma forma divina e a relação entre humanidade e animalidade não havia, com efeito, uma cisão, foi, pois, a história religiosa que se encarregou em crivar “[...] a passagem de uma ocupação animalidade-divindade/humanidade a uma oposição animalidade/humanidade-divindade (LESTEL, 2011, p. 26). A partir da ótica renascentista, fortalecida pela transição do período medieval para o capitalista, em que prevaleceu um visão humanista e antropocêntrica, começa a surgir um olhar científico sobre tudo que circunscreve o meio ambiente, fazendo o homem se afastar, gradualmente, do seio da natureza para dela extrair suas indagações e, também, para se tornar aquele que, pelo postulado da racionalidade, se resplandece no topo hierárquico dos seres vivos.

Entra em cena, no século XVII, René Descartes que, em nome da ciência moderna, estabelece uma oposição entre a humanidade e as demais espécies animais. Conforme o pensamento cartesiano, a racionalidade e a linguagem humanas são propriedades que confirmam nossa superioridade perante os outros vivos. O caminho aberto pela dicotomia de Descartes influenciou profundamente as relações dos homens com os animais, no sentido de, cada vez mais, se tornarem estranhos entre si. Assim, muitas foram as tentativas de classificar o que é inerente à condição humana, como o riso, o jogo, o luto, o erotismo, no afã de estabelecer prerrogativas irrevogáveis sobre a definição de humano e, dessa maneira, traçar justificativas, perante à “superioridade da raça humana”, para tyrannizar as diferentes espécies de vivos. No auge do antropocentrismo, crivou-se a ideia de que a soberania humana tinha, por achar-se no topo hierárquico da natureza, o total aval para extrair, matar e controlar toda e qualquer forma de vida conforme seus interesses legitimados pelo racionalismo, sem que entrassem em questão o direito à vida e as noções advindas dela, como o sofrimento, por exemplo.

Em termos mais profundos, cabe, aqui, uma questão: se o homem

tiraniza sua própria espécie, por que não haveria de fazer o mesmo com as demais? Essa indagação foi fruto de inquietação para os séculos posteriores ao de Descartes. É exatamente no período oitocentista que uma busca incessante, por outras vias, de tentar religar o homem com a natureza, uma vez que ela é parte inerente do homem e ele, por sua vez, é participante da natureza, começa a se sobressair. Nessa perspectiva,

Um dos mais nobres esforços da ala heterodoxa da filosofia moderna, de Schopenhauer até hoje [...] é aquele que tende a reconquistar a proximidade perdida desde a Antiguidade entre homem e animal (NUNES, 2011, p. 14).

Neste período referido, a alteridade animal começa, pois, a ser encarada não pela distinção racional pregada pelos humanistas, mas sim pelas proximidades e semelhanças que também nos constituem enquanto seres vivos, sem especificismo. De fato, Charles Darwin advogou, com sua máxima contribuição para a ciência e a etologia, para que este pensamento surgisse e se tornasse irrevogável.

É Arthur Schopenhauer quem assevera que a demonização, os desígnios do mal e tudo que tange ao assombroso estão, certamente, não na ala inumana, como tanto se pregava, mas sim na própria condição atribuída ao homem. Acerca das alusões de Schopenhauer, Benedito Nunes faz as seguintes observações:

Nenhum animal maltrata apenas por maltratar, mas o homem sim, e nisso constitui o seu caráter demoníaco, muito mais grave do que o caráter simplesmente animal. Qualquer um tem a oportunidade de observá-lo na caça e, sobretudo, no exercício da crueldade. Alguém chamou o homem de “animal mau por excelência”, por isso todos os demais temem instintivamente à vista dele ou ao seu rastro. Este instinto não se engana, porque o homem também vai à caça de animais que não lhe são úteis nem prejudiciais (NUNES, 2011, p. 16).

Este olhar do filósofo alemão dá as marcas necessárias para o processo de um pensamento diferenciado do que fora praticado até então, referente aos atributos animais e humanos.

Em suma, a primeira ligação do ser humano com o animal, como vimos, parte dos primórdios modos de vincular o homem com o sagrado, utilizando a

natureza e tudo que dela faz parte, como ponto de apoio e intermédio. No século XX, mais precisamente em sua segunda metade, pensadores como Michel Foucault, Jacques Derrida, John Berger, Georges Bataille e Dominique Lestel inauguram uma outra perspectiva ao sugerirem novos modelos de meditar sobre as relações atávicas do homem com o animal, as comunidades híbridas partilhadas entre as espécies e, sobretudo, o estatuto animal: seus direitos, suas posturas e seus comportamentos. Não há, a partir do século XX, dicotomias, separações, mas sim pensamentos sobre as frágeis fronteiras historicamente estabelecidas entre nós e as outras espécies. Pensamentos estes que se vinculam à inevitável ala que tende a pesquisar a etologia e o comportamento humano como pontos muito mais semelhantes e simbióticos do que dicotômicos.

Nesse sentido de semelhança, é necessário que meditemos, na esteira do pensamento acerca dos viventes e de suas imbricadas relações, sobre a ideia de humano. Conceituá-lo, do ponto de vista filosófico, parece partir da ideia de oposição e recortes. Aquilo que não é o homem enquanto espécie é o que colabora para defini-lo.

Há a necessidade de destruímos a barricada para melhor lidarmos com a existência da alteridade revestida pelo signo animal, porém, no campo das definições, uma trincheira ainda prevalece. Rechaçar as propriedades inerentes à condição animal tem sido o hábito da inteligência humana para estabelecer, via renúncia, o estatuto do que é o homem. Para a estudiosa Márcia Neves,

[...] a definição do humano forja-se através da negação da animalidade, ou seja, da rejeição da nossa própria natureza animal e do medo que temos de despertar o animal que nos habita. Assim, o animal funciona como um espelho paradoxal no qual o homem se interroga e se projecta em busca da sua humanidade (NEVES, 2008, p. 6).

Em *O aberto: o homem e o animal*, o filósofo italiano Giorgio Agamben ressalta que

A divisão da vida vegetal e da relação, orgânica e animal, animal e humana passa então, acima de tudo, pelo vivente humano como fronteira móvel e, sem esse corte íntimo, a própria decisão sobre o que é humano e o que não é provavelmente não seria possível. Somente porque alguma coisa como uma vida animal está separada em seu íntimo do homem, somente porque a distância e a proximidade com o animal foi medida e reconhecida, acima de tudo, no mais íntimo e vicinal, é possível opor o homem aos outros viventes e, mais, organizar a complexa – e nem sempre edificante – economia das relações entre os humanos e os animais (AGAMBEN, 2013, p. 33).

É evidente que possuímos nossas próprias particularidades, no entanto, despojar os atributos animais para melhor conceituarmos parte de um exercício de distanciamento pelo caminho mais humano possível: o de, historicamente, catalogar, taxar e classificar tudo a nossa volta, sem mediações e plausíveis considerações acerca dos prováveis pontos de aproximação. E em certo momento de seu texto, Agamben interroga retoricamente:

O que é o homem, se ele é o lugar – e, mais, o resultado – de divisões e cortes incessantes? Trabalhar sobre essas divisões [...] é mais importante que tomar posição sobre grandes questões, sobre valores e direitos considerados humanos (AGAMBEN, 2013, p. 33-34).

Podemos compreender uma ânsia, cada vez maior, de melhor lidar com o animal não humano, por diversas trilhas: aquela que diz respeito às relações de proximidade e convivência e, também, a que comporta um sistema de direitos que dignifica a vida animal. Mas no que corresponde à terminologia de espécies, o conceito de homem é uma colcha de outros conceitos historicamente costurados e remendados.

A demanda é por uma ideia-convicção, um conceito-pulsão que atravesse as mentalidades e, lá na frente, seja simples o suficiente para nos levar a falar “os outros animais”, em vez de “os animais”. Kojève aliás, em entrevista a um jornalista [...] não fez cerimônia: “Há no homem 1% de humano, o resto é, digamos, animal. Logo, temos aí um amplo território a ser interpretado (SANTOS, 2002, p. 30).

As palavras de Santos nos fazem pensar que talvez, por tal demanda, ainda falte, da parte humana, uma certa comunhão com as demais espécies animais. Olhar-se como um animal – um animal da espécie humana – é dar a si próprio a oportunidade de participar de uma vivência integrada com as outras formas de vida, de irmanar-se a todo e qualquer vivente.

Já como mote para examinar as relações entre nós, humanos, e os animais e, também, como forma de mostrar a força que os outros viventes projetam no homem, no sentido de dar ferramentas para reconsiderar o estatuto de sujeito, Jacques Derrida se utiliza de um discurso que compete a uma capacidade inerente a qualquer animal: o olhar.

Derrida revisita todo o pensamento filosófico sustentado até o seu

momento e realiza, motivado por uma experiência pessoal – a tomada de consciência de ser surpreendido, nu, pelo olhar de seu gato de estimação – , críticas sobre os postulados do humanismo que tanto legitimaram a razão do homem e negligenciaram as demais noções de vida em todas as suas possibilidades.

Pela emblemática palestra *O animal que logo sou*, o pensamento derridiano surge em um momento que se faz emergir a necessidade de colocar em xeque conceitos antigos, em específico paradigmas que aparentavam ser “inquebráveis”, nos quais as indagações sobre o animal (e do animal) eram evitadas. Derrida ainda aborda “[...] os equívocos dessa última categoria filosófica que, ao reduzir o animal a uma coisa, [...] revelaria as próprias limitações do entendimento meramente racional” (MACIEL, 2008, p. 50).

Soube ele também problematizar a palavra “animal”, como um conceito absurdo no qual ocorre a generalização de toda e qualquer espécie como se pudessem ser agrupadas em um único signo. A respeito desta condensação conceitual de animais fechada em uma única palavra, Derrida diz:

Neste conceito que serve para qualquer coisa, no vasto campo animal, no sentido genérico, no estrito fechamento deste artigo definido (“o animal” e não “animais”) seriam encerrados [...] todos os viventes que o homem não reconheceria como seus semelhantes, seus próximos ou seus irmãos. E isso apesar dos espaços infinitos que separam o lagarto do cão, o protozoário do golfinho, o tubarão do carneiro [...] (DERRIDA, 2011, p.64-65).

Naquilo que acreditamos ser um processo de religação do homem com a natureza, sem dúvidas, o pensamento de Jacques Derrida se estabelece como um dos grandes pilares, visto que admite, enquanto intelectual e figura de grande influência, que “[...] o animal possa ter um mundo específico, não necessariamente mais pobre que o humano (MACIEL, 2008, p. 50). Ao dar espaço para questões referentes à esfera do inumano, Derrida, por fim, deixa em aberto as taxativas classificações que tanto nos distanciam dos animais e lança, de uma vez por todas, para a filosofia contemporânea, o desafio de encarar, como ele próprio fez com seu gato de estimação, pelo olhar animal, o limite abissal do humano.

O olhar, enquanto argumento para meditar acerca das relações humanas e animais, parece encontrar prestígio também no discurso do crítico inglês John Berger. Esse autor afirma que a presença da figura animal no mundo

contemporâneo se dá por meio da inserção metafórica, já que as distâncias físicas dos animais foram historicamente crivadas. Para tanto, o autor versa algumas questões referentes à distinção entre animais domésticos e animais selvagens no mundo contemporâneo, questões que entram em consonância com nosso intento dissertativo.

Para Berger, o conceito de animal de “estimação” é criação do mundo moderno. O hábito de compartilhar “[...] é parte daquele afastamento universal porém pessoal para dentro da pequena unidade privada da família, decorada ou mobiliada com objetos do mundo exterior, que é um traço distintivo das sociedades de consumo” (BERGER, 2003, p. 20). Na acepção do crítico inglês,

O animal de estimação é esterilizado ou sexualmente isolado, extremamente limitado em seus exercícios, privado de quase todo outro contato animal, e alimentado com comida artificial. Esse é o processo material que está por trás do truísmo de que animais de estimação passam a se assemelhar a seus donos ou donas. Eles são resultado do modo de vida do seu proprietário (BERGER, 2003, p. 20).

De fato, a estima bem como a domesticação de certas espécies animais são análogas a um conceito da parte humana em partilhar seu espaço privado, de conscientemente interagir e trocar, cada um a seu modo, afetos. A dinâmica estabelecida entre seres humanos e animais em um mesmo espaço parte sempre das escolhas humanas, no que tange à dominação e ao controle das situações. Muitas espécies são acolhidas para suplantar algum afeto desmedido que certamente não fora concretizado, outras ainda substituem a presença humana para aqueles que se sentem solitários. De todo modo, é certa a afirmação de que há um crescente interesse por animais de estimação e que, muitos deles, assumem um papel que vai além daquilo que, de fato, podem realizar. Há, por fim, uma impulsiva tendência em humanizar os animais.

Mas, no que diz respeito às espécies fora do círculo de interação humana, Berger argumenta que elas se prestam à humanidade por outra via. Os animais selvagens, fisicamente distantes, realçam o imaginário do homem justamente por estarem fora de seu convívio. Se animais de estimação se prestam para partilhar afeto, os selvagens, por sua vez, assumem o papel de resgatar esse contato ancestral do homem com a natureza e, assim, com a raiz de sua origem

vinculada à animalidade.

O desaparecimento do animal selvagem das relações humanas manifesta-se às avessas: fisicamente distante, porém histórica e indissociavelmente embutido na mente do homem, mesmo que de forma inconsciente. Deste modo, há um uso constante e vertiginoso de metáforas animais e alusões a todo o universo que corresponde à imagética animal sobre diversas formas que atuam na vida civilizada, a começar pela construção de zoológicos que surgiram para reunir os animais que foram desaparecendo de nossa vida cotidiana. Para Berger, “[...] o zoológico no qual as pessoas vão ver animais, observá-los, é na verdade um monumento à impossibilidade de tais encontros. Zoológicos modernos são um epítáfio a uma relação tão antiga quanto o próprio homem” (BERGER, 2003, p. 26).

Análogos a essas observações estão os produtos de consumo que assumem a carga representativa dos animais. Crianças sempre tiveram curiosidade por bichos; personagens animais sempre estiveram associados ao lúdico, porém a produção industrial de brinquedos atualmente assume uma demanda cada vez maior em produzir artefatos que correspondem ao crescente interesse atual do seu público-alvo: o hiper-realismo. Os brinquedos que aludem à figura animal são confeccionados com a máxima perfeição, como se fossem, factualmente, animais de verdade. Curioso é que tais objetos lúdicos são mais almejados quando se reportam a espécies selvagens, como ursos, girafas, leões, elefantes, dinossauros, por exemplo.

A lista sobre produtos de entretenimento e difusão cultural acerca do temário animal é sintomática e quase infinita. Além de produtos ligados ao mundo infantojuvenil, filmes, séries animadas, histórias em quadrinhos, exposições, objetos de decoração, livros de fotografias e safáris também são reflexos da presença animal no mundo contemporâneo. Apesar da abundante extinção das espécies, da distância geográfica que muito nos assola e do pouco conhecimento pragmático que temos sobre cada reino zoológico, “[...] os animais da mente não podem ser facilmente dispersos” (BERGER, 2003, p. 21).

Diante de todas as considerações aqui explanadas, acreditamos, por ora, que os discursos sobre o animal, pela ordem religiosa, filosófica ou artística, são sintomas da importância que os viventes e a animalidade possuem para nossa existência. Fazem os animais parte de nossa constituição e sempre, de algum modo,

irão nos acompanhar.

Por fim, ousamos afirmar que a natureza é, pois, uma grande obra de arte, onde todos os seres que nela habitam fazem parte do seu dinâmico repertório. Mas, ao que tudo indica, o homem encontrou em si próprio a sua grande natureza, seus valores, de modo a se afastar, gradualmente, do meio ambiente, pelo processo civilizatório. Ao se desgarrar da força coletiva natural, enraizando e florescendo sua particular natureza, leia-se, cultura, o ser humano, inevitavelmente, sofre, uma vez que sua essência, historicamente escamoteada e recalcada, está filiada à vida *in natura*.

Por isso, estamos sempre interpretando e buscando definições para atender a nossa necessidade de esclarecimento frente a tudo que lateja significados amplificados. Os programas televisivos e os documentários que se dedicam à vida animal, como exemplos contemporâneos, são mais do que reflexos destas necessidades de interpretações. O motivo animal se encontra diariamente em nossas vidas, mesmo que, em muitos casos, de maneira fisicamente distante, mas certamente subliminar e inconscientemente, visto que a condição eterna da figura animal emerge enquanto arquétipo e, por isso mesmo, habita nossa imaginação a qualquer custo.

É fundamental verificar que, ao olharmos para o animal, estamos desenvolvendo a nossa capacidade subjetiva. Mais do que partilharem afeto e o espaço físico, mais do que nos “servirem” enquanto fonte de alimento e outras necessidades primárias, os animais acordam a nossa imaginação. As representações animais – religiosas, artísticas, filosóficas – despertam as pessoas, provocam e aguçam os seus sentimentos, fazem-nas curiosas e meditativas.

À medida que penetramos na esfera da imaginação, tornamo-nos mais parecidos com os animais, não no sentido primitivo, mas mais vivos instintivamente e com mais compreensão acerca do mundo e de nós próprios. Os animais, enfim, refletem nossos seres interiores. A literatura também. E se o exercício da leitura literária “[...] desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2004. p.180), então, é plausível afirmarmos que os textos dedicados à outridade animal carregam também o peso da necessária animalidade e do animal interior que da mesma forma nos constitui.

Cabe, então, que também se faça uma incursão na esfera particular dos estudos dessas indagações, genericamente intitulada Estudos Animais, a fim de direcionarmos nosso raciocínio para as posteriores considerações analíticas no âmbito literário e, também, no que tange à produção contística de Luiz Vilela referente ao seu aspecto zooliterário, visto que “[...] pensar, imaginar e escrever o animal só pode ser compreendido como uma experiência que se aloja nos limites da linguagem, lá onde a aproximação entre os mundos humano e não humano se torna viável, apesar de eles não compartilharem um registro comum de signos” (MACIEL, 2011, p. 94).

1.2 A HORA E A VEZ DOS ANIMAIS: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A ZOOLITERATURA

Dado o caráter vasto que delinea o campo das investigações zooliterárias, é imprescindível que tomemos de empréstimo algumas pertinentes definições e palavras acerca da zooliteratura para podermos dar seguimento a nosso curso dissertativo, sobretudo pelo fato de que “[...] as discussões relativas ao problema dos animais começaram a se delinear mais efetivamente nos últimos anos. É notável o crescente interesse crítico-teórico pela temática [...]” (MACIEL, 2011, p. 07). Para tanto, declinar-nos-emos, primeiramente, sobre uma ala maior, denominada Estudos Animais, cujas análises zooliterárias, de certa forma, a eles se encontram subordinadas.

Bastante difundido nos países europeus e norte-americanos, os estudos que se reportam aos animais têm recebido boa acolhida no Brasil, ainda que de forma incipiente. Maria Esther Maciel², que com tanta distinção levantou a questão animal no âmbito acadêmico literário nacional, pode ser considerada a principal responsável por encabeçar e fortificar as questões zooliterárias no país, bem como por arregimentar e propalar uma fortuna zoocrítica, por meio da função de

² É Professora Associada de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Desenvolveu, como pesquisadora do CNPq, os projetos "Poéticas do Inventário" (2004/2007), "Bestiários Contemporâneos - animais na literatura" (2007-2010) e "Zooliteratura brasileira: animais, animalidade e os limites do humano" (2010-2014). Seu projeto atual, com bolsa de Produtividade do CNPq, intitula-se "Exercícios de animalidade na literatura contemporânea". É autora do ensaio *O animal escrito*, de 2008, e organizadora do livro *Escrever/Pensar o Animal*, de 2011, sendo ambos referências ancilares para esta dissertação.

organizadora de textos referentes tanto ao campo literário, quanto àqueles atribuídos aos estudos animais, em linhas gerais. Até porque, como afirmamos anteriormente, as reflexões a respeito da matéria literária que consagra a vida animal em primeiro plano fazem parte de um contributo maior, de modo que é inevitável e necessária a circulação do estudioso da zooliteratura por espaços que vão além daquele restrito ao da produção crítica e teórica da literatura.

Destarte, há uma prática acadêmica que soa plausível, no que corresponde às pretensões analíticas de uma obra literária pela ótica dos estudos animais: sempre que se julgar necessário verificar o reino animalia no domínio da literatura, engendradas estarão, também, acepções de outras ordens, algumas já bastante comuns, como a filosófica, sociológica e psicológica, por exemplo, outras ainda pouco praticadas no campo acadêmico literário, mas imprescindíveis, em muitos casos, no quadro zooliterário, como a etológica, a zoológica, a biológica e biopolítica, citando apenas algumas.

De modo geral, há uma grande tendência, no plano da contemporaneidade, em fortificar um espaço híbrido que contribui, cada vez mais, com um repertório crítico versado na extensa questão animal, por meio do enriquecedor entrelaçamento de diversos saberes. Conforme declara Maria Esther Maciel,

Nas últimas décadas, o debate sobre a questão animal tem mobilizado pensadores de diferentes áreas do conhecimento, em várias partes do mundo. Esse crescente interesse pelo tema possibilitou, inclusive, o surgimento de um novo campo de investigação que, sob a denominação de Estudos Animais, vem se afirmando como espaço de entrecruzamento de várias disciplinas oriundas das ciências humanas e biológicas, em torno de dois grandes eixos de discussão: o que concerne ao animal propriamente dito e à chamada animalidade e o que se volta para as complexas e controversas relações entre homens e animais não humanos (MACIEL, 2011, p. 7).

As referências que significativamente colaboram com a gama de produções voltadas para uma discussão em torno da questão animal e da animalidade, bem como das fronteiras do humano, atravessam diversos terrenos passíveis de serem explorados. Textos de pensadores do século passado e também contemporâneos, como os de Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben e Donna Haraway, sobressaem nos Estudos Animais para

arregimentar uma linha de pensamento que se sintoniza com as questões intrincadas com a construção de um novo paradigma referente à noção de vida, às relações ambivalentes entre os viventes e às definições sobre o que é o ser humano.

Para tanto, inevitável também é o acesso a fontes primárias e conceitos históricos a respeito deste temário universal para que se compreenda a importância e o lugar das discussões da natureza zoológica na atualidade. Por isso, reflexões de Aristóteles, René Descartes, Jean-Jacques Rousseau, Charles Darwin, entre outros, entram em cena como pilares para darem sustentação, em muitos casos, a essa fortuna zoocrítica que tanto pretende repensar a condição humana, a condição animal e suas imbricações. Nesse sentido,

Torna-se, portanto, evidente a emergência do tema como um fenômeno transversal, que corta obliquamente diferentes campos de conhecimento e propicia novas maneiras de reconfigurar, fora dos domínios do antropocentrismo e do especismo, o próprio conceito de humano (MACIEL, 2011, p. 7).

À sua maneira, a literatura é somada aos Estudos Animais, com suas particulares ferramentas, oferecendo a sua contribuição, pela via criativa, pautada por uma linguagem potencializadora e geradora de latentes significados.

As tentativas literárias de recuperar o elo intrínseco entre o ser humano e o não humano afirmam-se, portanto, em nosso tempo, como formas criativas de acesso ao outro lado da fronteira que nos separa do animal e da animalidade. São formas um tanto variadas, obviamente, que vão do esforço figurativo (mais comum à narrativa) ao gesto de apreensão, pela linguagem, de uma possível subjetividade animal, tarefa atribuída, sobretudo, à poesia (MACIEL, 2011, p. 87).

Ainda no que tange à literatura, não é novidade e nem inédita em nosso texto, a assertiva de que a presença do animal sempre foi produto de inspiração e matéria para diversas produções. No campo das investigações extraliterárias, a alteridade animal também sempre recebeu notória atenção. O que ainda se encontram emergentes são justamente as ponderações de cunho crítico-teórico a respeito deste extenso conjunto de referências já consolidado, no que diz respeito ao olhar analítico sobre tais produções literárias, e à maneira como o pensamento frente ao animal se modificou conforme a passagem dos tempos.

Arriscamos afirmar que a zooliteratura, como projeto estético, capaz

de abordar seus temas diversos de modo consciente, desvela-se, contundentemente, a partir do século passado. Tal vertente literária, que se instaura sobretudo na segunda metade do período referido, é análoga às indagações advindas dos outros campos do saber, também insurgentes na mesma época, gerando, assim, um pensamento coletivo que se debruça em questões sobre a vida animal, mas que, no fundo, anseia repensar, pela alteridade dos demais viventes, a própria condição humana, assim como as singularidades, os comportamentos e os direitos à vida em todas as suas facetas.

Porém, para que a zooliteratura seja flagrada enquanto tal, é necessário um panorama que assevera a maneira como os animais eram encarados nas produções anteriores ao século XX, já que

[...] as tentativas de sondagem da outridade animal nunca deixaram de instigar a imaginação e a escrita de poetas e escritores de diferentes épocas e procedências, seja pelos artifícios da representação e da metáfora, seja pela evocação conscienciosa desses outros, seja pela investigação das complexas relações entre humano e não humano, entre humanidade e animalidade (MACIEL, 2011, p. 86).

É, pois, Esopo (620-560 a.C.), o primeiro escritor, na linhagem ocidental, a se utilizar da figura animal no campo exclusivamente ficcional. Suas fábulas, de extrato moralizante, traziam personagens animais com um intuito preciso. O escritor grego apoderava-se das representações de animais como forma de trazer à tona certas máximas sobre a conduta da vida. Assim, animais eram humanizados e utilizados por empréstimo para deles serem extraídos, conforme o intento narrativo, as virtudes e os delitos inerentes à condição humana.

Ainda na seara grega, Aristóteles (384-322 a.C.) pode ser considerado o precursor de uma vertente que mistura saber científico e notas de ficção. O seu livro *A história dos animais* está permeado de observações a respeito do comportamento dos bichos, das suas características físicas, bem como das suas capacidades particulares. A escrita aristotélica, porém, é estabelecida por meio de considerações que ultrapassam as das investigações científicas. Deste modo, embarçam-se, no livro de caráter enciclopédico e taxonômico, situações decorrentes fora do âmbito da catalogação: descrições fantasiosas a respeito das inimizades entre certas espécies, compilações mitológicas, divagações subjetivas,

anedotas de terceiros utilizadas como informações precisas e até mesmo a presença de animais irreais.

A Idade Média também reserva um lugar importante para a história zooliterária, época em que o bestiário foi consolidado e bastante propalado. É digno de nota que o saber produzido no período referido é corroborado por uma grande dose de noções fora do rigor científico.

Muito das produções desta época é resultado de informações oriundas de investigações limitadas pelo dado momento em que a humanidade vivia e, também, de observações pautadas por um tom fantasioso advindo de uma sociedade declaradamente religiosa, dogmática e supersticiosa. Nesse sentido, o bestiário medieval também recebeu feições híbridas, uma vez que “[...] sua abrangência ultrapassa os limites da definição tradicional do gênero, ou seja, a de que o bestiário é apenas um livro ilustrado, pseudocientífico e de caráter edificante, composto por descrições de animais reais ou fantásticos” (MACIEL, 2008, p.13).

O bestiário constitui um dos tópicos alegóricos fundamentais da Idade Média, e a partir de sua leitura é possível reconstruir as relações que o homem medieval mantinha com a natureza, e ao mesmo tempo, nos permite localizar sua posição no esquema geral das coisas criadas. Junto a esta zoologia simbólica, deve ser colocada também aquela medicina imaginária, cuja base de sua credibilidade e ampla aceitação surgia, assim como nos bestiários, da combinação de algumas observações empíricas com propósitos morais e religiosos, totalmente dentro de uma profusa e abundante “imageria” (NAUGHTON apud MACIEL, 2008, p.14).

Profundamente influenciados pelos saberes medievais e, por extensão, pelos bestiários desta época, os cronistas de viagem dos séculos XV e XVI detalharam, por meio de suas penas, monstros marinhos cunhados por uma série de adjetivações que beiram ao exotismo pautado pelo assombro da descoberta do outro, descoberta esta convertida em mistério em todas suas dimensões e possibilidades.

Em face da recorrência de produções miscigenadas feitas nos séculos até então citados, as quais são de difícil classificação, sob o ponto de vista do homem contemporâneo naquilo que compete à ciência ou à arte escrita, as palavras de Michel Foucault esclarecem, em linhas gerais, o modo de lidar com a construção do conhecimento destas remotas épocas. Para ele,

[...] fazer a história de uma planta ou de um animal era tanto dizer quais são seus elementos ou seus órgãos, quanto as semelhanças que se lhe podem encontrar, as virtudes que se lhe atribuem, as lendas e as histórias com que se misturou, os brasões onde figura, os medicamentos que se fabricam com sua substância, os alimentos que ele fornece, o que os antigos relatam dele, o que os viajantes dele podem dizer. A história de um ser vivo era esse ser mesmo, no interior de toda a rede semântica que o ligava ao mundo. A divisão, para nós evidente, entre o que vemos, o que os outros observaram e transmitiram, o que os outros enfim imaginam ou em que crêem ingenuamente, a grande tripartição, aparentemente tão simples e tão imediata, entre a Observação, o Documento e a Fábula não existia (FOUCAULT, 2000, p.177).

A divisão dos saberes, de forma compartimentada, começa a se delinear precisamente no século XVIII. Sob o emblema da clareza, os então intelectuais proclamados iluministas avigoraram um fazer científico mais objetivo, culminando no auge cientificista do século XIX, sobretudo com a contribuição de Charles Darwin, cuja obra ainda hoje é motivo para calorosos debates.

Em nossas letras foram se descortinando, ao longo do século XX, algumas produções que merecem o epíteto de zooliterárias, as quais serão abordadas, de modo genérico, no subitem posterior. Nesta centúria, mas refletindo uma visão que sai do limítrofe brasileiro, merecem ser citados, em linhas gerais: o tcheco Franz Kafka (1883-1924), considerado o autor que encabeça, na Modernidade, a zooliteratura, com a novela *A metamorfose*, de 1915. Kafka também produziu uma extensa série de contos em que há a predominância de animais na condição de personagens protagonistas; o português Miguel Torga (1907-1995), cuja compilação de contos intitulada *Bichos*, publicado em 1940, consagra-se por focar, em primeiro plano, a presença animal em cada narrativa; o britânico Ted Hughes (1930-1998), poeta que enfatizou a vida animal pela via da cumplicidade. Há, em muito de sua poesia, a subjetividade animal, explorada por meio de temas singulares, como a vida triste de um jaguar enjaulado, a angustiante captura de um rato, a insustentável presença de um porco morto. Hughes recorre a um olhar crítico e contundente a respeito da banalização da vida de seres inumanos.

Outros mais, expressos no tempo atual: o francês Jacques Roubaud (1932), poeta e matemático, que dedica uma parte de sua obra, ainda não traduzida no Brasil, aos bichos, de modo a conceber uma possível “linguagem animal”. Em

seus poemas, não há uma preocupação em transparecer uma lógica ajustada à inteligência humana. Os versos do eu-poético animal se legitimam pela postura condizente a uma possível expressividade literária animal. E o sul-africano J.M.Coetzee (1940), ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 2003, que tem em seu romance-ensaio *A vida dos animais*, de 1999, uma obra que mistura ficção e realidade ao explorar a relação entre o ser humano e o animal na vida contemporânea por uma via ética.

Decorre que alguns escritores latino-americanos, como o argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), o mexicano Juan José Arreola (1918-2001) e o guatemalteco Augusto Monterroso (1921-2003), advêm de uma atmosfera bastante profícua, de modo que merecem uma maior atenção. Revisitaram esses autores, cada qual à sua maneira, o gênero bestial já citado e propuseram uma releitura mais similar ao contexto em que viveram.

Por meio do *Manual de zoologia*, de 1957, que em 1967 foi ampliado e reintitulado como *O livro dos seres imaginários*, Borges se legitima na cena zooliterária como sendo a principal referência moderna, no que diz respeito à produção de bestiários, dando a eles novos ares e, assim, influenciando demais autores latino-americanos, sobretudo. Arreola, por sua vez, com suas obras *Varia Invención*³, de 1949 e *Confabulário*, de 1952, cataloga somente animais que de fato existem. A peculiaridade do autor mexicano está na maneira como subverte o modo de descrever os animais ali inseridos, na mesma medida em que há uma espécie de hibridismo de gêneros na construção de tal texto, no intuito, talvez, de desconstruir, ao grau máximo, as estruturas canônicas, tanto no que diz respeito ao tema quanto à forma.

Por fim, em *A ovelha negra e outras fábulas*, publicada em 1969, Monterroso dá uma nova roupagem ao gênero bestial ao propor um tom politizado. Tal obra dialoga, de modo explícito e interativo, com as tradicionais fábulas e com a zooliteratura de Franz Kafka. Assim,

[...] o olhar contemporâneo dos poetas latino-americanos que retomam as imagens heteróclitas criadas em torno da fauna do continente vem esvaziar o caráter exótico dessas mesmas imagens, fazendo da diferença o traço constitutivo de uma identidade disforme, heterogênea e paradoxal. Esse olhar flagra na estranheza antes assombrosa dos monstros latino-americanos o elemento familiar, num reconhecimento do que foi recalçado pelo processo de colonização ao longo de todos esses séculos (MACIEL, 2007, p.150).

³ Por não termos encontrado tradução para o português, mantivemos o título em espanhol.

Silviano Santiago, que se propôs a verificar a questão da outridade latino-americana no contexto ocidental, afirma que Borges volta “[...] os olhos em lance vanguardista para o passado colonial da região onde nasceu, transformando-o em manifestação cultural autêntica” (SANTIAGO, 1998, p. 34).

Essas considerações a respeito da produção latino-americana são contundentes para a nossa afirmação de que a zooliteratura firma-se pelo viés de um projeto estético consciente, pois os autores em questão se utilizaram de um passado historicamente canonizado e estabelecido como fonte primária para suas obras. Os escritores latino-americanos, no que tange à moderna vertente zooliterária, mais especificamente fantástica,

Souberam integrar num solo único, ou seja, através da linguagem literária e artística, os dois ferozes inimigos inventados pelo etnocentrismo, o Mesmo e o Outro. Leitões, sereias, cães em liberdade e animais pertencentes ao imperador ou desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, esses seres heteróclitos sempre conviveram familiarmente no mesmo espaço enciclopédico latino-americano (SANTIAGO, 1998, p. 35).

Nosso intuito maior, neste percurso realizado, por meio da condensação de nomes de pensadores e literatos, foi o de mostrar que há uma gama de produções irradiada na frequência animal, por entendermos que esse esforço humano em conceber e discutir conceitos a respeito dos animais tanto “[...] indica uma necessidade de apreender algo deles quanto um desejo de recuperar nossa própria animalidade perdida ou recalcada, contra a qual foi sendo construído, ao longo dos séculos, um conceito de humano e humanidade” (MACIEL, 2011, p.85-86).

O que nos compete, aqui, é a seguinte sentença: não parece exagerado admitir que em nossos dias se localiza o apogeu do pensamento voltado ao animal em todas as suas vertentes, inserindo-se nele, de maneira profundamente importante, a literatura como obra artística e, por conseguinte, como tópico de reflexão.

1.3 REVISITANDO A FAUNA (LITERÁRIA) BRASILEIRA: ALGUNS CAMINHOS JÁ PERCORRIDOS

Abordar o temário animal na literatura brasileira é uma jornada que exige fôlego, uma vez que sua estrada é extensa, cheia de encruzilhadas e bifurcações. Nesse sentido, pautar-nos-emos pela bússola que nos norteia ao caminho que melhor condiz com nossa proposta: aquela que nos leva, de forma rápida – espécie de atalho –, ao arenoso terreno já trilhado e demarcado pelos nossos grandes autores.

Nosso ponto de partida, portanto, será aquele que nos aponta para as considerações relevantes sobre a presença do animal na vida extraliterária do brasileiro. Para termos noções breves sobre a importância dos bichos na nossa vida cotidiana, são sintomáticas as palavras de Gilberto Freyre que, em um artigo dedicado aos animais, publicado nos anos de 1940, já refletia sobre a força dos bichos no imaginário do brasileiro.

