



COLEÇÃO  
HESPÉRIDES  
LITERATURA

36

# FIGURAS DO ANIMAL

Literatura Cinema Banda Desenhada

**Cristina Álvares**  
**Ana Lúcia Curado**  
**Isabel Cristina Mateus**  
**Sérgio Guimarães de Sousa**

ORGANIZAÇÃO

**hhuus**



**Universidade do Minho**  
Centro de Estudos Humanísticos

## **FIGURAS DO ANIMAL**

Literatura Cinema Banda Desenhada

# FIGURAS DO ANIMAL

Literatura Cinema Banda Desenhada

ORGANIZAÇÃO DE

**Cristina Álvares**

**Ana Lúcia Curado**

**Isabel Cristina Mateus**

**Sérgio Guimarães de Sousa**

**hhuus**



**Universidade do Minho**  
Centro de Estudos Humanísticos

## **FIGURAS DO ANIMAL**

LITERATURA CINEMA BANDA DESENHADA

Organização: Cristina Álvares | Ana Lúcia Curado  
Isabel Cristina Mateus | Sérgio Guimarães de Sousa

Comissão Científica:

André Corrêa de Sá [U California – Santa Barbara]

Anne Simon [EHESS]

Cândido Oliveira Martins [FFCS]

Charles Feldhaus [UE de Londrina]

Dorothea Kullmann [U Toronto]

Giovanni Tedesco [UMinho]

Helena Pires [UMinho]

Jaime Bezerra da Costa [UMinho]

Jerónimo Martínez Cuadrado [U Murcia]

Jorge Bastos da Silva [FLUP]

José D. Almeida [FLUP]

Marta Várzeas [FLUP]

Miriam Ringel [U Bar-Ilan]

Nuno Simões Rodrigues [FLUL]

Pedro V. Moura [FLUL]

Rogério de Almeida [USP]

Rosário Girão [UMinho]

Serena Rivera [U Massachusetts, Dartmouth]

Virgínia Soares Pereira [UMinho]

Vítor Moura [UMinho]

Xaquín Nuñez [UMinho]

Direcção gráfica e capa: António Pedro  
Edição do Centro de Estudos Humanísticos  
da Universidade do Minho

Direcção gráfica e capa: António Pedro  
Edição do Centro de Estudos Humanísticos  
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2017

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 926 375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Dezembro de 2017

Depósito legal: 4354836/17

ISBN 978-989-755-316-5

# ÍNDICE

- 9 **Introdução**  
Ana Lúcia Curado /Cristina Álvares /  
Isabel Cristina Mateus / Sérgio Guimarães de Sousa
- 15 ***Animots/animaux*: criação literária et zoopoética  
(séculos XX e XXI)**  
Anne Simon
- 29 ***O Cavalo de Turim* de Béla Tarr: análise simbólica e  
mitocrítica do mito do fim do mundo**  
Alberto Filipe Araújo / Rogério de Almeida
- 43 **Esboço de um bestiário homérico**  
Ana Paula Pinto
- 63 **Cheval et violence dans la tragédie grecque**  
Aurélien Gavois
- 73 ***Femmes sauvages*: aspetos animais nas criaturas feéricas  
da Idade Média**  
Azzurra Rinaldi
- 83 **Figures de l'animalité dans le cinéma néoclassique**  
Benjamin Flores
- 95 **Un chien sous un chien? Retour sur *eXistenZ*  
de David Cronenberg**  
Caroline San Martin

- 105 **En monde parfait avec l'animal**  
Cécile Ibarra
- 117 **La puce «érotique» de Domenico Tempio**  
Chiel Monzone
- 131 **La prose de M. Blecher au miroir de l'animalité.  
La maladie et la métamorphose du narrateur-personnage**  
Elena Ion
- 143 **Métamorphoses du renard: une analyse généalogique du  
pokémon *Goupix* dans le bestiaire *Pokédex***  
Guillaume Campredon
- 155 **Do animal ao inanimal: figurações canídeas na obra  
de J. Saramago**  
Isabel Cristina Mateus
- 169 **Da ética do possível.  
É moralmente aceitável realizar bioficções?**  
João Ribeiro Mendes
- 181 **Bestiários contemporâneos: os animais na ficção  
de Mia Couto**  
Maria do Carmo Cardoso Mendes
- 195 **Para uma poética da centopeia**  
Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos
- 209 **Humanizar os humanos: o cão e o gato em duas  
recriações de figuras Clássicas**  
Maria José Ferreira Lopes
- 227 **Imperialismo y animalización en *L'éléphant du roi de Siam*  
de Ferdinand Laloue**  
María Teresa Lajoinie Domínguez

- 241 ***Du cheval... on ne sait rien: Le défaut de monde et l'échec du supporter dans l'univers cinématographique de Béla Tarr***  
Marion Bilodeau
- 251 **Le bestiaire littéraire de Mme de Sévigné**  
Nicolas Garroté
- 265 ***Am I not a fly like thee? / Or art not thou a man like me?: Os diálogos homem-animal na poesia inglesa do período romântico***  
Paula Guimarães
- 281 **A figura de *Ichtus* na construção da personagem de Lúcio em *Um deus passeando pela brisa da tarde* de Mário de Carvalho**  
Patrícia Gomes Leal
- 295 ***L'animal postmoderne: décentrement anthropologique dans l'œuvre de Jean Echenoz***  
Sara Bédard-Goulet
- 309 **Olhar de animal, olhar de homem: Henrique Galvão e os seus *bichos do mato***  
Sara Reis da Silva / José António Gomes
- 319 **Symboles thériomorphes et visages du temps dans *La Trilogie Nikopol***  
Sophie Pittalis
- 331 **L'a-métamorphose ou la chimère temporelle *Retour vers l'animalité humaine: Ovide, Kafka, Cronenberg...***  
Vincent Lecomte
- 345 **La représentation de l'animal sur scène en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle. Problèmes et perspectives**  
Yves Germain





# INTRODUÇÃO

**OS ESTUDOS REUNIDOS NESTE LIVRO INSCREVEM-SE NUMA CORRENTE DE PENSAMENTO**, extremamente viva e produtiva na nossa contemporaneidade, que tem vindo a repensar criticamente a milenar percepção da identidade humana, interrogando, deslocando ou mesmo desconstruindo a fronteira ontológica entre humano e animal. Impulsionada por resultados científicos provenientes das ciências cognitivas, da biologia, da etologia e da ecologia, assim como por obras de cariz filosófico e político (como as de Agamben, Deleuze, Derrida, Singer, para citar os nomes mais sonantes), as quais questionam as hierarquias ontológicas e os paradigmas antropológicos estruturantes do pensamento ocidental, tanto greco-latinos como judaico-cristãos, esta corrente interdisciplinar tem vindo a discutir o estatuto privilegiado que o Homem se atribui a si mesmo no seio da natureza. O mesmo é dizer, tem procurado discernir as implicações epistemológicas, políticas, éticas, estéticas, da conceção do Homem mais como um vivente do que como um falante. Não é, pois, o primado evangélico do Verbo – *no princípio era a Palavra* – a condição do estatuto de exceção do homem na natureza e, conseqüentemente, da sua autoridade sobre as espécies animais a que dá nome sob o olhar benévolo de Deus? E não é o privilégio do Verbo, considerado como algo extrínseco e estranho à natureza (pois é o Verbo que cria), que lhe permite estruturar simbolicamente o real e instalar-se num

plano autónomo em relação aos outros seres vivos? Ao escrever, em *Les larmes*, que «Jadis, dans le commencement, la parole n'était pas. Il n'y avait pas d'hommes encore. Tous les animaux étaient des bêtes et les hommes aussi étaient des bêtes» (2016:189), o escritor francês Pascal Quignard nega a frase inaugural do Evangelho de São João para evidenciar a origem pré-linguística da espécie humana e a sua pertença a esse mesmo mundo animal que submeteu a um doloroso e interminável processo de domesticação ao mesmo tempo que se auto domesticou. Culminando na industrialização massiva do vivente, este processo está, em tempos de globalização, a perturbar os ecossistemas, a multiplicar as guerras económicas e a intensificar os fluxos migratórios, sinal da crescente inabitabilidade do mundo.

No mundo antigo, a presença do animal manifesta-se na literatura, na religião e nas artes plásticas. Temos hoje uma manifesta dificuldade em compreender as representações greco-latinas do animal porque a noção de metamorfose deixou de fazer parte da nossa visão do mundo. Para nós não tem sentido o Proteu odisseico que se transforma em mil formas, nem tampouco a magia de Circe que transforma os companheiros de Ulisses em porcos, já para não falar em seres híbridos animal-homem, como os Centauros. Em registo menos mitológico e mais científico, devemos também aos Gregos as primeiras reflexões sobre o eventual fracasso evolutivo comum a homens e a animais (Anaximandro de Mileto, Empédocles de Agrigento); a criação da biologia como ciência e da filosofia da biologia como uma reflexão autónoma (Aristóteles); e também a proposta das primeiras classificações sistemáticas de animais (Aristóteles, Teofrasto). É também o mundo clássico que nos permite ver que a reflexão sobre os animais move todas as partes da cultura humana (da religião até às teorias cosmológicas mais holísticas). Podemos ainda ficar surpreendidos pela atribuição de traços morais aos animais pelo *Fisiólogo*, numa tradição que teria continuidade nos bestiários medievais, mas permanecemos deslumbrados pela conceção do mundo como um ser vivo, como Platão faz no *Timeu*. Não é certo que, perante isto, se possa dizer que o pensamento moderno avançou significativamente em relação aos clássicos. Mesmo a conceção do animal como autómato já está prefigurada no *De rerum natura* de Lucrecio. Além disso, a imaginação teratomórfica que se revela nas artes contemporâneas já foi antecipada pela representação dos monstros da antiguidade clássica.

O nosso propósito não consiste em apresentar um conjunto homogêneo de artigos filosófica e politicamente alinhados com uma posição naturalista dura e zoocêntrica. Se assim fosse, estaríamos, porventura, a deslegitimar não só o antropocentrismo, mas, em boa verdade, todo e qualquer humanismo, incluindo a sua versão pós-metafísica. Em vez disso, a diversidade hermenêutica desta coletânea em torno das figuras do animal na literatura, no cinema e na banda desenhada, desencoraja as dicotomias e os dualismos, parecendo indicar suficientemente que a reconcetualização da identidade humana em curso advém do facto de a nossa humanidade ser menos um dado do que um adquirido. Ou melhor, algo que se vai adquirindo num processo pleno de vicissitudes e que, como tal, exige ser repensado. Como diz, com inteira justeza, Étienne Bimbenet, em *L'animal que je ne suis plus*, «l'homme ne cesse de s'instituer en son humanité» e daí que, mais do que falar de ser humano, dever-se-ia falar, em bom rigor, de devir-humano. Que essa incessante instituição da natureza humana passe por uma desanimalização ou por uma hiperanimalização do humano, que ela anule ou vinque a especificidade do vivente humano, ou que ela desloque a fronteira entre humano e animal, eis justamente o que está em discussão e em reavaliação. Mais do que pensar em termos de Limite, negado ou hipostasiado, há que pensar em termos de Limiar. Assim, na esteira dos anteriores volumes da série Literatura, Cinema, Banda Desenhada, todos eles inscritos sob o signo das relações intermediais e das operações transficcionais, privilegiando, conseqüentemente, o Limiar como figura e como estratégia, também o presente volume perspectiva as representações do animal nestes três media no âmbito de dois limiares, o intermedial e o ontológico, que podem ou não cruzar-se.

No presente volume encontramos *grosso modo* três modalidades principais de figuração animal. A primeira é aquela que, na tradição literária ocidental, mormente a dos bestiários, das fábulas e dos contos, figura os animais como metáfora, imagem, duplo ou extensão dos humanos. Os animais representam qualidades e defeitos, vícios e virtudes, repugnâncias e inclinações nossas. Assim, o rato de *L'écume des jours* de Boris Vian figura a repugnância sexual que, noutros universos ficcionais, princesas e *beaux inconnus* arturianos superam beijando ora sapos, ora serpentes. De notar uma relação particular entre a

infranimalidade e Eros, relação essa que, aliás, não é exclusiva desta primeira modalidade de figuração.