O bicho, na formação social e psicológica do brasileiro, é um complexo de vasta projeção sobre a personalidade nacional e sobre a personalidade de cada indivíduo. É uma das palavras de maior elasticidade de sentido em nossa língua. Dentro dela cabe um mundo de coisas vagas: reais e imaginárias. O brasileiro de formação patriarcal cresceu sob o pavor do bicho. O bicho era qualquer animal capaz de fazer medo ao menino e receio ou repugnância à gente grande. O bicho era indistintamente o animal verdadeiro de dentro da mata, de dentro de casa, de dentro do corpo: desde o bicho-de-pé ao verme ou à solitária dos intestinos – e ao mesmo tempo, o monstro, o mito, o fantasma em forma de animal e saído de dentro da imaginação dos meninos e do povo (FREYRE, 1981, p. 383).

O signo “bicho” pode trazer à tona, pela sua plasticidade histórica, sociológica e psicológica, uma série de possibilidades interpretativas, que vai desde a via do natural, pautado pelo conhecido, até a sondagem sobrenatural, motivada pelo desconhecido. Dessa forma, a carga simbólica embutida em tal palavra é projetada conforme a maneira pela qual a utilizamos em certo contexto. Ela é facilmente verificada na linguagem cotidiana que se utiliza da riqueza simbólica da imagética animal, justamente pelo fato, conforme Freyre (1981) afirmou, de que a palavra “bicho” possui derivações elásticas para potencializar e conotar alguma informação que desejamos exprimir sobre algo, alguém ou algum acontecimento.

Na via desse raciocínio, no que corresponde à língua portuguesa, são encontradas expressões idiomáticas, máximas e ditados que se baseiam em inúmeros animais, uma vez que extrapolam a linguagem convencional e se utilizam, por empréstimo, da força imaginativa que culturalmente estabelecemos para certas espécies de animais, sendo ela positiva ou negativa. Assim, sem demorarmos a atenção em exemplos, temos algumas expressões, como “engolir sapo” “comprar gato por lebre”, “estar com a pulga atrás da orelha”, “tirar o cavalo da chuva”, “acertar na mosca”, “amarrar o burro”, “cutucar onça com vara curta”, “briga de cachorro grande”, “cada macaco no seu galho”, “matar a cobra e mostrar o pau”, “pagar o pato”. O signo animal também pode facilmente ser utilizado para designar um sujeito de maneira pejorativa, como acontece nas assertivas “barata tonta” e “amigo da onça”, bem como de forma elogiosa, caso da expressão “memória de elefante” e dos substantivos que competem à adjetivação, sendo casos de citação as palavras “gato” e “leão”.

São válidas as observações de Dominique Lestel, filósofo e etólogo francês, cujas palavras acentuam nossas ponderações sobre a interferência natural e direta do animal no tocante à vida humana. Assim afirma ele: “[...] nenhuma cultura pode sustentar que nunca desenvolveu laços privilegiados com ao menos uma espécie animal, seja de forma sagrada, lúdica, doméstica, afetiva, econômica, selvagem ou simplesmente gastronômica (LESTEL, 2011, p. 44).

Na mesma esteira de pensamento de Lestel, encontramos as palavras de Antonio Candido, que refletem a intrínseca relação humana com a literatura. Para ele, “[...] não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (CANDIDO, 2004, p. 176).

Portanto, o ser humano se interliga à natureza por meio da figura animal e à sua própria capacidade imaginativa – espécie de segunda natureza. E ainda esgotando a interpretação das palavras do pensador francês, para a comunidade humana, sem distinções, os animais representam “serventia” não apenas no sentido utilitário, mas também como geradores de sentido. Por isso, longe de sermos pretensiosos, arriscamos colocar mais um “laço” no que se refere à estreita relação humana com os animais: o da produção artística e, conseqüentemente, literária.

Constatamos que o animal se presta como ser que contribui com o imaginário cultural do Brasil de maneira indissociável, dado que é certo afirmarmos que a fauna é um dos grandes pilares simbólicos da nossa nação; os animais sempre endossaram uma das representatividades da alma coletiva brasileira. Eles estão presentes naquilo que arregimenta o emblema da riqueza natural, figurada, por extensão, na riqueza monetária, através da imagem de certas espécies nas cédulas de nossa moeda corrente.

O animal é presença constante nos costumes brasileiros. Atravessam nossa formação identitária pelo viés natural, como a extensa fauna que habita o imenso território nacional e, também, cultural, como as decorrentes expressões linguísticas citadas e as folclóricas, que dimensionam e perpetuam a sabedoria local por meio de danças, lendas, mitos indígenas e, também, pela superstição do povo: o hábito do jogo do bicho, os talismãs feitos com membros de animais, as simpatias para algo alcançar e sacrifícios enquanto material de agradecimento.

Concluímos, de imediato, que a literatura produzida no Brasil também não deixou de transparecer, fomentar e legitimar a figura animal por caminhos variados em sua historiografia, visto que a arte é veículo catalisador da realidade que rodeia o ser humano.

Feitas nossas ponderações preliminares, partimos, agora, para nosso compromisso maior, que é o de responder, nesta etapa do texto, a expressiva questão: de que maneira, até então, a nossa literatura representou o reino animal? Como certos escritores puderam focalizá-lo conforme suas lentes pautadas em seus contextos históricos e suas visões de mundo?

As considerações aferidas a seguir dão aporte substancial para versarmos sobre a grandiosa matéria-prima que é a vida animal para a literatura nacional, no evidente afã de, pelos autores citados e, respectivamente, pelas suas obras, compreendermos o lugar cativo das figurações animais na produção brasileira e, desta feita, do autor sobre o qual elegemos dissertar. Em outros termos, para analisarmos a produção contística de Luiz Vilela, inevitável é o acesso a um panorama literário brasileiro que focaliza a zoologia enquanto tema, pois tal incursão parece prestar grande serviço no que diz respeito não somente à ilustração que certas obras dão ao tema animal, mas também ao exame, por elas, do pensamento

sobre os seres inumanos nos períodos em que foram produzidas.

É certo que, vez ou outra, o animal se fez presente nas primeiras linhas literárias do Brasil, porém em uma categoria secundária. Em específicos textos do barroco Padre Antônio Vieira, como o famoso *Sermão de Santo Antônio aos peixes*, de 1654, a alegoria animal aparece como um recurso estilístico muito útil para que certas considerações sobre as baixezas humanas fossem explanadas. Propositadamente, as indagações vociferantes de Vieira ao seu público são atravessadas pela sua rebuscada linguagem, cuja utilização de animais, no caso do sermão em questão, presta-se como parte geradora do raciocínio ambivalente, tipicamente barroco, dando sentido conotativo ao emprego das figuras animais.

Para exemplo ilustrativo, o orador aproxima, por semelhanças, o homem ao peixe naquilo que ambos possuem de pior. Ora, se a corrupção é tema do sermão, e na concepção de Vieira ela é inerente ao ser humano, a utilização da figura do peixe, que suplanta a do homem no texto, corresponde, alegoricamente, enquanto interpretação, à peculiar capacidade que certos peixes possuem de sobreviver na condição de parasitas de outras espécies maiores.

Também no Arcadismo, mas cuja premissa estética se pautou em um retorno à natureza e todas as suas relações que colaboram com a máxima *fugere urbem*, “os pastores-poetas” enalteceram o bucolismo e a convivência sublime com determinados animais campestres. Limpidamente consagraram uma vida idílica e, em suma, ao que tudo indica, o pastoralismo era, para a literatura árcade, fonte de inspiração e necessidade de primeiro grau.

Já no tom ora ufanista, ora exótico de certos textos românticos brasileiros, a representatividade animal é vista de outro modo, no caso a legitimar as belezas e os encantos naturais da nação em processo de criação de identidade.

Destacamos, pois, o texto que melhor reflete, condensa e representa a máxima romântica: “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. Apesar de ter sido escrito em terras portuguesas em 1843, segue como sendo um dos poemas mais conhecidos de nossa literatura justamente por corroborar pelo sabiá e demais aves gorjeantes o canto do patriotismo. Cumpre ressaltar a força da *Canção* no tocante à sensibilidade da identidade brasileira, pois dois de seus versos fazem parte da composição do Hino Nacional, referência-símbolo do ideário do país.

Considerando o escopo de exemplos até então citados, cujas

figurações animais não passaram de recursos metonímicos, no sentido de serem potencialmente explorados enquanto aquilo que melhor estética e estilisticamente simbolizam, podemos passar ao exame da representação animal vinculada a uma preocupação consciente de um projeto estético-literário. Serão ventilados, no curso das seguintes observações, três momentos primordiais que, em nossa literatura, marcam um recorte de cunho zooliterário, conforme endossa Maria Esther Maciel.

Na literatura brasileira, podemos falar de três momentos incisivos. No primeiro, está Machado de Assis, que escreveu no auge do racionalismo cientificista do século 19, quando os princípios cartesianos já tinham legitimado no Ocidente a cisão entre humanos e não humanos, e os animais eram vistos como máquinas. No século 20, a partir dos anos 30, autores como Graciliano Ramos, João Alphonsus, Guimarães Rosa e Clarice Lispector marcam um novo momento, ao lidar, cada um a seu modo, com as relações entre homens e animais sob um enfoque libertário, manifestando cumplicidade com esses outros viventes e a recusa da violência contra humanos e não humanos. Já os escritores do final do século 20 e início do 21 lidam com a questão dos animais sob o peso de uma realidade marcada por catástrofes ambientais, extinção de espécies, experiências biotecnológicas, expansão das granjas e fazendas industriais etc (MACIEL, 2012).

Machado de Assis pode ser considerado o primeiro autor brasileiro que se preocupou em abordar a condição animal sob os prismas do direito à vida, da ética e do respeito em relação aos demais viventes. As considerações sobre os textos machadianos, no recorte a que nos propomos realizar, mereciam um capítulo à parte. Cabe afirmarmos, inclusive, que a produção literária machadiana, voltada ao temário animal, muito se afina com as reflexões zooliterárias do século XXI, cuja premissa maior parece ser o delicado terreno das indagações críticas sobre o uso de animais na categoria de subservientes do homem, na condição de cobaias, de agentes de entretenimento e, também, de fonte de renda da quase inesgotável indústria alimentícia.

No século XIX, o olhar ferrenho de Machado de Assis ao cientifismo e à sociedade de sua época foi perpassado, literariamente, pela maneira cuidadosa do autor em abordar questões sobre a conduta humana frente aos animais. Alfredo Bosi, em seu ensaio voltado a determinadas crônicas de Machado, explana sobre um tópico que atravessa toda a produção do autor realista: a desvelada crítica a respeito da hipocrisia social. No caso de suas obras que ressaltam certas questões

animais, é possível verificarmos que

A típica oposição – civilização versus barbárie – formulada no século 19 pelos arautos do novo colonialismo, desfaz-se sob os golpes da escrita machadiana. Ergue-se a cortina de veludo que ocultava hipocritamente a cena de horror (BOSI, p.13, 2004).

Em termos de registro, é em uma crônica de 15 de março de 1877, que Machado inaugura, publicamente, suas reflexões sobre a condição animal. Os leitores da revista carioca *Ilustração Brasileira*, na ocasião, puderam acessar as considerações provocativas do autor sobre uma determinada tourada realizada no Rio de Janeiro. Machado aproveitou seu cativo espaço na imprensa local, bem como seu prestígio e sua respeitada opinião não para detalhar o ocorrido, mas sim para emitir notas de juízo sobre o evento, tão em voga no Brasil do século XIX. Na passagem a seguir, o tom crítico do cronista sobre o espetáculo cruel sobressai:

O certo é que se eu quiser dar uma descrição verídica da tourada de domingo passado, não poderei, porque não a vi. [...] Não sou homem de touradas; e se é preciso dizer tudo, detesto-as. Um amigo costuma dizer-me: –Mas já as viste? –Nunca! – E julgas do que nunca viste? Respondo a este amigo, lógico, mas inadvertido, que eu não preciso ver a guerra para detestá-la, que nunca fui ao xilindró, e todavia não o estimo. Há coisas que se prejulgam, e as touradas estão nesse caso (ASSIS, 15/03/1877).

Em certo trecho do mesmo texto, o “eu-cronista”, como observador social e crítico dos costumes, deixa transparecer o motivo pelo qual renega participar como espectador de touradas:

E querem saber porque detesto as touradas? Pensam que é por causa do homem? Ixe! É por causa do boi, unicamente do boi. Eu sou sócio (sentimentalmente falando) de todas as sociedades protetoras dos animais. O primeiro homem que se lembrou de criar uma sociedade protetora dos animais lavrou um grande tento em favor da humanidade; [...] (ASSIS, 15/03/1877).

Ainda pelo crivo sentencioso e crítico, Machado de Assis produziu um número considerável de textos a respeito dos maus tratos a que muitos animais eram submetidos em nome da ciência e dos avanços tecnológicos.

Em outra crônica, chamada “Conversa de burros”, publicada em

1892, pela *Gazeta de Notícias* o escritor, mais uma vez se aproveita de um acontecimento, no caso, a expansão do uso da tração elétrica nos bondes do Rio de Janeiro, para abordar uma realidade que, a seu ver, parece ser mais pertinente do que o avanço do invento: a exploração animal, desta vez expressada por um recurso literário que remete às fontes da fábula, mas, evidentemente, à maneira machadiana. Em linhas gerais, a maior parte da crônica relata uma conversa entre dois burros de carga sobre a possibilidade de ficarem livres da exploração humana.

No conto “Idéias de Canário”, também publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1895, e depois incluído no livro *Páginas recolhidas*, em 1899, o autor similarmente deu voz à personagem-animal, fazendo, assim, um uso paródico da fábula. Neste caso, a ave da narrativa é extremamente mais sábia do que o ornitólogo que se presta a estudá-la, dando a entender que a natureza é sempre mais astuta que as pretensões humanas.

Ao dar qualidade de expressão aos animais, por meio da comunicação oral, Machado de Assis consagra a esses viventes, pela via literária, a possibilidade de se manifestarem. Em outras palavras, é como se a literatura pudesse ser um espaço alternativo capaz de legitimá-los pelo recurso da expressividade mais humana: a fala. Por ela, os animais alcançam o direito de emitir suas próprias opiniões acerca de seus sofrimentos.

Não só nos contos e nas crônicas Machado de Assis explorou a questão animal. Em seu romance *Quincas Borba*, de 1891, encontramos, pela dinâmica estabelecida na diegese, um jogo de identidades entre a personagem humana principal e seu cão.

De fato, Machado de Assis pode ser considerado o precursor da linhagem de autores brasileiros que não deixaram a questão animal em segundo plano, motivo pelo qual nos alongamos em nossas considerações.

No segundo momento incisivo, referente ao século XX, o interesse pelo animal na condição de matéria literária cresce, consideravelmente, ampliando, assim, o rol de escritores brasileiros que se debruçaram sobre o assunto. Na ordem de publicações zooliterárias do século passado, temos, primeiramente, o escritor João Alphonsus (1901-1944) que, apesar de pouco conhecido, merece notas de consideração. O animal possui uma grande representatividade na obra deste autor que é considerado um dos primeiros prosadores do modernismo mineiro. O conto

“Galinha cega”, pertencente ao livro homônimo, de 1931, é considerado sua obra-prima. Entretanto, outras narrativas suas comportam a animalidade de maneira equivalente, como os contos “Sardanapalo” e “Mansinho”.

Na interpretação de Fernando Correia Dias, a literatura de João Alphonsus trata “[...] de animais numa relação afetiva com os homens, de animais nada prodigiosos, mas a que se atribuem sentimentos análogos aos nossos” (DIAS, 1965, p. 38). João Alphonsus, juntamente com Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Luiz Vilela - escritores que veremos a seguir -, fazem parte desta plêiade de autores brasileiros que consagram em suas obras a inserção dos animais no círculo das relações afetivas humanas.

Outro caso pertinente na seara zooliterária brasileira é a figura de Baleia, afamada cadela do romance de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, cuja publicação é de 1938. Por meio de Baleia, que extrapola a sua condição canina, detendo mais aptidões humanas do que a própria família a que pertence, Graciliano tece questões que vão além dos problemas sociais do sertão brasileiro; na obra em questão, tanto a condição humana atrelada ao animal quanto a situação contrária, a condição animal em relação às personagens humanas, compõem um quadro de imagens que anunciam as misérias do ser humano decantadas nas suas possibilidades – materiais e existenciais.

Já um dos autores da ficção brasileira mais associados ao excesso de propriedades zooliterárias, sem dúvidas, é João Guimarães Rosa. No seu universo fabular, cuja “[...] valorização do ambiente rural e arcaico é reforçada como forma de reverter a modernização hegemônica das cidades, por meio da recuperação de tipos e personagens populares soltos e livres do sertão” (SOUZA, 2011, p. 251), prepondera um discurso que se abre à alteridade animal, seja pela via do compadecimento, do afeto ou simplesmente pela inserção da legitimidade do reino animal como aquele que, para os homens, muito tem a oferecer, sobretudo pela faceta de caráter metafísico.

Para não estendermos observações sobre as muitas referências roseanas a respeito do reino animal, bastam, à guisa de exemplos, as leituras de textos como “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”, do seu livro de estreia, *Sagarana*, de 1946, e “Meu tio, o lauaretê”, de *Estas histórias*, de 1969, para que se verifique o entrecruzamento do discurso animal e do discurso humano na escrita

literária de Rosa.

Consta citarmos, contudo, a miscelânea de textos em que o autor mineiro relata suas ponderações e impressões sobre os zoológicos e aquários por ele visitados. Essa compilação textual, intitulada *Ave, palavra*, de publicação póstuma, 1970, pode ser encarada como um bestiário no qual o que sobressai é a posição de igualdade em que o narrador se coloca frente às situações desagradáveis em que aqueles animais retratados se encontram.

Murilo Rubião é outro mineiro expoente na arte de enfatizar a figuração animal em sua ficção. O seu mais famoso conto “Teleco, o coelhinho”, juntamente com “Os dragões”, ambos publicados no livro *Os dragões e outros contos*, de 1965, são títulos exemplares que consagram, com maestria, a participação preponderante de bichos enquanto personagens principais.

Em um ensaio denominado “Estética do Absurdo”, para o jornal *Estado de Minas*, no ano de 1951, a respeito da obra de Murilo Rubião, Carlos Drummond de Andrade proclama as seguintes palavras:

Seus personagens movem-se na superfície da realidade estrita, são cotidianos e reconhecíveis a uma identificação sumária, mas a todo instante, e sem aviso prévio, se evadem do quadro habitual, como que dotados de poderes ocultos, e então lhes sucedem as aventuras mais espantosas (ANDRADE apud FURUZATO, 2002, p. 13).

Drummond expõe, em síntese, aquilo que mais corresponde à produção ficcional de Rubião: a ideia da quebra brusca do reconhecível, levando o leitor a perder o seu nível de referência sobre o habitual até chegar a uma zona desconhecida, mágica, onde se opera todo tipo de atividade fora da realidade comum. Os animais rubianos favorecem esse intento literário de invalidar a lógica e o previsível, trazendo à tona o absurdo de que fala Drummond. Seria, então, o caso de compreender que a presença de bichos na obra de Murilo Rubião, que pensam, falam e se metamorfoseiam, serve como boa estratégia para delinear aquilo que corresponde ao absurdo da vida humana.

José J. Veiga também se filia ao quinhão fantástico da literatura brasileira. Para Temístocles Linhares, foi um dos maiores contistas brasileiros “[...]”

que se ocuparam de bichos entre nós, fugindo até um pouco ao padrão comum: ao bicho mais homem do que animal [...]” (LINHARES, 1973, p. 102).

Vale ressaltarmos a significativa inserção de animais em suas obras: nos contos “A invernada do sossego” e “Os cavalinhos de platiplanto”, esse último que dá nome ao livro, publicado em 1959, no romance de 1966, *A hora dos ruminantes*, além das narrativas de *A máquina extraviada*, 1967, como “O cachorro canibal”, “O galo impertinente”, “Acidente em Sumaúma” e “Onde andam os didangos?”.

Os espaços narrativos apresentados na obra desse autor goiano são “[...] propriedades rurais ou de pequenos vilarejos do sertão brasileiro, principalmente” (PRADO, 2009, p.3), o que facilita e reflete, com naturalidade, a participação, quer como protagonista, quer como coadjuvante, de animais, sejam eles reais ou fantásticos.

“Nesse cenário, em meio às regularidades do cotidiano, são inseridas ou descobertas situações que alteram a rotina [...]” (PRADO, 2009, p. 3). A quebra do fluxo normativo do cotidiano na vida das personagens veiguianas pode ser encarada como resultado de uma literatura produzida sobretudo no regime militar que, alegoricamente, tenciona romper, com a ordem vigente, apontado em suas entrelinhas, questões políticas, sociais e econômicas do país. A cativa participação animal, como ferramenta de sua narrativa fantástica, auxilia para que reflexões acerca da realidade sejam devidamente impelidas, uma vez que compete ao bicho, nesse caso, a possibilidade de suscitar, pelo esforço figurativo, ações e reações condizentes à proposta do autor.

Outro nome muito pertinentemente ligado ao plano zooliterário é o de Clarice Lispector, e não poderia ser diferente. Quase toda a sua produção é atravessada por projeções animais, de modo que, no que se refere às análises acadêmicas, a literatura clariciana, juntamente com a de Guimarães Rosa, são as mais abordadas pela ótica dos Estudos Animais. Silvano Santiago afirma que “[...] em última instância, a condição animal do ser humano e a sua recíproca – a condição humana do animal – são dois pilares de sustentação da viga mestra do pensamento de Clarice Lispector” (SANTIAGO, 2004, p. 194).

A escrita de Lispector, pelo caminho experimentalista, como exercício de tentar esgotar os limiares sobre as definições do humano, desafia a si

própria como maneira de colocar em xeque, não somente à razão antropocêntrica, mas também a tradição literária e beletrista que há tanto se preservou. Clarice explora o universo da Natureza, ponto de partida para a vida em estado bruto. Portanto, o animal é matéria significativa e de primeira necessidade para sua ficção. À obra dela, “[...] interessa sobretudo compreender como bicho e homem compartilham um legado ancestral, cuja marca retorna como fator familiarmente estranho e até certo ponto relacionável ao inumano” (NASCIMENTO, 2011, p. 131).

Na economia estética clariciana, os animais, amiúde, são prestadores de grande serviço à literatura, de modo que alguns exemplos, caros à filiação da autora na esteira zooliterária, devem ser citados. Textos como “O búfalo”, de *Laços de família*, de 1960, “O ovo e a galinha”, incluído nos livros *Legião Estrangeira*, de 1964, e *Felicidade Clandestina*, de 1971, *A paixão segundo G.H.*, de 1964, *Um sopro de vida*, de 1978, e *Água viva*, de 1973, “[...] ficcionalizam certo não humano não como aquilo que ameaça o homem mas, ao contrário, contribui para o ultrapasse das barreiras impostas pela civilização dita ocidental no avançado estágio de seu desenvolvimento tecnológico” (NASCIMENTO, 2011, p.130-131).

Vale também a afirmação de que na escrita de Clarice Lispector não há um trato apaziguante na lida das relações entre humanos e demais viventes, tampouco uma radical maneira de encarar a outridade animal, mas sim uma espécie outra de relação, mais próxima da comunhão, da entrega e aceitação do mistério inerente ao animal, como forma de potencialmente adentrar, pela linguagem literária, esse fértil universo do enigma que tem lugar de sobra para o vislumbre do “estranho”.

Em textos claricianos, o maior contributo referente ao temário animal talvez seja “[...] uma espécie de celebração à vida – embora essa celebração não renuncie à crueldade, por vezes inusitada – que é atraída pela figuração dessa comunidade entre humano e animal [...]” (GARRAMUÑO, 2011, p.107). Assim é, inclusive, com seus textos infantojuvenis. Das suas cinco produções, quatro se reportam à temática animal: *Mistério do coelho pensante*, de 1967, *A mulher que matou os peixes*, de 1969, *A vida íntima de Laura*, do ano de 1974, e *Quase verdade*, publicado postumamente em 1978.

Nosso olhar panorâmico a respeito da “fauna” na geografia literária nacional não ficaria completo sem focalizar, ainda que brevemente, o relevo

significativo das crônicas.

No tocante à temática animal, a crônica brasileira é merecedora de um trabalho mais extenso (e à parte) que, infelizmente, não nos compete no momento. Por tal motivo, nossos pontuais comentários aludem apenas à produção realizada no século XX, época em que a crônica conseguiu, de fato, sua consagração no país.

Alguns cronistas que fizeram história no gênero – Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade e Fernando Sabino, por exemplo, – atribuíram aos bichos uma carga de expressividade capaz de colaborar com um estratégico intento: o de manejar algumas marcas que são senão intrínsecas ao menos caras à crônica brasileira, como as doses líricas e os traços de humor, marcas essas que pontuam a desautomatização do olhar humano perante à natureza, que traçam as circunstâncias aparentemente banais, que sinalizam fatos episódicos pouco vislumbrados com apreço.

De fato, um olhar atento sobre os livros de Braga e Drummond no gênero revela um número razoável de ocorrências de animais em destaque nos textos: cavalo, cachorro, barata, mosca e outros insetos, preá, pinto, pato, rato, tatu, paca, pavão, gavião, tartaruga, jabuti, jacaré, hipopótamo, elefante, baleia e peixe-boi. Isso sem incluir aquele que provavelmente mais vezes aparece: o passarinho, tão assíduo que é merecedor sozinho talvez de um trabalho mais extenso [...] (SIMON, 2011, p. 225-226).

Esses e tantos outros bichos assumem um duplo papel nas tramas em que aparecem: o de se tornarem figuras centrais enquanto “personagens” e, também, o de projetarem alguma reflexão que compete apenas à espécie humana. Sejam quais forem os animais escritos e apresentados nas crônicas, eles surgem para, estrategicamente, desempenhar uma pujança capaz de robustecer a crônica, esse “gênero generoso” que tão bem acolhe os assuntos e temas variados, muitas vezes desprestigiados ou até mesmo “barrados” por muitos escritores que recorrem a outras formas literárias.

Se a aparente banalidade é “prato cheio” para os temas das crônicas, os animais pouco notórios, ou ainda, “marginalizados”, recebem um desautomatizado olhar dos cronistas brasileiros. São dignas de nota a crônica “Uma lagartixa”, do livro *O gato sou eu*, de 1983, na qual Fernando Sabino coloca em

xeque a imagem masculina da virilidade, da força e da coragem ao mostrar o “eucronista” amedrontado pela imagem de um ser inofensivo que acaba sendo morto por projetar no homem a fragilidade que lhe constitui. Já na crônica de Drummond “A visita da borboleta”, pertencente ao livro *Moça deitada na grama*, do ano de 1987, o animal, incluído no título, recebe atenção especial e expressividade da parte do cronista. O olhar centralizado no bicho decerto potencializa uma percepção para aquilo que, na ordem do dia, acaba não sendo levado em consideração de maneira pertinente.

Ainda no que diz respeito ao tema em questão atrelado ao gênero literário, a esfera poética parece ser um espaço privilegiado e desenjaulado para o avigoramento da animalidade e suas questões. Muitos intelectuais se debruçaram na questão que aborda essa aproximação direta entre a poesia e as relações animais. O filósofo Jacques Derrida, em seu ensaio *O animal que logo sou*, traz à tona a seguinte assertiva: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia por excelência, teve de se privar. É a diferença entre o saber filosófico e um pensamento poético” (DERRIDA, 2011, p. 22).

Georges Bataille, por sua vez, corrobora as palavras de Derrida, no sentido de que o pensamento do (e sobre) o animal se resplandece na (e pela) poesia de modo muito intenso. O pensamento de Bataille é exposto, em primeira pessoa e em um discurso que beira ao testemunho, ao condensamento de um fato empírico e subjetivo, de maneira a observar, analiticamente, a devastação existencial que o animal pode projetar na alma humana. Para ele, há uma similitude entre o que o animal e a poesia podem nos oferecer.

O animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e me é familiar. Essa profundidade, em certo sentido, a conheço: é a minha. É também o que me está mais longinquamente escamoteado, o que merece esse nome de profundidade que quer dizer com precisão o que me escapa. Mas assim é também a poesia (BATAILLE, 1993, p. 26).

Na literatura brasileira, desde o sabiá de Gonçalves Dias, os animais ocupam um significativo espaço no grande terreno da poesia, mas a produção que se concentra no século passado e a do momento atual é aquela que, no anseio cuidadoso e curioso de olhar o outro, no estabelecimento de um elo nosso para com

os demais seres vivos e, principalmente, no transportar para a materialidade poética a voz animal, acaba por fortificar uma categoria na qual podemos, naturalmente, classificar como zoopoética brasileira. “Um boi vê homens”, de Carlos Drummond de Andrade, do livro *Claro enigma*, sem dúvida, é um dos poemas mais famosos nesse sentido. O poeta mineiro certamente pode ser considerado um dos grandes expoentes na categoria zoopética que se fortalece cada vez mais no território “pético-nacional”.

Manoel de Barros é outro representante de extrema importância para a poesia nacional, cujos versos se vinculam à natureza. Arriscamos afirmar, inclusive, que o poeta mato-grossense é o principal escritor brasileiro do gênero em questão, pois com sua estética de “vanguarda primitiva” traça, à sua maneira particular, uma aproximação do homem com a natureza, no sentido mais profundo possível em que há um contato, ou uma tentativa de, com a essência da vida em suas mais diversas possibilidades, dando a oportunidade experimentalista de enxergar de maneira cativa o cotidiano, as nuances e as performances do pôr-do-sol, do amanhecer, dos animais rasteiros e voadores, das miudezas da terra, bem como o olhar desvelado do bicho-homem para com as delicadezas naturais que muito passam sem que vejamos se realizar. Sem dúvida, a produção poética de Barros é sublimada pela simplicidade temática e pela sua complexidade estilística, já que a poesia atravessada pela faixa das questões referentes à animalidade e ao animal, “[...] seria assim, um conhecimento que se aloja na ordem dos sentidos (ou das sensações) e que desafia a nossa capacidade de circunscrevê-lo em categorias do pensamento (MACIEL, 2011, p. 88).

Em um caminho semelhante ao de Manoel de Barros e igualmente entrelaçado nas tessituras zoológicas, encontramos Astrid Cabral. Uma fatia da produção poética desta amazonense entra em consonância com uma das alas zoopoéticas que mais se consolida no plano da contemporaneidade: àquela que se ocupa em meditar não mais sobre as frágeis fronteiras entre humanos e inumanos, mas sim sobre o que se chama de trespassamento de tais limites.

Em seu livro *Jaulas*, de 2006, Astrid Cabral, para dar substância a tal temática, enfatiza em alguns de seus versos a valorosa troca de olhares entre o eu-poético e uma cobra: “Olhei-a frente a frente/ sua cabeça/ erguida em talo/ eu entalada [...]” (CABRAL, 2008, p. 110). Em outros versos, assume a postura de

quem compreende o quão impossível é a tarefa de transportar para o discurso literário a voz de um animal: “conheço passarês/sem jamais decifrar-lhe a voz” (CABRAL, 2008, p. 110).

Esse exercício de percepção da existência do outro enquanto sujeito perpassa as produções poéticas de Astrid Cabral, bem como a de Manoel de Barros e Drummond, que certamente estão alinhadas ao seguinte pensamento de Maria Esther Maciel: “Os poetas mais instigantes [...] seriam aqueles que conseguem pensar e poetizar os animais – para isso explorando as potencialidades da linguagem verbal – sem colonizá-los nem colocá-los a serviço da soberania humana” (MACIEL, 2011, p. 95).

Saindo da esfera poética e sua afinidade com o tema em questão, é curioso pensarmos que são poucas as narrativas de longo curso que se debruçaram, até então, no temário voltado ao animal enquanto mote de suas diegeses. A concentração zooliterária na prosa brasileira parece se adequar, sobretudo, aos gêneros mais curtos, mas há também um considerável apreço pelo tema em outras expressões de difícil classificação – espécies de hibridismos que atrapalham a denominação tipológica no âmbito literário: relatos, anotações, pequenas crônicas de viagens, compilações que, enfim, fogem à regra e à régua da taxativa catalogação.

Na esteira de exemplos, predomina *Poliedro*, de 1972, do mineiro Murilo Mendes. Livro em prosa, dividido em quatro setores. Localiza-se, em um deles, o “microzoo”, composição de verbetes referentes a animais que, somados, criam uma espécie de bestiário particular do autor, como forma de, biograficamente, estabelecer um elo com a sua infância e todo seu passado, de modo prescrito pelo viés do signo animal, uma vez que, por ele, é possível alcançar voos extraordinários nos céus da imaginação subjetiva. Assim sendo, Murilo Mendes estabeleceu via criação microzoológica literária a sua memória afetiva de maneira alternativa.

Outro caso importante na lista dos bestiários nacionais é o da produção do paranaense Wilson Bueno. O seu livro *Jardim Zoológico*, de 1999, dialoga tanto com os bestiários medievais, quanto com aquele feito por Borges. Acresce, ainda, em seu catálogo de trinta e quatro seres, animais advindos da fauna fantástica brasileira por meio das lendas indígenas, de modo a produzir uma obra de cunho transcultural. Na concepção de Bueno, os animais no bestiário possuem um

saber sobre a vida humana.

Podemos dizer que o sujeito que descreve esses animais e, “[...] por meio deles, rastreia o território mestiço da América Latina, as fronteiras, as zonas subterrâneas, reconfigurando, nos planos geográfico, cultural e textual, o espaço enciclopédico do continente” (MACIEL, 2007, p.151). Apesar da exaustiva inserção de seres fantásticos, os animais existentes não ficam de fora. Isso fica evidente, inclusive, no livro *Manual de zoofilia*, de 1997, em que “[...] borboletas, pardais, lobos, andorinhas, gatos, cadelas, raposas e colibris compõem um conjunto vivo de criaturas dotadas de subjetividade, com quem o escritor mantém uma instigante relação de cumplicidade e de devir” (MACIEL 2007, p.151). Através desta cumplicidade, o autor adentra, pelas suas próprias escrituras, o mundo animal onde há também carência e abandono, onde há, enfim, um território permeado de afetos e sentimentos, com os quais o escritor parece compactuar.

Para findarmos nossa trilha pela extensa estrada zooliterária brasileira, não podemos deixar de citar, em última instância, a produção contemporânea que, de um modo um pouco avesso ao estabelecido até aqui, cita, de certa forma, uma representatividade animal: a novela *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, lançado em 2009, da escritora Ana Paula Maia.

O caminho desta autora talvez não esteja diretamente atrelado a um projeto zooliterário cujos animais entram em primeiro plano nas tramas. Tudo indica que não há uma preocupação estética, da parte da autora, em desnudar as crueldades humanas praticadas contra os animais, mas sim um intento em explorar um universo permeado por intensivas mazelas, cuja brutalidade frente aos animais é apenas uma entre tantas que compõem a estética e o estilo da autora.

Vale comentarmos que essa brutalidade, ou melhor, esse “brutalismo”⁴, muito explorado na literatura brasileira dos anos sessenta do século passado, sobretudo pelos contistas, foi resgatado por essa escritora, que dá continuidade a um estilo semelhante ao de Rubem Fonseca e condizente a uma realidade literária contemporânea. Decerto não é possível subordinarmos o livro *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* ao pensamento de Maria Esther Maciel,

⁴ Termo cunhado por Alfredo Bosi. Incluído em seu livro *O conto brasileiro contemporâneo*, de 1975, o termo faz referência à geração de contistas das décadas de sessenta e setenta do século XX, sobressaindo, nesse aspecto, Rubem Fonseca. A literatura brutalista seria aquela que, tanto na temática, quanto pela linguagem, enfoca a violência desmedida nos grandes centros urbanos.

no que concerne à ideia de que a produção contemporânea brasileira está atrelada a questões biopolíticas e ecocríticas.

Aliás, no que tange mais especificamente ao último período – final do século XX e início do XXI – , compete-nos a afirmação de que é um momento ainda frutífero e ao mesmo tempo arenoso, de modo que toda sistemática que se presume definitiva acaba por se tornar ineficaz. Assim sendo, certos impasses permeiam a taxativa classificação de obras referentes à contemporaneidade por uma duplicidade de fatos: o de ainda estarem em processo de sedimentação enquanto período literário e pelo motivo inerente à produção atual, que corresponde a uma gama heterogênea de estilos e temas, acentuando a problemática e difícil nomenclatura de uma geração. Por isso, nem todas as obras deste “terceiro momento zooliterário nacional” proposto por Maria Esther Maciel possuem um tom a nível ecocrítico, por assim dizer. A produção contística de Luiz Vilela, bem como o restante de suas prosas que se debruçam na temática zoo, como veremos nos capítulos a seguir, é um excelente exemplo que, inserido neste período, soa ser mais exceção do que regra.

De tudo isso decorre a seguinte observação: mesmo que de forma panorâmica, examinar o animal escrito no rol da literatura brasileira está em causa, já que é necessário verificar a constante inserção da figura animal em obras, na maioria dos casos, estabelecidas na condição de canônicas.

As semelhanças e os pontos divergentes do retrato animal no quadro das produções literárias aqui inserido são maneiras sintomáticas de legitimar uma literatura que se fez e se faz em nome da pluralidade, tão similar a nossa própria fauna.

Para fins de registro acerca das principais impressões zooliterárias brasileiras, no caso deste subitem, interessa-nos antes o conteúdo que a forma. Entrelaçam-se, nessa amálgama, autores, períodos e gêneros literários aclamados no repertório da zooliteratura brasileira de maneira tal que o recorte *stricto sensu* dos três momentos proferidos por Maria Esther Maciel, e aqui citado, é mais fonte de orientação do que expressão inquestionável.

Diante de todas as observações feitas sobre as cercanias zooliterárias, partimos, agora, para o extenso e fértil terreno literário de Luiz Vilela.

2 A POÉTICA DE LUIZ VILELA

2.1 O TREMOR LITERÁRIO CHAMADO LUIZ VILELA

A estreia literária de Luiz Vilela, com seu livro de contos, *Tremor de terra*, em 1967, de fato, chamou a atenção da crítica especializada. Veio, juntamente com sua primeira publicação em livro, a primeira premiação. Aos vinte e quatro anos de idade, Vilela recebeu o Prêmio Nacional de Ficção, em Brasília.

O “tremor de água dentro de um cristal”, como assevera Julio Cortázar (2008, p.150-151) a respeito do resultado buscado pelo bom contista, causou os devidos efeitos da parte de Vilela, e a recepção positiva de sua obra primeira fora tão notória que, factualmente, seus abalos sísmicos se estenderam para todas as suas outras publicações.

As manifestações favoráveis aos seus primeiros contos surgem da parte de críticos de peso, como Assis Brasil, que na década de setenta fez a seguinte afirmação: “[...] sem dúvida que Luís (sic) Vilela é a melhor revelação de contistas dos últimos anos [e] [...] para autor de sua idade [...] tem um domínio surpreendente de técnica de linguagem, e seu amadurecimento literário é um fato” (BRASIL, 1975, p. 119).

No ano de 1973, Temístocles Linhares, em seus *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*, dedica um capítulo ao escritor, especialmente ao segundo livro, na época, recém publicado, *No bar*, e proclama a seguinte sentença: “Não quero me vangloriar, mas sempre vi nele, se é que existe esse espécime, a encarnação do contista-nato” (LINHARES, 1973, p.45).

Ainda em 1968, Vilela foi premiado no II Concurso Nacional de Contos, do Paraná, ocasião em que Antonio Candido fazia parte da comissão julgadora. As premiações, menções e seus títulos na condição de finalista nas acirradas disputas literárias naturalmente fizeram e ainda fazem parte de sua carreira.

Em 1974 recebeu o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, para o melhor livro de contos de 1973, com *O Fim de Tudo*. No ano de 2002, *A cabeça* foi finalista do Jabuti e um dos dez finalistas do I Prêmio Portugal Telecom. O romance *Perdição*, de 2011, recebeu o Prêmio Literário Nacional PEN Clube do

Brasil 2012, foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura e do Prêmio Portugal Telecom de Literatura. *Você verá*, de 2013, que conquistou o Prêmio ABL de Ficção (romance, teatro e conto) de melhor livro de ficção publicado no Brasil daquele ano, também foi finalista do Prêmio Jabuti e do Prêmio Brasília, além de ter sido indicado ao Prêmio Portugal Telecom.

Ao tratarmos sobre o autor em questão, indissociavelmente surgem como referências outros dois grandes escritores nacionais que, apesar de serem de épocas distintas, porém próximas, carregam, cada um a seu modo, o ícone de contistas por excelência. São eles: Rubem Fonseca e Dalton Trevisan. Essa consideração é válida, pois não são poucas as comparações acerca do estilo e da temática desses escritores feitas por grandes críticos, escritores e jornalistas.

Entre tantas, citamos algumas. O poeta, crítico e tradutor, Darcy Damasceno, um ano após a publicação de *Tremor de Terra*, 1968, publicou, no *Correio da Manhã*, a seguinte observação:

O conto resiste com mais denodo: casos como Dalton Trevisan ou Luiz Vilela são exemplares. Neles, a tendência realística e a feição documental da prosa imaginativa de nossos dias são globais, pois enfocam não só a sociedade, também o indivíduo; não apenas comportamentos da vida cotidiana, também os aspectos da comunicação verbal na coletividade⁵.

Damasceno, ao tratar da tríade de contistas, expõe uma crítica que pode ser pautada para as demais publicações de Vilela. O homem, frente às adversidades e alegrias mundanas, resiste e perpassa todas as obras do autor, bem como o social composto por indivíduos, seres únicos que tão bem correspondem às personagens dos três autores abordados na citação, pois tratam do coletivo e seu *modus operandi* através de recortes e episódios que o compõem.

Fausto Cunha, por sua vez, ao escrever para o “Suplemento Livro”, do *Jornal do Brasil*, em 1975, declara:

Não resta dúvida de que Luiz Vilela é a maior revelação do conto no Brasil, depois de Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, que o antecederam. Tem uma força impressionante, domínio absoluto do diálogo e uma capacidade rara de captar o cotidiano⁶.

⁵ Citação encontrada em texto intitulado “Luiz Vilela, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan: a Santíssima Trindade do conto”, sem denominação de autor e pertencente à página online do Grupo de Pesquisa Luiz Vilela: <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/>

⁶ Ibidem.

Manoel Nascimento, que em 1979 publicou na revista *IstoÉ*, as suas considerações sobre Vilela, revela que “[...] o conto, para ele [Luiz Vilela] não é a construção da trama para um desfecho enigmático, mas a construção em si mesma, como em Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, seus colegas de santíssima trindade⁷”.

Além das importantes palavras da crítica que consagram Luiz Vilela como sendo um dos principais escritores brasileiros, devemos igualmente destacar o importante Grupo de Pesquisa Luiz Vilela – GPLV, coordenado por Rauer Ribeiro Rodrigues, professor associado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, uma vez que reúne uma série de estudiosos e pesquisadores da obra do mineiro, com o intuito não só de compilar trabalhos acadêmicos e demais fortunas críticas do autor, mas também o de debater e divulgar toda informação pertinente a respeito da obra literária de Vilela.

Por meio do GPLV, pudemos verificar, com precisão, o número considerável de trabalhos acadêmicos que têm exclusivamente como objeto de pesquisa a obra de Vilela. Já foram produzidas vinte dissertações de mestrado, uma tese de doutorado e seis monografias/trabalhos de especialização⁸.

Ao que consta, estão em andamento, desde o início de 2015, quatro dissertações de mestrado, quatro teses de doutorado e um pós-doutorado. A presença do grupo e as suas constantes reuniões realizadas para dialogar sobre a literatura de nosso escritor apontam para a necessidade de divulgar, cada vez mais, tanto em nível acadêmico, como para além das universidades, o tremor literário chamado Luiz Vilela.

2.2. O MINEIRO BOM DE PAPO

Desde sua estreia, o autor tem se dedicado exclusivamente a publicar textos em prosa – contos, novelas e romances. Apesar disso, Luiz Vilela acabou por se destacar, na condição de “escritor maior” enquanto contista, não somente de sua geração, mas de toda a produção nacional ligada a esse gênero. Arriscamos afirmar, de imediato, que essa associação possa ser reflexo do período literário em que o mineiro surgiu – os anos de 1960, auge do gênero conto no país, que propalou uma série de escritores.

⁷ Ibidem.

⁸ Levantamento feito em maio de 2015.

A década de 60 ficou conhecida no Brasil, como a grande década do conto. Dezenas de escritores foram revelados ou solidificaram suas carreiras literárias através deste gênero específico, com especial destaque para os mineiros, que venceram praticamente todos os concursos então existentes (HOHLFELDT, 1988, p. 12).

A “mineiranga” literária sobressaiu nos famosos concursos, mas há a necessidade de se perceber que a contribuição de Minas Gerais para a literatura nacional é vasta, tal qual seu território. A safra mineira nos presenteou com preciosidades como Guimarães Rosa, Fernando Sabino, Carlos Drummond de Andrade, Ivan Ângelo, Autran Dourado, Conceição Evaristo, Lúcio Cardoso, Carolina de Jesus, entre muitos outros que não nos compete listar, mas que, em linhas gerais, assumem um papel de destaque, uma vez que se filiam a um legado culturalmente advindo dos áureos tempos do ciclo do ouro. Luiz Vilela parece ser mais um dentre tantos mineiros que garimpam a vida como matéria-prima, lapidada, literariamente, de modo bem particular.

Essa particularidade inerente a Vilela, sua, pois, “pujança literária”, é precisamente pontuada por uma junção de dois pontos muito bem articulados. O estilo do autor – cuja técnica de linguagem ressoa pela via da simplicidade e do coloquialismo dialógico – se junta às temáticas por ele explanadas – estas, por sua vez, de caráter denso e profundamente filosóficas.

Vilela é mestre em construir diálogos muito bem relacionados à realidade, pautados, em boa parte, por marcas de oralidade, capacitando o leitor a enxergar as cenas de forma viva e atual. Porém, em tais construções dialógicas, aparentemente banais, imperam a incomunicabilidade circunstante, verdadeiros “monólogos a dois”. Em outras palavras, ao passo em que há uma aproximação natural dos seres humanos, no intuito de construir uma possível interação, há também uma espécie de barreira que cresce, cada vez mais, entre as pessoas.

A escrita de Vilela, na qual é possível encontrar a raiz típica do bom papo, dos “causos” da boa gente que, à toa e em sùmulas, resenha a vida que passa, na verdade revela, a fundo, a problemática do desgaste da convivência, bem como a solidão, que ora é retratada como um grande mal, ora como uma necessidade dificilmente concretizada. É evidente que tais temas delicados perpassam qualquer sombra humana. Aí entra a sua universalidade, ao retratar

personagens que, por mais que vivam no ambiente interiorano, como muito acontece em suas narrativas, – apesar de haver, da parte do escritor, grandes representações metropolitanas, – acabam por indicar, por meio de suas falas, ações e pensamentos, um grave sintoma social: o conflito da (con)vivência, relevante a qualquer indivíduo.

Este indicativo grave, tal qual uma doença coletiva, avassala, inclusive, os fatos miúdos do dia a dia e, por extensão, atravessam a materialidade literária. É, pois, na conversa de amigos em um bar, nas lembranças da infância, nas corriqueiras discussões entre casais, nas meditações solitárias das personagens criadas por Vilela, que surgem os mais complexos assuntos pertinentes à vivência humana.

Escamoteada por uma roupagem aparentemente simplória do cotidiano, a obra do mineiro, como espécie de artifício da (e pela) linguagem, desarma o leitor e entrega-lhe, a fundo, as mais expressivas e densas problemáticas da vida. Para Augusto Massi, o diálogo na obra de Vilela “[...] está sempre a serviço da comunicação. Mas, muitas vezes ele camufla o silêncio, denuncia o esvaziamento da conversa, a solidão dos que falam” (MASSI, 2001, p. 17).

Sua obra é simples e, ao mesmo tempo, filosófica. Examina o inevitável conflito existencial do ser humano, decantado nas suas mais diversas possibilidades. Segundo o teórico Fábio Lucas,

[...] seus contos trazem profunda significação filosófica, apanham o homem mutilado por sua incapacidade de comunicar-se. Os seres não transmitem a sua essência e sofrem, arruinam-se. A palavra torna-se um veículo imperfeito e enganador (LUCAS apud HOHLFELDT, 1988, p. 198).

Engana-se o leitor desavisado ao acreditar que, por se debruçar em uma diegese formalmente simples, irá encontrar uma narrativa rasa. É, pois, o que confirma o pensamento da estudiosa da obra de Vilela, Wania Majadas. Para ela,

[...] quando um escritor procura no cotidiano o sangue vivo que circula pelas artérias de sua obra, precisamos ter mais cuidado ao estudá-lo, porque o dia a dia está repleto de elementos que desviam a nossa atenção de fatos humanos às vezes muito importantes, exatamente por serem humanos. A reação da maioria dos leitores ao ler textos onde tais fatos são a estrela é ficar na superfície, na leitura horizontal, porque o cotidiano nos distrai, principalmente quando o autor se utiliza sempre dele para dizer coisas tão sérias sobre o ser humano, num questionamento de valores constante e numa demonstração de enorme compaixão por este ser humano. (MAJADAS, 2011, p. 21).

As observações pontuadas pelos críticos, no tocante ao polimento da linguagem prosaica e das passagens dialógicas de Vilela, parecem ressoar diretamente na dinâmica de interação entre texto e leitor. A técnica do autor, a qual Hélio Pólvora designou ser sua melhor qualidade: “[...] fluência, recomposição da linguagem coloquial, observação quase obsessiva” (PÓLVORA, 1971, p. 60), entra em consonância com o efeito de captar, ao máximo, o cotidiano sem enfeites, de modo que, “[...] sem esforço, o leitor é transportado e, de repente, respira o mesmo oxigênio respirado pelo autor e por suas personagens [...]” (HOHLFELDT, 1988, p. 199).

A linguagem do autor parece, principalmente pela técnica dialógica, aproximar, de modo profundo, o leitor do texto ficcional. Fato esse que incide quando as personagens conversam naturalmente, preponderando mais a ação do que a narração. A neutralidade do narrador, em muitos casos, potencializa as variadas visões de mundo e os diversos pontos de vista que compõem as tessituras narrativas por meio das personagens. Dessa maneira, a prosa de Vilela dá a vez e a voz a todos aqueles que participam, direta ou indiretamente, das suas tramas, o que amplifica uma extensa gama de percepções sobre um mesmo acontecimento inserido na narrativa.

Para Hélio Pólvora, a força literária de Luiz Vilela está na construção de diálogos, técnica que se assemelha ao texto dramático, permitindo o leitor entrar em contato direto com os fatos da história.

Vilela é bom, fora de série, quando põe gente conversando, amando e sofrendo, interrogando o seu destino ou libertando o instinto, gente que sem o saber se expõe a julgamento pelos seus instantes decisivos, reveladores. A história não se arma, não denuncia o seu vínculo com a literatura nem fica na faixa da imaginação que seria possível; a história surge em andamento, no ponto exato em que se confunde com os fatos da vida (PÓLVORA, 1971, p. 61).

Tal “andamento” da história, conforme afirma o crítico acima, é realçada justamente pela capacidade que o autor possui em “presentificar” os acontecimentos diegéticos, dando a impressão de que fazemos parte da dinâmica da narrativa.

A respeito de seu primeiro livro publicado, *Tremor de terra*, as palavras de sua tradutora para o tcheco, Pavla Lidmilová, certamente configuram

uma atmosfera que permeia toda a sua obra. Lidmilová condensa o que há de mais característico na produção de Vilela, tanto no que diz respeito às recorrentes temáticas, como ao trato da linguagem. Por isso citamos suas considerações, visto que elas, em síntese, atentam para o que há de mais característico na produção literária de Vilela.

O autor apresenta situações, casos, lembranças, diálogo ocasional, tipos, observações, estados interiores, em várias tonalidades: prevalece, porém, a sensação de nojo, de tristeza, de solidão, embora haja também o aproveitamento do lado cômico ou de humor negro. Em geral, há muita sensibilidade e muita repulsa. De vez em quando, o acento colocado nos aspectos cruéis e repugnantes da vida representa uma posição de revolta do observador ou do narrador. Esta repulsa e revolta, até com algum exagero ou melodrama, rebenta nas palavras brutais e fortes, na gíria e na linguagem da rua, que fluem nos monólogos interiores, nas observações e pensamentos de frases longas, ou adquirem um ritmo vivo nos diálogos e narrativas. A diversidade de processos narrativos e a força da linguagem bem brasileira, nos serviços de um realismo crítico ou irônico, ampliado às vezes no sentido alegórico, são as qualidades do primeiro livro de Luiz Vilela (LIDMILOVÁ, 1984, p. 84).

No tocante ao gênero conto, tão bem utilizado por Luiz Vilela, sabemos que ele possui a alta capacidade de explorar os acontecimentos supostamente triviais do dia a dia, legitimando-os e ressignificando-os. O espaço do conto, tal qual o da crônica, afina-se com certos temas que parecem não receber boa acolhida de outros gêneros da forma em prosa. É plausível que assim seja, já que um autor de novelas ou de romances, por exemplo, pela condição estrutural desses gêneros, pode facilmente se alongar em temáticas que dão a possibilidade de explorarem situações mais extensas. A visão de mundo transferida para um conto, porém, é microscópica, fragmentária e episódica, de modo que é análoga à sua circunscrita estrutura tipológica. Em outras palavras, alguns temas adotados, como é o caso deste que nos pautamos, conseguem ser empregados de maneira mais enérgica no conto devido à natureza dos recursos narrativos possíveis e latentes ao gênero.

Sobre a valorização do episódio, tão cara ao gênero em questão, Sílvio Romero já havia tecido importantes considerações. Segundo ele,

O conto é apenas a narração de uma situação passageira na vida de uma personagem, em seu meio normal, só ou em relação com alguém. Seu alvo é dar, em síntese, a descritiva ou o drama de uma situação, de um *passus*, na vida de uma personagem. (ROMERO apud LIMA, 1956, p.15-16).

Esse princípio é retomado anos mais tarde por José Oiticica. “O conto, nota Oiticica, não representa a vida (como o romance) senão um ‘acidente’ da vida, acidente cômico ou trágico, monstruoso ou ingênuo, grotesco ou místico e excepcionalmente sublime, mas ‘acidente’” (OITICICA apud LIMA, 1956, p. 16).

As interpretações desses dois críticos acerca do conto colaboram com a assertiva de que tal gênero traz margem ao leitor, a seu modo, inferir e verificar as múltiplas possibilidades que rondam o texto, fazendo ressoar, em seu íntimo, as devidas interpretações pós-leitura. Se o conto tem a capacidade de superar os seus próprios limites, para além daquilo que lhe compete, desencadeando, em nós, leitores, reflexões edificantes, cabe, então, analisarmos os contos de Vilela e nos rendermos à magnitude deste tremor literário que tanto abala nossa condição humana.

2.3 OS ANIMAIS ESCRITOS DE VILELA

Se, para o nosso escritor, a condição humana e todos os seus imbricamentos são fontes inesgotáveis enquanto matéria-prima, se a vida se mostra frágil e complexa nas incursões dialógicas por ele proferidas, se, pois, a solidão, o amor, as amizades e a compaixão são temas caros à produção de Vilela, é evidente que os animais, sobretudo os que (con)vivem e partilham direta ou indiretamente os mesmos espaços que nós, também estarão presentes de modo pertinente e, se não, particular, na esfera de sua produção. Essa participação ativa das personagens animais em seus textos fica clara, inclusive, em certas entrevistas concedidas pelo autor.

Após passar certo tempo fora do país, Vilela resolveu regressar à sua terra natal, Ituiutaba, para se dedicar tanto à literatura quanto à criação de vacas leiteiras. Em uma entrevista dada ao jornal *Folha de S. Paulo*, o escritor revela:

Gosto muito de vacas. Não só de vacas: gosto também de cavalos, porcos, galinhas, tudo quanto é bicho, afinal, de borboleta a elefante, passando obviamente por passarinhos, gatos e cachorros. Cachorro, então, nem se fala, e quem conhece meus livros já deve ter notado isso⁹.

⁹ Não situada a referência da entrevista cedida ao jornal, citamos o trecho tal qual se encontra no site do Grupo de Pesquisa Luiz Vilela: <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/noticias.html>

Mais recentemente, em 2014, Vilela participou do programa “Sempre um papo”, realizado pelo Serviço Social do Comércio – SESC, na cidade de São Paulo. Na ocasião, o autor fora questionado pelo entrevistador a respeito da presença constante dos animais em sua produção contística. A seguir, transcrevemos trechos do momento em que ocorre a resposta do autor sobre a seguinte questão: “Para que servem os bichos no seu conto?”, proferida por Afonso Borges. Vilela, então, explica:

[...] Acho que os outros bichos são maiores do que o bicho homem. Não é só o fato de eu gostar muito de bichos e de qualquer bicho. [...] Hoje, por exemplo, tenho problema até para matar uma formiguinha. [...] É natural que os bichos façam parte da minha literatura (VILELA, 2014).

O entrevistador ainda pergunta se tais animais possuem preponderância em suas narrativas ou se servem apenas como referência de comportamento. O autor dá a seguinte resposta: “Eu acho que às vezes [eles] têm papel preponderante, sim. É o caso do primeiro conto do livro *Você verá*, sobre uma lagartixa. Então, diria que a personagem principal deste conto é a lagartixa” (VILELA, 2014).

A afirmativa de Vilela se confirma, visto que praticamente todas as suas coletâneas e antologias de contos são atravessadas pela temática animal. Há, inclusive, uma compilação exclusivamente dedicada ao tema: *Histórias de bichos*, publicada em 2002, pela Editora do Brasil. Ademais, as personagens animais construídas não se filiam no plano secundário de suas narrativas. Elas são também, e se não principalmente, responsáveis por motivar as situações e os comportamentos das personagens humanas dos contos.

Esse raciocínio é válido se levarmos a cabo dois conceitos referentes ao conto enquanto gênero. A economia de informações inserida no discurso do conto é precisa. Tudo que está presente neste texto é mensurado e extremamente necessário. O célebre contista Anton Pavlovitch Tchekhov uma vez afirmou que cada palavra transposta na história possui um motivo significativo. Para ele, “[...] tudo o que não tiver relação com ela deve ser impiedosamente jogado fora” (TCHEKHOV apud MAUGHAM, 1964, p. 126).

As ponderações do escritor russo entram em consonância com as

do argentino Julio Cortázar (2008), para quem, no conto, o autor vence o leitor por nocaute. Destarte, as figurações animais na obra de Luiz Vilela são agentes de primeira classe, visto que assumem a postura de um elemento significativo no desenrolar da curta narrativa, elemento este que possui uma “[...] misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico [...] se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo cadente de uma ordem social ou histórica” (CORTÁZAR, 2008, p. 153).

Dado o caráter dos animais enquanto frequência irradiadora na obra do autor mineiro em questão, listamos, para fins de ilustração, alguns contos que enfocam, direta ou indiretamente, a figura de animais, quer sejam enquanto protagonistas de tramas, quer façam alusões pertinentes e figurativas a alguma personagem ou certa situação: “Pardais e Morcegos”, “Corisco” e “Andorinha”, do livro *No bar* (1968); “As formigas”, de *Tarde da noite* (1970); “Piabinha”, “Causa perdida” e, também, o conto homônimo que dá título ao livro de *O fim de tudo* (1973); “Boa de garfo”, da obra *Lindas pernas* (1979); “Mosca morta”, de *A cabeça* (2002). Cabe ressaltarmos que quase todos os contos de sua última antologia publicada, *Você verá* (2013), fazem alguma espécie de referência aos animais. Os contos que iremos analisar, já citados na introdução, não foram aqui listados, uma vez que receberão nossa devida atenção no capítulo a seguir.

É mais que certa a afirmação de que toda forma de vida é matéria-prima a ser explorada pelo discurso literário deste autor. “Com o grau de interesse que Luiz Vilela demonstra por tudo o que nos cerca no cotidiano, seria impossível que os componentes da natureza ficassem à margem em sua obra” (MAJADAS, 2011, p. 77). De modo que,

Neste contexto, os animais, principalmente, ocupam um espaço constante. O amor, a grande compaixão que registram todas as páginas de Luiz Vilela, envolve, com delicadeza especial, estas criaturas que, na maioria das vezes, recebem carinhosamente nomes de pessoas (MAJADAS, 2011, p. 77).

Algumas personagens animais de Vilela não só recebem nomes de pessoas, conforme afirma a autora citada, como também são denominadas por apelidos. Assim acontece com a cachorra do conto “Boa de garfo”, cujo nome é

Elizabete, mas chamada de Bebê. O mesmo se dá com o galo Filomeno, de “Causa perdida”, apelidado de Filó e com o cágado Adalberto, de “Bichinho engraçado”, também denominado de Beto.

Outros mais recebem apenas um nome caracteristicamente humano, como o cão Corisco, que dá nome à história. À exceção, temos a lagartixa Zoiuda, do texto homônimo, que apenas recebeu o expressivo apelido graças aos seus olhos exagerados. Estes dois últimos contos citados fazem parte do escopo de nossas posteriores análises.

Pelos nomes dados aos animais das tramas, podemos inferir que eles açulam uma relação de extremo afeto, posto que partilham de uma convivência com personagens humanas de maneira definitivamente consentida. Em contrapartida a essa conclusão, há, em suma, uma outra faceta dos animais na produção contística de Vilela, e que serve, a nós, como objeto de estudo. A esses animais não são atribuídos, consensualmente, uma carga que remete ao apreço, ao afeto ou ainda algum tipo de vínculo considerado pertinente.

Há, no plano da realidade, um tipo de rebaixamento de certos bichos vistos como potencialmente nojentos, asquerosos, “desnecessários” à primeira vista, verdadeiros seres que importunam nossa vida cotidiana. A lista é grande. Na escala de valores atribuídos aos seres vivos, insetos das mais variadas espécies, baratas, pombos, ratos, morcegos, formigas, lagartixas, aves que gorjeiam em horários “inconvenientes” certamente não se enquadram no filão dos primeiros patamares, visto que são parte constituinte de uma fauna que habita a “selva de pedra” e que, de algum modo, interferem na dinâmica da coletividade humana.

Alguns se constituem enquanto praga capazes de interferir na saúde pública, outros mais apenas endossam a imagem de bichos “secundários”, figurantes urbanos excluídos do conjunto de regras e leis ditadas pela comunidade humana. Outros ainda, como é o caso das espécies aquáticas, são vislumbrados enquanto seres ornamentais ou para a prática da pesca, seja ela como fonte de subsistência/alimentação, seja por lazer. Todavia, se no tecido da selva concreta, onde reina o bicho-homem, eles não possuem vez, certamente essas criaturas socialmente desvalorizadas recebem lugar cativo na tessitura do discurso literário de Vilela.

Para nós, Luiz Vilela se configura na zooliteratura brasileira

sobretudo enquanto autor responsável por encontrar nestes bichos aviltados um valoroso mote literário capaz de catapultar situações em que o contato entre o homem e tais animais assumem alguma postura reveladora. Além disso, esses seres, também, pelo seu estatuto de desprestígio adquirido, são ótimas ferramentas capazes de engendrar o exercício da percepção do outro, da desautomatização da vida atribulada e, sem dúvidas, da autocompreensão enquanto indivíduo. Assim sendo, na literatura de Vilela, uma lagartixa assume a insígnia da solidão humana; a uma traíra, compete manifestar-se mais como um ser do que fonte de alimento; um homem metamorfoseado em tatu corresponde à essência verdadeira do indivíduo; formigas expõem a incomunicabilidade humana; já um indefeso cágado pode trazer à tona lições sobre misericórdia e compaixão.

É fato que nós não nos relacionamos, simbioticamente, com lagartixas, traíras, cágados, formigas e tatus, como acontece com cães e gatos, por exemplo. Basta verificarmos a falta de reciprocidade instantânea da parte destes bichos. Mas essas criaturas, que mal interagem conosco, também podem, pelas suas presenças, alargar nossas percepções acerca da vida, de um modo geral.

Curioso é que todos os contos por nós analisados enfocam, de algum modo, a esfera privada. “Zoiuda”, “Um peixe”, “O buraco” e “Bichinho engraçado” e “As formigas” expõem situações que se vinculam à dinâmica do local residencial e, por conseguinte, à mudança dos hábitos das pessoas no seu seio de intimidade. Mais interessante ainda é o fato das escolhas pontuais dos animais-personagens. Eles não se enquadram no rótulo de selvagens (por não estarem tão distantes), nem de domésticos e de estimação (por não serem “dignos” de afeto, por não sabermos suas reações, seus comportamentos, seu sexo, seus gostos, suas personalidades). E justamente por viverem neste intermédio, neste “entre-lugar”, por, enfim, não ocuparem a atenção do homem comum, esses “estrangeiros” causam o devido impacto através de situações construídas pela via do imprevisto.

O espaço público, onde muitos bichos “mendigam” parques e nada selecionáveis alimentos, onde se escondem e habitam locais impensáveis, sob o ponto de vista humano, é, na verdade, o território constitutivamente construído para usufruto da comunidade humana, onde um animal abandonado, perdido ou migrante vive à revelia. As próprias definições sobre a esfera pública descartam a participação dos demais viventes. Na acepção do sociólogo Richard Sennett, o espaço público

[...] representa, em geral, aqueles vínculos de associação e de compromisso mútuo que existem entre pessoas que não estão unidas por laços de família ou associação íntima: é o vínculo de uma multidão, de um “povo”, de uma sociedade organizada, mais do que vínculo de família ou amizade (SENNETT, 1999, p. 16).

O mesmo procede com a definição feita por Zygmunt Bauman. Para ele, “um espaço é ‘público’ à medida que permite o acesso de homens e mulheres sem que precisem ser previamente selecionados” (BAUMAN, 2009, p.70). Dentro de uma sociedade, os animais parecem ocupar somente dois espaços: o doméstico e o idílico e distante habitat que lhes competem.

Nesse sentido, há a necessidade de conceituar considerações sobre o espaço designado privado, cujos termos “doméstico”, “particular” e “íntimo” são subjacentes, uma vez que “[...] a vida privada só tem sentido em relação à vida pública” (PROST, 2009, p. 14). Em linhas gerais, o espaço privado é aquele em que certo(s) indivíduo(s) possui(em) o controle. O historiador Michel Certeau, por sua vez, afirma que “o espaço privado é aquela cidade ideal onde todos os passantes teriam rostos de amados, onde as ruas são familiares e seguras [...]” (CERTEAU et al., 2011, p. 207).

Os “bichos marginalizados” dos contos a que iremos nos reportar, não são, em tese, cotidianamente percebidos ou afetivamente considerados. Pelas qualidades inerentes à alteridade que caracterizam esses animais, por não adentrarem, de maneira consentida, às esferas íntima e privada das personagens humanas e, ainda mais, por não assumirem cargos propícios a uma dinâmica de interações pré-estabelecidas, é que esses animais evocam uma espécie de estranheza capaz de fazer aflorar comportamentos pouco praticados, situações incomuns, bem como sentimentos e emoções até então, na vida das personagens humanas, desconhecidas ou certamente recalçadas.

Há o bicho, considerado “invasor”, que se instaura no ambiente constitutivamente privado – espécie de território demarcado pelo animal-homem, que é, pois, construído para ser apenas de alguns indivíduos. E há, como acontece em alguns contos, a inserção de animais para a esfera doméstica. O peixe, da espécie traíra, é levado para ser alimento; o cágado, salvo da pescaria, adentra, forçosamente o espaço do “habitat” humano, interferindo de maneira problemática

na relação do casal da narrativa.

De todo modo, eles não batem à porta, não pedem licença para entrar, e nem sequer sabem onde estão, pois assim são feitas as experiências do atípico, do irreconhecível, do imprevisto, capazes de potencializar e desestabilizar, via estranhamento – utilizando o conceito dos formalistas russos –, a vida nas suas mais diversas possibilidades.

3 NAS TEIAS DA AFETIVIDADE: FIGURAÇÕES ANIMAIS EM CONTOS DE LUIZ VILELA

3.1 AS FORMIGAS E O CIMENTADO IMAGINÁRIO INFANTIL

O conto “As formigas” faz parte do rol das narrativas de Vilela que enfocam a temática infantil. Mas mais do que isso, esse é um “[...] conto denso sobre a incomunicação entre os seres humanos, sobre a experiência de isolamento no próprio seio da família [...]” (SANCHES NETO, 2008, p. 203).

A brevidade textual da história parece estar atrelada à rapidez do acontecimento narrado. A vida, tal qual o conto, se mostra ligeira. O universo infantil é exposto de maneira lúcida e um tanto quanto fiel ao fluxo mental da criança. Os pensamentos do menino, bem como as situações do texto, se misturam e se confundem no discurso do narrador.

Apesar de ser um conto enxuto, podemos encontrar nele uma densidade profunda por meio de suas marcas textuais muito bem pontuadas. Acessamos o ponto de vista de uma criança que, incompreendida, recebe, pela ingenuidade, as primeiras lições abruptas acerca da força externa, essa “argamassa” que, de alguma forma, nos endurece.

Isso de fato ocorre, pois o narrador heterodiegético possui cuidado com o trato das palavras. De modo preciso, a linguagem explicita os códigos que rodeiam a vida infantil. Nesse sentido, encontramos em “As formigas” uma narrativa que se dedica a focar a visão de mundo de uma criança sem que caia no demagógico, no piegas ou no exagero.

A linguagem, inclusive, dá marcas para encontrarmos, por

inferências, a cidade interiorana e os seus costumes sem que estejam narrativamente explicitadas. Conforme o professor e pesquisador Miguel Sanches Neto, tais inferências ocorrem porque “[...] vemos que os episódios, da música infantil da vaca amarela à ideia de brincar na rua, pertencem a uma cidade menor” (SANCHES NETO, 2008, p. 203); ademais, as formigas “interagem” pela primeira vez com o garoto justamente quando assumem papéis vinculados ao catolicismo.

Foi a coisa mais bacana a primeira vez que as formigas conversaram com ele. Foi a que escapuliu da procissão que conversou: ele estava olhando para ver aonde que ela ia, e aí ela falou para ele não contar para o padre que ela tinha escapulado. O padre ele já tinha visto que era o formigão da frente, o maior de todos, andando posudo (VILELA, 2007, p. 57).

A prática religiosa, sobretudo a de cunho cristã, está enraizada na vida do homem do interior. É evidente que a criança projeta, em suas brincadeiras, o mundo que a rodeia. Também podemos encontrar nesse breve conto a linguagem prosaica. Apesar de o narrador não aparentar ser uma criança, há um uso seletivo de expressões que incidem num discurso próprio de um infante. Desse modo,

Não vemos a cidade pequena, mas ela está inteira no conto, nesta maneira de olhar o mundo e de verbalizá-lo. E aí chegamos a uma das principais marcas do texto de Vilela. Nele, a linguagem tem medidas humanas. A linguagem de que se valem seus personagens não é propriedade do autor. Pertence a quem a usa. E este é um dos elementos realistas que distinguem sua produção. Seus personagens enunciam o mundo de acordo com sua posição social, comunicando-se a partir dos instrumentos que possuem. As situações dramáticas dos textos, muitas vezes subterrâneas, também são características do universo destes personagens, e quase não focam grandes acontecimentos, preferindo ficar na faixa das experiências universais [...] (SANCHES NETO, 2008, p. 203).

A personagem infantil atenta-se para a presença das formigas pelo fato de estar chovendo e, assim, não poder brincar fora de casa. O ambiente doméstico, mais uma vez, surge no conto de Vilela, aliado ao encanto que o animal pode proporcionar. As formigas trazem curiosidade ao menino talvez por alguns motivos: o aspecto fisicamente microscópico, as trilhas percorridas, o trabalho coletivo. Todas essas características são suficientes para aguçar a curiosidade da personagem e fazê-la produzir um universo alheio ao da realidade.

É curioso que seja no quarto da criança o local onde ocorre a interação com os animais, pois ali é o espaço íntimo e reservado, o ambiente privado dentro da privacidade. Isso implica na ideia do afastamento do menino em relação a seus familiares. A incomunicabilidade humana é que, de fato, se instaura na diegese. Apesar do convívio com as formigas – maneira de isolar-se do enfadonho cotidiano e de suprir uma convívio basilar com os demais sujeitos que o cerca –, a base da invenção do menino está atrelada à sua realidade. Os momentos maçantes e a quebra do lúdico são comparados negativamente ao comportamento humano:

A conversa ficava interessante quando ele lembrava de perguntar uma porção de coisas, e elas também perguntavam para ele. (Conversavam baixinho para os outros não escutarem.). Mas às vezes não lembrava nada para perguntar, a conversa ficava chata, ele acabava dormindo – formiga tinha hora que era feito gente mesmo (VILELA, 2007, p. 58).