Mas como falar dos animais menos para falar de nós do que para falar deles, ainda que se tenha tornado impossível, na nossa contemporaneidade, falar de uns sem falar dos outros? Uma das estratégias visa a personagem humana, metodicamente submetida a um processo de desinflação e de desconstrução que a torna cada vez menos personagem, ao mesmo tempo que a figura animal adquire mais e maior relevância. A destituição do humanismo romanesco, bandeira do *nouveau roman*, passa pela crise desta categoria narrativa central. Tanto na produção literária, fortemente marcada, a partir de 1980, pelo retorno do real, do narrativo e do subjetivo, como na narratologia contemporânea, impregnada de teoria da ficção, a reabilitação da personagem é atravessada pela herança da suspeita (*l'ère du soupçon*) de que foi objeto esta categoria no pós-guerra. Em tensão entre desontologização e vocação para ter vida própria, a personagem contemporânea está apta a entrar em novas configurações do limiar humano-animal.

Mas como fazer falar os animais mais do que falar deles? Como é que a literatura, o cinema, a banda desenhada, separadamente ou em diálogo e interação, conseguem exprimir ou restituir outras vidas que não as vidas humanas? O estudo de passagens e de hibridismos, de metamorfoses abrutadas e definitivas ou fluidas e negociáveis, e de outras figuras de um *in-between* humano-animal pode produzir novos elementos e perspectivas suscetíveis de integrarem o projeto zopoético. O devir-animal acarreta, com efeito, uma alteração de experiência e de ponto de vista, que eventualmente decorre de des-cobrir e de assumir o núcleo duro animal existente na personagem, quer masculina (o escaravelho Samsa, o urso Artur, para nos ficarmos talvez por dois casos assaz emblemáticos), quer feminina – assim o comprovam as mulheres selvagens: sereias e melusinas, mulheres-cisne ou pele de burro, damas pé de ganso ou de cabra, serranas rebeldes, ruivas sonjas e laurelines e todas aquelas, enfim, que, no dizer de Clarissa Pinkola Estes, *correm com os lobos*.

Nas ciências sociais e humanas, o ser humano é entendido antes de mais como aquele que fala, lê e escreve. Os estudos literários teorizam a literatura como arte da linguagem, como forma de sublimação do verbo. Ora, como testemunha Quignard (em *Le nom sur le bout*

*de la langue*), a sublimação em jogo na escrita empurra quem escreve para o promontório da linguagem, o bordo onde a malha significativa reflui, onde a memória do nome (o simbólico) se acha perdida. E esse bordo, lugar de desapropriação radical de um sujeito desertado pela linguagem, é o limiar da animalidade:

Qu'un mot puisse être perdu, cela veut dire: la langue n'est pas nous-mêmes. Que la langue en nous est acquise, cela veut dire: nous pouvons connaître son abandon. Que nous puissions être sujets à son abandon, cela veut dire que le tout du langage peut refluer sur le bout de la langue. Cela veut dire que nous pouvons rejoindre l'étable ou la jungle ou l'avant-enfance ou la mort (1993:58).

Resta-nos exprimir a nossa sincera gratidão ao Centro de Estudos Humanísticos que, na pessoa do Professor Orlando Grossegeesse, desde a primeira hora, se prontificou sem reservas a apoiar a presente edição.

## REFERÊNCIAS

- BIMBENET, Étienne (2011). *L'animal que je ne suis plus*. Paris : Gallimard/Folio.
- PINKOLA ÉSTES, Clarissa (2011). *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*. Paris : Le Livre de poche.
- QUIGNARD, Pascal (1993). *Le nom sur le bout de la langue*. Paris : Gallimard/Folio.
- QUIGNARD, Pascal. (2016). *Les larmes*. Paris : Grasset.



# ANIMOTS/ANIMAUX\*: CRIAÇÃO LITERÁRIA ET ZOOPOÉTICA (SÉCULOS XX E XXI)

Anne Simon

anne.simon@ehess.fr

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES, PARIS, FRANCE

A ZOOPOÉTICA SALIENTA A PLURALIDADE DOS MEIOS ESTILÍSTICOS, linguísticos e narrativos que permitem aos escritores restituir a diversidade dos comportamentos, dos afectos e dos mundos animais, bem como a complexidade das interações entre humanos e animais. Esta abordagem baseia-se na renovação das interfaces disciplinares: o facto de se tomar consciência daquilo que, fora dos estudos literários, funciona como desafio ou como ponto cego permite renovar a abordagem do campo de investigação, que acaba sempre por se tornar demasiado familiar. É também objectivo desta reflexão mostrar as contribuições próprias da crítica literária na questão animal, interrogando as estruturas narrativas e sintácticas, as alternâncias de ritmos e de pontos de vista, ou as inovações temáticas mobilizadas pelo autor para evocar vidas para além das vidas humanas. A tarefa abraçada por escritores e filósofos só é possível porque os animais são intrinsecamente mais figurais e retóricos do que pensamos habitualmente.

15

ANIMOTS/ANIMAUX: CRIAÇÃO  
LITERÁRIA ET ZOOPOÉTICA  
(SÉCULOS XX E XXI)

Anne Simon

---

\* NdT: Guardamos nesta tradução a formulação *animots/animaux* do título deste artigo produzido originalmente em francês, preservando assim o jogo de palavras homófonas, em francês, entre “animaux” (animais) e “animots”. A palavra “animots” remete para a criação lexical de Jacques Derrida (2006).

A zoopoética é uma abordagem literária dos textos que tenho teorizado desde meados dos anos 2000<sup>[1]</sup>. Tem por objectivo evidenciar a pluralidade dos meios estilísticos, linguísticos e narrativos que permitem aos escritores restituir a diversidade dos comportamentos, dos afectos e dos mundos animais, bem como a complexidade das interacções entre humanos e animais. Esta abordagem baseia-se na renovação das interfaces disciplinares: prosseguir o diálogo com a filosofia, a ética ou a história, por exemplo, é importante, mas é igualmente crucial proceder a cruzamentos mais inéditos, mormente entre os estudos literários e o direito, a antropologia perspectivista, os estudos religiosos, a mesologia, a zoosemiótica ou a etologia. Não se trata obviamente de transformar especialistas em estudos literários em especialistas destas disciplinas; trata-se de definir o que nelas constitui debate quando colocam o animal no centro da sua reflexão. Trata-se de tomar consciência do que, para além dos estudos literários, funciona como desafio, bloqueio, ponto cego ou motor permite descentrar a reflexão, logo renovar a abordagem do campo de investigação, que acaba sempre por se tornar demasiado familiar. É também objectivo desta reflexão mostrar as contribuições próprias da crítica literária na questão animal, retomando do zero a interrogação das estruturas narrativas e sintácticas, das alternâncias de ritmos e de pontos de vista, ou das inovações temáticas mobilizadas pelo autor para evocar a animalidade, por vezes com dificuldades. Com efeito, as formas de escrever permitem ao autor a introdução do leitor no mundo de um animal em particular; permitem, ademais, mostrar ao leitor de que forma esse mundo lhe escapa! Nos dois casos, a relação entre a criação literária e a vida de um animal assenta num paradoxo aparente. De facto, nada é mais especificamente humano do que a linguagem criativa e imaginária da literatura: esta pode surgir como o mais alto grau da linguagem, e, de certa forma (provisoriamente logocêntrica), o mais alto grau do humano. O uso poético e ficcional da linguagem eleva a língua ao seu mais alto grau de figuralidade, de polissemia e de complexidade, bem

---

<sup>1</sup> NdE: Este artigo foi parcialmente extraído de «Literature and Animal Expressiveness: of the Cognitive and Ethic Aspects of Zoopoetics», Chiara Mengozzi e Clara Royer (dir.), com publicação prevista na Routledge em 2018. Agradecemos a Maria da Conceição Varela a tradução para Português da versão em Francês.



mais do que a demonstração abstracta, por muito extraordinária que seja. O romance, fundamentalmente ligado à História humana, aos movimentos e às acções de personagens, pode ter sido entendido por Lessing como arte da sucessão. É, na realidade, o género por excelência que, articulando arte do tempo e medição dos espaços, enriquece com a bifurcação e o atalho. A «grande fuga disseminada» dos animais, referida por Jean-Christophe Bailly (2011:109), diz-nos muito sobre as múltiplas formas da vida; essa fuga orienta desde logo numerosos escritores para modos alternativos – idealmente não-humanos - de relacionar-se com as formas linguísticas e com a composição narrativa.

## Poética animal e biomorfismo

Esta abundância bem como esta disseminação do discurso romanescos, cujo paradigma está para mim representado por *Moby Dick*, podem por sua vez apresentar os animais como seres sem voz, seres «para» e «no lugar» (Deleuze, 1995) dos quais deve falar o escritor – o escritor, mas também o filósofo quando se considera como um animal agitado «na defensiva» (idem). Esta tarefa abraçada por escritores e filósofos só é possível porque, na realidade, os animais não são puros *aloga*: investem permanentemente na implementação de estratégias de comunicação, na transmissão dos modos entre gerações, ou, enquanto romancistas em potência, na «narração de histórias». São então capazes de iludir os seus congéneres ou os humanos (atente-se no exemplo do velho veado que, na *Dernière Harde* de Maurice Genevoix, ludibria caçadores pouco subtis (Genevoix, 1988: p. 98-102), ou no exemplo do polifónico diálogo dos bois na colectânea *Sagarana* de João Guimarães Rosa, onde um coro colectivo, incluindo a criança inocente, permite, criando um «todo» / um «todos» (Rosa, 1997:336), executar o cruel carreteiro<sup>[2]</sup>. Sabemos ademais que surgem sempre zonas de sentidos partilhados, no seio destas «comunidades mistas» valorizadas por Arne Naess,

<sup>2</sup> «- Juste au bord, tout près de tomber...

«- Si le veau, devant nous, tout à coup criait, on serait obligés de courir, sans penser, vite fait...

«- Et l'homme tomberait... » (Rosa, 1997: 337).

Mary Midgley, Jocelyne Porcher ou Vinciane Despret (*apud* Afeisse & Vilmer, 2010: 272 *ssq*). Tal não deveria surpreender-nos. Com efeito, de acordo com muitos linguistas e filósofos, as linguagens humanas nasceram, pelo menos parcialmente, das formas animais, neste caso de partes do seu corpo, da sua forma de mover-se ou dos ruídos por elas emitidos: veja-se, a nível oral, no caso das onomatopeias e nos vários termos com significado a nível sonoro<sup>[3]</sup> (do tipo serpente / assobiar); veja-se, a nível escrito, os ideogramas egípcios e asiáticos, ou a consoante hebraica *gimel* (na origem do nosso g) que significa *camelo*, evocando a cabeça e as patas posteriores do animal, ou a consoante *aleph* (na origem da vogal A) que à partida representa uma cabeça de boi com cornos.

«Vous avez été les premiers signes chiffrés du langage écrit, la première sténographie de la pensée et des épitaphes dans les tout premiers cioux contemplés par l'homme fatalement analphabète» («Foram os primeiros sinais quantificados da linguagem escrita, a primeira estenografia do pensamento e dos epitáfios nos primeiríssimos céus contemplados pelo homem fatalmente analfabeta»), assim escrevia Ramon Gomez de la Serna às andorinhas, que são «dans le ciel comme l'invention de l'imprimerie» (Serna, 2006:27, 30) (estão «para o céu como a invenção da imprensa») ...Os animais são portanto intrinsecamente mais figurais ou retóricos<sup>[4]</sup> do que habitualmente pensamos. A sua relação com o mundo, mesmo quando orientada pelo instinto, não se opõe nem à expressão nem à invenção: a agentividade, incluindo os organismos mais «rudimentares», é-lhes consubstancial. O poder de agir sobre o meio e de responder de forma adaptada, ver inovadora, à sua instabilidade e à sua indeterminação não constitui uma particularidade

<sup>3</sup> Ver Paul Shepard, «Bears and people» [1985], *Traces of an omnivore*, Washington, Island Press/Shearwater Books, 1996 p. 37 e *Thinking Animals: Animals and the Development of Human Intelligence*, Athens, University of Georgia Press, 1978, p. 20 et 27-28; ver igualmente os trabalhos de Bernie Krause, investigador de paisagens sonoras e fundador da biofonia e da geofonia : *Chansons animales et cacophonie humaine. Manifeste pour la sauvegarde des paysages sonores naturels*, Arles, Actes Sud, 2016, e *Le Grand Orchestre animal*, Paris, Flammarion, 2013, e o catálogo da exposição «Le Grand Orchestre des Animaux» (Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2 juillet 2016- 8 janvier 2017).

<sup>4</sup> Sobre a linguagem corporal promordial dos animais e dos humanos, ver George A. Kennedy, «A Hoot in the Dark: The Revolution of General Rhetoric», *Philosophy and Rhetoric*, vol. 25, n° 1, 1992, p. 1-21.

unicamente humana. Aaron M. Moe (2014) lembrou, com base nas análises de etólogos, linguistas e filósofos, que os animais criam *formas corporais* de respostas (sonoras, gestuais, comportamentais, rítmicas, etc.) às solicitações dos outros e do mundo: para comunicar com congêneres ou animais de outras espécies, para armadilhar, para dar sentido ao seu meio ou agir sobre ele. Temos assim uma poética primordial do vivente - um *poïen* do *zoïon* - que também configura uma forma pré-literária de definir a zoopoética. Compreendemos então a razão pela qual numerosos autores entendem a sua criação enquanto expressão, ou mesmo instituição, de uma relação ontológica entre o vivente e a escrita.

Convém então recusar a ilusória autoconstituição do humano por si próprio, alegadamente fundada no domínio linguístico que lhe permite extrair-se «fora do grupo das outras criaturas» (Montaigne, 1965:12): uma acção de triagem, de repartição e de distribuição que é na realidade uma acção global de privação e de separação cujas ilusões e violência foram reiteradamente denunciadas pelos filósofos, como Montaigne, sensíveis ao poder de expressividade dos viventes. Não foi por acaso que Derrida, primeiro filósofo a utilizar de forma muito consciente o termo *zoopoética* (2006:20), o fez a propósito de Kafka, cujos Diários e muitas novelas<sup>5</sup> são dedicados à fluidificação psíquica e política da linha humano-animal: o escritor que escreve numa língua compósita, língua menor que exhibe e ataca as estruturas da perseguição, é também aquele que se considerou «animal autobiográfico», retomando aqui a expressão que Derrida aplicava a si próprio.

Voltemos a Deleuze, Guattari e Merleau-Ponty, voltemos àqueles que pensam que a linguagem criativa permite, senão mudar de pele, pelo menos frequentar e cruzar todos os outros que nos são mais próximos. Falar «no lugar» dos animais: a expressão de Deleuze deve ser entendida no seu sentido mais rico, o mais carnal, o mais des-viante - *para, no lugar de*, mas também *no território de, no mundo de*, até mesmo *com o corpo de*, porque, ainda que «não nos tornemos cão», podemos «fazer corpo com o animal, um corpo

<sup>5</sup> *Le maître d'école du village, Dans notre synagogue, Un croisement, Gracchus, le chasseur, Rapport pour une Académie, La métamorphose, Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris, Le vautour, Les recherches d'un chien ou Le terrier*, entre outros.

sem órgãos definido por zonas de intensidade e de vizinhança» (Deleuze e Guattari, 1980:335). Pode acontecer que esta experiência de libertação da sua identidade humana active a questão crucial da capacidade, para o escritor, de variar os seus planos, o seu mundo, o seu *oikos* : relembremos *The Island of Dr Moreau* de H. G. Wells, *Meu tio o iauaretê* de João Guimarães Rosa ou *Le Lion* de Joseph Kessel (alegado romance infanto-juvenil cuja intriga é na realidade fundada numa relação bestial<sup>6</sup> muito erótica entre uma jovem adolescente e um leão !). Mais positivamente, Béatrix Beck dorme encostada à sua gata e sonha com límbicos acoplamentos : «Esta noite surpreendi-me a respirar junto de mim própria. Era ela, no travesseiro» (Beck, 1984:36). Em qualquer caso, os escritores consideram o género romanesco como uma operação de desorientação de si próprio, carnal, espacial e mental.

Concentrando-me no espaço ficcional dos séculos XX e XXI, queria agora mostrar que a escrita romanesca põe em prática um certo número de posicionamentos psíquicos e de processos narrativos que levam o homem a desmultiplicar os seus pontos de vista, até mesmo experimentar outros. Com o romance, saímos do conceitos frontais de animalidade e de humanidade, para entrar, lateralmente, em mundos animais cuja característica da linguagem nos permite, de forma menos paradoxal do que parece, participar num mundo povoado: a linguagem predispõe-nos à alteridade, quer seja relativa (o cão que sofre humanamente na obra de Gary/Ajar, o burro introduzido na nossa História e por ela atravessado em *La route* de Vassili Grosman), quer seja radical (o pepino-do-mar insólito e deliciosamente incompreensível, caro a Frédéric Tristan, ou a tão estranha barata na obra de Clarice Lispector).

### Exotismos animais e perspectivismo romanesco

Ao contemplar o seu gato, que na realidade era uma gata especial, Derrida é confrontado com a aporia de uma certa forma de filosofar: «é aqui questão de uma existência rebelde a qualquer conceptualização» (2006: 23). Jean-Christophe Bailly acrescenta, precisando que o

---

<sup>6</sup> O significado original de *bestialité* (bestialidade) remete para relações sexuais entre um homem e um animal.

conceito de «*animalidade*, que não existe» (2013:75), deve ser esquecido em prol de um imaginário figural. «Uma existência», dizia-nos Derrida: o estudo do romance, género das singularidades e das situações, das biografias e das histórias pessoais, obriga a passar da universalidade da animalidade para a diversidade plural dos animais - para o que a Bíblia designa como «crescimento» e «pululamento» - e para a sua individualidade. Para alguns, estes animais romanescos são apenas «animots» (Derrida, 2006:60 *sqq.*), humanos, demasiado humanos. Esta posição oblitera o facto de o verbal estar relacionado, de um ponto de vista pós-fenomenológico (lembramos Merleau-Ponty), com o vivido e a passagem na existência. E que vivido ! O de animais plurais, diferenciados, inimputáveis aos automatismos específicos que são o sonho ou, melhor falando, o pesadelo construído por esta etologia de laboratório presente em obras tão diversas como *Flowers for Algernon* de Daniel Keyes, *La Peau* de Malaparte ou *Que font les rennes après Noël?* de Olivia Rosenthal.

Que dizia então Pergaud, escritor que também foi um desses caçadores como já não há ou quase não há hoje em dia ? Que a arrogância nada nos diz sobre os animais, apenas nos remete para uma forma, humana, de nos posicionar; que o positivismo nada nos diz sobre os animais, apenas nos remete para uma forma, humana, de os construir enquanto objectos. Pergaud, romancista social e humanista *engagé* que se insurgia igualmente contra a vivisseccção, sabia que, para conhecer os viventes outros que nós, é preciso passar de uma reflexão sobre a «animalidade» para a narração da «vida dos animais», retomando aqui o título de uma das suas colectâneas póstumas. Para tal, convém recorrer ao direito (*l'en-dehors*) bem como ao avesso (*l'en-dedans*) da relação com o irmão tão distante e tão próximo que é o animal: substituir a experimentação factícia em laboratório pela narrativa da observação etológica no terreno, à semelhança do entomologista Fabre antes de Pergaud; mas também, no outro extremo da cadeia, é preciso passar do pensamento de «sobrevoo» - tão criticado por Merleau-Ponty no seu curso sobre a natureza ou em *Le Visible et l'Invisible* (Merleau-Ponty, 1994: 271 e 1964:169) - à experiência de introjecção. Puro antropomorfismo, responder-me-ão: um romance não é nada mais do que o produto de um imaginário humano, e a pega Margot (Pergaud), o Veado Vermelho (Genevoix), o cachalote Moby Dick (Melville), o leão King (Kessel), a

vaca Culotte (Sorman), a porca Marina (Sorrente) ou os bois Buscapé, Capitão, Brabagato, Dansador ou Brilhante (João Guimarães Rosa) não passam de fantasmas ou ilusões de nós próprios, romancista e leitor misturados.

A questão da animalidade em regime romanesco obriga a abrir de novo a questão do poder ontológico e exótico, no sentido que Victor Segalen atribui a este termo, da literatura. Se o romance não se reduz à projecção de um universo fantasmático ou de uma experiência solipsista do real, se não se limita a exhibir puras estruturas linguísticas, é porque a linguagem a cujas articulações recorre não constitui uma capacidade *ex nihilo* ou uma especificidade que nos oporia à animalidade: à semelhança da dança que é uma outra arte paradoxal no sentido em que o corpo humano foge de si próprio na mais extrema proximidade a si<sup>[7]</sup>, a experiência literária não é o antónimo da experiência sensível.

Convém, portanto, fazer valer a questão do antropomorfismo, frequentemente visto como um defeito ou uma aporia: o humano, antropocentrado independentemente da sua vontade, não poderia supostamente sair de si próprio, e a sua linguagem pintaria de humanidade tudo o que é por si referido. Como se a linguagem humana só conseguisse falar do humano, ou só conseguisse mesmo falar da linguagem humana ! Isto é negar desde logo a possibilidade de existência de uma eficácia e de um ganho cognitivos do antropomorfismo, na medida em que os antropomorfismos não são todos equivalentes: reenvio aqui para a distinção, proposta por Baptiste Morizot, entre um antropomorfismo espontâneo que interpreta erroneamente - parece-me que este macaco me está a sorrir apesar de ter medo - *versus* um antropomorfismo heurístico, preocupado com as analogias que respondem aos protocolos científicos - comparo esta alcateia de lobos a uma sociedade feudal (Morisot, 2016:163). Isto é, em segundo lugar, negligenciar as contribuições, que referi acima, estudos sobre a coevolução das linguagens humanas e dos estilos sonoros ou gestuais animais. Isto é, em terceiro lugar, esquecer que o humano não é «puramente» antropomórfico, sendo também primatomórfico, mamomórfico e mais geralmente biomórfico (cf. Keely, 2004; Morisot, 2016: 55, 184) : a linguagem do homem mistura-se ao

---

<sup>7</sup> Referimos aqui os espectáculos da Compagnie du Gueuteur, onde Luc Petton põe pássaros e humanos a representar.

conjunto do que ele é. São muitos os romancistas que compreenderam isso sem necessidade de tematizar; decorre desta lógica da evolução e do biomorfismo que compreendamos intuitivamente outras espécies que nos são aparentadas, que partilhemos as suas emoções e as suas expressões (cf. Darwin, 2001:21) e *que consigamos transmiti-las com meios especificamente humanos*, como a linguagem figural, a pintura ou o desenho.

Mikhaïl Bakhtine definiu principalmente o género romanesco como a arte da polifonia. O romance só pode dar conta dos mundos e dos afectos animais precisamente porque permite à língua actualizar-se numa diversidade incrível de pontos de vista. Esses pontos de vistas fundam-se eles próprios em parte nesta faculdade que é a empatia, e na sua filha, a projecção narrativizada (cf. Simon, 2014): a «simulação mental consciente da perspectiva de outrem» (Decety, 2004: 53) poderá até revelar-se consubstancial na criação romanesca. Devemos levar a sério a afirmação de Genevoix que precisa, mais de vinte anos após ter escrito *La Dernière Harde*: «Eu fui o veado vermelho» (Genevoix, 2000:853). No plano estilístico, recorrendo à terminologia de Gérard Genette (1972) e Dorit Cohn (1981), o romance oscila, *muitas vezes sem possibilidade de distinguirmos*, entre focalização omnisciente, focalização interna e psico-narrativa na terceira pessoa, assumindo o sentir do animal. Além disso, para não projectar uma psicologia humana sobre esta outra experiência de vida, Genevoix procura, tanto quanto possível, ligar a emoção da sua personagem animal ao seu comportamento, ao seu meio (no sentido de Jakob von Uexküll) ou a uma parte do seu corpo: «Por vezes, um dos cascos do Vermelho enterrava-se num buraco mole onde a sua perna se enfiava subitamente. Movia-se bufando de raiva» (Genevoix, 1988 :77-8). Quando o romancista se coloca no lugar do animal, fá-lo conservando uma distância que lhe permite simultaneamente entreabrir e guardar o «segredo» (idem:122) da sua vida interior. Neste aspecto, a teoria dos pontos de vista desenvolvida por Alain Rabatel (2008:81)<sup>8</sup> é muito fértil em soluções para dar contar das descrições das interioridades animais. De facto, não é preciso sujeito falante ou transcrição da tomada de palavra para que seja narrativamente produzido o enunciado de uma percepção, um

<sup>8</sup> Ver também Milcent-Lawson, 2014.

afecto, uma representação ou um pensamento. Muitos romancistas, como Genevoix, Giono, Grossman ou Guimarães Rosa, sugerem desta forma, sem terem de recorrer aos «diálogos de animais» à maneira de La Fontaine, Colette ou Marcel Aymé, que um animal destituído de palavra pode ser, num texto, a fonte da perspectiva.

Por conseguinte, os escritores (como Rilke et Agamben) permitem-nos não somente aceder, sem o resolver, ao enigma animal graças ao processo de *mise en abyme* dos pontos de vista e das interpretações, como também tomar conhecimento de psiquismos animais singulares, ou seja, voluntários e activos. Compreendemos que o prefixo *em* da empatia não tem tanto a função de pôr em evidência um fechamento insuperável num *dentro* humano monádico, mas sim a função de sugerir que uma comunidade de afectos e de sensibilidade pode precisamente *dirigir para* um outro *dentro* e conduzir a um *encontro*.