A dedicação e o interesse da criança pelos animais minúsculos apontam para a ideia de que o ínfimo possui aparato suficiente para despertar e exercitar suas boas emoções e, por que não, sua própria humanidade. Esses animais carregam em si o desprezo que também parece fazer parte da vida do menino.

Há um atração que vai além da simples, pura e inerente capacidade infantil em criar um jogo, uma brincadeira ou um exercício lúdico. Se há uma fria interação com sua família, o contrário acontece com as formigas, visto que elas atuam perante os comandos da criança.

É o menino quem manipula os diálogos. Ali, nas conversas, ele pode ser dono de seu próprio mundo e fazer com que ele seja da maneira que deseja ser a vida real. Provavelmente isso não ocorre com os discursos dos pais, que estão categorizados em um mundo em que as pessoas são chatas e enfadonhas, como mostra o texto: “O bom é que ninguém precisava gritar, nem também mentir, como as pessoas estavam sempre fazendo. E também poder ficar assim, olhando, sem falar nada, só olhando, sem precisar falar” (VILELA, 2007, p. 59).

Para a pesquisadora Waleska Martins,

Entendida como um microcosmo de uma sociedade humana, a forma de agir das formigas segue regras estabelecidas pelo grupo social e obedece, de maneira radical, os comandos ditados pela rainha e por formigas diretamente ligadas ao poder (MARTINS, 2011, p. 293).

A afirmação acima procede, inclusive, se também levarmos em

consideração a representação das formigas enquanto agentes da vida católica, uma vez que a religião e tudo que a ela implica também são instâncias de poder. Nesse sentido, encontramos representações de poder por todo o texto: as formigas enquanto seres vivos, que possuem suas regras, a criança que impõe a sua maneira de criar a brincadeira e, por fim, a força do pai que cessa a interação lúdica do filho.

Na maioria das narrativas aqui apresentadas nos deparamos com construções utópicas das personagens adultas na ânsia em estabelecer, mesmo que mentalmente, um bom convívio com os animais. Após tais projeções mentais percebemos uma constante que atravessa tais narrativas: a morte ou o desaparecimento físico dos bichos.

O mesmo ocorre em “As formigas”, pois já no final da trama, logo após o parágrafo que mostra o garoto extasiado de felicidade por ver as formigas: “Ficar assim só olhando, tão bom que ele nem sabia direito se estava acordado mesmo ou sonhando, as formigas uma atrás da outra, descendo, a fila certinha” (VILELA, 2007, p. 59), vemos como ele é acometido pela abrupta ação do pai: “Uma tarde ele entrou no quarto e viu a mancha de cimento novo na parede: brutal, incompreensível” (VILELA, 2007, p. 59).

Em pouco tempo o leitor entra em contato com a beleza da mente fértil da criança e com a tristeza da mesma ao se deparar com o encerramento da brincadeira. A vida e a morte, o princípio e fim, a imaginação e a realidade se entrelaçam rapidamente. A Ingenuidade, a ludicidade infantil e a fuga da realidade logo são cimentadas pela figura paterna. Por fim, o que se presencia

[...] entre formigas e crianças, é um universo imagético, um espaço outro de [...] experiências e de convívio. Não há limites estabelecidos, nem mesmo o dentro e o fora, tão somente o antes e o depois. Neste microcosmo social, o isolamento dá lugar ao imaginário e à destituição da hierarquia biológica ou social (MARTINS, 2011, p. 287).

Ao retratar, episodicamente, a história de um menino, Luiz Vilela traz questões que envolvem o aparentemente simplório da vida comum, as miudezas e sutilezas da interação e da falta dela, para abordar as complexidades que estão por trás de uma mero conto infantil.

3.2 UM PEIXE ENTRE AS ESCAMAS DO AFETO E OS ESPINHOS DA DOR

À primeira vista, constatamos, facilmente, que o conto “Um peixe”, do livro *Tarde da noite*, é formalmente curto, não alcançando sequer quatro páginas. Todavia, seu conteúdo, que traz a expressiva e contundente temática sobre o afeto e a morte, de modo bastante prosaico e ao mesmo tempo filosófico, ultrapassa as barreiras quantitativas, detendo-se sobre a condição humana frente a questões profundas que incidem sobre nossos atos e nossos olhares perante o outro.

Esse outro, em específico, é um peixe popularmente conhecido por traíra. Veremos, pois, como esse ser aquático colabora com o modo de a personagem humana encarar, na passagem de apenas um dia, conforme o texto nos aponta, pelas suas marcações temporais, o conflito existencial talhado pelas lâminas da vida e da morte de um animal. Os pesquisadores da obra de Luiz Vilela Waleska Martins e Rauer Rodrigues, em um trabalho em conjunto dedicado ao conto “Um peixe”, nos dão a síntese do texto:

A narrativa começa com um jovem rapaz que volta da pescaria em um domingo. Ao descarregar a “capanga” repleta de peixes, o jovem repara em um único peixe que ainda possui um fio de vida. Curioso e animado, abre, cuidadosamente, a torneira da pia e vê a ressurreição do peixe traíra. A reação é de contentamento e euforia (MARTINS; RODRIGUES, 2013, p.359).

Cabe, nesse momento, darmos vazão a um significado direcionado da figura do peixe, pois ele carrega e levanta uma série de questões simbólicas suficientemente pertinentes para a análise da narrativa. Afinal de contas, a ideia nossa se lança na questão de verificar como o animal consegue projetar algum tipo de reação no indivíduo perante certas circunstâncias manobradas na narrativa, de como, enfim, o comportamento humano é medido conforme é dada a ocasião pela via do imprevisto e do surpreendente.

Para compormos uma apreciação sobre o peixe enquanto categoria figurativa, capaz de lançar, dependendo da leitura que lhe é dada, latentes e possíveis significados, já que se consagra pela figura do Outro, pela vestimenta da alteridade perante os olhos do ser humano, temos, primeiramente, que indagar a respeito daquilo que definimos como “eu”. Também abordaremos o elemento

aquático, uma vez que, obviamente, o peixe só se manterá vivo inserido nas águas. Para isso, alguns conhecimentos oriundos da psicologia serão bem-vindos ao nosso empenho analítico.

Adiantamos que não nos serviremos da instrumentalização psicanalítica por acreditarmos que sua utilização, à luz da análise literária, muitas vezes torna-se reducionista, visto que as explanações freudianas tendem a observar o caráter patológico que possa estar inserido na produção artística ou ainda que ela própria seja um reflexo deste caráter.

Para tanto, dá amparo ao nosso raciocínio o pensamento da psicologia analítica e a abordagem junguiana da arte literária. Para Carl G. Jung, aplicar o método clínico freudiano constitui um grave erro e “[...] recomenda que a psicologia analítica deva despojar-se dos preconceitos médicos, adotando uma orientação diversa, pois a obra de arte não é uma doença e não pode ser reduzida a explicações de ordem clínica” (GONÇALVES, 2012, p. 56).

Se encontramos, pois, na narrativa, duas personagens centrais – o rapaz pescador e a traíra pescada –, precisamos compreender esse “eu”, como já havíamos justificado, e esse “outro”, de modo a entender a relação que se dá entre ambos. Para Jung o “eu” é

[...] aquele fator complexo com o qual todos os conteúdos conscientes se relacionam. É este fator que constitui como que o centro da consciência, e dado que este campo inclui também a personalidade empírica, o eu é o sujeito de todos os atos conscientes da pessoa (JUNG, 1976, p. 01).

À vista disso, inferimos que o plano do inconsciente será, no conto, acordado pelas imagens inseridas na narrativa: a água e, por conseguinte, o peixe. Verifiquemos, então, o que é o inconsciente e quais são seus desdobramentos. A psicóloga junguiana Giselli Renata Gonçalves nos auxilia nesse sentido. Para ela,

Uma das características mais marcantes da abordagem junguiana é precisamente o tratamento construtivo [...] ao inconsciente, ao despatologizá-lo e concebê-lo como fonte de criatividade potencial. Conforme nos lembra Whitmont (1994), o inconsciente coletivo é a fonte cristalina de desenvolvimento e crescimento futuros. A patologia, na abordagem junguiana, instala-se justamente quando a consciência resolve trancar suas portas e janelas, recusando-se ao diálogo com os conteúdos inconscientes, tanto em seus aspectos pessoais como em seus aspectos objetivos (GONÇALVES, 2012, p. 33).

Em outras palavras, o inconsciente virá à tona pelos seu símbolos, dando à personagem humana de “Um peixe” a chave para compreender sobre o afeto pelo outro. Para Gonçalves (2012), o coletivo é inconsciente no sentido de que é uma matriz parapsessoal, arcaica e que diz respeito a todos os indivíduos. A consciência é “[...] um estrato psíquico de superfície, uma espécie de vanguarda da vida psicológica, atrás da qual existe uma ‘longa cauda sauriana’, formada pela história da família, da nação, do continente e do mundo todo” (GONÇALVES, 2012, p. 33).

Em síntese, a simbologia se estende pela concepção do arquétipo, como veremos. As imagens simbólicas convertidas em linguagem literária esperam pela sua tradução e leitura enquanto conceitos. Que elas estão nos textos literários não é novidade. Mas é mister que nós, portanto, pesquemos suas representações, já que as obras dizem algo para além de si mesmas. Elas possuem a capacidade de ressonância no íntimo do leitor, algo que o dirige para dentro, convidando-o a explorar o significado profundo das imagens nelas inseridas. Eis aí que encontramos uma intersecção entre a psicologia analítica e a arte literária, pois “na arte os arquétipos tornam-se ‘visíveis’, à medida que são exteriorizados em símbolos. A forma como são representados varia através do tempo e do espaço, mas a manifestação é tida como certa” (GONÇALVES, 2012, p. 36).

Partimos para a ideia de que a traíra enquanto representação literária não retrata apenas a figura de um mero peixe. Sua imagem é também, e senão principalmente, uma fonte revestida de simbolismo. O peixe do conto – na condição de arquétipo – assume o papel do inconsciente humano (no caso, do pescador personagem) que está inserido na região obscura das profundezas, mas que, quando emerge das águas, revela algo adormecido, potencializando certas experiências do sujeito da narrativa. Esse “outro” da trama, portanto, transvestido pela imagem da traíra, é a vazão do “eu”, do pescador. Tanto é assim que a empregada doméstica, que não é impactada pela figura pescada, que não participou ativamente de uma construção afetiva e relacional com o peixe, ao matar “fisicamente” o animal que a todo momento se mostra resistente, “aniquila” o símbolo emergido, tão significativo para o rapaz.

Antes de entrarmos mais detalhadamente para questões textuais, é inevitável que sejam levantadas as proposições advindas da figura do peixe que o

elucidam enquanto arquétipo. Tanto o peixe quanto a água são forças operantes que não podem ser desconsideradas para nossa interpretação diegética.

Água é a profundidade, seja ela derivada dos rios ou dos mares; sua superfície legitima-se como uma fronteira entre o ambiente próprio do ser humano e o espaço inerente às espécies aquáticas. Se o animal visível aos olhos do homem porta uma extrema alteridade, o que dirá daquele que vive fora das possibilidades do nosso campo de visão, do nosso universo limitado? De todo modo, a água é um símbolo universal do inconsciente, pois a ela está associado aquilo que compete ao interno, ao mundo escondido, invisível e desconhecido para o ser humano.

O peixe, por sua vez, é um animal que possui lugar cativo nas águas da expressividade humana. Seu habitat é, muitas vezes, de difícil acesso ao corpo humano. Nesse sentido, o peixe consegue abarcar, juntamente com seu ambiente natural, toda uma complexidade que foge de nossas imediatas compreensões, fazendo com que nós nos esforcemos a traçar pontos de contato. Com algumas exceções, a maioria dos seres humanos interage com animais marinhos e de águas doces por vidraças que servem, ao mesmo tempo, de fronteira e esforço (da parte humana) de proximidade. Ou ainda por meio da visualização à distância, eles na água, em ambiente natural, e nós, na terra, o que colabora, empiricamente, com a assertiva de que além de carregarem o emblema da alteridade máxima – pelo codinome “animal” – também possuem uma outra dimensão que nos diferencia substancialmente – o lugar em que vivem e que jamais deixarão de viver, lugar que nós nunca conseguiremos nos estabelecer na condição de viventes. Os peixes, portanto, pertencem a uma classe de seres que nos lançam olhares sublimados para aquilo que diz respeito a um terreno secreto, misterioso, e desconhecido por excelência.

Afirmamos que se a água possui a dimensão, pela sua natureza profunda, do inconsciente, ao peixe, então, será dado o simbolismo do animal que exprime e carrega em si próprio o que está incutido no espaço aquático. Mas, ao peixe, o que compete enquanto carga simbólica? A ideia da vida, da fartura, do eterno alimento. Mais especificamente, o peixe remonta à figura de Jesus. Segundo Jung,

[...] o símbolo do peixe constitui uma representação espontânea da figura do Cristo do Evangelho e também um sintoma que mostra de que modo e com que significado ele foi assumido pelo inconsciente. Sob este aspecto, a alegoria patrística da captura do Leviatã (a cruz estendida como anzol e o Cristo preso a ela como isca) é sumamente característica: Capturou-se um conteúdo (peixe), do fundo do inconsciente (mar), que ficou preso à figura de Cristo. Daí provém, provavelmente, a expressão característica de Agostinho: “de profundo levatus” (tirado das profundezas), que se aplica ao peixe. E também a Cristo? A figura do peixe surge das profundezas do inconsciente, ao encontro de Cristo, e quando Cristo era invocado *Ichthys* [peixe], tal designação dizia respeito àquilo que fora arrancado das profundezas do inconsciente. O símbolo do peixe representa, portanto, uma ponte entre figura histórica de Cristo e a natureza psíquica do homem na qual repousa o arquétipo do Redentor (JUNG, 1976, p. 172).

Waleska Martins e Rauer Rodrigues sugerem, nas seguintes observações, que há uma simbologia cristã no conto por meio da figura da traíra:

A percepção bíblica do peixe – assim nos parece – preenche a trama narrativa com a simbologia de Jesus. O peixe, alimento frequente nas mesas judaicas, tornou-se figura essencial no cristianismo; o Novo Testamento menciona duas passagens em que o peixe é objeto de milagres. Assim, ele é provisão divina, lembrado no milagre da multiplicação e na saciedade da fome. Como metáfora, essa saciedade é também a espiritual, contemplada pela fé nas narrativas bíblicas (MARTINS; RODRIGUES, 2013, p. 363).

Das citações acima, conseguimos compreender que, de fato, a imagética cristã está apregoada na narrativa. O peixe traz o conceito de nutrição, da fome cessada, da bênção da comida. O rio, nessa questão, tem papel primordial, pois ele “contém” em si derivados vivos, os abriga, sustenta, proporciona a dádiva da vida. Os que vivem fora dele, na mesma proporção, alimentam-se pela grande fonte fluvial provedora de fertilidade. Tanto é, que a traíra trazida para a casa pelo rapaz veio na condição de alimento. O pescador, portanto, retirou da natureza das águas seu sustento.

Em um primeiro momento, a ideia de vida está centralizada na figura do rapaz. O peixe, nessa instância, figura-se como um ser que irá manter o sujeito vivo. Ao passo que a criatura mostra-se sobrevivente: “Ela estava muito mais viva do que ele pensara, muito mais viva” (VILELA, 2007, p. 62-63), a dinâmica relacional muda por completo.

Essa interação absolutamente fora da ordem do previsto e das possibilidades factuais desvela-se de maneira tal que o rapaz se sente tomado por total responsabilidade pela presença do animal. Geralmente uma traíra fora de seu espaço natural, ao adentrar o de uma residência humana, já previamente estará morta, ocupando, genericamente, alguns locais específicos: o refrigerador, a pia e a panela. A situação construída pela narrativa de Vilela é aquela que sai da práxis da previsibilidade, do lugar-comum; é, pois, aquela que, forçosamente, faz o homem ter que lidar com uma dinâmica não planejada.

A personagem humana resolve dar assistência ao bicho, que, pelas suas próprias mãos – agora inculcado, aqui, o senso de responsabilidade –, mostra a beleza da ressurreição: “Mas o que faria com ela agora? Matá-la ele não ia; não, ele não faria isso. Se ela já estivesse morta, seria diferente, mas ela estava viva, e ele não queria matá-la. Mas o que faria com ela?” (VILELA, 2007, p.63).

O trecho citado acima também aponta o comportamento do narrador heterodiegético que, curioso pela empreitada do pescador, gerencia a leitura transferindo ao texto algumas indagações que certamente também são feitas pelos leitores. A repetição da questão – “mas o que faria com ela?” –, que abre e fecha o parágrafo, é um forte indicativo de que há uma espera de todos que acompanham o percurso narrativo no tocante às futuras ações do rapaz em relação ao peixe.

Ao reviver pelo fio d’água que jorrou da torneira, o pescado não é mais considerado uma criatura para ser devorada. Começa, então, a ser transferida para a traíra uma simbologia de nutrição afetiva e espiritual, sobretudo pelo espaço em que as cenas são construídas: a casa do pescador. O peixe vivo, dentro da pia, impossibilita qualquer ação do rapaz acerca das concepções de morte. Pelo contrário, a traíra, devido a sua grande resistência, elucida a beleza insistente da vida. Parece que retirar a vitalidade do animal dentro da esfera do privado está ligado ao crime. Essa “saciedade espiritual” é transparecida pelas reações do pescador após perceber o vigor da traíra: “Ele riu; ficou alegre e divertido, olhando a traíra [...]” (VILELA, 2007, p. 62). “No começo fora só curiosidade, ver o que acontecia; mas depois foi bacana, ficou alegre quando viu a traíra bem viva de novo, correndo pela água, esperta” (VILELA, 2007, p. 62).

Diante de todas as nossas observações feitas até então, compreendemos que a traíra, enquanto símbolo, acentua a afetividade à

personagem humana. A mão que pesca e mata é a mesma que revive e assiste. O narrador, em um determinado momento, faz uma observação extremamente interessante, ao apontar o nada convencional apego sentimental do pescador para com o peixe. Ele próprio assume a postura de quem acha estranho uma banal traíra ser fruto de nutrição afetiva: “Era até meio besta como ele estava alegre com aquilo. E logo um peixe feio como traíra, isso é que era mais engraçado...” (VILELA, 2007, p. 63). A feiura do animal é justamente a grande estratégia literária da diegese. Há uma razão para esse estratagem. Vejamos o questionamento retórico feito por Waleska Martins e Rauer Rodrigues:

“Por que o peixe que vive é justamente a traíra?” Ao se pensar na ambiguidade da palavra “traíra” (nome popular dado a um peixe e designação popular de quem trai a confiança), tem-se a quase enunciação de que algo, mais adiante, mudará o rumo da narrativa. Porém, a construção de um clima ameno e de projeção utópica, por parte da personagem, imputa no leitor não a desconfiança, mas uma ambiência confortável de perspectiva (MARTINS; RODRIGUES, 2013, p. 362).

As afirmações dos críticos são pertinentes. Além do mais, a própria escolha nada arbitrária da espécie enquanto personagem nos leva para um caminho analítico. Na rotina de pescadores, a traíra é conhecida pela pejorativa denominação de “dentuça”, visto que sua arcada dentária é afiada, facilmente visível e de grande força. Sua aparência primitiva – de coloração por vezes amarronzada, preta e cinzenta – não configura a espécie como bicho ornamental; ela, enfim, sintetiza o animal que ainda se encontra, à primeira vista, em processo evolutivo. À traíra corresponde o bicho grotesco, altamente predativo e arisco. Destaca-se, ainda, que ela não aguça interesses para o homem senão enquanto fonte de alimento, já que ela é classificada como um dos peixes mais encontrados nos rios do país. Não sendo rara e tampouco bela, inferimos que o seu uso dentro da narrativa advém justamente desses seus atributos nada cativantes. Os componentes que traçam a imagem da traíra se prestam como fator estratégico que colabora para o mote diegético, já que se filiam para intento narrativo enquanto agentes capazes de desencadear o inesperado.

Apropriada e desambientalizada, a traíra chama a atenção mais pelo proveito de seu corpo enquanto matéria nutritiva e apetitosa. Por meio de uma

tentativa de se apropriar, via devoração, dos valores embutidos na carne do animal, a personagem humana é atravessada pelos atributos que transcendem a função prática de um peixe, emergindo sentimentos adormecidos, desconhecidos ou até mesmo “afogados”.

O que era para estar morto e servir de alimento está vivo e é alimentado. O rapaz sai para comprar pão para dar ao peixe. Há uma tentativa de preservar o animal e mantê-lo confortável no espaço residencial. O pão também remete à ideia de alimento sagrado, que fora partilhado por Cristo na Santa Ceia. Mas esse alimento, como sabemos, não é propício ao peixe, assim como a pia, que se torna uma espécie de micro rio, não condiz com o habitat natural da traíra. Há, pois, uma tentativa idílica de domesticar o bicho, de inseri-lo e condicioná-lo dentro da casa. O peixe aguça e inspira ideias de um futuro próspero, em que supostamente haverá uma convivência recíproca pautada na alegria, na boa companhia. Isso é visto quando o sujeito, ao ser atendido na padaria, começa a ter projeções utópicas.

“Em meio ao domingo movimentado, de pessoas vivendo cada uma a sua casualidade, o homem planeja e recria um mundo de possibilidades para ele e para a traíra” (MARTINS; RODRIGUES, 2013, p. 561). A personagem sai da esfera da realidade cotidiana, de todos à sua volta e mergulha em um mundo criado pelo seu pensamento, onde impera uma relação amistosa, de comunhão com o peixe: “E então pensou na traíra, sua trairinha deslizando silenciosamente no tanque da pia, na casa escura. [...]” (VILELA, 2007, p.63).

Toda manhã – ia pensando, de volta para a casa – ele desceria ao quintal, levando pedacinhos de pão para ela. Além disso, arrancaria minhocas do chão, e de vez em quando pegaria alguns insetos. Uma coisa que podia fazer também era pescar depois outra traíra e trazer para fazer companhia àquela [...] (VILELA, 2007, p. 63).

Essas projeções mentais do sujeito são reflexos de um olhar belo para com a vida. A racionalidade é sobrepujada pela comoção, pela alegria de enxergar a traíra renascida. É de se reparar, inclusive, que tais meditações sobre um futuro idílico, em que há a estima como regra que dita a relação entre homem e animal, é uma tônica nos contos de Vilela. Não conseguindo as personagens realizarem seus anseios, seus desejos impossíveis diante dos empecilhos das

circunstâncias da vida nua e crua, a construção mental e utópica, quase que infantil, entra em cena como a única forma de vivenciar os anseios limitados impostos pela fatídica realidade.

Também são uma constante na produção zoocontística deste autor, as cenas posteriores a tais projeções mentais. Logo após as felizes imagens construídas, as personagens são arrebatadas pela realidade. A crueldade advinda por meio da morte, ou a finitude da vida por si mesma, bem como a violência esmiuçada em todas as suas formas são as forças operantes, a coroa e o cajado, que se sobrepõem e ditam as regras no reino dinâmico da vida. Diante de tais forças “soberanas”, soçobram as criações, os planos, as meditações animadoras, e eclodem as limitações e impotências humanas.

No conto em específico, isso acontece quando o rapaz volta para a casa com o pão e dialoga com a empregada doméstica, que, friamente, relata de maneira detalhada a morte da traíra. “Ao ouvir a empregada narrando o ‘peixecídio’, o sujeito-enunciador não crê nas palavras e, como se estivesse ‘caindo em si’, na realidade perceptível da morte, torna-se cada vez mais monossilábico” (MARTINS; RODRIGUES, 2013, p.364).

- Traíra é duro de morrer, hem?
- Duro de morrer?
- Ele parou.
- Uai, essa que você pegou estava vivinha na hora que eu cheguei; e você ainda esqueceu o tanque cheio de água... Quando eu cheguei, ela estava toda folgada, nadando. Você não está acreditando? Eu juro. Ela estava toda folgada, nadando.
- E aí?
- Aí? Uai, aí eu escorri a água pra ela morrer. Mas você pensa que ela morreu? Morreu nada! Traíra é duro de morrer, nunca vi um peixe assim! Eu soquei a ponta da faca naquelas coisas que faz o peixe nadar, sabe? Pois acredita que ela ainda ficou mexendo? Aí eu peguei o cabo da faca e esmaguei a cabeça dela, e foi aí que ela morreu. Mas custou; ô peixinho duro de morrer! Por que você está me olhando? (VILELA, 2007, p.63-64).

A maneira cruel de matar o peixe e a resistência do animal perante à situação trazem perplexidade para o pescador e para o leitor, já que o olhar dado para a traíra enquanto ser de estima havia se implementado. Já não era mais um simples peixe pescado para servir de alimento. Já estavam sendo feitos planos para uma futura vida de companhia entre o homem e o animal. Haviam, pois, sido

injetadas cargas de afeto ao bicho que causara alegria e contentamento à personagem humana pelo simples motivo de ter sobrevivido e resistido às intempéries da vida.

Como já afirmamos e, também, como endossam Waleska Martins e Rauer Rodrigues, “[...] há, ao final do conto, a desconstrução do universo construído com as imagens projetadas pela divagação do pensamento” (MARTINS, RODRIGUES, 2013, p. 360). Segundo eles,

A convicção de que a fé – metaforizada na figura do peixe, flexionada na visão cristã de Jesus – atravessa o desafio de permanecer segura e forte nos dias atuais, morre na desistência do homem frente à maldade humana, [...] [posto que o sujeito] percebe toda a nulidade dos esforços que sua projeção de futuro encontra na realidade. Tem-se a tensiva e, ao mesmo tempo, breve sensação do trânsito entre a euforia e a disforia do ser (MARTINS; RODRIGUES, 2013, p. 369).

Entra no final do conto a luz elétrica, como forma de elucidar, de trazer à tona o esclarecimento, a tomada de consciência sobre toda a situação realizada em apenas um domingo. O rapaz “acendeu a luz da sala. Deixou o pão em cima da mesa e sentou-se. Só então notou como estava cansado” (VILELA, 2007, p. 65). “O ciclo de vida e morte apresentado pelo escritor silencia o ser e o faz retornar à sua cansativa jornada cotidiana, entre o banal cotidiano e o cotidiano no qual avultam grandes questões da existência humana” (MARTINS; RODRIGUES, 2013, p. 370).

Se reformularmos o ditado “um dia da caça, outro do caçador” para “um dia da pesca, outro do pescador”, notaremos o quanto ele faz sentido em nossa análise. Essa famosa sentença, utilizada prosaicamente, revela, em nosso discurso, que o verdadeiro ser pescado fora o rapaz, e à traíra compete ser, metaforicamente, uma espécie de isca capaz de buscar, nas profundezas aquáticas da mente humana “[...] a esperança da fé que persiste em não morrer. O pescador, o homem jovem que traz para dentro de sua casa a renovação da fé, explora a vivência de ser ele mesmo um dos discípulos de Jesus” (MARTINS; RODRIGUES, 2013, p.363).

A nosso ver, o peixe, no conto de Vilela, é a exterioridade especular do inconsciente – águas profundas – da mente do rapaz. É uma outra forma sua, um outro corpo diante de si que, à sua maneira própria, anima aquilo que diz respeito ao arquétipo do inconsciente coletivo – a figura do Cristo Redentor –, já que atíça no

rapaz, por meio da figura do peixe, a esperança e a fé em uma vida sublime, construída, ao longo do texto, pela utopia via projeções afetivas para com o animal, como também aguça, alumbra e desperta o afeto, a empatia, o respeito e a consideração pela vida – que, por sua vez, estavam adormecidos e formatados no inconsciente individual do pescador.

O peixe se consagra nas tessituras do conto de Vilela como um símbolo duplo. Mostra ele, pelas “escamas” do afeto, as camadas profundas de uma mente particular, a beleza da vida, que soa fugaz, resistente e arisca (tal qual a traíra) mas também a sua fragilidade refletida pela finitude. O ser humano, postulado pela racionalidade, como o animal que supostamente reina no topo hierárquico dos viventes, parece ser atravessado, sentimentalmente, pelos espinhos da morte (não de um ente querido, de um amigo ou alguém próximo, mas de uma criatura humanamente desconsiderada) que limita nossas ações e estraçalha até mesmo as nossas mais virtuosas intenções.

3.3 ZOIUDA: OLHOS DE UMA LAGARTIXA OBLÍQUA E DISSIMULADA

O conto “Zoiuda”, publicado pela primeira vez no jornal *Folha de São Paulo*, em seu extinto caderno *Mais!* no ano de 2002, abre a mais recente coletânea de Luiz Vilela, *Você verá*, de 2013. Feitas algumas pequenas modificações pelo autor, a narrativa ganha destaque, não somente no livro em questão, mas também enquanto um dos seus principais textos, visto que reflete a dinâmica da vida social malbaratada, típica do contexto contemporâneo em que o conto se insere.

Nesse sentido, vigoram, por meio de uma interação excepcional entre um ser humano e um ínfimo animal, tanto o exercício de interpretarmos as delicadas, frágeis e múltiplas denominações de afetividade, como, enquanto texto ficcional, o de olharmos com atenção para a quebra das tradições literárias, rompendo os paradigmas do ortodoxo e do conservadorismo literário, ao dar enfoque e legitimação para uma personagem lagartixa.

Como os próprios títulos nos indicam – do livro e do conto –, o olhar ganha holofote primordial, como verificaremos mais adiante, para que as relações entre os seres sejam alavancadas.

A respeito do livro *Você verá*, a professora Vilma Costa profere em uma resenha de sua autoria, intitulada “Solidão Povoada”, publicada no jornal literário *Rascunho*, as seguintes palavras, como forma de sintetizar, sob seu ponto de vista, a totalidade da obra: “O homem, na solidão da sua humanidade, aproxima-se do animal e do outro, tentando preencher vazios ou trocar sua perplexidade entre o sonho e o desencanto, frente à vida e à morte” (COSTA, 2014, p.7).

No tocante ao conto “Zoiuda”, a diegese

“[...] fala da relação de um homem com nada mais nada menos que uma lagartixa. Na solidão do protagonista em seu apartamento, ela surge com uns olhos enormes para lhe fazer companhia. O narrador em terceira pessoa segue os passos do personagem em seu cotidiano, desde o primeiro encontro com a companheira, numa sexta-feira, ao final do dia. [...] A lagartixa é mais que um animal que invade a cozinha. É uma presença que ocupa um lugar no vazio da vida do personagem (COSTA, 2014, p.7).

Pelo discurso do narrador, é possível compreendermos alguns conflitos da personagem humana, que na verdade são condizentes e passíveis de serem sofridos pelo sujeito da vida contemporânea, já que é mostrado a todo momento no conto o retrato de uma desgastante vida social e rotineira e de um sofrimento frente aos relacionamentos humanos, de modo que a personagem supre essa necessidade de interação ao nutrir sentimentos unilaterais por um animal irracional.

Em outros termos, é simbólica a presença de um animal que surpreendentemente aparece na parede de algum cômodo, como é o caso da personagem lagartixa, pois essa aparição despertará uma reação, da parte do proprietário/inquilino daquele espaço, travando, assim, algum convívio conflituoso ou deixando transparecer, tanto para o leitor quanto para a personagem, um “estado de alma”, como a extremada carência humana, por exemplo. Tal convívio acarreta o que o etólogo e filósofo Dominique Lestel afirma sobre a presença da figura animal. Para ele,

O animal representa uma força vívida, móvel, imprevisível e dotada de finalidade. Essas características os distinguem das coisas. A animalidade não remete apenas a um fenômeno complexo, mas também a um desafio à inteligência e à afetividade do humano (LESTEL, 2011, p. 41).

Para dar início à análise do conto, examinaremos como a relação entre humanos, na narrativa, está desgastada e cansativa, sobretudo porque os parágrafos iniciais enfatizam, antes de mais nada, o primeiro encontro do sujeito com o animal, e o narrador efetua uma marcação temporal – fora numa noite de sexta-feira – para poder mostrar esse desgaste da convivência humana frente às noites posteriores (sábado e domingo), ou seja, por meio de uma rotina disfórica.

Tal marcação temporal mostra, também, que após o sujeito ter conhecido Zoiuda, nenhuma outra companhia seria tão interessante e agradável como a da lagartixa. A passagem a seguir é significativa nesse sentido:

Na noite seguinte — de novo o bar, de novo as conversas e as bebidas, conversas e bebidas que só serviam para matar o tempo e para matar dentro dele alguma coisa que ele não sabia bem o que era, mas que sabia ser essencial. [...] Na terceira noite, domingo - o mesmo bar e os mesmos amigos e as mesmas conversas e bebidas -, ele, num momento de quase convulsivo tédio ("isso mesmo", se diria depois, "convulsivo tédio"), lembrou-se de Zoiuda, isolando-se por alguns minutos do ambiente ao redor, um leve sorriso lhe aflorando aos lábios (VILELA, 2013, p. 8).

Ao isolar-se, a personagem rememora a imagem da lagartixa, dando a entender que só ela pode lhe trazer alguma espécie de alegria em meio àquele “convulsivo tédio” que o cercava por todos os lados.

Em nenhum momento o texto revela uma reciprocidade afetiva, muito pelo contrário. Há apenas o lado humano mantendo expectativas e depositando em um outro ser a sua carência. Algumas marcas textuais dão prova desse fato, como por exemplo a primeira linha do conto: “Zoiuda... Foi numa noite que ele conheceu Zoiuda” (VILELA, 2013, p. 7). Assim como no começo da narrativa, o texto por completo não sugere uma troca de afeto entre humano e animal. Como aponta o trecho acima, ele conheceu Zoiuda, e não “Ele e Zoiuda se conheceram”. A escolha lexical bem como as combinações sintagmáticas são relevantes para mostrar que essa relação só parte da personagem humana que, inclusive, se declara para o animal e, evidentemente, não obtém resposta.

O certo é que, entre aparições e desapareções, entre o atento silêncio dela e as peremptórias declarações dele — “Zoiuda, tirando minha mãe, você é a única criatura que eu amo hoje no mundo” —, Zoiuda

passou a ser para ele uma... uma espécie de companhia (VILELA, 2013, p. 11).

Na citação acima, vemos que a lagartixa é uma companhia para ele, porém as reticências utilizadas sugerem uma outra adjetivação que não implica apenas na ideia de companhia vinculada à imagem de um mero animal. Essa “pausa” do narrador, para verificar, de certa forma, quais palavras utilizar, indica um expressividade realçada pelo não dito ou não escrito. Ou seja, ao deixar de escrever o que realmente Zoiuda passou a ser, o narrador deixa nas entrelinhas a ideia de que o animal era muito mais do que uma companhia.

Aqui, um parênteses: como veremos nas posteriores análises, com exceção da metamorfose realizada em “O buraco” e da narrativa de “As formigas”, os animais escritos de Vilela seguem uma conduta prevista. Assim é se levarmos a cabo a condição inerente de seres irracionais que são, fato que se aplica na seguinte passagem do conto: “Chamou-a – uma, duas, três –, esperando que ela, ouvindo sua voz, aparecesse, vinda lá de fora, da área ou até do paredão do prédio. Mas ela não apareceu. ‘Essas mulheres...’, disse. ‘A gente não pode mesmo confiar...’ (VILELA, 2013, p. 9).

Em outros termos, possuem uma postura animal: não reagem e nem interagem, senão pela via da expressa imaginação e subjetividade das projeções mentais das personagens humanas. Ou seja, os homens dos contos criam expectativas, tentam a interação, projetam futuras possibilidades idílicas, mas, factualmente, não recebem um retorno da maneira como almejam, da parte animal, trazendo à tona, assim, frustrações e reflexões da condição e da limitada capacidade imperativa do ser humano.

Devemos, também, frisar que, apesar do mote diegético circundar a dinâmica relacional entre uma lagartixa e um homem em específico, o discurso de Vilela mergulha nas visões e opiniões de suas personagens, inclusive as secundárias, como modo de potencializar a visão principal do texto – seja do narrador, seja da personagem principal. Geralmente predominam modos divergentes de encarar o objeto de conflito, no afã, talvez, de destrinchar as possibilidades de encará-lo e, também, de apontar a problemática principal, o conflito-chave da narrativa. Isso é visto, no caso do conto “Zoiuda”, quando a personagem expõe aos seus colegas de trabalho que uma lagartixa havia entrado em seu apartamento.