Enquanto e-moção paradoxal que permite sair de si próprio no seio da experiência mais íntima e mais extenuante, a empatia, longe de ser uma ilusão solipsista, revela-se principalmente inter-relacional: autorisa o «entrelaçamento humanidade-animalidade» (Merleau-Ponty, 1994:269) evocado por Merleau-Ponty no seu curso sobre a natureza. E quando alguns escritores, de Proust até Jean Rolin, passando por Jacques Lacarrière ou Marie Darrieussecq, tentam pelo contrário dar conta da alteridade dos mundos animais e respeitam desde logo uma distância presumida intransponível, é sempre para restituir, por meio de uma focalização decididamente externa, a fascinante estranheza desses mundos, ou para tentar mover-se num outro corpo mas sem o cérebro humano.

Para restituir a complexidade do perspectivismo literário e as suas tentativas para nos introduzir em mundos animais (Uexküll, 2010), tentativas para as quais, insisto neste ponto, não existe razão *a priori* para o fracasso, precisaríamos por fim de dar conta de dois *topoi* multimilenares, provavelmente os mais antigos no que respeita às relações entre os animais e a linguagem : a metamorfose e a hibridez, motivos míticos universais. Justificaríamos aqui desenvolvimentos mais amplos que iniciei noutros trabalhos (Simon, 2007, 2012, 2014). Relembro apenas que estes dois *topoi*, quando passam do mito para o romance, traduzem atitudes existenciais de possibilização de si; relembro igualmente que, no tocante à nossa modernidade, é sempre questão de metamorfoses



esboçadas, iniciadas, refluentes, em suma nunca totalmente acabadas nem fixadas. Os escritores já não acreditam na mudança definitiva de corpo, de espécie, até mesmo de reino, que constitui toda a dimensão trágica de certas metamorfoses ovidianas, por exemplo; pelo contrário, acreditam no processo de ecdise, na passagem mais ou menos natural, mais ou menos fluida, mais ou menos política e metafísica de uma espécie para a outra. O macaco antropizado de Kafka em *Rapport pour une Académie*, o boi massacrado nos matadouros industriais de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, a barata meia esmagada de Clarice Lispector em *La Passion selon G.H.*, os bois assombrados pela maldição do pensamento humano em *Conversa de bois* ou o homem-jaguar obcecado pelo homicídio de Guimarães Rosa, são alvo da crueldade dos homens, mas os textos sugerem que, na realidade, partilham com eles uma comunidade de afectos e de destinos.

Com a tentação da hibridação, estamos perante uma ficção animal, no sentido de ficção antropológica em filosofia: uma ficção que prega o falso (conseguir entrar na atitude existencial de um animal) para alcançar o verdadeiro, uma ficção que obriga o seu autor como o seu leitor a *deslocar* os seus próprios modos de acesso ao mundo, a mudar de referências, de medos e de alegrias a inventar uma nova língua.

Em conclusão, salienta-se que, enquanto sinal dos tempos, estas errâncias, estas atitudes múltiplas, estas contrariedades, que definem o modo de ser animal bem como o género romanesco, estão hoje postas em causa pela objectificação do vivente. São assim muitos os romances contemporâneos que adoptam um ponto de vista zoopolítico decorrente de uma tradição que enfrenta as aporias da criação industrial e que remonta a Léon Tolstoï, Upton Sinclair, Alfred Döblin, Georges Duhamel ou Pierre Gascar<sup>9</sup>. Esta confrontação está orientada quer para a preocupação ética quer para a precaução linguística, remetendo para o facto de os usos da língua constituírem para o humano formas de habitar o seu mundo. Ora, as nomenclaturas industriais ou científicas, que metamorfoseiam em quimeras mecanizadas animais em sofrimento, desvirtuam a partilha multimilenar dos territórios humanos e animais à semelhança do sentido da própria linguagem.

<sup>9</sup> Para uma reflexão mais desenvolvida, ver Anne Simon, 2015 e 2016.

Os homens não devem preocupar-se com a fronteira intransponível entre eles e os animais: quer queiram quer não, sobrepõem-na, e essa sobreposição constitui simultaneamente a sua sorte e a sua salvação – esquecemos amiúde que no sexto dia foram criados todos os Terrestres, incluído o humano. Com efeito, as diferentes formas de vida estão relacionadas e interdependentes com uma *arché*-origem, causa, refúgio, meio, Terra (Husserl, 1989)<sup>[10]</sup> – que, embora percebida por cada espécie segundo modalidades sensori-motoras diferentes, não deixa de ser o soclo onde se move o conjunto dos viventes. Chegou a hora de os humanos deixarem de olhar de alto para este lugar, como se não estivessem com ele comprometidos.

## RÉFÉRENCES

- AFEISSA, Hicham-Stéphane et VILMER, Jean-Baptiste Jeangène, dir. (2010). *Philosophie animale. Différence, responsabilité et communauté*. Paris: Vrin.
- BAILLY, Jean- Christophe (2011). Les animaux conjuguent les verbes en silence in Anne Mairesse et Anne Simon, dir.. *L'Esprit créateur*, «Facing animals/Face aux bêtes», 51, 4, p. 106-114.
- BAILLY, Jean-Christophe (2013). *Le Parti pris des animaux*. Paris: Christian Bourgois.
- BECK, Béatrix (1984). *L'Enfant chat*. Paris: Grasset.
- COHN, Dorrit (1981). *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Seuil.
- DARWIN, Charles (2001). *L'Expression des émotions chez l'homme et chez les animaux* [1872], traduit en français par Dominique Férault. Paris: Rivages/Petite Bibliothèque.
- DECETY, Jean (2004). L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui? in Alain Berthoz et Gérard Jorland, dir. *L'Empathie*. Paris: Odile Jacob.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1995). A comme Animal, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien avec Claire Parnet [1988], réal. Pierre-André Boutang et Michel Pamart, Sodaperaga.
- DERRIDA, Jacques (2006). *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- GENEVOIX, Maurice (1988). *La Dernière Harde*. Paris: Flammarion, 1988.
- GENEVOIX, Maurice (2000). *Jeux de glaces* [1960], *Trente mille jours*. Paris: Omnibus.

<sup>10</sup> Sobre este assunto, ver Anne Simon, 2017.

- HUSSERL, Edmund (1989). L'archè-originaire Terre ne se meut pas. Recherches fondamentales sur l'origine phénoménologique de la spatialité de la nature [1934]. *La Terre ne se meut pas*, traduit en français par Didier Frank, Jean-François Lavigne et Dominique Pradelle. Paris: Minuit.
- KEELEY, Brian K. (2004). Anthropomorphism, Primatomorphism, Mammalomorphism: Understanding Cross-Species Comparisons. *Biology and Philosophy*, 19, p. 521-540.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard/Tel.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1994). *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, éd. Dominique Séglaard. Paris: Seuil/Traces écrites.
- MILCENT-LAWSON, Sophie (2014). Point de vue et discours des animaux dans le roman gionien in Romestaing, Alain, éd.(2014). *Mondes ruraux, mondes animaux. Le lien des hommes avec les bêtes dans les romans rustiques et animaliers de langue française (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, p.61-71.
- MOE, Aaron M. (2014). Zoopoetics : An Introduction. *Zoopoetics. Animals and the Making of Poetry*. Lanham : Lexington Books, p. 5-32.
- MONTAIGNE, Michel de (1965). Apologie de Raimond Sebond [1595], *Essais*, II. Paris: PUF.
- MORIZOT, Baptiste (2016). *Les Diplomates. Cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*. Paris : Éditions Wilproject.
- RABATEL, Alain (2008). *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Limoges : Éditions Lambert-Lucas.
- ROSA, João Guimarães (1997). Conversation de bœufs (*Conversa de bois*), *Sagarana* [1946], traduit du portugais, Paris : Albin Michel/Les Grandes Traductions.
- SERNA, Ramon Gomez de la (2006). Lettre de la première année, *Lettres aux hirondelles* [1949] in *Lettres aux hirondelles et à moi-même*, traduit de l'espagnol par Jacques Ancet. Marseille : André Dimanche.
- SIMON, Anne (2007). Hybridité animale et végétale dans *Deux Cavaliers de l'orage* (Giono), *Nouvelles Francographies*, 1, n° 1, septembre, p. 205-216.
- SIMON, Anne (2012). De l'histoire naturelle aux histoires surnaturelles : hybridités proustiennes in Lucile Desblache, dir. *Hybrides et monstres : transgressions et promesses des cultures contemporaines*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, p. 19-32
- SIMON, Anne (2014). L'animal entre empathie et échappée (Lacarrière, Darrieussecq, Bailly) in Danièle Méaux, dir.. *Figures de l'art*, «Animal/Humain : passages», 27, p. 257-268.

- SIMON, Anne (2015). Animal : l'élevage industriel, <http://memories-testimony.com/notice/animal-lelevage-industriel/> (accedido em 10 de janeiro de 2017).
- SIMON, Anne (2016). Hommes et bêtes à vif : trouble dans la domestication et littérature contemporaine in Arnaud François et Frédéric Worms, dir. *Le Moment du vivant*. Paris : PUF, p. 415-434.
- SIMON, Anne (2017). Du peuplement animal au naufrage de l'Arche: la littérature entre zoopoétique et zooéthique, *L'Esprit créateur*, David Finch-Race et Julien Weber, dir., *L'écocritique français*, 57, 1, p.83-98.
- UEXKÜLL, Jacob von (2010). *Milieu animal et milieu humain* [1956], traduit en français par Charles Martin-Fréville. Paris : Payot et Rivages/Bibliothèque Rivages.

# **O CAVALO DE TURIM DE BÉLA TARR: ANÁLISE SIMBÓLICA E MITOCRÍTICA DO MITO DO FIM DO MUNDO**

Alberto Filipe Araújo

afaraujo@ie.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO, INSTITUTO DE EDUCAÇÃO. BRAGA, PORTUGAL

Rogério de Almeida

rogerioa@usp.br

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, FACULDADE DE EDUCAÇÃO. SÃO PAULO, BRASIL

O objetivo deste estudo é analisar simbolicamente a relação estabelecida entre a figura do cavalo e o fim do mundo conforme fabulado no filme *O Cavalo de Turim*, de Béla Tarr. Utilizou-se como metodologia a mitocrítica, uma técnica investigativa que busca a compreensão do mito pela redundância de seus mitemas, isto é, de suas mínimas unidades de sentido, de acordo com os postulados de Gilbert Durand. O filme apresenta três mitemas na atualização do mito do fim do mundo: o tempo circular, o declínio e o niilismo. A articulação desses três elementos expressa uma lógica da decadência em uma perspectiva niilista, em que os valores perdem força e o sentido esmorece. O cavalo é a figura responsável por sintetizar a diminuição das forças naturais e cósmicas, primeiramente, simbolizando a perda da lucidez de Nietzsche e depois como símbolo da existência do cocheiro inválido e sua filha.

29

.....  
**O CAVALO DE TURIM DE  
BÉLA TARR: ANÁLISE  
SIMBÓLICA E MITOCRÍTICA  
DO MITO DO FIM DO MUNDO**  
.....

Alberto Filipe Araújo  
Rogério de Almeida

## **Introdução**

**EM O CAVALO DE TURIM**, Béla Tarr opera uma mudança simbólica nas imagens de destruição usualmente presentes no imaginário do fim do mundo para dar lugar à percepção da circularidade do tempo, do declínio das forças que nos animam e do niilismo, compreendido aqui nitzscheanamente como a morte de Deus, a perda dos valores que conduziam o mundo. Este caminhar lento para o fim se apresenta em um filme de 2 horas e 25 minutos de duração, dividido em um prólogo e seis dias, nos quais acompanhamos a rotina de um cocheiro, sua filha e o cavalo, que se recusa a trabalhar ou mesmo comer.

O título do filme se esclarece no prólogo, com a referência ao episódio real ocorrido com o filósofo Friedrich Nietzsche, que perdeu sua

lucidez logo após interromper o cocheiro que castigava seu cavalo e se abraçar ao animal em uma rua de Turim. Não se trata de uma história real sobre o cavalo, mas de um empréstimo simbólico, um deslocamento do fim da lucidez do homem Nietzsche para o fim do mundo, tema que estudaremos com a aplicação da mitocrítica, a partir dos postulados de Gilbert Durand (1981, 1989, 1998, 2003). Ao estudar os mitemas do tempo circular, do declínio e do niilismo, presentes em *O Cavalo de Turim* (2011), de Béla Tarr, destacaremos o importante papel simbólico desempenhado pelo cavalo.

### Atualização mítica e redundância simbólica no cinema

O cinema pode ser considerado o principal repositório de mitos do século XX, o que melhor os atualizou. Não quer isso dizer que o cinema tenha inventado novos mitos, já que os mitos são sempre os mesmos, ainda que com roupagens distintas, mas que atuou de maneira decisiva para atualizá-los, seja por meio de derivações, deslocamentos ou disfarces, muitos dos quais sem sequer ter passado pela consciência, como é o curioso caso do cineasta italiano Vittorio de Sica. Gilbert Durand narra a conversa mantida entre ambos:

Um dia, disse-lhe: “Finalmente, *O Ladrão de Bicicletas* é o mito de Orfeu». (...) Vemos um homem que perdeu Eurídice/bicicleta e que desce sucessivamente a três infernos: a feira da ladra, o asilo e as prostitutas, para procurar a pista de sua bicicleta. Tem um guia, Hermes, que é o neto, e enfim, exatamente como no esquema, reencontra Eurídice, ou seja, rouba outra bicicleta. E parte nessa bicicleta e é apanhado pela polícia, ou seja, é a catástrofe, exatamente como no mito de Orfeu. E aí a imagem é muito bela, já não vejo o filme há pelo menos trinta anos mas lembro-me da imagem que mostra este infortunado Orfeu a chorar humilhado pela polícia e pela multidão hostil, e a criança dá-lhe a mão, é uma imagem muito bela, com que o filme termina. É exatamente o esquema de Hermes condutor, psicopompo que conduz a alma. O mitólogo é o mesmo. De Sica ficou muito admirado: sim, era verdade, e ele nunca tinha pensado nisso! (Durand, 1981: 73-74)

O mito não depende, como se depreende do relato, da intenção consciente do cineasta, mas se faz presente por meio de seus mitemas ou de parte deles, evidenciados pelos pacotes de relações prenhes de sentido e que se aproximam da concepção de isomorfismo semântico. Com efeito, verifica-se uma notável limitação da imaginação, que alia em seus trabalhos uma versátil criatividade para tratar das invariâncias antropológicas. Ainda com Gilbert Durand constatamos que as mitologias

são relativamente pobres e só têm um número restrito de elementos míticos que se chamam *mitemas*<sup>[1]</sup> e combinações desses elementos em número relativamente simples. E acontece que temos uma grande reserva mitológica nos nossos antepassados culturais greco-latinos que fornecem praticamente todo o arsenal mitológico que se encontra na nossa cultura com outros nomes e com outros conteúdos culturais mas cujos esquemas – os *mitologemas* – são idênticos. (Durand, 1981: 74)

O mito expressa-se, portanto, pela hermenêutica simbólica, que entende a compreensão como um exercício de tradução: «entre línguas ou no interior de uma língua, a comunicação humana é igual à tradução» (Steiner, 2005: 72). Portanto, compreender uma obra é traduzi-la: «leitura e interpretação são, em última análise, ‘tradução’ que dá vida, que empresta vida à obra gelada, morta. Através da ‘tradução’, a minha própria linguagem torna-se uma com a do criador.» (Durand, 1998: 252)

O mito não representa somente o núcleo substantivo da cultura antiga, mas também a cultura de nosso tempo: «o mito sobrevive e se difunde porque é portador de múltiplos sentidos e que cada um adote aquele que convenha a suas necessidades e interesses, a suas esperanças.» (Vatin, 2004: 123)

Além disso, é importante também destacar que toda narrativa, seja literária, musical, pictorial, ideológica etc., tem uma relação muito

---

<sup>1</sup> «O mitema, que é o coração do mito ou a sua verdadeira unidade constitutiva, não aparece como mera relação isolada, mas sim constituído em ‘pacotes de relações’ que, por sua vez, estão muito próximos da concepção de ‘isomorfismo semântico’ ou de ‘isotopismo’. Esses pacotes não são meras relações sintático-formais, mas estão imbuídas de significações impregnadas de filamentos afetivos altamente condensados» (Araújo, Gomes, Almeida, 2014: 25).

estreita com o mito: «O mito seria, de alguma maneira, ‘o modelo’ matricial de toda a narrativa, estruturado pelos esquemas (*‘schèmes’*) e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa.» (Durand, 1998: 246)

Com essa perspectiva teórica como horizonte, nossa tarefa mitocrítica incidirá em *O Cavalo de Turim* para evidenciar seus mitemas estruturantes, investigar o papel simbólico exercido pela figura do cavalo e refletir sobre a mensagem contida no semantismo profundo destacado pela redundância. Gilbert Durand (2003: 163) insiste que «a redundância é a chave de toda a interpretação mitológica, o indício de todo procedimento mítico». Por outras palavras, as imagens significativas que habitam o mito, que é sempre transpessoal, transcultural e metalinguístico, recorrem ao mecanismo da redundância para que melhor possa transmitir o sentido cifrado.

A técnica de investigação que permite, por meio das redundâncias, melhor compreender a emergência do mito é a mitocrítica, com a qual se pode investigar obras integrais ou em partes, literárias ou não, de modo a apreender os mitos diretores dessas produções, de seus autores ou de uma época.

Há, portanto, um relato mítico inerente à significação de todo relato (Durand, 1998: 341-342). «O mito se decompõe em alguns ‘mitemas’ indispensáveis que lhe conferem sincronicamente o sentido arquetípico, mas, diacronicamente, ele é apenas constituído pelas ‘lições’» (Durand, 1998: 155), que são entendidas como *leituras* ou recepção.

A decomposição do mito em mitemas segue os seguintes passos metodológicos (Durand, 1998: 343): relacionam-se os temas, as recorrências simbólicas que constituem as sincronicidades míticas da obra; examinam-se as situações e as combinatórias de situações das personagens e dos elementos que estão dispostos no plano diacrônico; e localiza-se as diferentes lições do mito, correlacionando-as com as de outros mitos.

O mais importante, na utilização da mitocrítica, é compreender que uma obra estrutura-se por meio de símbolos, de redundâncias simbólicas, que em seu conjunto revelam a ligação da obra a um mito, ainda que sofra os desgastes do tempo e surja disfarçado ou modificado.



## Estudo mitocrítico de *O Cavalo de Turim*

A estética das obras de Béla Tarr compõe-se de imagens em preto e branco, longos planos-sequência, narrativa rarefeita, banda sonora minimalista, controle preciso dos movimentos de câmera, alternâncias entre planos fixos e em movimento, de modo que o conjunto compõe os traços estilísticos que particularizam a obra do diretor húngaro e reserva seu papel na história do cinema como reconhecem Mark Cousins (2013), Jacques Rancière (2013) e András Kovács (2013). Seu ponto alto encontra-se em *Tango de Satanás* ou *Satantango* (1994), com suas mais de 7 horas de duração, mas está presente também em *As Harmonias de Werckmeister* (2000) e *O Homem de Londres* (2007), que antecedem *O Cavalo de Turim*.

O filme condensa a narrativa em seis dias, vividos por um cocheiro deficiente, sua filha e o cavalo, que se recusa a trabalhar ou comer. Em meio a uma tempestade de vento incessante, o velho e sua filha buscam sobreviver enquanto assistem aos sinais do fim. O cavalo tem um papel importante no filme, pois além de ser a força de trabalho do velho, o sustento de sua família, é também o cavalo emblemático da perda de lucidez de Nietzsche, como observamos na cena de abertura, por meio da voz em *off* do narrador:

Em Turim, no dia 3 de janeiro de 1889, Friedrich Nietzsche deixa a residência no número 6 da Via Carlo Alberto, talvez para dar um passeio, talvez para ir até o correio... para sua correspondência. Não longe dele, ou realmente bastante longe dele, um cocheiro tem problemas com seu cavalo teimoso. Apesar de sua premência, o cavalo resolve empacar, o que faz o cocheiro – Giuseppe? Carlo? Ettore? – Perde a paciência e começa a chicoteá-lo. Nietzsche avança até a multidão e põe um fim ao brutal espetáculo do cocheiro, que está espumando de raiva. O forte e bigodudo Nietzsche repentinamente pula na carroça e abraça o pescoço do cavalo, soluçando. Seu vizinho o leva para casa, onde ele fica deitado por dois dias, imóvel e silencioso, em um divã, até que finalmente murmura suas últimas palavras: “Mutter, ich bin dumm.” (“Mãe, eu sou idiota”). Ele vive ainda por 10 anos, meigo e demente, sob os cuidados de sua mãe e irmãs. Do cavalo nada sabemos.

Estabelecida a relação do cavalo com o episódio vivido por Nietzsche, o filme começa, seguindo lentamente a monótona rotina de Ohlsdorfer, o cocheiro, que troca de roupa, deita-se, come a batata preparada por sua filha e tenta fazer o cavalo comer e trabalhar. À noite, depois que pai e filha se deitam, ocorre o primeiro diálogo, decorridos já 30 minutos de filme, quando o pai quer saber se a filha ouviu o ruído das térmitas. Ohlsdorfer as ouviu há anos, mas não mais agora. Trata-se do primeiro indício do declínio do mundo.

No segundo dia, pai e filha tentam fazer com que o cavalo trabalhe, sem sucesso. O vizinho chamado Bernhard bate à porta em busca de palinka, um tipo de aguardente. Exaltado faz um discurso sobre o fim dos tempos, alegando que tudo está perdido para sempre, que não há nem bem nem mal, em uma referência indireta a uma das obras de Nietzsche. O tom de sua voz é profético e o conteúdo niilista, mas para Ohlsdorfer não passa de bobagem.

O terceiro dia é marcado pela visita dos ciganos. Pai e filha cumprem o mesmo ritual de sobrevivência, até que os ciganos chegam fazendo alarido com a descoberta do poço, de onde retiram água, enquanto Ohlsdorfer os expulsa. Um velho dá à mulher um livro, como forma de pagamento pela água. Em casa, depois de limpar os pratos, ela lê com dificuldade as palavras que condenam as injustiças feitas contra os lugares sagrados e vaticina: «A manhã se converterá em noite. A noite acabará.»

No quarto dia, ainda que retorne ciclicamente a gestualidade cotidiana, outro sinal de declínio anuncia o fim do mundo, ou ao menos daquele mundo: acaba a água do poço. Em uma medida extrema, a única que resta, recolhem seus pertences mais importantes e tentam partir, com a mulher puxando a carroça no lugar do cavalo, que se arrasta atrás, junto com o padre. A câmera imóvel lhes acompanha até que desaparecem no horizonte, mas em poucos instantes retornam sem nenhuma explicação. Não sabemos o que se passou, mas não conseguiram partir. Estão presos àquela difícil condição.

O quinto dia é marcado pelo fim da luz. A lamparina não acende, por mais que pai e filha se esforcem por levar o lume até ela. Em *off* a voz do narrador sintetiza a situação: «Podemos ouvi-los tateando para chegar às suas camas. Podemos ouvi-los se deitando e cobrindo-se com os cobertores. Podemos ouvi-los respirando somente a respiração

deles. Um silêncio de morte fora, a tempestade acabou. Um silêncio de morte na casa também».

O sexto dia se anuncia. Da escuridão emerge lentamente a silhueta do pai e da filha sentados à mesa. Embora seja dia, está tudo escuro, dentro e fora da casa, nenhuma luz os ilumina. O pai insta sua filha a comer, mas ela permanece imóvel. É o fim do filme, uma imagem serena e silenciosa do fim do mundo.

Para analisar a obra em questão, é importante compreender que a principal função do imaginário é a de eufemizar as imagens da morte e do tempo que passa. Em *O Cavalo de Turim*, a eufemização ocorre com o atualizar da imagem do fim do mundo. Ohlsdorfer esforça-se continuamente e em vão para reverter não a passagem do tempo, mas a decadência por ela anunciada. Tenta fazer o cavalo comer, trabalhar, tenta mudar-se dali, procurar novas paragens, esforça-se inclusive, como mostra a última cena, para se manter vivo num mundo já apagado. Esse esforço de ação, mais do que uma tentativa de negar o que se faz patente, parece reforçar o desejo de vida, desejo de seguir adiante, de fazer frente às faces da morte.

E que faces são essas? Não há no filme ribombar de trombetas, labaredas infernais, explosões espetaculares ou algo que se pareça com uma grande catástrofe. O fim do mundo em *O Cavalo de Turim* realiza-se mítica e narrativamente com a emergência de três mitemas que aparecem entrelaçados: o tempo circular, o declínio e o niilismo.