Decorre, assim, um breve diálogo em que vozes entoam suas posições a respeito da situação. Vejamos:

“Apareceu uma lagartixa no meu apartamento”, contou no intervalo.
 “Uma?”, o colega se admirou. “Pois lá em casa, uma ocasião, tinha umas trezentas. Mas aí eles me ensinaram um veneno, e eu pus: não ficou uma, nem uma só pra contar a história. Se você quiser, eu posso te passar o nome...”
 “Eu tenho pavor”, confessou a colega, “eu tenho pavor de lagartixa. Se eu souber que tem uma dentro de casa, eu simplesmente não durmo. Uma vez eu quase telefonei chamando o corpo de bombeiros, vocês acreditam?” (VILELA, 2013, p.10)

Além de serem mencionadas ideias diferentes a respeito da circunstância, a narrativa mostra situações corriqueiras e certamente aceitáveis, do ponto de vista da comunidade humana, no que tange à maneira como as pessoas reagem em virtude dos encontros desagradáveis com bichos “invasores” e “asquerosos”. Mas, pelo direcionamento diegético e pelo seu contexto, envenenar uma simples criatura indefesa nos leva a crer que seja um grande ato de brutalidade. Na verdade, o que o trecho aponta são as latentes manifestações e reações que um mero animal pode projetar em cada indivíduo. Para um, o desprezo. Para a outra, o pavor. Para a personagem principal, o amor.

Outro ponto importante a ser destacado, como já afirmamos, diz respeito aos olhos. O único nome que aparece na narrativa é o da lagartixa – Zoiuda – que fora batizada pela personagem humana. Nome, inclusive, que dá título ao conto. Tal constatação é relevante e curiosa, pois mostra quão significativa é a presença da lagartixa na diegese, contrapondo-se com a anônima personagem humana.

O que enxergamos no conto em questão não é um homem que possui carinho pelo seu bicho de estimação, mas sim uma ardente paixão, que suplanta o espectro feminino por um ínfimo corpo de uma lagartixa. Por não ter a possibilidade de estabelecer, no que tange aos aspectos físicos, pontos em comum entre uma mulher e uma lagartixa, verificamos que aquilo que prende a atenção da personagem humana são os olhos do animal, elementos significativos que representam a beleza, “a janela da alma”.

Na primeira página do conto, temos a descrição do animal, sob o ponto de vista do dono do apartamento que fora “invadido” por ela. A descrição é

simples, com exceção ao destaque dado aos olhos: “Era esbranquiçada, um pouco mais cabeçudinha que o comum e quase rabicó. Mas foram os olhos, foram os olhos o que mais lhe chamou a atenção: exorbitados, duas bolinhas brilhantes, parecendo duas miçangas” (VILELA, 2013, p. 7).

Em outras passagens, vemos como os olhos e o olhar se fazem presentes: “[...] ali estavam os olhos, os olhos desmedidos” (VILELA, 2013, p. 08). Após ser chamada de Zoiuda pela primeira vez, percebemos um certo início de frustração do sujeito devido à falta de reciprocidade do animal, no que diz respeito à interação : “Nela, nenhuma reação, a não ser, pareceu-lhe, estatelar mais ainda os já de si estatelados olhos.”

Apesar de ser uma descrição esdrúxula, os olhos exagerados da lagartixa apontam não só um atributo físico, mas nos direcionam à triste condição em que se encontra o homem do conto: solitário e afetivamente carente. Os olhos da pequena criatura, enfim, única referência e ponto de apoio para o homem se comunicar, a seu modo, com o animal grudado à parede, metonimicamente servem para projetar a gigante carência do homem, que não conseguindo ter suas expectativas afetivas correspondidas com um semelhante de sua própria espécie, lança, ao máximo, toda sua potencialidade de amor para um bicho socialmente desprezado.

É de extrema curiosidade o fato da escolha do animal como personagem central da narrativa. Parece que Vilela, de fato, escolhe pontualmente essas criaturas da insígnia do ínfimo para latejar a imensa condição humana que tanto permeia suas personagens. A lagartixa, inserida na categoria literária, dá ferramentas suficientes, sobretudo ao leitor do conto, para que haja uma espécie de choque e de estranheza capazes de fazerem emergir reflexões próprias acerca dos temas universais e tão preciosos nos tempos atuais: a solidão humana, a carência, a incapacidade de interagir, de doar e receber afetos.

Outro ponto interessante é o de que os encontros entre o bicho e o homem acontecem nos momentos em que há luz, ao passo que os períodos de encontro com os amigos, no bar, estão atrelados à noite. Nesse sentido, é inevitável a associação entre a dualidade da luz e sombra e àquilo que ambas as imagens podem representar para a nossa análise. No primeiro parágrafo do conto temos a explicação, em partes, do momento em que a personagem humana conheceu a

lagartixa.

Zoiuda... Foi numa noite que ele conheceu Zoiuda. Foi numa noite – e nem poderia ser de outra forma, já que, como as prostitutas e as estrelas, as lagartixas também são seres da noite e só nela ou de preferência nela, se mostram –, foi numa noite que ele a viu pela primeira vez (VILELA, 2013, p. 7).

A comparação realizada entre as figuras “prostitutas” e “estrelas”, e a condição de se mostrarem preferencialmente no período noturno, indicam que Zoiuda está no plano da intermediação entre o que corresponde ao carnal e ao divino; ela é, pois, a justaposição. Mais uma vez a escolha lexical é de extrema importância para nossa análise, pois a lagartixa poderia ser comparada, a título de exemplo, com outros animais de vida noturna, mas isso não traria uma configuração condizente à proposta da narrativa.

À primeira vista, ou num primeiro momento da leitura, tudo indica que Zoiuda é uma mulher, pois a cena enunciada traz informações suficientes para tal pensamento, sobretudo pelo fato de ser uma noite de sexta-feira, momento comum em que as pessoas se reúnem e se conhecem. É plausível afirmarmos que o período noturno configura uma imagem misteriosa e sedutora.

Apesar de o contato estabelecido entre o homem e a lagartixa ter acontecido à noite, esse período temporal também está atrelado tanto aos compromissos sociais desgastantes – estar no bar com os amigos –, quanto estar em seu apartamento – “à noite, naquela plena segunda-feira, ele não saiu, substituindo o bar pela TV – a mesmice pela idiotice, pensou” (VILELA, 2013, p. 10), local configurado por uma outra forma de opressão.

A “redenção” da personagem humana surge quando ela encontra Zoiuda, situação que ocorre quando a luz da cozinha está acesa: “ao chegar em casa, acender a luz da cozinha e se aproximar da talha, viu de novo a lagartixa, quase no mesmo lugar da véspera (VILELA, 2013, p. 8).

A claridade entra no texto possivelmente para configurar a imagem daquilo que diz respeito às certezas, à segurança, a, enfim, tudo que remete ao esclarecimento suficiente para ter como afirmação que aquele ser, por mais ínfimo que possa parecer, tem sua luminosidade, tem a sua beleza e carrega em si tudo aquilo que a personagem humana precisava: companhia.

Essa companhia projetada em um animal irracional está inevitavelmente fadada a acabar, pois Zoiuda além de não corresponder e de não dar sinais de afeto, vai embora do mesmo modo que apareceu, silenciosamente.

Sentiu falta de Zoiuda? Imagine, imagine um homem sentir falta de uma lagartixa... Claro que ele não sentiu. Mas sentiu – tinha de admitir – que aquele apartamento ficara um pouco mais vazio e aqueles fins de noite um pouco mais tristes (VILELA, 2013, p. 11).

O sujeito sofre pela impossibilidade de estreitar um compromisso com Zoiuda. O final do conto, exposto na citação acima, deixa claro como a vida de tal personagem era infeliz. O tédio e o vazio existencial predominam no texto, como mostra a última citação, pois o apartamento ficara “mais vazio” e as noites “mais tristes”, de modo que podemos inferir que tanto a tristeza quanto a ausência (aqui, em diversas categorias possíveis: de companhia, de afeto etc) já faziam parte do ambiente domiciliar e, conseqüentemente, da vida da personagem.

Utilizamos, por empréstimo, as palavras de Jacques Derrida para finalizarmos nossa análise. A nudez física de Derrida perante seu felino enquanto mote para suas conjeturas, em nosso contexto, pode ser suplantada pela nudez metafísica. Tanto o gato do filósofo quanto a lagartixa do conto perturbam, de algum modo, a vida do ser humano, trazendo à tona indagações meticolosas e sensações até então pouco mensuradas. Vejamos o que escreve Derrida em um certo momento de seu texto sobre a condição do animal em nossas vidas domésticas enquanto ser impossível de ser suprido.

[..] ele vem a mim como este vivente insubstituível que entra um dia no meu espaço, nesse lugar onde ele pode me encontrar, me ver [...]. Nada poderá tirar de mim, nunca, a certeza de que se trata de uma existência rebelde a todo conceito. E de uma existência mortal, pois desde que ele tem um nome, seu nome já sobrevive a ele. Ele indica seu desaparecimento possível. O meu também – e esse desaparecimento [...] se anuncia cada vez que [...] um de nós sai de onde estamos (DERRIDA, 2011, p.26).

Sendo, como afirma Derrida, o animal na categoria de vivente como um ser insubstituível, acrescentamos, em nossa análise, que a lagartixa também não é um bicho que preenche o espaço de um outro ser, seja ele qual for. O bicho não substitui e nem é substituível. Essa sentença duplica a amargura da personagem,

pois o homem do conto não tem uma companhia humana almejada e, ainda por cima, perde, pelo sumiço de Zoiuda, a presença cativa deste animal.

Nesse sentido, se levarmos a cabo a ideia de que Zoiuda, para a personagem humana, é a figura inalcançada de uma mulher, idealizada e inexistente, significa, em termos amplificados, que o discurso literário pode proporcionar que a figura da lagartixa traz para a diegese não somente a problemática da carência humana que a todo custo tenta ser transplantada pela presença do animal, mas também a ideia de que, como afirma Derrida, Zoiuda enquanto ser vivo único, não carrega a bandeira de toda a sua espécie, não assume a imensa responsabilidade simbólica de todas as lagartixas.

Ela, pois, transmite a sua individualidade, visto que se fosse outra lagartixa, o percurso diegético e a dinâmica da narrativa poderiam ser outros. Assim é, inclusive, pelo fato de o bicho ser portador de um nome. Em outros termos, seria dizer que a zooliteratura, tão bem articulada nesse conto de Vilela, explicita a legitimação do animal enquanto ser uno, portador de suas singularidades, responsável pela sua própria vida e, principalmente, a mensagem de que qualquer criatura não pode ser subordinada aos desejos e apropriações do ser humano.

3.4 UM *GAUCHE* CHAMADO ADALBERTO

“Bichinho engraçado” integra a quarta coletânea de contos publicada por Luiz Vilela. Sobre esse livro, de 1979, as palavras contundentes do crítico Ubiratan Machado versam sobre a prevalência do diálogo. Para ele, Vilela, em *Lindas Pernas*, burila a linguagem convergendo-a para totalizar, pelo modo discursivo literário, “as grandes mazelas e as pequenas grandezas humanas, escondidas sob a indiferença da realidade de cada dia” (MACHADO apud RODRIGUES, 2006, p.33).

A respeito da afirmativa de Ubiratan acerca do universo empreendido em *Lindas Pernas*, Rauer Rodrigues complementa que “[...] o depuramento da oralidade transfigurada em literatura [...] faz com que cada personagem [...] se expresse exatamente ao seu modo e da forma mais essencial” (RODRIGUES, 2006, p. 32-33).

De fato, o recurso dialógico sobressai como ferramenta imprescindível ao percurso narrativo de “Bichinho engraçado”. Além de ser um “ponto a favor” ao conto, pois se consagra como caráter estimulante da sua leitura, os diálogos dessa narrativa nos auxiliam, enquanto leitores críticos, a mapear os conflitos pertinentes às personagens humanas que, por meio de suas falas, se mostram como ressonâncias “do homem eterno, igual em todas as latitudes e épocas” (MACHADO apud RODRIGUES, 2006, p. 33).

Esse recurso do diálogo é por vezes solapado ao ser posta no conto a ausência de uma interação. A incomunicabilidade, tão frequente na obra de Vilela, surge em “Bichinho engraçado” também como uma técnica necessária, desta vez pela falta de “respostas” da personagem animal, no caso, um cágado. Certamente alguns animais reagem, à sua maneira, à interação proposta pelos homens, caso dos cães, dos cavalos e dos gatos, por exemplo. Mas é necessário afirmarmos que a escolha pontual de uma personagem irracional, que se consagra pela dificuldade de reagir física e cognitivamente a certos comandos humanos – como o vagaroso cágado, colabora para o andamento diegético, no sentido de realçar a dificuldade que o ser humano tem, mesmo se empenhando, em estabelecer uma relação de reciprocidade com o outro, em todas as suas facetas.

Essa ideia é bem compreendida quando nos deparamos, no decorrer da narrativa, com a quantidade de questões postas retoricamente no texto. As dúvidas, tanto da personagem humana principal, quanto do narrador, são lançadas sem a mínima e possível resposta. “Estaria procurando fuga?”, “teria estado ali de véspera?”, “haveria alguma sensibilidade ali? “Qual a diferença entre tartarugas, cágados e jabutis?” são algumas das muitas dúvidas instauradas nesse conto como se fossem uma espécie de outro texto dentro do texto oficial, um caminho de leitura que se faz duplo? Talvez. Decerto que, não podendo ser projetadas ao animal, pela óbvia razão de não serem respondidas, ecoam e se costuram nas tessituras do discurso.

Em linhas gerais, o conto aborda “a perplexidade com a falta de conscientização das pessoas da importância de preservar o mundo natural, e com a deturpação de valores do homem moderno” (MAJADAS, 2000, p. 83).

Mas mais do que isso, o texto de Vilela nos aponta, pela inserção significativa de um cágado enquanto personagem e força operante da diegese, as

latentes possibilidades de encararmos a alteridade ou, enfim, a outridade de um ser que se configura de modo ambivalente, quer seja pelas adjetivações “bichinho”, “inocente”, “inofensivo”, quer seja pelos títulos de “monstruoso”, “repugnante” e “dispensável”. Para tanto, não deve ser desconsiderada a observação da etimologia da palavra “cágado” que, segundo o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado, “provém do eufemismo latino ‘cácatu’ por ‘cacatu’, participio de ‘cacare’, com sentido de ‘sujo, emporcalhado’”(MACHADO apud VIEIRA, 1992, p. 82).

O aspecto do cágado pode estar relacionado tanto à sujeira da terra, cuja cor carrega, como às sujeiras metafóricas, o emblema de tudo que comporta o desprezível. Todavia, a carga simbólica desse bicho, bem como dos répteis que se filiam à família do grupo de quelônios – jabutis e tartarugas – , está assentada pela alcunha da longevidade, da paciência e também da sabedoria. Portanto, o animal enquanto ser portador de sentido, projeta, a seu modo, aquilo que inconscientemente advém de cada olhar humano. Essas duas possibilidades de encarar o cágado – acepções positivas e negativas – estão precisamente contidas em “Bichinho engraçado”.

O desprezo quase que unânime das personagens humanas em relação à espécie e o esforço solitário da parte de Tito, como veremos, em interagir afetuosamente com o cágado, esboçam conflitos inerentes à alma humana, convergindo a universalidade das mazelas do homem na síntese espacial do texto literário.

Verificaremos a partir de agora a jornada de conflitos de Tito, protagonista humano do conto, e de que maneira ela atravessa os espaços e as figurações duais: esfera da natureza/esfera do privado, campo/cidade, animal silvestre/animal doméstico.

O parágrafo inicial anuncia, resumidamente, o mote gerador de conflito na cena que se instaura.

Passar a faca no pescoço: era isso o que faziam com os cágados que vinham no anzol. Não era só um meio de se livrar deles; era também uma espécie de vingança, por causa das iscas que os cágados comiam. Ali já havia dois – os cascos para um lado e as cabeças para outro (VILELA, 1979, p. 35).

As diferentes visões de mundo do homem interiorano e do homem citadino se enfrentam no exercício da tradicional pescaria. Para os companheiros da personagem, acostumados à pesca, a decapitação de cágados é considerada uma prática banal e comum, ao passo que, para Tito, morador da cidade, sem experiência em grandes pescarias, cortar a cabeça de um animal despropositadamente é um grande ato de brutalidade.

É curiosa a percepção que se dá às duas espécies de animais do conto. Pescar um peixe não soa absurdo; além de ser uma atividade cultural e de subsistência, o peixe, animal silencioso, é extraído de sua natureza sem aguçá-lo, no homem, qualquer sentimento de compaixão. Mas à decapitação de um bicho é lançada a ideia de crime, de assassinato, sobretudo pela maneira cruel e horrenda de matá-lo. A sensação de estranheza entre Tito e os seus companheiros, representada pelas distintas visões de mundo e a instância de confronto moral particular em detrimento de uma legitimação coletiva (matar covardemente um bicho ou ser covarde por não matá-lo?), configura o primeiro clima de tensão: “[...] passar a faca, ele não teria coragem, e pedir a um dos companheiros que o fizesse por ele não ficaria nada bem – ainda mais que já olhavam com um certo ar de deboche por ser da cidade” (VILELA, 1979, p.35).

Essa tensão se instala em um ambiente aberto, “neutro”, configurado pela natureza e, posteriormente, levada ao lugar fechado, à esfera do privado, onde supostamente reina a segurança e certas regras particulares.

Para compreendermos melhor a noção do jogo relacional entre identidades e alteridades, posto, primeiramente, entre seres humanos mas articulado pela figura animal, iremos verificar os parágrafos iniciais da narrativa que nos apontam para esse confronto interno e externo da parte de Tito, cuja preocupação principal “[...] não era mais pegar um peixe: era pegar um cágado” (VILELA, 1979, p. 35).

A sorte parece estar mais a favor da dinâmica diegética do que do protagonista. Tito, como já era de se esperar, pescou um cágado e os seus companheiros “[...] limitavam-se a olhar, com um ar de riso, quase de gozação” (VILELA, 1979, p. 35).

Como subterfúgio para resolver a situação embaraçosa, Tito resolve levar para a sua casa o animal vivo que pescara, causando estranheza aos colegas

que “[...] nunca tinham dado a menor importância a um cágado e não conseguiam entender como que alguém podia se interessar por criar um deles – um bicho feio e desengonçado, que só servia para atrapalhar a pescaria...” (VILELA, 1979, p. 37).

A incompreensão dos companheiros de Tito sobressai pelo diálogo pautado na ordem da circunstância. Como mero recurso que aparenta ser banal, na verdade é uma ferramenta imprescindível ao conto. Sobre essa “prosa prosaica”, Augusto Massi afirma ser uma técnica muito própria de Vilela e que auxilia o leitor adentrar ao espaço literário, “[...] lançá-lo rapidamente no redemoinho dos acontecimentos, deixá-lo rente aos personagens: somos vizinhos, sentamos na mesa mais próxima, ouvimos a conversa do quarto ao lado, estamos nos arredores da situação”¹⁰.

Pela dinamicidade da técnica dialógica são extraídas das falas das personagens reunidas as suas visões de mundo, suas opiniões acerca das coisas e da vida. O diálogo que soa fugaz, enfim, na pena de Vilela, grifa e estanca as fronteiras dos que ali conversam. O trecho a seguir deflagra sinteticamente nossa proposição:

“É, ele pode atrapalhar uma pescaria, não há dúvida, mas observando bem até que ele é um bichinho muito interessante, vocês não acham não?”

“Eu acho”, disse um dos companheiros: “principalmente pra passar a faca no pescoço.”

“É, pra isso cágado é bão”, disse o outro.

“Não vejo a hora de chegar em casa...”, ele disse com o mesmo ar de provocação (VILELA, 1979, p. 37).

A seu modo, Tito deu um fim ao animal, que não estando morto e agora tampouco em seu habitat natural, terá de se adaptar a um limitado espaço físico. A solução encontrada pela personagem ao seu primeiro conflito nos lança para o início de outro.

O cágado, que antes atrapalhara a pescaria, agora interfere ruidosamente na rotina matrimonial da personagem humana. Dalila, esposa de Tito, reage negativamente com a repentina presença do bicho, sobretudo pelo fato advindo do inesperado. A surpresa desagradável é realçada pelas palavras do narrador que nos mostra a reação da mulher: “Ela deu então um grito que

¹⁰ Augusto Massi. *Orelha de A Cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

atravessou a casa” (VILELA, 1979, p.39). “Ela tinha se encostado à parede, o rosto apavorado como se tivesse acabado de ver o mais horrendo monstro da terra” (VILELA, 1979, p.39).

O que nos importa salientar são as diferentes visões projetadas pelo animal. As características físicas do bicho, a sua indiferença, o seu comportamento “estranho” e alheio a tudo que o cerca, a sua postura que não favorece uma interação amigável e reciprocamente afetuosa, já que o cágado permanece sendo cágado, só podem ser vislumbradas pelo olhar humanamente subjetivo. A cada personagem, uma reação diferente, de modo que para Dalila só restava “[...] ignorar o cágado, fazer como se ele não existisse” (VILELA, 1979, p.41).

Após o impacto, de enxergar o horror em forma de animal, que incomoda por ser portador de uma enorme alteridade, Dalila, como ato de retaliação ao marido, tenta agir de modo indiferente ao cágado.

Aqui nos servem muito bem as conjeturas de Derrida (2004) a respeito do olhar. Mais uma vez o exercício de visualizar o outro ser se estabelece na narrativa de Vilela. Olhar o animal (bem como o olhar dele para o humano) é uma constante em suas zoonarrativas, pois é um dúplice ponto de apoio para as personagens humanas, tanto no sentido de aproximação, ao tentar ultrapassar as fronteiras entre o humano e o animal, como no de escancarar os “confins do homem” esse abismo inevitável, que separa o humano da animalidade.

Nesse sentido, algumas passagens do conto são importantes para nós, pois indicam, através do contato estabelecido pelos olhares unilaterais de Tito, a difícil tarefa de converter um cágado em animal domesticado que, ideologicamente, deveria responder aos comandos do afeto. À sua esposa, ele, de forma provocativa, diz: “Dá mais uma olhadinha, você nem viu direito... Ele é uma gracinha... Acho que os olhos são da mesma cor dos seus, bem...” (VILELA, 1979, p.40).

A recusa de encarar o bicho, da parte de Dalila, é salientada na maneira como ela lida com a existência espontânea e legítima do animal. Em outros termos, o cágado sequer é mencionado pela alcunha de um ser vivo. É objeto animado, é uma “coisa”, é “isso”. “ ‘Olha como ele faz: ele esconde a cabeça e as perninhas; olha só um pouquinho...’ ‘Não quero olhar; quero que você suma com isso’ ” (VILELA, 1979, p.40).

Esses trechos indicam a complicada inserção do cágado na esfera privada, agora denominado de Adalberto, ou ainda Beto, que não dava “[...] nenhum sinal de concordância: continuava metido no casco e não se mostrava para nada” (VILELA, 1979, p.42).

E, assim, o cágado ficou, e foi ficando, para alegria do homem e aborrecimento da mulher. Mas, também, o homem, não querendo abusar de seu poder, tomou providências para que o cágado não fosse além da pequena área que estava quase abandonada; tinha sido feita para os filhos do casal brincarem – mas os filhos não vieram, e o casal, desgostoso, deixou a área ao abandono. O homem nunca pensara que a área fosse servir para aquilo... (VILELA, 1979, p.41).

A aparente modulação estável e conhecida desse local chamado privado, terreno que simultaneamente se converte como ambiente seguro e controlado, é, na verdade, dinamitado pela presença de um outro que, híbrido em tese, acomoda-se facilmente em ambientes diversos, terrestres e aquáticos. Por esse raciocínio, o cágado haveria, pois, de se acostumar ao seu novo espaço.

O cotidiano de Tito acabou por se modificar ao adotar a espécie (já não é mais um simples cágado; é um animal com nome e apelido). A presença do animal trouxe uma nova dinâmica residencial, forçando o homem a se adaptar com as responsabilidades de cuidar de um ser vivo. Parece, nesse sentido, que a adequação está mais atrelada às personagens humanas do que ao próprio animal. A fragilidade suposta de um cágado, na verdade, se encontra em Tito, uma vez que o “bichinho engraçado”, inserido em sua casa, sendo bem tratado pelos seus aparentes e esforçados cuidados em adaptá-lo, ambientizá-lo, tornou-se um ser de estima, um “membro da família”. Inclusive a Adalberto confere uma forma de suplantar a presença de um filho que o casal nunca teve: “Quê que há de se fazer”, ele refletiu em voz alta, observando o cágado a um canto: “na falta de filhos, a gente cria cágados...” (VILELA, 1979, p.42).

Como um pai de primeira viagem, precisa, às pressas, aprender a lidar com a nova rotina de seu lar, com o novo ser ali instaurado, para que tudo ocorra bem. Assim, mais um conflito se estabelece, uma vez que desconhece qualquer informação sobre a espécie.

Não sabia absolutamente nada sobre cágados; era um ignorante completo no assunto. A única coisa que sabia – ouvira dizer – é que tartarugas vivem até quatrocentos anos. Mas não sabia se acontecia o mesmo com os cágados. Qual a diferença entre tartarugas, cágados e jabutis? Jabutis eram personagens de várias histórias que lhe contavam quando criança – sempre em disputa com bichos velozes e sempre vencendo-os pela astúcia (VILELA, 1979, p. 43).

O trecho citado mostra, ao ser levantada a questão sobre as três espécies, um embaralhamento discursivo, no qual as ideias do narrador em terceira pessoa e as do personagem se misturam pela técnica do discurso indireto livre. E, ao que tudo indica, ambos possuem um ínfimo repertório sobre os quelônios. Essa falta de conhecimento muito colabora no trato com Adalberto, pois as várias tentativas de agradar o bicho perpassam o conto, não só como maneira de deixar o cágado vivo, mas inclusive no sentido de tentar manter um fio de comunicação entre ele e o animal, tal qual acontece com a maioria das espécies aptas à domesticação:

Agachou-se e improvisou uns chamados carinhosos. Haveria um modo especial de se falar com cágados? Tudo que conseguiu foi que o bicho se espremesse mais ainda contra o cantinho do muro, ficando quase na vertical. [...] Pegou o cágado e ergueu-o: fez uns barulhinhos carinhosos com a boca, tentando cativá-lo (VILELA, 1979, p. 42).

As tentativas logo caem por terra, pois “[...] não tinha jeito de acariciar um cágado, como se faz com um cachorro ou com um gato” (VILELA, 1979, p.42). De todo modo, Tito insiste com a ideia de domesticar o réptil; entusiasma-se com as ideias advindas de sua imaginação, esse lugar idílico reservado para os fatos não concretizados da maneira como queremos. A vida, escassa de recursos, e que se quer afetuosa, recebe, no pensamento de Tito, o horizonte possível:

E imaginava coisas que ensinaria a Adalberto, o cágado atendendo-o pelo nome, seguindo-o pela casa como um cachorro. Talvez até passeasse com Adalberto pela calçada – como Baudelaire fizera com sua tartaruga pintada de verde, pelas calçadas de Paris. Ele poderia fazer o mesmo pelas calçadas de seu quarteirão, para escândalo da vizinhança, que já o olhava de modo esquisito... Tinha muitas ideias, e cada dia pensava uma coisa nova (VILELA, 1979, p.44).

Adalberto parece não cooperar com a situação, não respondendo

aos comandos de seu tutor. “Se pelo menos Adalberto colaborasse, fizesse alguma graça, se mostrasse enfim mais amável, mais interessante; com o tempo podia ser até que a resistência da mulher cedesse. Mas daquele jeito?” (VILELA, 1979, p. 43).

Tito se caracteriza como um homem duplamente frustrado: pela esposa aborrecida com a presença do cão e pelo animal “desprezar” a sua interação, impossibilitando, de uma vez por todas, a presença do bicho no espaço residencial.

Se no plano da imaginação de Tito tudo ocorre bem, no da realidade diegética ocorre o contrário. Dois fatos importantes fazem o homem se desfazer do animal. O primeiro, quando Dalila, assustada, encontra Beto nadando em seu tanque. O outro diz respeito à sogra que, igualmente perplexa, se vê diante do bicho na sala de estar, local categoricamente proibido para Adalberto:

Não via, agora, como continuar com o animal. As mulheres, com seus medos idiotas e seus malditos gritos. Um bichinho daqueles – o mais inofensivo, pacífico, pacato, doentivamente medroso –, um bichinho daqueles provocar gritos e quase desmaios... E depois ser varrido como um objeto, como lixo, ser jogado lá fora... (VILELA, 1979, p.45).

Mais uma situação conflituosa impera na vida da personagem humana, agora por abandonar Adalberto em um lago perto de sua casa. Beto fica fisicamente distante, mas o tempo em que esteve presente no espaço residencial do casal foi suficiente para Tito nutrir sentimentos pelo animal. Por não pertencer mais ao espaço da casa, por estar longe, ainda traz preocupação ao homem, como um pai que cuida de sua cria.

No dias seguintes ao abandono, Tito acaba por encontrar o cão, às vezes de maneira programada, às vezes repentinamente. De todo modo, o animal parece estar sempre em apuros.

“[...] ao chegar ao Jardim, viu dois meninos que se divertiam chutando uma coisa; aproximou-se e viu que era simplesmente Adalberto.

Foi em cima, enfurecido, agarrou os meninos e por pouco não fazia uma besteira maior ainda. Tão grande era a sua cólera, que ele ficou sem falar, os meninos presos em suas mãos (VILELA, 1979, p.47).

No dia seguinte a essa cena, “[...] viu que alguém escrevera com tinta branca no casco; era um palavrão. Seus olhos marejaram. E agora?” (VILELA, 1979, p.48).

Talvez a questão lançada pelo narrador deva ser declinada para meditarmos sobre a vida de Tito, e não do cágado. Esse “não saber o que fazer” parece dizer respeito aos olhos marejados, correspondentes à impotência humana e a nossa incapacidade de resolver certos conflitos.

A última situação conflituosa foi quando “[...] ao passar por uma lata de lixo, algo chamou-lhe a atenção; foi examinar, e o que ali encontrou, entre papéis, cascas de frutas e outros detritos, não foi nada menos que Adalberto” (VILELA, 1979, p.49).

Vilipendiado o tempo todo, Adalberto a tudo sobrevive, e mesmo aparentando ser medroso e frágil, aos olhos do homem, resiste e segue, como um “gauche”, conforme fora denominado pela personagem, na sua mais recente morada: o espaço urbano.

Beto, esse bicho com nome e apelido de gente, que vive marginalizado, andando no asfalto, que vira bola de futebol, que vai parar no lixo, que é depreciado ao pintarem seu casco com um palavrão, certamente teria um fim trágico. Não sendo decapitado, restou o desprezo alheio e o risco de ser morto pela dinâmica cidadina.

Como forma de tentar se livrar das preocupações e dos problemas que açulam sua vida, Tito resolve não mais socorrer o cágado que, a seu ver, sempre estava em conflitos. É interessante verificarmos que qualquer condição de possível sofrimento atrelado ao bicho, atinge e afeta, diretamente, a natureza humana de Tito. Se os olhos e os olhares são marcas precisas na construção desta narrativa, é plausível que o distanciamento físico do animal, de algum modo, alivie o peso dos conflitos que perturbam a vida do homem. Diante disso, Tito não voltou mais ao Jardim.

Nem lhe aconteceu mais de ver o cágado na rua. Com o distanciamento e as ocupações, foi se desligando dele, e já o tinha quase esquecido, quando um dia, ao fazer uma viagem, viu-o na estrada. Não teve a menor dúvida de que fosse ele – e, para confirmar, lá estavam ainda as manchas brancas de tinta. O cágado ia pela beirada do asfalto, de costas para a cidade, na direção do rio – mas o rio estava a mais de cem quilômetros dali, o cágado nunca chegaria, ou só chegaria com anos; antes disso ele provavelmente teria morrido de fome ou sido esmagado por algum carro na estrada (VILELA, 1979, p. 50).

As qualidades de seu aspecto primitivo – como um bicho de protótipo ancião, profundamente resistente pela sapiência do andar vagaroso, pelo seu escudo que lhe protege dos males possíveis, ao recolher seu pescoço para o interior de sua carapaça – são salientadas na representação de Adalberto, mas por um viés que se pauta no discurso literário, ou seja, os atributos físicos do cágado transcendem a sua condição de animal, e se prestam, narrativamente, para apontarem sua representação enquanto sujeito que carrega um sentido muito mais amplo do que a mera inserção de um personagem em uma história.

Sua figura, para muitos, desprezível e horrorosa, emerge das águas do conto como um sobrevivente, uma imagem emblemática daquele que atravessa todos os cenários, todas as existências, todos os tempos. Daquele que não nos compete domar ou domesticar. O efeito de sentido provocado pela existência dessa criatura resistente se dá por meio de seu corpo, “desengonçado” pela sua anatomia cômica. Ele incita a violência, o desprezo, o horror, o medo. Mas também aguça curiosidade, compaixão e afeto. Não sabemos sobre sua inteligência (haveria num cágado a capacidade de pensar?) Talvez sim. Sua sagacidade, inclusive, nos remete a um dos mais famosos paradoxos da história da filosofia, a respeito da disputa entre o herói grego Aquiles e uma tartaruga em uma corrida, proposta por Zeno, filósofo grego pré-socrático. Em níveis práticos, Zeno levanta a hipótese de reconsiderar a questão do movimento relativo a dois corpos. A capacidade de velocidade de um ser em detrimento da vagareza de outro não serve como argumento a seu favor.

Uma leitura autorizada e alternativa da narrativa em questão nos leva a interpretar a dinâmica relacional de Tito com o cágado de maneira análoga ao que Zeno propôs. Resumidamente, a velocidade de Aquiles é maior que a da tartaruga e, por isso, o animal recebe uma vantagem na corrida, estabelecendo-se um trecho à frente da linha de largada. Nesse sentido, Aquiles jamais ultrapassa a tartaruga, pois sempre que o herói alcançar a posição inicial A, o bicho já estará na posição B e, assim, sucessivamente. Em termos gerais, o homem, virtualmente, aufere o animal, mas, temporalmente, jamais alcançará a tartaruga.

Seria, então, o caso de compreender que, por mais que Tito, no final da diegese lançasse, dentro de seu carro, olhares de piedade sobre Adalberto, crendo, piamente, em um desastroso futuro para o animal, já que, a seu ver, ele não

conseguia viver sem sua tutela, este, por sua vez, vagarosamente andando no quente asfalto, sempre estará, metaforicamente, à frente do homem.

Ao bicho em questão compete, enquanto figura literária, explicitar, a seu modo, que a Natureza possui suas próprias leis lógicas e universais e que, ao ser humano, não cabe impor e ditar, forçosamente e ao seu belprazer, pela via do sentimento, as suas particulares regras frente à qualquer espécie.

Adalberto, de fato, é o calcanhar de Aquiles de Tito. E no lugar de expô-lo e enfrentá-lo, resolve, de uma vez por todas, descartá-lo de sua vida, mas no afã da vitória, assim como o conto vence por pontos, o cágado vagaroso parece alcançar sua graça metafórica nessa corrida entre espécies, cujo cenário, urbano, aparenta favorecer o homem.

Não sabemos que fim teve Adalberto. Mas parece que nesse caso, como nos demais contos por nós analisados, os animais sempre possuem um final cunhado pelo desaparecimento físico, seja pela morte declarada, seja pelo sumiço.

Fechamos nossas considerações com um trecho de Carlos Felipe Moisés, a respeito da morte na obra de Vilela. Para ele, há uma certa condição implacável que fere a alma humana, tal qual acontece com Tito: a impotência frente às adversidades que, vez ou outra, são impostas e irremediáveis. Portanto, segundo Moisés,

seja a morte iminente de um frágil cágado, fruto inglório de uma pescaria mal-sucedida – evento banal que fornece o entrecho da última história (“Bichinho engraçado”); seja qualquer dessas mortes, os seres e enredos que povoam a ficção de Luiz Vilela parecem girar obsessivamente em torno do pouco de vida que os anima e que inevitavelmente se esvai, sem que nada possa ser feito para impedi-lo (MOISÉS, 2002, p. 12).

Parece, portanto, que as personagens animais de Vilela, representam, de maneira viva, essas situações que ao homem cabe apenas o assombro e a meditação.