O tempo circular aparece na dinâmica do cotidiano vivido pelas personagens, no retorno do dia após a noite, na possibilidade de um recomeço após o fim. Simultaneamente estão presentes as imagens de declínio, os sinais de esgotamento do mundo: o cavalo que se recusa a comer, a água que se esgota, a luz que se apaga.

Em entrevista a Lídia Mello (2015: 9-10), quando perguntado sobre a relação entre diferença e repetição em seus filmes, o diretor húngaro é esclarecedor. Após dizer que nunca acontece uma repetição pura e simples, que cada dia o mesmo é vivido de maneira diferente, conclui:

Enfim, *O cavalo de Turim* é muito simples, pois mostra que criamos cada um de nossos dias de formas diferentes, e nos tornamos cada vez mais fracos; e, no fim, apenas desaparecemos. Vamos desaparecendo da vida, da terra e então morreremos. Isto não é o apocalipse, nem algo ruidoso. É simplesmente a morte.

Entretanto, a obra vai além das intenções do diretor, pois efetivamente a morte das personagens e do cavalo vem envolta em uma atmosfera cósmica, mítica, com uma tempestade de vento que só cessará no sexto dia, junto com a luz. A fala profética do vizinho e o livro dos ciganos completam o quadro enigmático e fertiliza simbolicamente o declínio do mundo. Seu fim não vem de maneira estridente, mas num movimento silencioso e espiralado, com o diferente se descolando do seio da repetição. A cada dia surge um novo sinal do avanço do tempo.

Desse modo, o tempo não é só um tema fundamental do filme, mas um mitema que se apresenta de maneira complexa. A tensão entre as histórias circulares e as situações que rompem a circularidade do relato é uma constante e o ponto de chegada, o fim do mundo, revela a lógica da decadência em uma perspectiva niilista, em que os valores perdem força e o sentido esmorece.

De acordo com Jacques Rancière (2013: 82-83), o filme articula três tempos. O tempo do declínio, tanto do cavalo quanto das personagens que veem o fim inexorável se aproximando com o poço seco e o lampião que já não acende. O tempo da mudança, quando intentam partir com a mulher puxando a carroça. E, por fim, o tempo da repetição, da espera atrás da janela, de onde, através da dança de folhas secas ao vento, se observa ao longe a árvore de galhos secos.

András Kovács (2013) também nota que a repetição dos eventos cotidianos não turva a marcha de seis dias rumo ao fim. Fim que não se resume à morte das personagens – cavalo, homem e mulher –, mas se estende à desapareição da natureza.

Na perspectiva durandiana, o tempo em *O Cavalo de Turim* revela as quatro manifestações da organização temporal realizada pela estrutura sintética do imaginário. Primeiramente, a «harmonização dos contrários», em que o termo «harmonia significa simplesmente aqui organização conveniente das diferenças e dos contrários» (Durand, 1989: 237), como ocorre na conjunção do tempo do declínio e da repetição na película.

O «caráter dialético ou contrastante» é a segunda organização da estrutura sintética e se manifesta pela «valorização igual e recíproca das antíteses no tempo» (idem: 239). É importante ressaltar que não há uma síntese no sentido de uma fusão ou uma unificação dos elementos contrários, nem o predomínio de um contra o outro, mas justamente

a igual valorização. No filme, isso ocorre justamente na coincidência de termos opostos, mas que são também complementares: velhice e juventude, homem e mulher, pai e filha (na relação das personagens); luz e escuridão, dentro e fora, som e silêncio (sem contar o próprio contraste estético nas imagens em preto e branco).

A terceira forma de organização temporal da estrutura estética é a histórica, marcada pela possibilidade, na narração do presente, da «hipotipose do passado» (240). O presente histórico é então reflexo de uma imagem do passado que retorna e influencia o presente. «De um lado a estrutura histórica é orientada por um progresso, pelo presente senão pelo futuro, do outro por um passado fora do tempo à força de ser passado» (241). O episódio da biografia nietzscheana que está no prólogo da película é essa imagem simbólica do passado que contamina toda a narrativa presente. Não estamos diante de qualquer cavalo, mas do cavalo-símbolo do fim da lucidez do homem Nietzsche.

A quarta e última organização do tempo ocorre pela «*hipotipose futura*: o futuro é presentificado, é dominado pela imaginação» (241). É o predomínio do estilo messiânico ou «revolucionário que põe um ponto final ideal à história, inaugura a *estrutura progressista*» (242). No caso em questão, o fim da história coincide com o próprio fim do mundo, é este o futuro que se antecipa por meio da hipotipose, contaminando o presente, como ocorre com os sinais que indicam a proximidade do fim.

E o fim do filme não deixa de ecoar o anúncio feito pelo próprio Béla Tarr de que esta seria sua última obra cinematográfica. A esse respeito, Rancière (2003: 84-85) reflete no último parágrafo de seu estudo:

Haver feito seu último filme não é entrar forçosamente no tempo em que já não é possível filmar. O tempo depois do final é bem aquele em que se sabe que em cada novo filme surgirá a mesma pergunta: por que fazer mais um filme sobre uma história que, em seu princípio, é sempre a mesma? Poderíamos sugerir que é porque a exploração das situações que essa história idêntica pode determinar é tão infinita como a constância com a qual os indivíduos se dedicam a suportá-la. A última manhã é ainda uma manhã prévia e o último filme ainda é um filme a mais. O círculo fechado está sempre aberto.

O que Rancière sugere é que o tema do fim do mundo expressa o esgotamento de algo que, por força do próprio esgotamento, pede renovação. O mito do fim do mundo é, assim, possibilidade de recomeço. É a leitura que faz, por exemplo, Daniel Soares Abib (2016: 44): «Tarr reencontra, portanto, um certo renascer de possibilidades, justamente quando se abdica de propor uma direção; quando já não espera que a realidade lhe aponte uma direção.» De maneira mais enfática e abrangente, Rosa Maria Martelo (2015: 16) também entende que o fim do mundo é um pensamento, uma alegoria, uma tentativa de interromper o devir, expressão do desejo de um novo princípio, razão pela qual, na interpretação da autora, «o facto de dividir o filme em seis dias não pode deixar de nos fazer pensar num sétimo dia em que tudo possa afinal recomeçar.»

Os mitemas do tempo circular e do declínio não aparecem apenas entrelaçados entre si, mas também a um outro mitema, o do niilismo.

Embora historicamente o niilismo tenha sido nomeado no século XIX na literatura russa de Ivan Turgueniev e Fiódor Dostoievski e no pensamento germânico de Friedrich Nietzsche, sua presença pode ser sentida em todo momento em que a sociedade é tomada pelo sentimento de decadência, de declínio, como a modelar expulsão do paraíso judaico-cristã ou as sucessivas idades gregas (ouro, prata, bronze, heróis e ferro). Esses momentos equivalem simbolicamente ao fim do mundo, ou ao fim de um mundo e consequente início de outro.

O niilismo expressa, portanto, a negação de todos os valores, a ausência de sentido e finalidade. As antigas crenças desaparecem e nada ocupa seu lugar. Nietzsche (1983: 381) definiu o niilismo como a «hiperbólica ingenuidade do homem: colocar a si mesmo como sentido e medida do valor das coisas.» Atualmente, Gianni Vattimo (1996: 4) define niilismo como «a morte de deus» anunciada por Nietzsche, a «desvalorização dos valores supremos».

Em *O Cavalo de Turim*, o niilismo se apresenta, para além do discurso, no declínio das próprias narrativas. Se os filmes anteriores de Béla Tarr se interessavam pelos engodos tramados nas histórias – já que, como apontou Rancière (2013: 67), as histórias todas, contadas desde o Antigo Testamento, não fazem mais que gerar expectativas que se revelam enganosas –, *O Cavalo de Turim* é o filme que se interessa pela espera, a espera quase silenciosa, jamais refletida ou dialogada, do

fim de todas as esperanças. O primeiro a deixar de esperar é o cavalo. Recusa-se a comer, depois recusa-se a beber. A mulher, no último dia, também se recusará a comer, da mesma forma que a lamparina recusará o fogo e o mundo se recusará a continuar.

O fim do mundo é simbolizado pelo cansaço do cavalo, que opera aqui como a síntese de uma natureza que perde força, decai e se dissipa. A água deixa de manar, o vento cessa de soprar, a luz já não pode ser acesa. Gilbert Durand (1989: 55) atesta que «o cavalo é isomorfo das trevas e do inferno», um animal ctónico, ligado às forças terríficas da natureza, «símbolo do tempo dado que se liga aos grandes relógios naturais» (idem:57), como aparece na película de Tarr. É o cavalo também que puxa o carro solar e, em algumas culturas, liga-se a divindades lunares, reforçando o carácter temporal de sua simbologia. No filme, os sinais de declínio se ligam ao símbolos hipomorfos, como na tormenta incessante ou mais claramente na escuridão final.

Para Jacques Rancière, o cavalo simboliza no filme o instrumento de trabalho, o meio de sobrevivência do velho e da filha, sua força de trabalho, de ação no mundo. Mas o animal é também mártir dos humanos, o cavalo ao qual Nietzsche se abraçou nas ruas de Turim. E, por fim, o símbolo da existência do cocheiro inválido e sua filha, um irmão do camelo nietzschiano, feito para carregar todos os fardos possíveis. (Rancière, 2013: 81-82)

András Kovács (2013: 146) interpreta a relação entre o cavalo e a narrativa de Tarr de maneira semelhante, apontando que, na filosofia visionária de uma nova existência humana pensada por Nietzsche, o cavalo castigado representa a existência sub-humana mais humilhada, impotente e miserável. O encontro do filósofo com o cavalo é, no dizer do crítico húngaro, símbolo do colapso mental de Nietzsche, assim como o colapso de Nietzsche funciona como uma premonição do apocalipse. Para Kovács, o fato de a história girar em torno do cavalo que provocou a reação de Nietzsche, e não sobre um cavalo qualquer espancado por seu dono, estabelece uma relação reflexiva, em que a história do cavalo dá ao episódio de Nietzsche um aspecto moral, enquanto o episódio de Nietzsche dá à história do cavalo uma dimensão filosófica.

Kovács (2013: 152) assinala ainda que, se a universalidade da compaixão no caso de Nietzsche decorre da pena que o filósofo sentiu por um cavalo, no filme o espectador é levado ao mesmo efeito. Se sentimos

compaixão pelos personagens, não é por suas qualidade humanas nobres, mas porque suas vidas – a do cavalo, do homem e da mulher, estão prestes a se extinguir.

Desse modo, o cavalo do filme atualiza os símbolos hipomorfos aos quais sempre esteve ligado, conferindo um caráter cósmico e mítico à sua participação. Esse caráter mítico associa-se ao niilismo filosófico pensado por Nietzsche para formular uma versão possível do mito do fim do mundo, na qual sai de cena o espetáculo apocalíptico para a fabulação de um lento declínio, imagem de um tempo da decadência que irrompe do tempo circular para decretar o fim do próprio tempo. É, portanto, no interior do fim do mundo que o filme termina, como se continuássemos, de algum modo, ao seu final, talvez para reanimá-lo, talvez para reconstruí-lo, talvez como testemunha silenciosa do silêncio e da escuridão finais, mas onde ecoa uma última pergunta: o que virá depois do fim?

## REFERÊNCIAS

- O CAVALO DE TURIM. DIRETOR: BÉLA TARR. PRODUÇÃO: HUNGRIA, França, Alemanha, Suíça, USA: TT Filmmühely, Vega Film, Zero Fiction Film, 2011.
- ABIB, Daniel Soares (2016). *Narrativa Niilista*: um olhar narrativo sobre “O cavalo de Turim”. Rascunho – Monografias Cinema e Vídeo – UFF, v. 8, n. 13.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; GOMES, Eunice S. L.; ALMEIDA, Rogério de (2014). *O mito revivido: a mitanálise como método de investigação do imaginário*. São Paulo: Képois.
- COUSINS, Mark (2013). *História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*. São Paulo: Martins Fontes.
- DURAND, Gilbert (1981). *Mito, Símbolo e Mitologia*. Lisboa: Editorial Presença.
- DURAND, Gilbert (1989). *Estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença.
- DURAND, Gilbert (1998). *Campos do Imaginário*. Lisboa: Piaget.
- DURAND, Gilbert (2003). *Mitos y Sociedades: introducción a la mitología*. Trad. de Sylvie Nante. Buenos Aires: Edición Bilbos.
- KOVÁCS, András (2013). *The cinema of Béla Tarr: the circle closes*. New York: Columbia University Press.
- MARTELO, Rosa Maria (2015). Fim do Mundo / Reiniciar. *Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, 5.