3.5 O HOMEM-TATU E A CARAPAÇA DA INDIVIDUALIDADE

“O buraco”, conto que iremos nos reportar nesse momento, filia-se à escassa produção de Vilela voltada ao gênero fantástico. Além deste, mais dois contos seus possuem marcas textuais que dão vazão a uma análise contundentemente fantástica: “Imagem” e “O fantasma”. Todos os três, pertencentes a sua primeira obra publicada, *Tremor de terra*, foram reunidos em um livro voltado ao público juvenil, *Três histórias fantásticas*, no ano de 2009, pela editora Scipione.

Nosso autor parece fazer parte do rol de escritores brasileiros que, em determinados momentos resolveram dar atenção ao fantástico. Convém lembrarmos, nesse altura do texto, nomes como Mario de Andrade, Lygia Fagundes Telles e Moacyr Scliar que, vez ou outra, pincelaram em suas obras, narrativas fantásticas das mais variadas ordens.

Essa “escassez” na literatura canônica brasileira, ou ainda, esses esparsos textos fantásticos, fazem-nos crer que, diferentemente da produção hispano-americana, não há uma sólida tradição dessa vertente literária em nosso país. Dois autores, porém, destacam-se como porta-vozes nacionais do gênero em questão: Murilo Rubião e J.J. Veiga. A respeito das obras desses autores – integral e parcialmente fantásticas, respectivamente – vale, mesmo brevemente, pensarmos sobre o grande papel de destaque que possuem na história literária brasileira, justamente pelo fato de que a obra inserida no quinhão fantástico é aquela que deve ser lida e analisada

[...] não como alienada, preocupada em apenas relatar fatos sobrenaturais, sem explicação aparente, mas como comprometida com os problemas enfrentados pelo homem moderno e como reflexão a respeito tanto do choque causado pela súbita modernização, quanto da função essencial da literatura (ALEIXO, 2008, p. 188).

O crítico e ensaísta francês Roger Caillois, por sua vez, declara que o fantástico se presta como maneira de dar vazão ao que não está voltado para o ordinário, àquilo que não é levado em conta pelo filtro do cotidiano atribulado. De modo bastante reverso, situações conflitantes são trazidas à tona por uma forma não

convencional justamente para deflagrá-las e potencializá-las. Assim sendo,

O fantástico manifesta um escândalo, uma laceração, uma irrupção insólita, quase insuportável, no mundo da realidade [...]. O fantástico é, assim, ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível dentro da intolerável legalidade cotidiana, e não substituição total de um universo real por um exclusivamente fantasioso (CAILLOIS apud CESERANI, 2006, p. 47).

Essas observações muito coadunam com o conto que iremos analisar, pois a obra de Vilela é constantemente enviesada por questões existenciais que perpassam as relações humanas. A individualidade, a solidão, bem como os conflitos de interação e convivência arrebatam e assombram o homem, tanto em essência, como em seu coletivo, seja no seio familiar, seja no núcleo social, e o recurso fantástico utilizado por Luiz Vilela, no caso de “O buraco”, parece ser mais uma entre tantas estratégias narrativas suas para resenhar as batalhas internas da alma humana.

Apesar de Luiz Vilela pouco se enveredar por esse filão literário, “O buraco”, sobretudo, é um de seus contos que mais dá margem a grandes possibilidades interpretativas, fato que nos chama a atenção principalmente por haver nele a importante inserção animal, ou melhor, a intersecção entre a figura animal e a figura humana, uma vez que, como veremos, Zé reúne em si elementos que o fazem um ser híbrido: meio tatu, meio homem.

Vale ressaltarmos, de antemão, que esse conto possui duas peculiaridades frente às demais produções por nós analisadas. A primeira se refere ao caro tema da metamorfose; a segunda diz respeito à narração, pois dos quatro contos aqui apresentados, esse é o único em que o narrador não somente faz parte da trama, como também é a personagem central.

Ademais, algumas comparações com a obra de Kafka, *A metamorfose*, são inevitáveis, sejam por meio de pontos de contato, sejam por certas divergências transparecidas. Para tanto, utilizaremos, em certos momentos, as devidas considerações do crítico e tradutor Modesto Carone, que levantou pertinentes questões a respeito do processo metamórfico na novela kafkiana, e dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari que, com distinção, abordaram concepções sobre a estreita relação entre humanidade-animalidade, sobretudo pelo conceito do

“devir-animal”.

Nesse conto que se mostra genuinamente fantástico, verificamos certas dualidades que atravessam a narrativa e que se ajustam às características típicas do gênero em questão. Tais dualidades, bem como todos os outros pontos que aqui iremos sinalizar são para mostrar a questão da identidade individual da personagem posta como preponderante para a manutenção da sua própria existência. Todas as ocorrências, inclusive a animalização de Zé, se prestam, narrativamente, para apontar o seu conflito humano. Os sintomas de mutação, de modificação corporal são caracteres “endógenos” do narrador-personagem que, advindos de dentro (no caso, a questão de ordem interna, refere-se à problemática existencial da personagem), expõem fisicamente uma espécie de resposta à somatória de uma vida compelida, convencional e ditada por um esquema coletivo e à inaptidão às formalidades sociais.

O recurso metamórfico é, então, um processo alternativo e talvez a única “válvula de escape” da personagem para suscitar e legitimar sua existência, para, enfim, desatar os nós que o prendem das amarras coletivas, estas representadas pelo microcosmo social do espaço residencial em que se encontra e do núcleo familiar a que pertence. A figura animal parece ser a melhor forma de resgatar sua essência natural, além de, por ela, acometer as ações de desestabilização das demais personagens, fazendo com que todos os participantes da narrativa sejam atravessados e abalados pelo processo de transformação de um dos membros da família.

Dessa forma, conferimos Zé-humano enquanto “corpo social” e o Zé-tatu enquanto “corpo individual”, em essência; a casa, por sua vez, representa o núcleo familiar e coletivo, enquanto que o buraco, constantemente cavado, busca refletir a individualidade de Zé. A dualidade se encontra também na própria existência híbrida da personagem que, mesmo sendo tatu, possui faculdades humanas, capacitando-o para o ato de narrar sua própria história. Por meio do código linguístico, profere suas angústias, suas justificativas da situação e, também, mostra outra dualidade: ora a intolerância pela voz humana, ora a falta que ela faz.

Primeiramente, iremos nos deter nas fases da vida de Zé. Narradas por ele como etapas significativas, a infância, a adolescência e a maturidade mostram de que maneira a personagem lida e interage com a presença do buraco

cultivado. Perceberemos como ele está intimamente ligado com a sua vida e, por consequência, à sua personalidade.

As primeiras palavras dadas pelo narrador-personagem são incisivas para entendermos qual importância tem o buraco em sua vida. Percebemos que o buraco é, pois, uma extensão da sua personalidade. Constatamos que o buraco se configura, simbolicamente, como a exteriorização da essência da personagem. Ao passo que Zé cresce, o buraco, em consonância, também se modifica com o tempo. “A lembrança mais antiga que eu tenho de mim coincide com a mais antiga que eu tenho dele: eu cavando-o com os dedos” (VILELA, 2003, p. 19).

É na infância que se estabelece o ato de cavar, ainda que sem a devida compreensão da parte da personagem. Zé, nessa fase, não entende as razões pelas quais começara a criar um buraco. Questiona, inclusive, se de fato ele fora o responsável pela empreitada. Podemos afirmar que uma criança não possui discernimento sobre as suas práticas, visto que ela age, ora por condicionamento dos adultos, ora instintivamente, por vontade espontânea. O fato é que as práticas realizadas neste período podem ser reflexos de um possível direcionamento que o indivíduo irá tomar na fase adulta. Os gostos, as preferências, as aptidões, ainda em estágio de formação, estão em processo de moldagem.

Nessa época eu devia ter três anos, e o buraco era um brinquedo, um modo de fazer alguma coisa, que eu encontrei aquela hora. Devo, nessa mesma idade e depois, nos quatro e cinco anos, ter cavado muitas vezes, ora porque não achava outra coisa pra fazer, ora porque me cansava das outras coisas, e ora, enfim, porque era aquilo mesmo que eu queria fazer. Depois já mais crescido, lembro-me do buraco tomando a forma arredondada, mas ainda raso, de poucos centímetros: encobria, no máximo, os meus tornozelos (VILELA, 2003, p. 19).

Práticas sociais faziam Zé esquecer a existência do buraco. É como se, por meio de seu próprio esforço, ele exercitasse o abandono de sua personalidade, a sua conduta e modo de encarar a vida, utilizando uma unilateralidade convencional, um denominador comum a todos, para poder, enfim, se sentir bem na presença de outras pessoas. É importante frisarmos que a fase em que Zé se encontra, nesse momento da narrativa, é a da adolescência, etapa conflituosa, na qual o indivíduo está ao mesmo tempo em processo de descoberta sobre sua personalidade e seu corpo, ao passo que também clama pela aprovação

de seu grupo social.

Ignorá-lo foi o que tentei de vez em quando nesses anos da adolescência. Às vezes, em casa ou na casa dos outros, entre pessoas, conversando, rindo, jogando, dançando, bebendo, eu me esquecia dele, ou, se me lembrava, achava-o tão estranho que não podia acreditar que ele existisse. Mas chegava em casa, e bastava ficar um pouco isolado dos outros e em silêncio, que ele surgia dentro de mim, como uma serpente se erguendo no escuro (VILELA, 2003, p. 20-21).

O ato de cavar, exercício cultivado por toda uma vida, revela a manutenção e a constante preservação por aquele ambiente afetivo. Estar cavando incide em um exercício que não cessa, pois enquanto Zé estiver vivo o buraco seguirá em consonância à sua existência, já que ambos estão intimamente ligados.

Além do importante ato de cavar, percebemos, também como a palavra “silêncio” se faz presente de forma constante e precisa em todo o conto. Ao todo, ela aparece dezessete vezes. A cada momento em que ela é lida na diegese, percebemos como ela se contrapõe com a ideia de interação. O silêncio parece ser justamente a anulação da conversa; é a meditação e o estado de pureza em que se encontra a personagem nos momentos em que se exclui das atividades coletivas. O trecho citado acima remete à primeira aparição da palavra em questão. A partir deste momento, há uma fixação, da parte do narrador-personagem, em utilizá-la de modo cada vez mais intenso.

O vocábulo “sozinho” também não passa despercebido em uma leitura mais afinada. É como se ambas as palavras, “silêncio” e “sozinho”, compusessem a persona de Zé e, para que ele pudesse se sentir pleno, a privacidade deveria ser inevitavelmente integral, logo, por meio da solidão e da extrema quietude alcançadas pelo exercício de cavar e pelo buraco enquanto habitat.

É na fase adulta que Zé concebe plenamente a sua condição. Já homem, pelo menos na categoria da consciência de si, ele pode, então, decidir trilhar sua forma de se expressar e de ser perante o mundo que o cerca. Dessa maneira, Zé recebe a totalidade dos atributos de um tatu, convertendo-se, por meio da metamorfose, em sua verdadeira face até então oculta.

Vale afirmar que o processo de transformação da personagem em

um animal se dá de maneira involuntária, ou seja, ocorre naturalmente, mas para que as feições de tatu aparecessem de modo cada vez mais rápido, Zé precisava estar convencido de que aquele era o seu modo de estar no mundo. Também a sua relação com o buraco já não é mais conflitante, e sim apaziguante. A tomada de consciência de Zé sobre o buraco como seu único e verdadeiro lugar, soa como se naquele exato momento ele próprio passasse para a fase adulta de sua vida, compreendendo, assim, sua sina. O trecho a seguir é expressivo:

Depois de alguns minutos, a sensação de pavor havia desaparecido por completo, e eu sentia-me bem ali, perfeitamente à vontade, como se ali fosse realmente o meu lugar, o meu hábitat. Era como um homem que, perdido na escuridão, vê de repente surgir à frente um pavoroso castelo mal-assombrado, e, empurrado por força estranha, caminha em sua direção, descobrindo, à medida que caminha e que as brumas vão se dissipando, que o castelo é a sua própria casa, onde ele deseja estar (VILELA, 2003, p. 22).

O tom poético utilizado pelo protagonista, nesse trecho em especial, nos aponta para a conclusão de que, para descrever o importante momento da grande etapa de sua vida, necessário era enaltecer e dar ares sublimes à ocasião, por meio de uma linguagem figurada e elaborada, totalmente avessa ao restante da narrativa, esta feita de modo um tanto quanto prosaica e anedótica.

Para tecermos comentários mais precisos acerca da metamorfose, utilizaremos alguns apontamentos sobre a ideia do devir. Sob o nosso ponto de vista, o “devir-animal”, conceito formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, melhor se enquadra no contexto desta análise em específico, uma vez que, como será mostrado, ele transmite a ideia de encontro entre dois blocos, no caso de “O buraco”, entre dois termos diferentes, acarretando uma relação simbiótica e, por ela, uma terceira forma de agir ou ainda de ser, caso da junção da forma animal do tatu com a essência humana de Zé.

Em uma entrevista cedida a jornalista francesa Claire Parnet, posteriormente compilada em livro, Deleuze conceitua o devir. Segundo ele,

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão "o que você está se tornando?" é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos (DELEUZE; PARNET, 1998, p.10).

Nas concepção de François Zourabichvili, especialista em filosofia deleuziana e responsável pelo livro *Vocabulário de Deleuze*,

[...] todo devir forma um "bloco", em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se "desterritorializam" mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a faz fugir (ZOURABICHVILI, 2004, p.24-25).

O devir-animal, afirmam Deleuze e Guattari, “[...] não se contenta em passar pela semelhança [...]” e constitui uma “[...] irresistível desterritorialização [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.12). O devir-animal é o “entre”, o “meio”, a “justaposição”. Nesse sentido, o conceito se relaciona com a narrativa de Vilela, pois Zé não é mais humano, tampouco é exclusivamente bicho. Ele é um homem-tatu e, por estar nessa condição, não substitui sua categoria de sujeito, não deixa de ser quem é, mas agrega a ela atributos outros que lhe auxiliam a encarar a vida de maneira diferente.

A forma animalista aciona modos de operar sua existência por um caminho mais condizente à sua conduta de vida, e que se fosse somente pela via humana pouco teria a acrescentar. O comentário de Deleuze e Guattari sobre a concepção da metamorfose, aplicada à novela de Kafka, muito diz sobre o conto aqui analisado. Para os dois filósofos,

A metamorfose é como a conjunção de duas desterritorializações, a que o homem impõe ao animal, forçando-o a fugir ou subjugando-o, mas também a que o animal propõe ao homem, indicando-lhe saídas ou meios de fuga nos quais o homem jamais teria pensado sozinho (a fuga esquizo); cada uma das duas desterritorializações é imanente à outra, precipita a outra, e a faz ultrapassar algum limiar (1977, p. 54).

O processo de transformação de Zé em tatu ocorre como algo genuíno e inevitável. Seria, então, o caso de percebermos um ponto de extrema importância que se sobressai neste conto vileliano. Não é novidade a metamorfose enquanto tema literário. Ela sempre foi presente nas mitologias, nas fábulas e contos de fada.

Nessas primeiras incursões metamórficas há uma aceitação da parte do leitor, pois seus espaços ficcionais, ocupados por ações mágicas e irrealis, comportavam ações fantásticas. Havia, pois, uma certa harmonia entre os fatores ficcionais que “pediam” situações e comportamentos fora da ordem da realidade. O mesmo, por exemplo, não ocorre em *A metamorfose*, de Kafka.

O autor mineiro articula a metamorfose de modo diferente ao de Kafka. Eis o ponto importante que comentamos. Há em seu conto elementos que poderiam perturbar os leitores, tal qual ocorre na narrativa de Gregor Samsa: espaços voltados ao mundo empírico, personagens realistas, mas seu arranjo narrativo faz com que o ato metamórfico seja encarado como plausível. Seria mais estranho, mais perturbador, conforme nos aponta o percurso diegético, se Zé não virasse um tatu.

A carapaça de Zé e seus novos atributos físicos, que constituem a imagem aparente de um tatu, é a melhor representação alegórica referente à mudança do seu padrão de vida. Por meio da modificação anatômica, a personagem expõe sua forma interior e, dessa forma, delata as mudanças inevitáveis e irreversíveis do seu modo de viver com os demais indivíduos.

Se levarmos a cabo a figura do tatu, verificaremos que tal animal é solitário por natureza, e vive isolado de duas maneiras. Tanto em relação aos demais de sua espécie, fato que só muda em épocas de procriação, quanto na maneira como se apresenta. A sua estrutura física é uma grande e grossa camada escudeira capaz de protegê-lo de qualquer ameaça possível. Nenhuma outra forma de vida expressaria tão fortemente a situação de Zé, como o tatu.

Então, o intento da aplicação metamórfica nesta operação diegética se dá, a nosso ver, às avessas, pois ela não gera perturbação, apesar de isso transparecer nas demais personagens do conto, mas sim uma ação inevitável que, na tentativa de trazer à personagem principal a sua própria harmonia, anseia uma

atitude não vigente. Ora, se Zé não se sente condizente com o seu núcleo familiar, se sua personalidade se distancia de tudo e de todos, é aceitável que a maneira de se legitimar enquanto ser fosse feita por um caminho também fora das questões pragmáticas e normativas.

Ela não está na ordem do choque e da perturbação também por dois motivos: primeiro porque a personagem que sofreu a metamorfose é aquela que narra a diegese. Quando ele conta, o processo de mutação já havia sido feito. Sendo porta-voz da sua trajetória conflitante, Zé consegue narrar de modo a “convencer” o leitor, sob o seu ponto de vista, da situação em que se encontrava. Assim, inferimos que há uma maneira “suavizada”, com justificativas e situações bem pontuais para que a trama desembocasse numa situação atípica. Segundo porque, diferentemente de Gregor Samsa, Zé não se transforma em um animal de modo espontâneo; há uma gradação que diminui o impacto da transformação. A mutação física acompanha o percurso narrativo, ocorrendo de maneira progressiva.

O fragmento a seguir aponta a já condição animal que se encontrava Zé e as consequências sociais que isso lhe causava.

[...] eu não podia mais ficar fora do buraco; sentia-me desambientado, doente, tudo me feria, me incomodava, a luz do sol queimava os meus olhos como se fosse fogo, os sons abalavam os meus ouvidos. Além disso, quando eu saía à rua, havia risinhos por todos os lados: “O tatu...o tatu...”, eles cochichavam – mas eu escutava como se estivessem gritando em meus ouvidos. Eles riam sobretudo por causa de minha corcunda que viera à força de cavar todo dia, e de meu rosto, que fora se escurecendo e se afinando. E era por isso que eu só andava com as mãos enfiadas nos bolsos [...] Elas já quase não lembravam mãos humanas: eram negras, grossas, compridinhas e com unhas fortes e pontudas – eram mãos de tatu (VILELA, 2003, p. 24-25).

Do mesmo modo, a passagem a seguir aponta a crítica social frente as estranhas circunstâncias instauradas na esfera domiciliar de Zé:

Mamãe um dia disse: “Meu filho, você não está exagerando? A gente pode gostar de ficar dentro de um buraco e de cavar; mas tanto assim? Na vizinhança já andam falando. Um dia desses eu vinha na rua, quando escutei uma moça atrás de mim falando com outra: ‘Aquela ali é a mãe do tatu’, ela disse. Você acha que isso é coisa agradável de uma mãe ouvir? Você é meu filho, não quero que te chamem de tatu, você não é tatu, você é gente, não é tatu” – e disparou a chorar. Tive tanta pena dela esse dia, que eu prometi não voltar mais ao buraco (VILELA, 2003, p. 24).

Das poucas interações que ainda conseguia realizar com o seu novo modo de ser, é com a figura materna que mais efetivava vínculo, inclusive por insistência dela. O único fio que, de certa forma, o ligava à interação, pois, como próprio relata Zé:

[...] das pessoas que me cercavam, com quem eu lidava todo dia, a maioria me aborrecia, me desgostava, me cansava. Elas cansavam-me sobretudo por uma coisa: elas falavam demais. Por que não conseguiam ficar em silêncio? Depois de estar com elas, como era bom entrar no buraco e ficar ali, naquele silêncio (VILELA, 2003, p. 23).

Sentia dó da mãe por aquela situação constrangê-la e deixá-la triste. Esses sentimentos e emoções como também irritação, doses de humor e a saudade, que iremos pontuar, é o que fazem da personagem possuir resquícios de humanidade.

Mas era estranho o que eu ia sentindo enquanto ela me falava. Ao mesmo tempo que eu sentia dó dela, eu pensava: seu filho? Sim, seu filho porque nasci dela; mas o que ainda tenho de comum a ela? sou tatu, gosto é de ficar aqui, no escuro e no frio; sou diferente dela, meu mundo é diferente, não tenho mais nada a ver com seu mundo, só a memória me liga a ela. Eu sentia quase irritação: “Você vai resfriar”... Resfriar como, Mãe? Eu sou tatu: tatu resfria?” (VILELA, 2003, p. 26-27).

Maria, com quem havia noivado, também surge na diegese como personagem que, em vão, tenta trazer Zé de volta à realidade social. Ela configura justamente a ideia de uma vida em conjunto, planejada, de um próspero e esperado futuro. A noiva traz a representação social, da manutenção da instituição familiar, de uma nova geração e estabilidade, situações essas incompatíveis com os anseios e com a essência atribuída a Zé. Inevitável o ruído entre ambos, assim como o desenlace entre os noivos. Nesse trecho, é mostrado como o homem-tatu despreza por completo sua noiva, apesar de no final da narrativa, sentir uma “[...] pontada no coração e uma enorme tristeza [...]” (VILELA, 2003, p. 29) por saber que Maria havia noivado novamente:

[...] pediu que eu saísse, que não podia viver sem mim, que ia se matar etc., todos esses lugares-comuns das mulheres apaixonadas. Eu tinha vontade de gritar bem alto: “Eu sou tatu, Maria, vai embora, me deixa em paz; tatu vive é no buraco, aqui é que é meu lugar; vai embora, eu não tenho nada com vocês, vocês são gente, eu sou tatu!” Tinha vontade de gritar isso, bem alto; mas eu era tatu, não tinha mais voz. Continuei quieto, no fundo, até que Maria [...] foi embora (VILELA, 2003, p. 27).

Apesar da irritação com a presença humana, verificamos que Zé declaradamente manifesta saudade da banalidade dos papos, do cotidiano familiar, mesmo que de modo passageiro:

Tive então uma insuportável saudade daquele mundo. Mas depois refleti que eu só senti isso porque não pertencia mais a ele, e que se eu pudesse de novo pertencer, se eu pudesse virar gente outra vez e estar ali, entre aquelas pessoas, desgosto e cansaço é o que eu sentiria – e talvez sentisse também saudades do tempo em que eu era tatu (VILELA, 2003, p. 28).

Como já afirmamos, Zé, por mais que estivesse categorizado como um animal, não deixava de revelar sua faceta também humana. Esse seu lado não deixa de ser acentuado durante todo o conto, justamente pelo fato de a narração ser feita pelo código linguístico humano e por ela explicitar sentimentos ligados ao homem. A pesquisadora Wania Majadas, porém, acredita que

O animal em seu esconderijo está seguro de seus segredos. No processo de animalização da personagem Zé, há uma força incontrolável em mente: esconder o homem. O animal não passa aqui de pretexto para multiplicar as imagens do esconderijo do eu. Esta é a saída que ele encontra (MAJADAS, 2000, p. 75).

Para nós, Zé não tem a pretensão de esconder-se enquanto homem, muito menos utilizando como subterfúgio a figura animal. Por meio da “apropriação” das características inerentes ao tatu, ele potencializa sua própria essência enquanto indivíduo, desvalendo-se das propriedades exclusivamente humanas.

Essa possível fuga do protagonista, essa incessante necessidade de isolar-se está mais ligada ao fato de que há um cansaço do viver coletivo e de tudo que implica uma vida ditada pelas convenções e normas sociais. Há, pois, um certo

basta radical a tudo que compete ao antinatural, de modo que a única saída, então, era não só uma fuga das relações humanas, como também, pela intensidade subterrânea, um retorno máximo a si próprio e à natureza, um pertencimento singular, uma volta ancestral e primitiva, um resgate de uma identidade que supostamente se perdeu. Para que isso pudesse ocorrer, haveria de acontecer um autoexílio que se constituía apenas de dois elementos-chave: a terra e o animal.

Este conto tem a capacidade de deixar visível não apenas os conflitos, a problemática existencial, mas também, e senão principalmente, o que não é exatamente humano, o que não confere atributos próprios à humanidade. Dessa maneira, Luiz Vilela, por meio de um corpo animalizado, assume o compromisso metafísico de deixar a indagação sobre a ideia da aquisição da linguagem como um componente sumariamente humano.

Ao transmitir a uma personagem animalizada o direito de narrar sua própria história, Vilela bota em xeque o discurso soberano do humano que, pela sua inerente capacidade cognitiva, tem aval para contar as histórias, inclusive as que possuem animais como personagens centrais das tramas. Zé não consegue falar, sua voz é baixa, rouca, e tem dificuldade de interagir oralmente. Mas a personagem, mesmo em silêncio, transmite sua história de vida, narra subjetivamente os acontecimentos.

O espaço em que ocorre a narrativa também é um ponto de extrema relevância para nossa análise. O cenário onde são feitas grandes experiências humanas, neste conto de Vilela, parte de dentro da esfera residencial como sendo um microcosmo social muito bem resenhado. Este local não é pitoresco, esdrúxulo, tampouco traz qualquer adjetivação que remeta a espaços voltados para a linhagem fantástica. Essa informação é bem precisa, pois o cenário descrito colabora para imantar a diegese com os aspectos que são mais ligados aos fatos da realidade, da sobriedade, à situação passível de ser considerada normal.

Essas referências espaciais, as personagens sensíveis frente às situações impostas, bem como a narrativa lógica e racional de Zé, auxiliam para que a metamorfose seja um processo que não coaduna com o absurdo, mas sim com uma prática plausível; um resultado triste, não convencional, porém legítimo enquanto reflexo natural da dinâmica articulada pelo narrador.

Podemos estabelecer uma relação entre a metamorfose sofrida por

Zé e a problemática da privacidade. Se o corpo é o reflexo da mudança interior da personagem, tal qual o buraco, nada mais condizente, então, que atribuir a essa mudança a questão de uma identidade pessoal.

Segundo Antoine Prost (2009), “[...] a reabilitação do corpo constitui um dos aspectos mais importantes da vida privada. Com efeito, ela modifica a relação do indivíduo consigo mesmo e com os outros” (p.87). E é justamente o que acontece no conto, pois Zé confere à sua nova dinâmica corporal o modo mais adequado para viver. Sua transformação implica numa nova perspectiva de interação dentro do espaço da casa. Para poder sustentar essa condição animalizada, Zé não aceita dividir o mesmo espaço com seus familiares. Interage, pois, à sua maneira, nos momentos pertinentes e estritamente necessários. A solidão, a terra e a profundidade são suas verdadeiras e únicas companhias.

Zé não foge de casa, não vai embora de sua cidade. Ele permanece no mesmo espaço. Sua reivindicação, sua manifestação ocorre na (e pela) esfera familiar e pela sua metamorfose (mais como um processo natural e involuntário do que intencional e provocador). Essa consideração se assemelha à novela kafkiana. As palavras a seguir, proferidas pelo crítico e tradutor Modesto Carone sobre tal obra, são relevantes para nossa análise contística. Afirma ele que, em relação à metamorfose,

[...] é manifesto que no mundo humano sensato, principalmente no da briososa classe média, ela não pode nem deve acontecer. Mas como aqui ela aconteceu, é compreensível que o fato seja vergonhoso para a família – uma mancha tenebrosa que precisa ser ocultada (CARONE, 1992, p. 136).

A presença do Zé-tatu não pode ser abolida como ocorre com o Gregor-inseto. Ao invés disso, ambos conservam “[...] uma gritante efetividade, que mina por dentro a vida da família” (CARONE, 1992, p. 136).

Mesmo sendo um ser silencioso, Zé evoca um “incômodo barulhento”. Mesmo habitando um buraco no quintal, perturba a rotina do espaço residencial. Esse estar longe e perto ao mesmo tempo, esse ser de complicada definição, aos olhos dos familiares, esse, enfim, hibridismo destoante, que não fica nem vai embora, confere uma maneira de afetar todos aqueles que convivem com Zé. O imprevisto não está representado em um mero animal que surge na vida das

personagens. O imprevisto nesse conto tão peculiar vem do animal-de-dentro, do devir que anuncia Deleuze.

Ele não é um inseto – animal frágil – que morre. Ele é um tatu, cuja carapaça lhe protege de tudo e de todos. O último parágrafo do conto mostra que Zé continua sua vida como bicho, e dentro do mesmo espaço. As palavras finais da diegese registram não somente sua permanência naquele ambiente – talvez, aos olhos alheios, com exceção de sua mãe, esteja definitivamente morto enquanto membro da família –, como também impregnam uma boa dose de humor. Ao saber que Maria havia ficado noiva de um rapaz, Zé finaliza sua narrativa da seguinte maneira:

[...] diabo, o que quero? Por acaso queria que ela continuasse minha noiva? Acabei achando a ideia divertida, e pensei numa manchete de jornal assim: “Mulher, apaixonada por um tatu, mata-se.” Seria engraçado... (VILELA, 2003, p. 29).

Há, mais uma vez, uma espécie de resistência das figuras animais de Luiz Vilela. Eles persistem, insistem e mesmo quando morrem ou desaparecem, deixam em seus rastros algo que definitivamente abala quem quer que seja, leitores e personagens.

Vilela, ao explorar os limites físicos do corpo animal, o leva aos extremos, principalmente para abordar a individualidade do ser humano que, para ser conquistada, precisa se desligar do seu grupo de semelhantes da forma mais abrupta e radical possível.

Em “O buraco” não há desfecho, mas sim um recorte sobre a vida de um sujeito. O conto termina com reticências, indicando uma continuidade. Uma manutenção da vida pautada pela couraça da resistência em seguir sendo o que realmente se é.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que agenciarem modos expressivos de encarar a condição humana das personagens, por meio de encontros com o animalejo, as narrativas de Luiz Vilela com que aqui nos deparamos legitimam um espaço para iluminar, mutuamente, a identidade do homem e do animal, não havendo sobreposições entre os sujeitos ficcionais, pois a valorização de todas as formas de vida é uma tônica na ficção de nosso escritor. Majadas (2000) nos informa que há nas narrativas de Vilela “[...] um verdadeiro discurso de amor à natureza, discurso onde o demagógico e o panfletário estão completamente abolidos, dando passagem a uma voz sincera, honesta e espontânea” (p. 77).

O pensamento da pesquisadora entra em consonância com o que detalhamos nos primeiros capítulos, posto que um dos prismas da zooliteratura e, portanto, dos Estudos Animais, é o de repensar, de modo geral, os paradigmas sobre as relações entre variados viventes e sobre a própria condição referente à humanidade e à animalidade, por meio de encontros que revelam afetos, desejos, cumplicidade e conflitos.

Vilela consegue apresentar em suas zoonarrativas, tanto aquilo que já é sua marca particular – resenhar os conflitos da alma humana –, como, por meio dela, retratar de modo bastante prestigioso a vida animal. Literariamente, os bichos-personagens em questão, para auxiliarem com o intento narrativo, se mostram pela imagem de seres altamente resistentes, anatômica e metafisicamente.

No plano anatômico, os animais criteriosamente escolhidos pelo autor, sugerem tal ideia: as carapaças do tatu e do cágado; a força e voracidade da traíra, que reluta para viver em diversos locais e a persistência da lagartixa que, em meio a ambientes urbanos, se infiltra em espaços humanamente considerados privados, podendo se fixar em locais inalcançáveis. O corpo e sua aparência, então, transparecem a primeira imagem e a primeira mensagem: a de que são animais senhores soberanos de si próprios, alheios ao que acontece em sua volta. Permanecem, persistem e não cedem aos apelos humanos, pois não assumem o papel de subservientes, tampouco são verdadeiramente animais de companhia, para não dizer domésticos. É desse modo que são legitimados, em primeiro plano,

enquanto sujeitos, justamente por se manifestarem adversativamente às vontades do bicho racional.

Resistentes também são no plano metafísico. Apesar de morrerem ou desaparecerem, com exceção de Zé-tatu que, de certa forma, renasce e se mantém, por meio da sua nova condição, os bichos de Vilela inferem a marca da presença através da memória afetiva, da saudade, ou, ainda, do registro de algum aprendizado. Essa afirmação se sustenta, visto que o tempo verbal das narrativas é aquele que remete ao pretérito.

Em relação ao conjunto de contos acolhidos por nós, pudemos perceber algumas constantes que percorrem a maioria deles. Certas repetições nos frisam a ideia de que, apesar de os animais serem de espécies diferentes em cada conto, a raça humana não deixa de ser a mesma, ou seja, alguns traços semelhantes atravessam as personagens das tramas. A começar pelos espaços diegéticos. Os ambientes em que majoritariamente ocorrem as narrativas são espaços domiciliares, o ninho doméstico do ser humano, fato que colabora fortemente com o andamento das diegeses para ocasionar os climas de tensão, as ações inesperadas, os comportamentos espontâneos e as consequências incalculáveis, tudo isso pelo único e exclusivo fato de haver um animal.

Outro ponto em comum, como já versamos, é o contato feito por intermédio do olhar. Os olhos, sem dúvida, são destaque nas zoonarrativas de Vilela por serem a ponte que conecta os dois lados, por deixar o homem ser cruzado pelo outro, por, enfim, aceitar a realização da verdadeira aproximação e, assim, abrir-se para tudo aquilo que poderá vir dela. Zoiuda, Adalberto, a traíra e as formigas saem da zona de serem abjetos porque neles são implantados lances de olhar. Um olhar contaminado por um querer saber o outro.

Pudemos igualmente perceber uma tendência das personagens humanas em transformar em algo sublime a conflituosa situação que viviam. Não conseguindo estabelecer maneiras práticas de boa vivência com os animais encontrados, as personagens traçam planos, vivem um sonho acordado. O pescador de “Um peixe”, Tito, de “Bichinho engraçado” e o homem do conto “Zoiuda”, por não alcançarem a desejada reciprocidade, suplantam a vida prática pela idílica via das projeções mentais. Já em “As formigas” ocorre algo semelhante, porém a dificuldade de interação se encontra entre os seres humanos, fazendo com que a

criança da narrativa busque outros acessos comunicativos, em específicos com as formigas.

Logo após as tais utópicas construções, mostradas pelos respectivos narradores, entra em cena o contraste: a não concretude da vida que se quer. Os animais morrem ou desaparecem, mas apenas depois de deixarem as suas suficientes marcas na trajetória das personagens humanas.

Em “O buraco”, encontramos a materialização do animal-de-dentro de Zé, como forma de concretizar, corporalmente, a sua essência enquanto sujeito. Acreditamos que esse conto realiza o contato com o animal não por meio da fronteiras conceituais – eu e outro, homem e animal –, mas sim pelo entrecruzamento delas. Apesar de estar inserido em sua primeira publicação, *Tremor de terra*, tal narrativa parece alcançar o ápice da ideia central dos Estudos Animais: a quebra de delimitações de espécies através da conjunção entre os seres.

Além de tecermos comentários sobre nosso específico objeto de estudo, devemos afirmar, em linhas gerais, que a arte literária assume um eloquente compromisso de, em muitos momentos, questionar, realçar e criticar as posturas e os comportamentos que cercam e cerceiam o ser humano. Mas apesar disso, como sabemos, a ficção possui suas limitações, pois mesmo que prepondere um traço cativo sobre determinado assunto – no caso, a questão animal – ela “[...] está repleta de jaulas [...] e não deixa de ser uma forma de cativeiro [...] (RODRÍGUEZ, 2011, p. 169).

Nesse sentido, os animais produzidos, recriados ou inventados, partirão sempre da inteligência humana, de um recorte subjetivo, de uma intencionalidade, de um ponto de vista social e temporal. E, ainda, de um forma literária que possui suas particularidades e restrições. Apesar disso, a pegada animal deixa seus rastros nos caminhos asfaltados pelos ficcionistas porque certamente foram afetados e sensibilizados pela vida em suas demais formas.

Em outros termos, seria o mesmo dizer que aquilo que compete verdadeiramente ao animal será dado pelo animal, seja pela via direta de sua existência e comportamento, motivando os escritores, seja indiretamente por incitar uma expressiva carga simbólica que nos abala enquanto leitores. Por mais que a arte literária sofra de uma série de condicionantes, ela, como vimos ao longo de toda nossa dissertação,

[...] não é apenas um aparato de captura e confinamento: ela também produz e libera afetos, libera intensidades, faz com que um conjunto fuja. Porque há textos afetados, nos quais os animais não respondem a nenhum chamado, ou veem sem que sejam convocados. (RODRÍGUEZ, 2011, p. 169).