- MELLO, Lídia (2015). Béla Tarr, o cineasta do tempo e do cotidiano. *Revista REBECA*, Ano 4, Ed. 8, Julho-Dezembro.
- NIETZSCHE, Friedrich (1983). *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural.
- RANCIÈRE, Jacques (2013). *Bela Tarr: Después del final*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- STEINER, Goerges (2005). *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Trad. de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR.
- VATIN, Claude (2004). *Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal*. Paris: ENS.
- VATTIMO, Gianni (1996). *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes.



# ESBOÇO DE UM BESTIÁRIO HOMÉRICO

Ana Paula Pinto

appinto@braga.ucp.pt

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS DA UCP

CENTRO ESTUDOS FILOSÓFICOS E HUMANÍSTICOS (CEFH), BRAGA, PORTUGAL

Como noutros âmbitos, também na explicitação da peculiar condição dos animais irracionais os Poemas Homéricos oferecem à consciência um manancial de referências de extraordinária fecundidade. Tanto a paisagem bélica de Tróia, na *Ilíada*, como a utópica travessia até Ítaca, na *Odisseia*, estão sempre habitados de animais. Entes reais da natureza ou enviados fantásticos de uma esfera sobrenatural, criaturas domésticas ou feras selvagens, promotores da subsistência ou agentes da morte, ternos adjuvantes ou terríveis oponentes, verdadeiras entidades diegéticas ou apenas figuras de retórica nos *símiles*, os animais projectam, a partir do espaço simbólico da sua representação poética, uma complexa teia de significações. Através da análise do *corpus* dos dois poemas, pretendemos aprofundar o conhecimento da expressividade das figuras animais, que ali espelham não só a mundividência antiga, consciente, mas também o fluxo inconsciente e perene do imaginário humano sobre o devir partilhado de todos os mortais num mesmo território comum.

43

ESBOÇO DE UM  
BESTIÁRIO HOMÉRICO

Ana Paula Pinto

## Homero e a matriz cultural da Europa

**HOMERO CONSERVA NA HISTÓRIA CULTURAL DO OCIDENTE UM ESTATUTO ÍMPAR:** irrompendo aparentemente sozinho da neblina misteriosa dos começos, estão-lhe atribuídas as primeiras composições poéticas que inauguraram o riquíssimo manancial da Literatura Grega, e representam a mais antiga matriz cultural e literária da Antiguidade.

Desde que foram compostos, no período arcaico, provavelmente no séc. VIII a.C, os Poemas Homéricos assumiram-se dentro das fronteiras estreitas da Hélade, não só como modelo dos poetas mais antigos e primeiro fundamento de toda a investigação filológica, mas também alvo preferencial do debate dos primeiros filósofos. Esta inequívoca presença se traduz num testemunho de Ateneu (*Deipnosophistas*, VIII, 347e), que ecoa as palavras de Ésquilo, reconhecendo na sua própria

produção trágica meras *migalhas dos lautos banquetes homéricos*: τοῦ καλοῦ καὶ λαμπροῦ Αἰσχύλου, ὃς τὰς αὐτοῦ τραγωδίας τεμάχη εἶναι ἔλεγεν τῶν Ὀμήρου μεγάλων δείπνων. Depois, no amplo arco temporal que se desenha desde essa fase da Antiguidade até aos nossos dias, recebidos nos círculos cada vez mais amplos de influência da cultura grega, o seu fascínio irradiou de forma tão incomparável, que se tornaram, mais do que o superior exemplo para todos os poetas sucessivos, o ponto de partida de todas as reflexões filosóficas, e a inspiração incontornável dos múltiplos âmbitos das artes, convertendo-se num dos pilares fundadores da unidade helénica e no maior guia espiritual de toda a cultura ocidental.

Da vastíssima obra que desde a Antiguidade se atribuiu a Homero chegaram aos nossos dias, mais libertas da erosão típica dos poemas de transmissão oral do que das escrupulosas suspeições da crítica especializada, duas obras fundamentais, a *Iliada* e a *Odisseia*. Consideradas o mais sublime modelo da epopeia, e tematicamente fundadas em similar ideal heróico, as duas obras comungam de equivalente estrutura formal, moldada em versos hexâmetros dactílicos, dos mesmos processos literários, fundamentados numa peculiar técnica de produção e transmissão, e de equivalente fundo arqueológico e linguístico. Ambos os poemas, iniciados num ponto em que a peripécia fundamental se encontra à beira do desenlace, surgem inscritos na moldura temática comum da Guerra de Tróia, provocada pela leviandade venturosa dos deuses, que se entretinham a aliviar o peso excessivo da terra e do seu próprio tédio, instrumentalizando a fragilidade dos mortais. A Antiguidade reputava essa gesta heróica tremenda, que convulsionara tragicamente os confins do mundo conhecido, não só como um evento histórico autêntico, mas como o mais extraordinário e sedutor de todos no reportório da tradição antiga. Num cenário de extraordinária violência, a *Iliada* detalhava como a cólera de Aquiles, ultrajado pela arrogância de Agamémnon, precipita, ao fim de nove anos de cerco, a trágica solução do conflito armado. A *Odisseia*, por seu lado, centrava-se no atribulado retorno de Ulisses do território saqueado de Tróia à pátria e ao amor da família. A singularidade do seu destino – arrastado num périplo desmedido, único ausente quando já todos os gregos se encontram em casa – justificará a excepcional complexidade da estrutura narrativa.

## Omnipresença animal nos Poemas Homéricos

Tanto o atormentado cenário bélico de Tróia, na *Iliada*, como a utópica travessia pelos confins da terra e do mar até Ítaca, na *Odisseia*, estão sempre habitados de animais. Enquanto o próemio da *Iliada* esboça a fundamental tragédia dos guerreiros de ambos os exércitos, que, castigados pela cólera inflexível de Aquiles, apodrecem no pó da terra, presas indefesas de cães e aves de rapina (*Il. I 4-5*), o da *Odisseia* lembra como a insensatez dos Itacenses converteu as manadas sagradas de Hiperión (*Od. I 8*) em mais um pretexto de castigo divino à carente fragilidade humana. Também o início da narrativa propõe na *Iliada*, através da figura do sacerdote Crises, o tema do sacrifício de gordas coxas de touros e cabras (*Il. I 40*), pelo qual os infelizes mortais tentam demover o ressentimento de Apolo, que inesperadamente abate no acampamento primeiro as mulas e os rápidos cães (*Il. I 50*), e depois os homens incapazes de se defenderem dessas outras setas mortíferas, na *Odisseia* é o afastamento de Poséidon, a receber dos Etíopes hecatombes de carneiros e touros (*Od. I 24*), que permite a Atena lançar à revelia do tio iracundo o projecto de salvação *do homem astuto que muito sofreu*. E se a *Iliada* encerra com o quadro melancólico das carroças puxadas por mulas, que se afastam dos gemidos enlutados da cidade à beira da ruína para a floresta, a carrear lenha para a pira fúnebre *de Heitor, domador de cavalos* (*Il. XXIV 804*), a *Odisseia* prefere notar, numa Ítaca selvagememente regada de sangue, a agitação de Ulisses justiceiro, semelhante no seu furor a uma águia em pleno voo (*Od. XXIV 538*), e apenas a custo disciplinado pelas ameaças de Zeus, e pelo cuidado protector de Atena.

Entre o início e o fim de cada um dos poemas, quase sempre actantes silenciosos e atentos de um drama que se desencadeia em duas esferas especulares, a humana e a divina, recorrem obsidianes as figuras dos animais, a acompanharem não só a itinerância sofrida dos mortais, mas a servirem também o conforto dos bem-aventurados olímpicos.

## Os animais na representação formular dos epítetos

Alguns surgem como sugestões poéticas na estrutura formular dos epítetos, que condensam, ajustada ao espaço rigidamente fixo do

hexâmetro, uma expansão poética de intenso colorido: é assim que nos habituamos a reconhecer, distinta da maior parte das outras, a paisagem peculiar de Ílion *de belos cavalos* (εὐπωλος), ou Tróia, Larissa, Ftia, Lícia, Trácia, Peónia, Tarne, de *férteis pastos* (ἐριβόλαξ), Argos e Trica, *apascentadoras de cavalos* (ἰππόβοτος), Tisbe e Messa, *cheias de pombas* (πολυτρήρων), Orcómeno *de muitos rebanhos* (πολύμηλον), e Ftia, Itona e Pilos, *mães de rebanhos* (μήτηρ μῆλων), ou a pátria dos Énetos, donde vêm as mulas selvagens (ὄθεν ἡμιόνων γένος ἀγροτεράων), Hilo e Helesponto *pisosos* (ιχθυόεις), etc...A par destes, recorrem ainda, como indícios de criação de gado e habilidade no seu manuseio, vários epítetos associados a etnónimos, nos Troianos *domadores de cavalos* (ἰπποδάμων),<sup>[1]</sup> ou que *dominam pelo chicote os cavalos* (μεγάθυμοι κέντορες ἵππων), nos Frígios, *de luzentes corcéis* (ἄνδρες αἰολόπωλοι), nos Dânaos e Mirmidões *de velozes corcéis* (ταχύπωλοι). O mesmo mecanismo poético se aplica à figura individual de determinados heróis, que se distinguem da turba por serem *pastores de povos* (ποιμῆν λαῶν),<sup>[2]</sup> ou *domadores de cavalos*, e *experiente(s) caçador(es)* (αἴμων θήρης).

Especularmente, vários dos epítetos das figuras divinas veiculam equivalente proximidade com os animais, o seu uso e trato: a par dos guerreiros mortais, que se protegem dos golpes com escudos recobertos de pele bovina, estão Zeus *detentor da égide* (αἰγίοχος), Atena, *a filha de Zeus que agita a égide* (αἰγίοχοιο Διὸς τέκος), e Ares, *com poderoso escudo bovino* (ταλαύρινος). Como os mortais, que desferem contra os pares ou contra outros animais, na caçada, as suas espadas, lanças, dardos, e setas, estão Zeus *que lança relâmpagos* (ἀστεροπητής) e que *se diverte a manipular o raio* (τερπικέραυνος), Apolo, *de espada dourada* (χρυσάορος)

<sup>1</sup> O epíteto aplica-se no plural distintivamente aos Troianos, 23x na *Iliada* (contra uma única aplicação aos Frígios, em *Il. X* 431). No singular, pode referenciar vários heróis, nem sempre troianos; na *Iliada*, Atreu (2x) Tideu (1x), Diomedes (9x), Antenor (2x), Heitor (5x), Hípaso (1x), Trasimedes (1x); Hiperenor (1x), Hípiroco (1x), Castor (1x); na *Odisséia*, Nestor (1x), Diomedes (1 x) e Castor (1 x). A justificação semântica do epíteto prende-se regularmente com contextos de excelência guerreira.

<sup>2</sup> Título metafórico, usado sobretudo para o grande soberano, Agamémnon, (12x *Il.*, 5x *Od.*), mas também para vários outros *condutores de hostes*: Menelau (3x *Il.*, 1x *Od.*), Nestor (3x *Il.*, 3x *Od.*), Aquiles (3x *Il.*), Heitor (4x *Il.*), Eneias (2x *Il.*); Macáon (3x *Il.*); Ulisses (2x *Od.*), e ainda, com apenas uma ocorrência na *Iliada*, a Apisáon, Atreu, Biante, Bienor, Diomedes, Driante, Eurípilo, Heleno, Fáusio, Glauco, Hípeenor, Hipsenor, Jasão e Trasimedes, e na *Odisséia*, uma vez a Laertes, a Egisto, e a Mentor.

e arco de prata (ἀργυρότοξος), que lança flechas (ἀφίτωρ), que acerta ao longe, certeiro (ἐκάεργος; ἐκατηβελέτης; ἐκατηβόλος; ἔκατος; Ἐκηβόλος), célebre pelo arco (κλυτότοξος), sua irmã Ártemis, a selvagem caçadora (ἀγροτέρη), senhora das feras (πότνια θηρῶν) de flechas de ouro (χρυσάορος), que espalha os seus dardos (ιοχέαιρα), e Ares assassino (ἀνδρειφόντης; ἀνδροφόνος), manchado de mortes (μυαιφόνος), monstruoso (πελώριος), que agita a lança (ἐγχεσπαλος) e perfura (a pele d)os escudos (ρίνοτόρος). Como os chefes de milícias, que conduzem como rebanhos à batalha as tropas, estão Atena, condutora de hostes (ἀγγελίη), predadora (λιήτις), e que como Apolo e Ares incita o povo (λαοσσός). Como os cavaleiros e escudeiros, que aparelham os cavalos e sobre eles viajam e combatem, estão ainda Ártemis e Ares, de rédeas douradas (χρυσήνιος). Chamam particular atenção, neste âmbito, os mais enigmáticos epítetos de alguns dos deuses – como Atena γλαυκῶπις, e Hera βοῶπις, mas também Apolo Λυκηγενής e Σμινθεύς, e Hermes Ἀργεῖφόντης – que possivelmente conotam, num enquadramento de mistério que nenhum esforço filológico conseguiu até hoje iluminar de forma cabal e definitiva, uma fase proto-histórica da religião grega, que representaria zoomorficamente as figuras das forças divinas.<sup>[3]</sup> A tradição poética homérica parece ter discretamente racionalizado essa notação na regular familiaridade dos deuses com alguns animais, seus mensageiros prodigiosos ou disfarces metamórficos (e.g., em particular, as águias de Zeus, as aves de rapina de Atena, e os cavalos e os touros de Poséidon, as serpentes de Apolo).