Assim sendo,

O animal não habita apenas as casas, os quintais, os campos do homem; ele povoa também seu espírito e sua imaginação, seus medos e suas crenças. Desenvolve, além disso, seus nichos ecológicos na linguagem do humano. Que seria o homem sem os outros homens? Que seria ele sem o animal? Como explicar as estranhas relações que os ligam um ao outro? (LESTEL, 2011, p. 40).

Diante de nossas considerações, concluímos que é aceitável a assertiva de que, seja no plano da realidade cotidiana, seja na vida literária, o animal – metáfora viva – continuará nos rodeando como signos portadores e geradores de múltiplos e complexos sentidos.

Sobre as questões retóricas proferidas por Dominique Lestel, que indiretamente ecoaram pelos cantos de nossa pesquisa, se não conseguimos largamente decifrá-las no percurso de nosso intento dissertativo por meio dos contos de Luiz Vilela, decerto colaboramos para legitimá-las enquanto reflexões. Cabe a cada um de nós, então, respondê-las em nosso âmago subjetivo.

5 REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto**: o homem e o animal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ALEIXO, Sandra Elis. “O universo fantástico de Murilo Rubião”. In: **Revista Trama**, n. 4, volume 8, 2º semestre. Unioeste, p.187-198, 2008.

ASSIS, Machado de. **História de Quinze Dias**. 15 de março de 1877. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr07.pdf>. Acessado em: 12 dez. 2014.

BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**. São Paulo: Ática, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BRASIL, Assis. **A nova literatura**. Rio de Janeiro, Americana Instituto Nacional do Livro, 1975.

BERGER, John. **Sobre o olhar**. Trad. Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BOSI, Alfredo. “O teatro político nas crônicas de Machado de Assis”. In: **Revista Brasileira**, n.41. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

CABRAL, Astrid. **Antologia pessoal**. Brasília: Thesaurus, 2008.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Duas cidades, 2004.

CARONE, Modesto. “O parasita da família”. In: **Revista Psicologia-USP**, v.3, p.131-141, 1992.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**, 2: morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, Vilma. “Solidão povoada”. **Rascunho**. Curitiba, jun. 2014. nº 170, p. 7.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

_____. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia. Volume 04. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

DIAS, Fernando Correia. **João Alphonsus: tempo e modo**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1965.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FUZURATO, Fabio Dobashi. **A transgressão do fantástico em Murilo Rubião**. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: UNICAMP, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Pessoas, coisas & animais**. Porto Alegre: Editora Globo, 1981.

GARRAMUÑO, Florencia. “Região compartilhada: dobras do animal-humano”. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

GONÇALVES, Renata Giselli. **A mãe e o mar: imagens do feminino no poema Mar Absoluto, de Cecília Meireles**. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 2012.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2ª. Ed. Revista e atualizada. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1988.

JUNG, Carl G. **Aion: estudos sobre o simbolismo de si-mesmo**. 3ª. Ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1976.

_____. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

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

LIDMILOVÁ, Pavla. **Alguns temas da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nórdica; Brasília: INL, 1984.

LIMA, Herman. **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro: MEC – Serviço de Documentação, 1956.

LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro, José Olympio – Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, 1973.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1970.

_____. **Mineiranças**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

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

_____. **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

_____. “No mundo dos animais”. Entrevista a Roberto B. de Carvalho. **Ciência Hoje**, 21 nov. 2012. Disponível em <http://cienciahoje.uol.com.br> Acesso em: 05 nov. 2014.

_____. “Bestiários contemporâneos: animais na poesia brasileira e hispano-americana”. In: **Via Atlântica**, Brasil, n. 11, p. 145-153, Jun. 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50671> Acesso em: 19 jan. 2015.

MAJADAS, Wania de Sousa. **O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela**. Goiânia. Ed. PUC-GO/Kelps, 2011.

MARTINS, Waleska Rodrigues. “Intensidade, Brevidade e Coalescência: das vertentes do conto, o microconto.” In: **Carandá** –Revista do Curso de Letras do Campus do Pantanal (CPAN), da UFMS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, nº 4, de novembro de 2011.

MARTINS, Waleska Rodrigues; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. “Uma leitura do conto ‘Um peixe’, de Luiz Vilela”. In: **Contexto**. UFES: Revista semestral do programa de pós-graduação em Letras, p. 348-372, 2013.

MASSI, Augusto. “O Demônio do Deslocamento”. In: VILELA, Luiz. **Histórias de Família**. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

MAUGHAM, William Somerset. **Pontos de vista**. Porto Alegre: Globo, 1964.

MOISÉS, Carlos Felipe. “Luiz Vilela, contista”. Prefácio a VILELA, Luiz. **Contos**. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

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

NEVES, Márcia. “O animal fabular: elementos para uma genealogia conceptual” In: **História crítica da fábula na literatura portuguesa**, Portugal, 2008. Disponível em: <http://www.memoriamedia.net/fabula/index.php/historia-critica> Acesso em: 09 jun. 2015.

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

PÓLVORA, Hélio. **A força da ficção**. Petrópolis: Vozes, 1971.

PRADO, Priscila Finger do. “O absurdo no limiar do cotidiano: melhores contos de J.J. Veiga”. In: **Nau literária**. UFRGS: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, v. 05, n. 01, jan./jun, 2009.

PROST, Antoine; VICENT, Gérard. **História da vida privada, 5: da Primeira Guerra a nossos dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. **Faces do conto de Luiz Vilela**. Tese de doutorado. Araraquara, SP: UNESP, 2006.

RODRÍGUEZ, Fermín A. "Levar a vida, deixar-se morrer: a virada animal em "El Sur", de Jorge Luis Borges. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

SANCHES NETO, Miguel. "O romancista Luiz Vilela". In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 31. Brasília, janeiro-junho, pp. 201-215, 2008.

SANTIAGO, Silviano. "A ameaça do lobisomem". In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Florianópolis, p. 31-44, 1998.

_____. "Bestiário". In: **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **Breve, o pós-humano**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2002.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIMON, Luiz Carlos Santos. **Duas ou três páginas despreziosas: a crônica, Rubem Braga e outros cronistas**. Londrina: EDUEL, 2011.

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

VIEIRA, Yara Fratesschi. "Almada Negreiros: profecia e modernidade, ficção e iniciação". In: **Remate de Males**. Unicamp: IEL/Revista do Departamento de Teoria Literária, n.12, p. 79-87, 1992.

VILELA, Luiz. **Lindas pernas**. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979.

_____. **Histórias de bichos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2007.

_____. **Tremor de terra**. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. **Você verá**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. **Sempre bom papo**. Sesc, São Paulo, 01 de out. 2014. Entrevista concedida a Afonso Borges. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TCSV8NThwF4>
Acesso em 29 jan. 2015.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

6. ANEXOS

ANEXO A

Conto “As formigas”

Foi a coisa mais bacana a primeira vez que as formigas conversaram com ele. Foi a que escapuliu da procissão que conversou: ele estava olhando para ver aonde que ela ia, e aí ela falou para ele não contar para o padre que ela tinha escapulado. O padre ele já tinha visto que era o formigão da frente, o maior de todos, andando posudo.

Isso aconteceu numa manhã de muita chuva, em que ele ficara no quentinho das cobertas, com preguiça de se levantar, virado para o outro canto, observando as formigas descendo em fila na parede. Tinha um rachado ali, perto, por casa da chuva: era de lá que elas saíam, era lá a casa delas.

Toda manhã, aquela chuva sem parar, pingando na lata velha lá fora, no jardim, barulhinho gostoso, que ele ficava ouvindo, enrolado no cobertor, olhando as formigas e conversando com elas, o quarto meio escuro, tudo escuro de chuva.

A conversa ficava interessante quando ele lembrava de perguntar uma porção de coisas, e elas também perguntavam para ele. (Conversavam baixinho para os outros não escutarem.). Mas às vezes não lembrava nada para perguntar, a conversa ficava chata, ele acabava dormindo – formiga tinha hora que era feito gente mesmo.

O bom é que ninguém precisava gritar, nem também mentir, como as pessoas estavam sempre fazendo. E também poder ficar assim, olhando, sem falar nada, só olhando, sem precisar falar. Gente, se tinha outra pessoa perto, logo uma tinha de falar, ninguém aguentava ficar calado. Vaca amarela pulou a janela, cagou na tigela, mexeu, mexeu, quem falar primeiro come a bosta dela: logo uma falava ou ficava fazendo hum, hum, e ria – ninguém, aguentava. Ficar assim, só olhando, tão bom que ele nem sabia direito se estava acordado mesmo ou sonhando, as formigas uma atrás da outra descendo a fila certinha.

Uma tarde entrou no quarto e viu a mancha de cimento novo na parede: brutal, incompreensível.

– Por que o senhor fez isso? Por que o senhor fez assim com as minhas formigas?

O pai não entendia; e o menino chorando, chorando. Então o pai deu no espalho. Mas a mãe pediu para ele ter paciência: naquele tempo, de chuva, as crianças ficam muito excitadas porque não podiam sair à rua e não tinham onde brincar

De manhã o menino acordava e olhava para a mancha de cimento na parede. Ficava olhando, até que sentia um bolo na garganta – e cobria a cabeça com o cobertor.

ANEXO B

Conto “Um peixe”

Virou a capanga de cabeça para baixo, e os peixes espalharam-se pela pia. Ele ficou olhando, e foi então que notou que a traíra ainda estava viva. Era o maior peixe de todos ali, mas não chegava a ser grande: pouco mais de um palmo. Ela estava se mexendo – suas guelras mexiam devagar –, quando todos os outros peixes já estavam mortos. Como ela podia durar tanto tempo assim, fora da água?

Ele teve então uma ideia: abrir a torneira, para ver o que acontecia. Tirou os outros peixes para fora: lambaris, chorões, pias. Dentro do tanque deixou só a traíra. E então abriu a torneira. A água espalhou-se, e quando cobriu a traíra deu uma rabanada e disparou. Ele levou um susto. Ela estava muito mais viva do que ele pensara, muito mais viva.

Ele riu; ficou alegre e divertido, olhando a traíra, que agora tinha parado num canto, o rabo oscilando de leve, a água continuando a jorrar da torneira. Quando o tanque encheu, ele fechou a torneira.

– E agora? – falou para o peixe. – O que eu faço com você? ...

Enfiou o dedo na água: a traíra deu uma corrida assustada e ele tirou o dedo depressa.

– Você está com fome? ... E as minhas minhocas que você me roubou no rio? Eu sei que era você: devagarzinho, sem a gente sentir... Agora está aí, né? ... Está vendo o resultado? ...

O peixe, quieto num canto, parecia escutar.

Ele podia dar alguma coisa para a traíra comer. Talvez pão. Foi olhar na lata: tinha acabado. Que mais? Se a mãe estivesse em casa, ela teria dado uma ideia – a mãe era boa para dar ideias. Mas ele estava sozinho. Não conseguia lembrar de outra coisa. O jeito era ir comprar um pão na padaria. Mas sujo, assim, de barro, a roupa molhada, imunda?

– Dane-se – disse, e foi.

Era domingo à noite, o quarteirão movimentado, rapazes no footing, bares cheios. Enquanto andava, ele foi pensando no que acontecera. No começo fora só curiosidade, ver o que acontecia; mas depois foi bacana, ficou alegre quando

viu a traíra bem viva de novo, correndo pela água, esperta.

Mas o que faria com ela agora? Matá-la? Matá-la ele não ia; não, ele não faria isso. Se ela já estivesse morta, seria diferente, mas ela estava viva, e ele não queria matá-la. Mas o que faria com ela?

Poderia criá-la – por que não? Havia o tanquinho do quintal, que a mãe uma vez mandara fazer para criar patos. O tanque estava entupido de terra, mas ele poderia desentupi-lo, arranjar tudo, ficaria cem por cento. É, é isso o que faria. Deixaria a traíra numa lata de água até o dia seguinte; e de manhã, logo que ele se levantasse, iria mexer com o tanque.

Enquanto era atendido na padaria, ficou olhando para o movimento, os ruídos, o vozerio do bar em frente. E então pensou na traíra, sua trairinha deslizando silenciosamente no tanque da pia, na casa escura. Era até meio besta como ele estava alegre com aquilo. E logo um peixe feio como traíra, isso é que era mais engraçado...

Toda manhã – ia pensando, de volta para a casa – ele desceria ao quintal, levando pedacinhos de pão para ela. Além disso, arrancaria minhocas do chão, e de vez em quando pegaria alguns insetos. Uma coisa que podia fazer também era pescar depois outra traíra e trazer para fazer companhia àquela: um peixe sozinho num tanque era algo muito solitário.

A empregada já tinha chegado e estava ao portão, olhando o movimento.

– Que peixada bonita você pegou...

– Você viu?

– Uma beleza. Tem até uma trairinha.

– Ela foi difícil de pegar, quase que ela escapole; ela não estava bem fígada.

– Traíra é duro de morrer, hem?

– Duro de morrer?

Ele parou.

– Uai, essa que você pegou estava vivinha na hora que eu cheguei; e você ainda esqueceu o tanque cheio de água... Quando eu cheguei, ela estava toda folgada, nadando. Você não está acreditando? Eu juro. Ela estava toda folgada, nadando.

– E aí?

– Aí? Uai, aí eu escorri a água pra ela morrer. Mas você pensa que ela morreu? Morreu nada! Traíra é duro de morrer, nunca vi um peixe assim! Eu soquei a ponta da faca naquelas coisas que faz o peixe nadar, sabe? Pois acredita que ela ainda ficou mexendo? Aí eu peguei o cabo da faca e esmaguei a cabeça dela, e foi aí que ela morreu. Mas custou; ô peixinho duro de morrer! Por que você está me olhando?

– Nada.

– Você não está acreditando? Eu juro; você pode ir lá na cozinha ver: ela está lá, do jeitinho que eu deixei.

Ele foi caminhando para dentro.

– Eu vou ficar aqui mais um pouco – disse a empregada, – depois vou arrumar os peixes, viu?

– Sei.

Acendeu a luz da sala. Deixou o pão em cima da mesa e sentou-se. Só então notou como estava cansado.

ANEXO C

Conto “Zoiuda”

Zoiuda... Foi numa noite que ele conheceu Zoiuda. Foi numa noite — e nem poderia ser de outra forma, já que, como as prostitutas e as estrelas, as lagartixas também são seres da noite e só nela ou de preferência nela, se mostram -, foi numa noite que ele a viu pela primeira vez.

Era uma sexta-feira, ele tinha acabado de chegar da rua: quando se aproximou da talha para tomar um copo d'água, lá estava a lagartixa, na parede, perto do vitrô que dava para a área de serviço do apartamento onde ele morava, no décimo andar.

Era esbranquiçada, um pouco mais cabeçudinha que o comum e quase rabicó. Mas foram os olhos, foram os olhos o que mais lhe chamou a atenção: exorbitados, duas bolinhas brilhantes, parecendo duas miçangas.

Observou-a mais um pouco, acabou de tomar a água e, o corpo pedindo cama depois dos muitos copos de chope, foi dormir.

Na noite seguinte — de novo o bar, de novo as conversas e as bebidas, conversas e bebidas que só serviam para matar o tempo e para matar dentro dele alguma coisa que ele não sabia bem o que era, mas que sabia ser essencial —, ao chegar em casa, acender a luz da cozinha e ao se aproximar da talha, viu de novo a lagartixa, quase no mesmo lugar da véspera.

Sim, era ela, ele não tinha a menor dúvida, apesar de estar meio de porre: ali estava o toquinho de rabo, ali estavam os olhos, os olhos desmedidos.

"Zoiuda", disse, como que batizando-a.

Nela, nenhuma reação, a não ser, pareceu-lhe, estatelar mais ainda os já de si estatelados olhos.

E ficaram os dois novamente se olhando, ele pensando se haveria naquela cabecinha algo como o pensamento, algo que...

Na terceira noite, domingo - o mesmo bar e os mesmos amigos e as mesmas conversas e bebidas — ele, num momento de quase convulsivo tédio ("isso mesmo", se diria depois, "convulsivo tédio"), lembrou-se de Zoiuda, isolando-se por alguns minutos do ambiente ao redor, um leve sorriso lhe aflorando aos lábios.

"O que foi?", perguntou a amiga que estava a seu lado, na mesa.

"Estou me lembrando da Zoiuda", ele respondeu. "Aquele dos nossos tempos de faculdade?", perguntou a amiga. "Não", ele disse, "é outra; essa eu acho que nem chegou a prestar o vestibular...".

"Zoiuda, Zoiudinha", disse, em voz alta, depois de entrar em casa e acender a luz.

Como em quase todas as noites, foi direto à cozinha. Mas... Zoiuda não estava lá. Não estava. Ficou meio decepcionado. Tinha certeza de que...

Chamou-a – uma vez, duas, três – , esperando que ela, ouvindo sua voz, aparecesse, vinda lá de fora, da área ou até do paredão do prédio; mas ela não apareceu.

"Essas mulheres..", disse. "A gente não pode mesmo confiar..."

Se bem que , ele pensou, não só lagartixa não era mulher, como aquela talvez nem fêmea fosse, pois lera uma vez que nas espécies animais o macho quase sempre tem a cabeça maior. Além disso, a cauda...

A cauda, a cabeça... E havia mais alguma coisa ainda, alguma coisa de que ele estava até agora, de manhã, no carro, tentando se lembrar, enquanto se dirigia para a escola (uma escola pública num dos bairros mais longes da capital, onde dava aulas de português para um bando de adolescentes desinteressados e distraídos). Não, não lembrava; podia desistir. Mas também, diabo, que importância tinha aquilo? Nenhuma, nenhuma importância.

"Apareceu uma lagartixa no meu apartamento", contou, no intervalo.

"Uma?", o colega admirou-se. "Pois lá em casa, uma ocasião, tinha umas trezentas. Mas aí eles me ensinaram um veneno, e eu pus: não ficou uma, nem uma só para contar a história. Se você quiser, eu posso te passar o nome..."

"Eu tenho pavor", confessou a colega, "eu tenho pavor de lagartixa. Se eu souber que tem uma dentro de casa, eu simplesmente não durmo. Uma vez eu quase telefonei chamando o corpo de bombeiros, vocês acreditam?"

"Acho que eu sou meio maluco", ele disse, "acho que eu sou mesmo meio maluco" — mas nenhum dos dois estava mais prestando atenção a ele.

À noite, naquela plena segunda-feira, ele não saiu, substituindo o bar pela TV — a mesmice pela idiotice, pensou. Sentou-se só de short (era outubro, um calorão danado), acomodou-se na poltrona da sala, pegou o controle remoto e

ligou a televisão.

Algum tempo depois, ao sentir sede, foi até a cozinha e...

"Zoiuda!", exclamou, com a alegria de um menino; "você está aí!..."

Estava; ali estava ela de novo, próximo à talha, e, como sempre, permaneceu impassível — ou lá dentro, àquela hora, o minúsculo coração também estaria batendo um pouquinho mais forte?...

O certo é que, entre aparições e desapareções, entre o atento silêncio dela e as peremptórias declarações dele — "Zoiuda, tirando minha mãe, você é a única criatura que eu amo hoje no mundo" —, Zoiuda passou a ser para ele uma... uma espécie de companhia. Afinal, num apartamento onde havia somente ele de gente e onde, por dificuldade em criá-los, não havia cachorro, gato ou passarinho, ela era uma presença, um ser vivo a quem ele podia dirigir a palavra, embora não houvesse resposta — mas para que resposta? Não queria resposta, queria apenas falar; apenas isso.

"Né, Zoiuda?"

E assim, como nas histórias antigas, foram se passando os dias. Até que, tendo de fazer uma viagem e se ausentar por uma semana, ao voltar, ele não viu mais Zoiuda. Partira para outras bandas? Morrera? Ele não sabia. O fato é que não a viu mais, em nenhuma noite.

Sentiu ele falta de Zoiuda? Imagine, imagine um homem sentir falta de uma lagartixa... Claro que ele não sentiu. Mas sentiu — tinha de admitir — que aquele apartamento ficara um pouco mais vazio e aqueles fins de noite um pouco mais tristes.

ANEXO D

Conto “Bichinho engraçado”

Passar a faca no pescoço, era isso o que faziam com os cágados que vinham no anzol. Não era só um meio de se livrar deles, era também uma espécie de vingança por causa das iscas que os cágados comiam. Ali já havia dois – os cascos para um lado e as cabeças para outro. Tinham algo de patético aquelas cabecinhas cortadas, ele observou. Ainda bem que não pegara nenhum cágado; Se pegasse, não sabia o que faria: passar a faca, ele não teria coragem, e pedir a um dos companheiros que o fizesse por ele não ficaria nada bem, ainda mais que já o olhavam com um certo ar de deboche por ser da cidade.

Era a sua primeira pescaria grande – o que prudentemente ocultara dos companheiros – e estava dando tudo para não fazer feio. Não pegara ainda nenhum peixe, mas, como eles também não tinham pegado, isso não era problema. O problema seria o cágado. Cada puxadinha, ou aparência de puxada – às vezes apenas a correnteza, ou galho de árvore, ou as pedras ao fundo –, já o fazia crispar-se todo, pensando que fosse um. Na verdade, sua preocupação principal não era mais pegar um peixe – era não pegar um cágado. Já se tornara quase obsessivo. Um pouco também era o resultado daquelas horas seguidas sob o sol quente, a falta de conforto, o perigo ali, no barranco. Reconhecia isso, mas nada podia fazer para dominar-se. Tudo o que podia fazer era torcer para que um cágado não viesse na sua linha.

E ele torceu. Mas sua torcida não adiantou: quando sentiu um peso diferente na linha, um peso que se movia, não teve dúvida. E antes que dissesse qualquer coisa, já um dos companheiros, pescador experimentado, vendo-o recolher a linha, observava lacônico: “agora é você que pegou um.” “É”, ele respondeu, contrariadíssimo, recolhendo a linha na carretilha, o peso acompanhando firme. Próximo ao barranco, na água esverdeada e límpida, pode então ver o cágado: de tamanho regular, batia as patinhas, preso à linha. Os companheiros limitavam-se a olhar com um ar de riso, quase de gozação. “Porcaria”, disse ele, fingindo uma grande raiva: na realidade não sentia nada contra o cágado; sentia contra o acontecido, que o obrigaria agora a enfrentar uma situação que achava mil vezes desagradável.

Veio trazendo o cágado barranco acima. “Porcaria”, tornou a dizer, com medo de que os companheiros não tivessem acreditado muito em sua raiva. Agora o cágado estava ali, a seus pés, entre as pedras, de costas, mexendo as patinhas no ar. O anzol, amarelo, estava preso na beirada da boca: felizmente o cágado não o engolira. Curvou-se então para tirá-lo.

“Você tem faca ou canivete?”, perguntou cordialmente um companheiro.

“Faca? Esqueci a minha em casa...” A verdade é que nem tinha faca.

O outro tirou-a da cintura, com a bainha, e fez menção de jogar: ele se preparou e catou-a no ar. Tirou a faca da bainha – mas é claro que não faria aquilo. Pensamentos passaram rápidos pela sua mente. E então ele teve o lampejo:

“Sabe?”, falou, sem se voltar: “eu vou levar esse cágado.”

“Levar?”, um dos companheiros se espantou, os dois se voltando para ele: “Levar pra quê?”

“Pra criar.”

“Criar?”, e o espanto foi maior ainda.

“Você nunca viu gente criar cágado? Pois eu tenho um primo que tinha três na casa dele.” Pura invenção, mas precisava falar alguma coisa assim: o pessoal da roça só acredita quando a gente diz que fulano ou sicrano, um primo ou tio nosso, tem ou fez tal coisa. E afinal de contas não era nada de tão excepcional assim para provocar tanto espanto; embora não conhecesse uma determinada pessoa que criasse cágado, sabia que isso existia; e gente que criava bichos bem mais estranhos?

“É”, disse, com algo de provocação, “é isso o que eu vou fazer com ele: levar para casa e criar.”

Devolveu a faca, agradecendo cordialmente. Os dois companheiros continuavam olhando-o, admirados: nunca tinham dado a menor importância a um cágado e não conseguiam entender como alguém podia se interessar por criar um deles – um bicho feio e desengonçado, que só servia para atrapalhar uma pescaria.

“Você vai mesmo?”, perguntou o mais incrédulo.

“Por que não?”

“Mas a gente cria isso?”

“A gente cria tudo, é só gostar”, ele respondeu. “Minha mulher é que vai adorar”, falou, rindo ambigualmente, pois o mais provável é que sua mulher caísse dura para trás quando visse o cágado. “Ela gosta tanto de animais; ela costuma dizer que somos todos filhos de Deus. É por isso que eu vou levar esse cágado pra ela. Posso não levar um peixe, mas pelo menos um cágado eu levo. Ela vai adorar...” Ficou olhando divertido e quase com ternura para o cágado ali entre as pedras, já de pé, a cabeça e as patinhas encolhidas no casco: “É, ele pode atrapalhar uma pescaria, não há dúvida, mas observando bem, até que cágado é um bichinho muito interessante, vocês não acham não?”

“Eu acho”, disse um dos dos companheiros: “principalmente pra passar a faca no pescoço.”

“É, pra isso cágado é bão”, disse o outro.

“Não vejo a hora de chegar em casa...”, ele disse, com o mesmo ar de provocação.

Iscoou de novo o anzol, morosamente, sem interesse em continuar a pesca. Agora só desejava que o tempo passasse depressa e anoitecesse e eles fossem embora. Já não se importava de não pegar peixe. Tinha medo é de pegar outro cágado; mas isso também não seria problema: levaria os dois, e já tinha até uma resposta preparada para tal eventualidade: “vou levar um pra minha mulher e o outro pra mim.”

Dessa vez, a sorte colaborou com ele: não pegou mais cágado. Nem os outros pegaram. E nenhum deles pegou peixe.

“Foi a pior pescaria que eu já fiz na minha vida”, queixava-se um dos companheiros arrumando a tralha. “Nunca fiz uma pescaria tão ruim.”

“Nem eu”, disse o outro.

“E eu?”, acrescentou ele, deixando-os acreditar que já pescara em rio muitas vezes, quando até aquele dia só tinha pescado peixinhos miúdos em córregos

“Você não pode queixar”, disse para ele o primeiro companheiro: “você vai levando um cágado; e vivo ainda, hem.”

Os três riram juntos.

“Estou quase resolvendo levar esses outros dois que eu matei”, continuou o companheiro.

“Leva”, disse o outro: “pelo menos um caldinho pra sopa é capaz de dar.”

Os três riram de novo. E riram ainda várias vezes a respeito de cágados enquanto caminhavam de volta para a casa da fazenda, pela estrada já quase escura. Suas risadas iam ficando para trás, engolidas pelo silêncio da noite, que vinha lentamente chegando.

Ele pôs o carro a funcionar, despediu-se novamente dos amigos houve uma última piada sobre o cágado, e ele partiu.

Chegou em casa pouco depois das dez horas; entrou com o caniço na mão e um saco de pano na outra. Foi andando até a cozinha. A mulher estava lavando pratos.

“Quantos dourados”, ela perguntou, com uma displicência irônica, sem interromper o serviço; ele já esperava por aquilo.

“Dourado não trouxe nenhum, mas antes que você faça qualquer comentário sobre as minhas brilhantes qualidades de pescador, quero te informar que nenhum de nós pegou nada; portanto, você não pode dizer nada. Mas não fique triste: eu não trouxe peixe mas trouxe uma coisa muito melhor pra você. Você vai adorar...”

“Já sei”, disse ela, voltando-se rápida: “murici! Não é?...”

“Bom, pensando bem, a cabeça até que dá de parecer um pouco...”

“Cabeça?”, e ela então observou melhor o saco que ele segurava: “Mas então não é fruta.”

“E quem disse que é fruta?”

“Você disse que parece com murici.”

“Eu disse que a cabeça dá de parecer um pouco; um murici meio surrealista, evidentemente...”

Ela olhava intrigada e meio desconfiada.

“É bicho?”

“Não sei...”, e ele fez cara de mistério, “não vou dizer nada...”

“Você disse que eu vou adorar?”

“Pelo menos é o que eu acho; você sabe, às vezes a gente se engana...”

“Posso apalpar?”

“Só um pouquinho, senão fica fácil; aí perde a graça...”

Ela apalpou de leve, com medo, os olhos piscando muito. Ele estava delirando com a coisa, quase não aguentava mais esperar pelo momento de abrir o saco.

“É duro...” ela constatou. “Não está parecendo bicho não...”

Ele riu.

“Não, Tito, quê que é, fala, me mostra quê que é...”

“Vou ficar triste se você não gostar...”

Abriu o saco, e ela chegou o rosto perto: deu um grito que atravessou a casa.

“Quê que é isso, Tito?”

Ela tinha se encostado à parede, o rosto apavorado como se tivesse acabado de ver o mais horrendo monstro da terra. Ele dava gargalhadas.

“Quê que é isso, Tito?”

“É um cágado... um cágado...”, e ele ria.

“Seu cretino, me fazer quase pôr a mão nisso, me passar esse susto...”

Ele continuava a rir.

“Dá mais uma olhadinha, você nem viu direito... Ele é uma gracinha... Acho que os olhos são da mesma cor dos seus, bem...”

Ela não quis falar mais; fechou a cara. Voltou a lavar os pratos.

“Você ficou com raiva? Quê isso, bem, foi só uma brincadeira. Além do mais, cágado é um bicho inofensivo, não faz mal a ninguém. Só atrapalha um pouco os pescadores; mas, diabo, por que não dizer que os pescadores é que os atrapalham? Afinal lá sempre foi o lugar deles, e se alguém joga uma minhoca dentro da água é claro que eles vão querer comer. E depois os pescadores se queixam e se vingam covardemente cortando o pescoço deles. Eu não, não sou covarde; pelo menos a esse ponto. E foi por isso que eu trouxe ele. E também porque achei ele engraçadinho. Olha como ele faz: ele esconde a cabeça e as perninhas dentro do casco, não é engraçado? Olha, bem, olha só um pouquinho...”

“Não quero olhar; quero é que você suma com isso.”

“Puxa, mas assim agora sou eu quem fica chateado. Tive a melhor intenção. Pensei até que... Que isso podia ser uma distração pra gente, entende?”

Um bichinho engraçado, inofensivo. Já pensei até no nome dele: Adalberto. Não sei se você gosta. É que desde criança todo cágado eu acho que tem cara de Adalberto. Não sei por que, mas é assim; não consigo imaginar que um cágado possa ter outro nome. Olha bem se não é”, e ele ergueu o cágado para ver a cabecinha dentro do casco. “É Adalberto purinho. Não pode ser outro nome. Está na cara. Hem, Beto?”, tremilicou o dedo na frente, os olhinhos do cágado piscaram. “Como não gostar de um bichinho desses? Esse ar assustado, esse jeito engraçado... É um *gauche*, não resta a menor dúvida. Cortar o pescoço, como podem fazer isso... Você também vai acabar gostando dele, Dalila; eu tenho certeza...”

“Acabar gostando dele?”, ela se virou, pondo as mãos na cintura: “Quê que você está pensando em fazer, hem?”

“Estou pensando em criar ele, apenas isso.”

“Criar esse monstro?”

“Monstro; um bichinho inofensivo; um inocentezinho salvo da morte...”

“Pois antes ele tivesse morrido; antes você tivesse passado a faca nele.”

Ele abanou a cabeça chateado.

“Não quero nem saber disso aqui”, continuou a mulher; “você dá um jeito; não quero ver nem cheiro disso aqui amanhã.”

Ele olhou para a cabecinha do cágado dentro do casco. “Se você olhasse um pouco mais pra ele, você também ia ter pena...”

“Ter pena dessa coisa horrível?”

“Coisa horrível...”

Saiu com o cágado para a varanda. Ficou lá com ele alguns minutos, depois voltou.

“Cadê minha toalha, vou tomar banho.”

“E o bicho?”, ela perguntou, ainda tensa, e dessa vez ele se queimou:

“Deixa ele em paz, Dalila, ele não vai te comer não.”

Foi a última palavra: os dois não se falaram mais àquela noite, nem falaram mais no cágado no dia seguinte. A mulher sabia como era ele nesses casos:

nada do que ela dissesse adiantaria para que ele se desfizesse do cágado. E assim só lhe restava uma coisa: ignorar o animal, fazer como se ele não existisse. Foi o que ela fez.

E assim o cágado ficou, e foi ficando, para a alegria do homem e aborrecimento da mulher. Mas, também não querendo abusar de seu poder, o homem tomou providências para que o cágado não fosse além da pequena área que arranjava para ele, ao lado da casa. Era uma área que estava quase abandonada; tinha sido feita para os filhos do casal brincarem, mas os filhos não vieram, e o casal, desgostoso, deixou a área ao abandono. Nunca pensara que ela fosse servir para aquilo.

“Quê que se há de fazer”, refletiu o homem em voz alta, observando o cágado a um canto: “na falta de filhos a gente cria cágados. Não é mesmo, Adalberto?” Adalberto não deu nenhum sinal de concordância: continuava metido no casco e não se mostrava para nada. “Sujeito mais tímido”, disse o homem. Mas concluiu que com o tempo o cágado certamente iria se desinibindo. Fechou o portão e resolveu espreitar pela fechadura; só depois de alguns minutos Adalberto deu o ar da graça, pondo a cabeça para fora e observando com medo. Então deu alguns passos. O homem ficou mais esperançoso, achando que o cágado agora fosse comer os pedacinhos de carne que levava para ele; as folhas de alface, que deixara de manhã, tinham murchado – o cágado nem tocara nelas. “Você gosta é duma carninha, né, seu malandro...” Por isso é que ele comia tanta minhoca na pescaria. Mas o cágado não tocou também na carne, nem pareceu interessado. Deu mais alguns passos até o buraco no muro por onde escorria a água na chuva, e ali ficou. Estaria procurando a fuga?

Na manhã do outro dia a primeira coisa que ele fez foi ir ver o cágado. Primeiro olhou pelo buraco da fechadura: lá estava ele, no canto – teria estado ali desde a véspera? Os pedaços de carne continuavam no chão. Entrou e verificou que o cágado não comera nada. Preocupou-se; não sabia o quê mais podia fazer. Pensou até em pedir uma sugestão à mulher, mas é claro que não faria isso. Agachou-se e improvisou uns chamados carinhosos – haveria um modo especial de se falar com cágados? Tudo o que conseguiu foi que o bicho se espremesse mais ainda contra o cantinho do muro, ficando quase vertical. “Que bicho mais medroso”, falou, já meio aborrecido por não encontrar correspondência às suas atenções. “Quê

que há, meu chapa? Eu não fiz nada com você, só estou querendo te agradar.” Pegou o cágado e ergueu-o: fez uns barulhinhos carinhosos com a boca, tentando cativá-lo. “Quê que há? por que todo esse medo? e a nossa amizade?” O problema é que não tinha jeito de acariciar um cágado, como se faz com um cachorro ou com um gato. Assim mesmo ele ainda passou a mão pelo casco duro – haveria alguma sensibilidade ali? Não sabia nada, absolutamente nada sobre cágados, era um ignorante completo no assunto. A única coisa que sabia – ouvira dizer – é que tartarugas vivem até quatrocentos anos. Mas não sabia se acontecia o mesmo com cágados. Qual a diferença entre tartarugas, cágados e jabutis? Jabutis eram personagens de várias histórias que lhe contavam quando criança – sempre em disputa com bichos velozes e sempre vencendo-os pela astúcia. No mais, só se lembrava de ter lido sobre esses animais nos quadrinhos “Maravilhas da Natureza”, de Walt Disney, que alguns jornais e revistas traziam – mas o que lera, nem de longe se lembrava. Livro, ele não tinha nenhum onde pudesse encontrar algo, e duvidava que a biblioteca pública tivesse. Certamente deviam existir livros que ensinassem a criar cágados, talvez até o livro de algum americano, *Minha Vida Com Joe* – Joe sendo naturalmente o cágado. Mas para encontrá-los, só nas livrarias ou bibliotecas das capitais – e seu problema era agora: tinha de descobrir um meio de o cágado se alimentar. Do contrário... Ou os cágados podiam ficar muito tempo sem comer? Mas ainda que pudessem: era chato ver o cágado assim, não querendo comer nada e morrendo de medo o tempo todo. Àquela hora, ao pousá-lo no chão, ele saiu doido em disparada, de volta ao cantinho do muro. Estava super-apavorado. Talvez só mesmo com o tempo, quando ele fosse se acostumando com o novo ambiente.

Ou seria a falta de água para nadar? Se fosse, poderia construir um tanque ali. Compensaria? É que andava apertado de dinheiro, e um tanque não ficaria tão barato. E, o pior, isso aumentaria mais ainda o problema com a mulher, que se mantinha irredutível em sua recusa ao animal. Se pelo menos Adalberto colaborasse, fizesse alguma graça, se mostrasse enfim mais amável, mais interessante; com o tempo, podia ser até que a resistência da mulher cedesse. Mas daquele jeito? “Hem, Adalberto? Como é que vai ser?...” Fechou o portão, desanimado.

Uma nova tentativa: trazer para ele algumas minhocas que

conseguiu no quintal de um amigo. Como já acontecera com as outras comidas, o cágado nem tocou nelas. Outra tentativa: colocá-lo no tanque de lavar roupa; se essa não desse certo... Felizmente deu; pela primeira vez o cágado mostrou uma reação mais animadora: mergulhou e nadou dentro daqueles exíguos limites, depois ficou flutuando quieto. A água estava muito suja e só aparecia sua cabecinha de fora, lembrando uma cabeça de cobra e dando até um certo arrepio. Conservando-se à distância, ele observou que o cágado ficava assim para pegar mosquitos; duas vezes viu-o golpear rápido o ar, depois recolher a cabeça, e em seguida lentamente emergi-la de novo, à espera de nova presa. Ficou bastante animado e acreditou que aquilo já era o princípio da adaptação.

Assim, nos dias seguintes, toda manhã ele levava o cágado para o tanque cheio d'água e ali o deixava por uma hora – o tempo exato em que a mulher ficava fora, na aula de costura. Tudo foi correndo bem, embora o cágado ainda se recusasse a comer o que ele punha e mostrasse perto dele o mesmo comportamento arreado; mas, pelo buraco da fechadura, já o vira movimentando-se mais, não ficava emburrado lá no canto. A “desinibição” seria questão de dias. E já imaginava coisas que ensinaria para ele, Adalberto atendendo-o pelo nome, seguindo-o pela casa como um cachorro, talvez até passeando com ele pelas calçadas – como fizera Baudelaire, com uma tartaruga pintada de verde, pelas calçadas de Paris. Ele talvez pudesse fazer o mesmo pelas calçadas de seu quarteirão, para escândalo da vizinhança, que já o olhava de um modo esquisito. Tinha muitas ideias, e cada dia pensava uma coisa nova.

Mas dois acidentes destruíram todos os seus planos. O primeiro aconteceu numa manhã em que estava tomando banho e a mulher, por algum motivo, voltara mais cedo da aula. Não a escutou entrando e só soube que ela tinha chegado pelo grito horrível, que o fez sair do banheiro ainda ensaboado, embrulhado na toalha. Ao vê-la perto do tanque, deduziu tudo. Que azar, pensou, indo acudi-la; ela estava branca e trêmula. “Querida ver se ele estava sentindo falta de água”, se justificou; “esqueci de falar com você. Desculpe, bem, não tive nenhuma intenção de passar susto, juro. Quer tomar uma água com açúcar?” Ela o afastou e, passado o susto, foi ficando vermelha de raiva; sem falar nada, deu-lhe as costas, e pouco depois ele escutou a porta da sala batendo com força. “É, Adalberto, estamos sem sorte...”, lamentou. Mas não deixou de colocar o cágado no tanque nos outros dias –

o coitadinho achava bom; só que agora ficava ali perto vigiando, pronto para uma emergência.

O segundo acidente foi pior. Aconteceu numa noite em que a sogra tinha ido visitá-los. Estavam no auge de uma animada conversa, quando a sogra deu um grito e subiu no sofá com uma vitalidade surpreendente para os seus sessenta anos. A causa do grito foi logo vista: Adalberto, o infeliz Adalberto, que por um descuido dele, não fechando o portão, resolvera dar uma esticada até a sala. Antes que ele pudesse tomar qualquer atitude, já a mulher saíra da sala e voltara com uma vassoura: a raiva acumulada de todos aqueles dias explodiu num gesto decisivo e final: Adalberto foi varrido pela sala e empurrado porta afora como se fosse um simples objeto. Ele nada fez nem falou, e procurava agora salvar as aparências, desculpando-se com a sogra, oferecendo água com açúcar, etc. Em pouco tempo a situação anterior se recompôs e eles voltaram a conversar, mas sem a animação de antes e com um vago mal-estar devido ao acontecimento. Por dentro ele só pensava nisso, chateado com o seu descuido – não por causa da sogra, mas por causa do cágado. Não via, agora, como continuar com ele agora. As mulheres com seus medos idiotas e seus malditos gritos; um bichinho daqueles, o mais inofensivo, pacífico, pacato, doentimente medroso, provocar gritos e quase desmaios; e depois ser varrido como um objeto, como lixo, ser jogado lá fora.

A sogra não demorou muito mais; despediu-se, e ao atravessar o jardim, ia olhando para os lados – como se houvesse mil cobras venenosas ali amoitadas nos canteiros, pensou ele com ódio.

Ele e a mulher voltaram para dentro – e como naquela primeira noite, quando ele chegou com o cágado, ela não lhe falou mais uma palavra. Basta, ele decidiu; cansara-se. Saiu e procurou lá fora o cágado: encontrou-o no meio-fio, todo encolhido. “Pobre Adalberto”, falou, mais para si do que para o cágado. Pegou-o. “Você machucou? A sorte é você ter um casco como esse, porque a fúria irracional de uma mulher, meu caro... A culpa foi minha; mas, também, que mal tinha você dar uma esticadinha pela sala? Nem sujar, você suja; ou suja menos que o sapato de uma pessoa. É, acabou, meu velho. Agora você vai ter mesmo de ir embora...”

Refletiu um pouco sobre o destino a dar a Adalberto – fechar a porta da casa e abandoná-lo ali em plena rua como um enjeitado, isso é o que não faria

de forma alguma. Não demorou muito a encontrar a solução: o lago do Jardim, a dois quarteirões dali. Já tinha pensado antes no lado, mas é que queria ter o cágado em casa, como um companheiro. Foi andando com ele na mão. Já era mais de dez horas, o céu ameaçando chuva. Não havia ninguém no Jardim; parou diante do lago: “Aqui vai ser melhor para você”, falou. Aqui você pode nadar muito melhor e caçar mais insetos. De vez em quando eu virei te visitar. Tá? Tiau, Adalberto.” Colocou-o no lago: o cágado sumiu logo na água lodosa. Começava a pingar e a chuva veio rápida e forte. Foi a conta de ele chegar em casa. Agora, deitado ao lado da mulher, no escuro, os dois calados, a chuva caindo mansa lá fora, ele refletiu melhor sobre as coisas e sentiu-se mais conformado: às vezes a gente não pode ter tudo o que quer. Adalberto é que devia estar achando bom aquela chuvinha, pensou com um vago sorriso; o malandro devia estar lá, espreado-se à vontade no lago, com uma porção de insetos para caçar.

E assim, com a ausência do cágado, a paz foi lentamente voltando ao lar. A mulher não soube o que ele fizera do animal; ele não falou nada. No outro dia, de manhã, foi visitar Adalberto, ver como tinha passado a noite em seu novo lar. Olhou o lago procurando-o; o fundo lodoso tornava difícil distinguir as coisas, e ainda havia plantas aquáticas e folhas boiando na superfície. Observou se não havia ninguém por perto, e então chamou: “Adalberto.” Esperou um pouco, os olhos procurando. Não viu nada. “Adalberto”, chamou de novo. Talvez ele tivesse fugido, talvez tivesse longe dali; apesar de ser um cágado, dez horas davam para se andar uma boa distância. Quando estava pensando isso percebeu uma coisa meio diferente entre as folhas: uma cabecinha. “Safado...”, riu, “você está bem quieto aí e eu preocupado com você...” O cágado olhava na sua direção: teria reconhecido-o? Devia estar ali todos aqueles minutos, com a cabecinha entre as folhas, observando-o, e ele nem percebera. Com uma camuflagem daquelas não havia inseto que escapasse. “Você com essa cara de bobo, hem...”, disse ele, sentindo cumplicidade com o cágado.

Voltou para casa satisfeito, tranquilo com o futuro de Adalberto. Eram essas pequenas coisas que faziam a alegria de um dia. E aquele dia sentiu-se feliz. Tão feliz quanto se sentiu infeliz no dia seguinte: ao chegar ao Jardim viu dois meninos que se divertiam chutando uma coisa; aproximou-se e viu que essa coisa era Adalberto. Foi em cima, enfurecido, agarrou os meninos e por pouco não faz

uma besteira maior ainda. Era tão grande sua cólera que ele ficou sem falar, os meninos presos em suas mãos. Por fim disse: “ Sumam daqui, ouviram? e se eu pegar vocês de novo fazendo isso, nem queiram saber o que faço com vocês.” Soltou-os: num minuto os meninos azularam. Um senhor, velho e gordo, sentado num banco ali perto, olhava para ele com um ar de perplexidade.

Agachou-se e pegou o cágado: examinou-o, vendo se ele tinha sofrido alguma avaria; felizmente parecia que não. Depositou-o então com cuidado no lago e o cágado sumiu para o fundo. Olhou ao redor, ainda transtornado, verificando se os meninos não estavam por ali. O velho, no banco, continuava olhando para ele com a mesma perplexidade. Qual o motivo? Ele ter agarrado os meninos? Mas os meninos terem chutado um indefeso animal, isso não provocara nada nele não, né? Pelo contrário, devia estar ali se divertindo muito com aquele futebol original. Foi andando de volta, e de propósito passou bem rente ao velho: lançou-lhe então um olhar que era como um tapa. No caminho de casa sua indignação foi cedendo lugar a uma descrença triste nas pessoas e na humanidade: o ser humano era aquilo mesmo, da infância à velhice – refletiu, resumindo neste pensamento toda a sua amargura.

No dia seguinte houve algo que, de certa forma, foi pior ainda e acabou de consolidar seus sentimentos da véspera: os meninos não estavam lá, mas ao descobrir o cágado, que se arrastava medrosamente pela grama sob umas plantas, viu que alguém escrevera no casco com tinta branca: era um palavrão. Dessa vez sua reação foi muda: seus olhos marejaram. E agora? Levar o cágado para casa? Reclamar do zelador do Jardim? Mas quê tinha com isso o zelador? O cágado fora posto ali sem ninguém pedir, e já era muito que o deixassem ficar, que ele pudesse sobreviver ali.

Voltou cabisbaixo. Nesse dia a mulher, que há vinha estranhando certas atitudes dele, quis saber o que havia. Ele tinha decidido nunca mais falar naquilo, mas na depressão em que se achava acabou falando. Contou tudo, desde o dia em que ela expulsara o cágado. Mas não fez nenhuma queixa ou recriminação; simplesmente contou coisas, como tinham acontecido. Ela, mais compadecida dele do que propriamente do cágado – se bem que, à distância e depois de todos aqueles azares, o cágado já não lhe parecia tão repulsivo –, se desculpou, dizendo que não era por sua vontade que não gostava do bicho, era uma coisa que sentia,

uma coisa incontrolável. Ele sacudiu a cabeça, não tinha problema; lá no Jardim era até melhor para o cágado, por causa do lago. O problema era as pessoas. Por que não deixavam o cágado em paz? Por que tinham sempre de inventar novas maldades contra ele?

Na manhã do outro dia, ele voltou ao Jardim. Dessa vez não encontrou novidades: o cágado estava lá, no lago, tranquilo. A tinta já havia se desmanchado um pouco. “Como é, Adalberto?...” Talvez, passada a novidade, as pessoas fossem esquecendo-o e o deixassem em paz.

Com novas e imprevistas ocupações, ele não pôde voltar ao Jardim nos dias seguintes. E uma tarde em que andava pelo centro, ao passar por uma lata de lixo algo chamou-lhe a atenção; foi examinar, e o que encontrou ali, entre papéis, cascas de frutas e outros detritos, não foi nada menos que Adalberto: de cabeça para baixo, o cágado mexia inutilmente as perninhas.

Foi no mercadinho em frente e se dirigiu ao homem gordo, que sabia ser o dono:

“Aquele lixo ali é do senhor?”

“É; por quê?”, o homem o olhou, com algum medo.

“Foi o senhor que pôs o cágado nele?”

“Cágado?”

“Ah”, o empregado, um rapazinho moreno, que naquele momento atendia a uma senhora e escutara a conversa, se aproximou rápido: “Fui, eu, Sô Pedro; eu que pus o bicho lá; ele estava perto da lata, aí eu aproveitei e pus ele também; colaborando com a Prefeitura, né?...” e deu uma risadinha idiota, mas vendo que os outros não riam, ficou sério e assustando: “Isso presta pra alguma coisa?...”

“Cágado?”, a mulher também entrou na conversa: “cágado tem muitas utilidades”, disse professoralmente, olhando para o rapazinho mas falando para todos; “pode-se fazer muita coisa com eles; tenho uma cunhada que fez um arranjo com um, ficou uma maravilha; ela é muito habilidosa: fez uma espécie de vaso; lixou, envernizou o casco, pôs um arco de arame, depois plantou; hoje está pendurado na sala de visitas; todo mundo que vai lá acha uma maravilha...”

“É mesmo?”, o rapazinho perguntou, com os olhos muito abertos, abobado. “Poxa, eu não sabia...”

O dono se voltara para ele:

“O senhor está querendo o cágado?”

“O cágado é meu”, disse ele, esforçando-se para manter a calma.

“Do senhor”, o homem admirou; “mas como ele veio parar aqui?”

“Não sei; sei que ele é meu, e vou levá-lo”, disse, encerrando a conversa, e foi saindo.

“Se o senhor estiver interessado em vender”, falou a mulher, muito gentil.

Ele não respondeu.

Lá fora enfiou a mão na lata de lixo, retirou o cágado, colocou-o dentro do jornal dobrado e foi andando em direção ao Jardim. “É a última vez que te socorro, Adalberto, a última; você trate de se esconder aí no lago e não se mostrar a ninguém que eu não vou mais te socorrer não; mais nenhuma vez. Se cuide.” Pôs o cágado no lago e foi embora. Em casa, contou o fato à mulher e comentou desesperançado: “Antes eu tivesse cortado o pescoço dele na pescaria; antes eu tivesse feito isso...”

Realmente, não voltou ao Jardim. Nem lhe aconteceu mais de ver o cágado na rua. Com o distanciamento e as ocupações, foi se desligando dele, e já o tinha quase esquecido, quando um dia, ao fazer uma viagem, viu-o na estrada: não teve a menor dúvida de que fosse ele – e para confirmar lá estavam ainda as manchas brancas de tinta. O cágado ia pela beirada do asfalto, de costas para a cidade, na direção do rio – mas o rio estava a mais de cem quilômetros dali, ele nunca chegaria, ou só com anos; antes disso provavelmente teria morrido de fome ou seria esmagado por algum carro na estrada. Podia pegá-lo e levar até algum córrego ou rio onde não houvesse perigo de pescadores, mas não sabia onde encontrar um córrego ou rio desse jeito – e, também, talvez a sua feição pelo cágado já não fosse tão grande que o fizesse parar e ter esse trabalho...

Assim, limitou-se a suspirar e exclamar: “pobre Adalberto”, enquanto via no espelho, pela última vez, aquela pequena coisa viva caminhando pelo asfalto.

ANEXO E

Conto “O buraco”

Não sei bem como nem quando começou o buraco. A lembrança mais antiga que eu tenho de mim coincide com a mais antiga que eu tenho dele: eu cavando-o com os dedos. Mas então ele já existia, e não sei se era eu quem o havia começado ou outra pessoa. Ou, talvez, ele estivesse ali por simples acidente da natureza. De qualquer modo, me é impossível saber como foi antes dessa lembrança, nem adiantaria perguntar às pessoas mais velhas que eu, que estiveram ao meu lado nesse tempo: como elas iriam lembrar-se disso?

Nessa época eu devia ter três anos, e o buraco era um brinquedo, um modo de fazer alguma coisa, que eu encontrei àquela hora. Devo, nessa mesma idade e depois, nos quatro e cinco anos, ter cavado muitas vezes, ora porque não achava outra coisa para fazer, ora porque me cansava das outras coisas, e ora, enfim, porque era aquilo mesmo que eu queria fazer. Depois já mais crescido, lembro-me do buraco tomando a forma arredondada, mas ainda raso, de poucos centímetros: encobria, no máximo, os meus tornozelos. Nessa época eu ainda não havia entrado nele, ficava apenas cavando; mas já pensava nele como algo que pertencesse só a mim e a mais ninguém, e como algo secreto. Embora, ele ficasse ali, no quintal, à vista de todo mundo, e as pessoas passassem ao seu lado e mesmo sobre ele, não deixava de ser meu e de ser secreto.

Às vezes Mamãe me via cavando-o e dizia: “Meu filho, deixa esse brinquedo, vai brincar na rua com os outros meninos.” Mas, às vezes também, ela me via e não dizia nada, não se importava, e de certo modo até parecia achar bom: “Assim, ele não vai para longe”, dizia. Dizia, ainda, para os outros: “Ele gosta de brincar sozinho.” Eu gostava também de brincar com os outros meninos na rua: brincava de pique, de bomba, de esconder, de bola, de soltar papagaio, de corrida, de biloca, de tudo. Mas às vezes eu deixava tudo isso e ia mexer com o buraco. Achava bom ficar ali, sozinho, longe de todo mundo. Até que chegava um ponto em que também me cansava do buraco, sentia-me triste, e tinha vontade de voltar para as pessoas, conversar, falar, ouvir.

Uma vez aconteceu uma coisa estranha: eu tive como que uma visão de algo pavoroso surgindo do buraco, e saí correndo feito um doido para

dentro de casa. Mas, depois, eu não conseguia saber o que me dera tanto medo, não conseguia ter nenhuma imagem. Mesmo assim, foi uma sensação tão horrível, que eu fiquei algum tempo sem voltar lá.

Fui crescendo, e o buraco, que eu cavava com certa regularidade, também. Já com meus onze anos, ele não era bem um brinquedo; eu não sabia por que o cavava. Talvez fosse apenas hábito: o buraco estava ali, no terreiro, e desde pequeno eu o vinha cavando.

E então foi como se, de repente, eu o visse pela primeira vez – como se ele nunca tivesse existido antes desse dia, quando fiz quinze anos. Foi uma sensação empolgante, mas também assustadora; fiquei maravilhado e, ao mesmo tempo, com medo. Na manhã desse dia eu estava alegre; mas, de tarde, não sabia se estava alegre ou triste; e de noite estava triste. De qualquer modo, uma coisa era certa: aquele buraco existia e era meu, inseparavelmente meu, tão meu que era como se ele estivesse não ali, fora, mas dentro de mim. Eu podia ignorá-lo, que ele estaria ali, continuaria ali como estava.

Ignorá-lo foi o que tentei de vez em quando nesses anos da adolescência. Às vezes, em casa ou na casa dos outros, entre pessoas, conversando, rindo, jogando, dançando, bebendo, eu me esquecia dele, ou, se me lembrava, achava-o tão estranho que não podia acreditar que ele existisse. Mas chegava em casa, e bastava ficar um pouco isolado dos outros e em silêncio, que ele surgia dentro de mim, como uma serpente se erguendo no escuro. Isso me deixava tão desconsolado, que eu tinha vontade de morrer. Mas outras vezes, em situação idêntica, era eu mesmo quem invocava sua lembrança como um último socorro, e então ficava contente por ele existir. Acontecia também de lembrar-me dele quando estava rodeado de pessoas, e essa lembrança era tão forte que apagava a presença das pessoas – como se elas, então, é que se tornassem lembrança.

Houve ocasiões em que eu escondia dos outros o buraco, numa espécie de medo e pudor. Ou, se me sentia muito triste por ele existir, mostrava-o para eles, na esperança de que dissessem ou fizessem alguma coisa para diminuir minha tristeza. Uns nem ligavam, outros davam conselhos, e alguns acabaram se oferecendo para me ajudar a tapá-lo. Algumas vezes aceitei essa ajuda; mas, na hora de tapar o buraco, eu recuava assustado: não, como que aquela pessoa, por

mais que eu gostasse dela e ela de mim, poderia me ajudar a tapar o buraco, que eu tinha feito sozinho e que só eu conhecia perfeitamente? Não daria certo, ficaria um desses terrenos movediços, onde, de uma hora para outra, eu poderia me afundar, e, às vezes, comigo essa pessoa. Eu a abandonava – ou ela me abandonava – com lágrimas nos olhos: eu queria tanto aquela ajuda e a ajuda não poderia me valer. Isso custou-me muitas incompreensões: disseram que eu era orgulhoso, que eu desprezava os outros ou que eu não me importava com eles, e até que os odiava. Quanta incompreensão... Havia também os que diziam: “Deixa, deixa ele; ele não tem jeito...” Esses, pelo menos, eram mais compreensivos.

O buraco, somente eu poderia enchê-lo. Porque a essa conclusão eu havia chegado: o buraco estava ali e não adiantava querer ignorá-lo; o que eu tinha de fazer era enchê-lo. Foi o que eu tentei, já rapaz, e não pude: cada pá de terra atirada dentro do buraco era como se fosse atirada dentro de minha boca. Eu não podia fazer aquilo, era como se eu estivesse me assassinando. Então desisti. Deixei a pá no chão e fiquei olhando desolado para o buraco – e, nesse estado, escorreguei e caí dentro dele.

No primeiro instante, tive um pavor horrível, como se eu estivesse cara a cara com a coisa de que eu, naquele dia da infância, tivera a visão; ali estava ela, visível e invisível, palpável e imaterial. Meu primeiro impulso foi o de fugir, mas não fugi: porque fiquei paralisado ou porque me dominei, não sei. Mas, não demorou, o pavor foi sumindo e dando lugar a uma espécie de familiaridade com o ambiente. Notei então o escuro de ali dentro, o frio das paredes, e estas coisas, que talvez fossem o que de início me havia apavorado, passaram a me agradar. Não exatamente a me agradar, mas a despertar a minha curiosidade, a interessar-me. Ainda com um certo receio, apalpei as paredes: eram frias, úmidas. Cheguei até a cheirá-las: era o mesmo cheiro, mais forte, que eu já estava sentindo no ar ali dentro, cheiro de terra, cheiro bom.

Depois de alguns minutos, a sensação de pavor havia desaparecido por completo, e eu sentia-me bem ali, perfeitamente à vontade, como se ali fosse realmente o meu lugar, o meu hábitat. Era como um homem que, perdido na escuridão, vê de repente surgir à sua frente um pavoroso castelo mal-assombrado, e, empurrado por força estranha, caminha em sua direção, descobrindo, à medida que caminha e que as brumas vão se dissipando, que o castelo é a sua própria

casa, onde ele deseja se estar. Minha cabeça estava apenas a alguns palmos acima do nível da terra: mais um pouco, e o buraco me encobriria.

Esse pouco eu cavei no dia seguinte. Depois que cavei, entrei no buraco. Nessa hora uma pessoa me procurou no quintal, chamando por meu nome. Eu permaneci quieto e em silêncio no buraco, com a mesma sensação de quando, em criança, me procuravam pela casa, chamando-me, e eu estava escondido debaixo da cama. Eu não gostava dessa pessoa e resolvi não responder; ela acabou indo embora. Repeti depois a experiência com outras pessoas: sempre dava certo. A verdade é que, das pessoas que me cercavam, com quem eu lidava todo dia, a maioria me aborrecia, me desgostava, me cansava. Elas cansavam-me sobretudo por causa de uma coisa: elas falavam demais. Por que não conseguiam ficar em silêncio? Depois de estar com elas, como era bom entrar no buraco e ficar ali, naquele silêncio.

Mas o silêncio ainda era muito frágil, e qualquer barulho mais forte lá fora vinha trincá-lo. Era preciso tornar o buraco mais fundo. Além disso, as pessoas que me procuravam já o haviam descoberto e então chegavam na beirada e pediam para eu sair; e, se eu me recusava, insistiam e ameaçam jogar coisas dentro. Elas não tinham o menor respeito pelo buraco, e isso me dava mais vontade ainda de ficar dentro dele e de não me encontrar com elas.

“Você está parecendo tatu”, me disse uma dessas pessoas. “Tatu é que fica cavando buraco assim. Desse jeito, um dia, quando você menos esperar, você está aí, virado num tatu. Olha suas mãos: sujas de terra...” Tatu, pensei; e se eu virasse mesmo um tatu? Aquelas pessoas me deixariam em paz no meu buraco, não viriam molestar-me. Eu não precisaria mais procurá-las, nem elas sentiriam a minha falta – quem iria sentir falta de um tatu? Àquela hora eu desejei de fato ser um tatu; mas nem de longe estava pensando nas coisas que viriam a acontecer. Pensei apenas que devia ser bom viver sozinho no escuro e no silêncio, longe das pessoas.

Para conseguir, pois, maior silêncio e menos claridade, continuei cavando o buraco. Às vezes eu levava água e comida e passava o dia inteiro cavando-o. Quando me cansava, parava de cavar e ficava lá, à toa, sem fazer nada, apenas sentindo o silêncio, o escuro, o cheiro da terra – aquele cheiro que eu achava tão bom. Às vezes acontecia de chegar gente me procurando; curvavam-se sobre o buraco, mas ele já estava muito fundo para que pudessem enxergar. Então

gritavam: “Zé, você está aí?” Eu não respondia. “Zé, ô Zé; sou eu, Maria.” Maria era a minha noiva. Eu não respondia, mesmo com ela. Então havia um silêncio, que eu percebia ser o da pessoa esperando ainda que chegasse lá em cima algum som de baixo; mas eu ficava bem quieto. Então o silêncio voltava a ser o de antes: a pessoa tinha ido embora. No começo, esse silêncio era de um tipo, depois ficou de outro (eu estava virando especialista em silêncios, distinguia milhares de tipos diferentes). No começo era o silêncio de quem espera, apenas espera um som e depois pensa: “É, ele não está aí mesmo não”. Mas depois, quando ficaram sabendo que eu passava ali quase o dia inteiro, quando sempre me viam indo para o buraco, esse silêncio era de quem espera desconfiando e pensando: “Ele está aí, sei que ele está aí, e não quer responder.” E então eu quase respondia; principalmente quando essa pessoa era Mamãe ou Maria. Quando eu saía do buraco, a primeira coisa que fazia era ir procurá-las.

Mamãe um dia disse: “Meu filho, você não está exagerando? A gente pode gostar de ficar dentro de um buraco e de cavar; mas tanto assim? Na vizinhança já andam falando. Um dia desses eu vinha na rua, quando escutei uma moça atrás de mim falando com outra: ‘Aquela ali é a mãe do tatu’, ela disse. Você acha que isso é uma coisa agradável de uma mãe ouvir? Você é meu filho, não quero que te chamem de tatu, você não é tatu, você é gente, não tatu” – e ela disparou a chorar. Tive tanta pena dela esse dia, que eu prometi a ela não voltar mais ao buraco.

Mas a promessa durou pouco: eu não podia mais ficar fora do buraco; sentia-me desambientado, doente, tudo me feria, me incomodava, a luz do sol queimava os meus olhos como se fosse fogo, os sons abalavam os meus ouvidos. Além disso, quando eu saía à rua, havia risinhos por todos os lados: “O tatu... o tatu...”, eles cochichavam – mas eu escutava como se estivessem gritando em meus ouvidos. Eles riam sobretudo por causa da minha corcunda, que me viera à força de cavar todo dia, e de meu rosto, que fora escurecendo e se afinando. E era por isso que eu só andava com as mãos enfiadas nos bolsos, e mesmo em casa, na hora de usá-las para alguma coisa – para comer, por exemplo – , eu me trancava no quarto. Elas já quase não lembravam mãos humanas: eram negras, grossas, compridinhas e com unhas fortes e pontudas – eram mãos de tatu.

Num daqueles dias em que, ao sair à rua, eu ouvira as pessoas

falando e rindo de mim, cheguei em casa tão deprimido que, sem reparar, comecei a andar de quatro. Mamãe deu um grito, e só aí eu percebi a coisa. “Meu filho!”, ela disse e veio correndo me abraçar. Ao levantar-me para ela é que percebi que eu estava de quatro; tive de fazer um esforço enorme para acabar de me levantar e para, depois, manter-me de pé. “Que mal fizemos para merecer essa desgraça?”, ela chorava, me apertando em seus braços. Como explicar para ela que nem eu, nem ela, nem ninguém tinha culpa daquilo, que aquilo acontecera porque havia começado um dia, e havia começado por um simples acaso? E que tudo era assim porque havia começado assim, e que se tivesse começado de outro jeito, teria sido de outro jeito, mas que ninguém podia saber por que uma coisa começava desse ou daquele jeito, e que, mesmo que soubesse, isso não adiantaria nada porque a coisa já havia começado? Mas isso era muito difícil para ela entender, e eu fiquei em silêncio, deixando simplesmente que ela me abraçasse. Era doloroso; ela pressentia que era a última vez que me abraçava assim.

De noite ela fez um bolo de chocolate, que era o bolo de que eu mais gostava; tudo como se soubesse que era a última vez. Eu comi para que ela se sentisse feliz, mas já não achava mais graça em comer bolo. Além do mais, eu tinha de comer aos pedacinhos para o bolo passar na garganta e eu não me engasgar. O mais duro foi na hora de deitar: ela queria me dar a benção, mas eu não queria tirar as mãos dos bolsos, para ela não ver em que tinham se transformado. Eu também queria fazer-lhe um carinho de despedida, mas tive de me conter. E ela contentou-se em me abraçar apenas – não perguntava o motivo das mãos nos bolsos, com medo de magoar-me. Apertou-me contra ela: “Meu filho, vai dormir em paz; o mundo pode te voltar as costas, mas sua mãe nunca te abandonará.” Pobre Mamãe: eu é que a abandonei.

Nessa mesma noite, tão logo escutei o ressonar no quarto dela, saltei da cama e, deslizando de quatro – eu já não conseguia ficar nas duas pernas –, atravessei a casa, fui para o quintal e entrei no buraco.

De manhã Mamãe veio. Começou a dizer qualquer coisa, mas de repente se interrompeu, houve um silêncio, e então ela caiu, fui para o quintal e entrei no buraco.

De manhã Mamãe veio. Começou a dizer qualquer coisa, mas de repente se interrompeu, houve um silêncio, e então ela caiu num choro desatinado.

Não compreendi logo por que aquela mudança súbita; depois é que eu compreendi: eu devia ter deixado rastro na terra e, por ele, Mamãe devia ter visto as minhas transformações, transformações que eu vinha ocultando dela e dos outros. Aquele choro me doeu no coração, mas eu fiquei quieto no fundo. O que eu podia fazer? Não podia aparecer para ela, o que, além de não adiantar nada, só iria piorar a situação. Não podia fazer nada. “Volta, meu filho; sou eu, sua mãe. Vem para casa. Aí é tão escuro, tão frio; você vai se resfriar, pode ficar doente. Vem para fora...”

Mãe é mesmo uma coisa... Nem eu virando tatu, ela deixava de me querer. Até pelo contrário: parecia que ela me queria mais ainda, como querem as mães aos filhos doentes. E se eu tivesse me transformado numa lesma, decerto mais ainda ela me amaria...Mas era estranho o que eu ia sentindo enquanto ela me falava. Ao mesmo tempo que eu sentia dó dela, eu pensava: seu filho? sim, seu filho, porque nasci dela; mas o que ainda tenho de comum com ela? sou um tatu, gosto é de ficar aqui, no escuro e no frio, sozinho; sou diferente dela, meu mundo é diferente, não tenho mais nada a ver com seu mundo, só a memória me liga a ela. Eu sentia quase irritação: “Você vai resfriar”... Resfriar como, Mãe? Eu sou um tatu: tatu resfria?

Depois foi Maria: chorou também, pediu que eu saísse, que não podia viver sem mim, que ia se matar etc., todos esses lugares-comuns das mulheres apaixonadas. Eu tinha vontade de gritar, bem alto: “Eu sou tatu, Maria; vai embora, me deixa em paz; tatu vive é no buraco, aqui é que meu lugar; vai embora, eu não tenho nada com vocês, vocês são gente, eu sou tatu!” Tinha vontade de gritar isso, bem alto; mas eu era tatu, não tinha mais voz. Continuei quieto, no fundo, até que Maria, depois de prometer tudo, inclusive entupir o buraco (era desespero de amor, ela não faria isso), e depois de chorar muito, como se eu estivesse morto (e para eles eu estava realmente morto, e o buraco era como se fosse o meu túmulo), foi embora.

Nos dias seguintes, Mamãe e ela, e depois meus amigos mais chegados, sempre vinham ao buraco e diziam toda espécie de coisas para me tirar dele. Mas era inútil. Fazer, eles não podiam fazer nada. Se quisessem, por exemplo, alargar até o fundo o buraco com máquinas – o que seria um serviço monstruoso – para que pudessem me pegar, seria trabalho perdido, porque eu poderia em pouco furar outro buraco e penetrar pela terra em outra direção. Eles deviam ter pensado

isso. Além de que seria um negócio absurdo: tanto trabalho para pegar um tatu? Só a dor de uma mãe inconsolável ou o desespero de uma noiva abandonada poderiam fazer isso. Mas Mamãe foi se consolando com o fato de saber que eu ainda estava vivo, e Maria, por razões que eu depois viria a saber, foi deixando de vir.

A essa altura, devido à fome, eu havia cavado um pequeno túnel cuja saída dava para um lugar abandonado do quintal, longe do buraco. Saía à noite, à procura de alimento. Mamãe devia ter visto meus rastros e calculado o que se passava; e então começou a deixar, todas as noites, um prato de comida no fundo do quintal. As mães entendem tudo: ela escolhera o fundo do quintal porque entendera que eu não queria ser visto por ninguém – nem mesmo por ela. Ainda assim, o filho que ela amava estava ali e precisava dela. Só que ela não podia tocá-lo com as mãos, nem vê-lo, e menos ainda, ouvi-lo.

As visitas começaram a se espaçar. Maria não voltou mais. Só Mamãe vinha. E ficava à beira do buraco, muda, olhando para dentro. Às vezes sentava-se no velho toco de árvore ao lado e ficava horas assim, olhando. Do fundo, quieto, eu a via, mas ela não podia me ver. Talvez ela sentisse que eu estava vendo-a e ficasse ali para isso, para que eu a visse e não me sentisse sozinho.

Depois que as pessoas deixaram de vir, comecei a sentir muito a falta de uma coisa que eu não sabia o quê, e então descobri: a voz humana. Era dela que eu estava sentindo falta; não para falar, mas para ouvir. Tinha saudades de ouvi-la. E quando a ouvi de novo, foi como se ouvisse o som mais belo do mundo. Isso aconteceu numa noite em que, levado por essa saudade, aproximei-me sorrateiramente da área lateral da casa, para onde davam as janelas da copa, e fiquei, no escuro, escutando. Estavam lá várias pessoas: conversando, rindo, contando casos. Tive então uma insuportável saudade daquele mundo. Mas depois refleti que eu só senti isso porque não pertencia mais a ele, e que se eu pudesse de novo pertencer, se eu pudesse virar gente outra vez e estar ali, entre aquelas pessoas, desgosto e cansaço é o que eu sentiria – e talvez sentisse também saudades do tempo em que eu era tatu.

Fiquei ali muito tempo, até que as pessoas se despediram e Mamãe ficou só. Então voltei para o buraco. Depois disso, eu sempre rondava a copa à noite para ver se havia gente conversando, e, se havia, eu ficava ouvindo até que a última palavra fosse dita por alguém. E não era mais só a voz que me encantava: era tudo

o que diziam, mesmo coisinhas como “hoje está quente”, “o cafezinho está gostoso”, “amanhã tem feira”...

Foi numa dessas noites que eu fiquei sabendo por que Maria não voltara mais: ela havia ficado noiva de um tal João não sei do quê. Quando escutei isso, senti uma pontada no coração e uma enorme tristeza. Mas logo voltei a mim e pensei: diabo, o que eu quero? por acaso queria que ela continuasse minha noiva? Acabei achando a ideia divertida, e pensei numa manchete de jornal assim: “Mulher, apaixonada por um tatu, mata-se.” Seria engraçado...