## Actantes na terra, no mar, no ar, e nos abismos

Outras referências diegéticas representam mais explicitamente os animais a dividirem com os homens a cartografia agreste do mundo – na terra, no mar, no ar e até no retiro inóspito do submundo. As mais recorrentes registam a presença multimoda em terra dos animais domésticos, em particular dos cavalos, que, no contexto de guerra, fomentam o trabalho de equipa e a vinculação afectiva entre o guerreiro e o escudeiro, permitem estratégias de ataque mais sólidas, e

<sup>3</sup> Para o esclarecimento das controvérsias implícitas na discussão destes epítetos, *vd.* Pinto (2017).

de retirada mais seguras; por regra, a excepcionalidade da *aristeia* de um guerreiro pressupõe a sua corajosa capacidade de dispensar, ou colocar a resguardo, atrás, o carro e os cavalos, ou para incentivar pessoalmente as tropas pedestres (*Il.* VI 102, Heitor e Eneias), ou para afrontar com audácia os caprichos da sorte, de pés assentes na terra e espírito aberto à misericórdia dos deuses (*Il.* V 252 *sqq.*, Diomedes). Em contexto de paz, os cavalos (e, paralelamente, as mulas<sup>[4]</sup> – menos dispendiosas, e mais ligeiras e adequadas a trabalhos menos nobres, como o transporte de carroças, o arrasto de materiais, e os trabalhos de lavoura) são o meio de transporte privilegiado para vencer por terra as distâncias, um excepcional dom de hospitalidade (nem sempre, no entanto, aceitável, *vd.* *Od.* XIII 242 *sqq.*), e o mais relevante veículo e prémio nas provas dos Jogos (*Il.* XXIII 259 *sqq* e 659 *sqq.*). Pelo seu peculiar valor, não só económico e social, mas também estratégico no combate, os cavalos são também despojos de guerra de excepcional valor, e objecto de cobiça de ladrões. Comprovando a especularidade<sup>[5]</sup> simbólica da esfera humana e da divina, também os deuses, que descem dos píncaros olímpicos, a vagabundear, nalgum momento de tédio, pelo lodo terreno do mundo, usam muitas vezes nas suas itinerâncias os seus próprios carros e cavalos (assim Atena e Hera, e Poseídon). Merecem especial atenção alguns cavalos que foram concebidos por forças divinas, ou ofertas excepcionais dos deuses aos seus preferidos, como os cavalos de Aquiles, dos poucos a quem o poeta cumula com referências onomásticas e genealógicas;<sup>[6]</sup> por um cúmulo simbólico,

<sup>4</sup> *E.g.*: *Il.* I 50; *Il.* VII 332; *Il.* XVII; *Il.* XXIII 111, 115-28; *Od.* VI 35, 68, 72, 83, 88; 260, 316; *Od.* XVII 290 *sqq.* Muito importante na economia antiga, este híbrido e estéril (nascido da miscigenação de éguas e burros, ou cavalos e burras) era particularmente útil e versátil para o transporte de homens e objectos nos mais variados locais, por ser maior, mais forte, e mais dócil que os humildes burros, e mais resistente e menos dispendioso que o cavalo. *Vd.* para mais detalhes Kitchell (2014: 126).

<sup>5</sup> Notar que o esquema de reprodução especular das esferas faz com que os deuses – que também sofrem, são feridos, e vertem sangue (*Il.* V 335 *sqq.*, 382 *sqq.*) – também andem nos seus próprios cavalos e os ofereçam como dons hospitaleiros aos mortais. Também tal como os deuses comem ambrósia, é ambrósia o que pastam os cavalos dos deuses (*Il.* V 777).

<sup>6</sup> *Cf.* *Il.* XVI 149 *sqq.*; *Il.* XVI 152; *Il.* VIII 185; *Il.* V 252 *sqq.*; *Il.* V 639 *sqq.*; *Il.* VIII 105; *Il.* XXIII 346-47. A estas notações literárias se somarão na Antiguidade as referências onomásticas de cavalos históricos, como *Bucephalus* (o cavalo de Alexandre), *Incitatus* (o de Nero), e *Borysthenes* (o de Adriano); *cf.* Kitchell (2014: p.89, *s.v.* horse).



os cavalos, cuidados com particular carinho por Pátroclo, sentirão compassivamente a morte do cuidador, e recusar-se-ão a abandonar o seu corpo na refrega, e a alimentar-se, como Aquiles, nos dias sucessivos. Esta atitude de lutuosa orfandade dos cavalos provocará a compaixão de Zeus, arrependido de ter entregue as divinas criaturas ao cuidado de um dos homens, « pois não há, na verdade, nada mais infeliz do que o homem/De entre todos os seres que vivem e rastejam sobre a terra » (*Il.* XVII 446-47).

Respondendo de forma mágica ao impulso dos homens, que tendem a dirigir-lhes palavras de incentivo ou vitupério, também os cavalos de Aquiles lhe dirigirão uma vez a palavra (*Il.* XIX 404 *sqq.*), anunciando-lhe sem rebuços, como a própria mãe que o vela com incansável amor, as tremendas circunstâncias da morte próxima.<sup>[7]</sup> A *Odisseia* apresenta, como referência simbólica incomparável, a figura do cavalo de madeira, concebida duplamente por Ulisses como preito de homenagem a Atena, e castigo estratégico aos troianos; apenas brevemente aludida por Menelau a Telémaco (*Od.* IV 269-89), ou por Ulisses à sombra de Aquiles, no Hades (*Od.* XI 523 *sqq.*), e proposta como tema de canto por Ulisses a Demódoco, na cartografia mágica de Esquéria (*Od.* VIII 492 *sqq.*), a figura do cavalo de madeira é precisamente a chave-póstuma que toda a narrativa da *Iliada* anuncia velada e profeticamente, na ameaça de ruína que impende sobre a cidade e os seus míseros habitantes, e a memória heróica que permitirá a Ulisses recuperar a sua identidade perdida.

Outro animal doméstico sempre presente nos Poemas Homéricos é o cão. A *Iliada* tende a apresentá-lo duplamente, ora como companheiro do pastor, do proprietário e do caçador, a auxiliar nas tarefas de guarda dos bens e protecção do gado, ora, por outro lado, muitas vezes conotado, no contexto da guerra, com a ameaça da mutilação associada à morte insepulta; desde os primeiros versos do proémio (*Il.* I 4), ou nas palavras angustiadas das personagens, ele surge regularmente

<sup>7</sup> Indício da excepcional importância dos cavalos parece ser o sacrifício de cavalos promovido por Aquiles, no enquadramento dos ritos funerários de Pátroclo (*Il.* XXIII 171); a natureza do ritual, sem qualquer equivalente poético na produção homérica, parece ter equivalentes históricos documentados através de escavações arqueológicas em Lerna (Maratona) e Arkhanes (Creta); para mais detalhes, cf. Kitchell (2014: 89, *s.v.* horse).

a par com as aves de rapina e os abutres, a atacar e mutilar projectivamente os cadáveres, e a impedir, por isso, aos mortos, sem o ritual fúnebre de pacificação, a possibilidade de repousarem no mundo das sombras, transpostos os limites do Hades.<sup>[8]</sup> Além disso, é o referente fundamental da invectiva injuriosa tanto dos humanos como dos deuses,<sup>[9]</sup> quer ao oponente, quer como exercício de auto-contrição (sobretudo da pesarosa Helena). Na *Odisseia*, o cão, assumindo ainda o papel de adjuvante nas caçadas<sup>[10]</sup> e na guarda dos rebanhos, tende, por sua vez a recorrer como o companheiro fiel do solitário;<sup>[11]</sup> avulta, nesse enquadramento simbólico, a importância de Argos, o único dos conhecidos que consegue, moribundo, reconhecer sem necessidade de sinais Ulisses há muito ausente.<sup>[12]</sup>

Recorrem ainda, como referentes sociais da riqueza dos povos arcaicos, as reses de gado graúdo (bovinos) e miúdo (carneiros, ovelhas, cabras), a que crescem, na *Odisseia*, também os porcos das abundantíssimas varas de Eumeu.<sup>[13]</sup> Fonte fundamental da alimentação

<sup>8</sup> Ver, por peculiarmente dramática, a convicção que Príamo confessa de vir, no contexto da cidade dizimada, não a ser comido pelos cães vadios, ou pelos cães dos aqueus, mas pelos seus próprios cães, que ele carinhosamente alimentou à mesa do palácio (*Il.* XXII 59 *sqq.*)

<sup>9</sup> *E.g.*, os deuses: *Il.* VIII 483; *Il.* XVIII 396; *Il.* XXI 483 *sqq.*; os homens: *Il.* I 159 e 225; *Il.* XI 362; *Il.* XXII 345 *sqq.*; *Od.* XI 425; *Od.* XIX 91; *Od.* XIX 154; *Od.* XIX 372; *Od.* XXII 30; *Od.* XXII 35. Referentes animais alternativos para a injúria são as carraças, *κυνάμυια* (*e.g.*: em *Il.* XXI 394; *Il.* XXI 421) e os gamos (*Il.* I 225; *Il.* IV 244-45).

<sup>10</sup> *Vd.* em particular o episódio da caçada ritual de Ulisses adolescente, nas propriedades do avô Autólico, em *Od.* XIX 392-466, e o seu crucial espectro simbólico na identificação do herói a partir do sinal indelével da cicatriz.

<sup>11</sup> Há sempre dois cães que acompanham Telémaco, como duas aias acompanham Penélope (*Od.* I 331, XVIII 207; XIX 601), Nausícaa (*Od.* VI 84), e Helena (*Il.* III 143; *Od.* IV 121 *sqq.*); tal como a presença recorrente dos cães junto do jovem sublinha a sua solidão, sem familiares ou aliados óbvios na dificuldade, e replica a solidão do pai, a quem apenas o cão Argos é capaz de reconhecer numa fidelidade incondicional, mesmo à hora da morte.

<sup>12</sup> Também na *Odisseia* surgem referências a cães selvagens: *Od.* XIV 29 *sqq.*, *Od.* XVIII 87 *sqq.*; *Od.* XVII 105; *Od.* XXII 475-77.

<sup>13</sup> Cujo duplo selvagem é o javali, particularmente relevante na história pessoal do herói, uma vez que lhe provoca, na primeira experiência adolescente de caçada por emboscada, uma cicatriz que funcionará como profético sinal distintivo; para a explicitação da relevância diegética e simbólica da longa digressão da cicatriz (*Od.* XIX 392-466) na justificação da matriz onomástica do herói, e na fundamentação semântica dos dois campos complementares das suas referências epitéticas, cf. Pinto (2011).

homérica (sempre constituída por carnes assadas e pão) e dos exercícios de propiciação dos deuses (ou sacrifícios rituais, ou exercícios de adivinhação), também recorrem como fundamento das actividades profissionais mais relevantes – de pastoreio, lavoura, caça.<sup>[14]</sup> São, além disso, matéria prima imprescindível para as lides de comércio e de pilhagem, quer no contexto de guerra, quer no da paz.

A par destes, os Poemas Homéricos detalham com meticuloso cuidado o conhecimento de uma série muito copiosa de animais selvagens. Porque extravasam os limites seguros da esfera doméstica, e da cartografia humana dos acampamentos onde decorrem as acções dos heróis, a presença dos animais selvagens tende a testemunhar-se sobretudo na estrutura poética dos símiles. Ornamentos poéticos recorrentes no reportório tradicional da épica, os símiles propõem-se desenvolver, em momentos de peculiar intensidade dramática, quadros que permitam ao poeta, por meio de estruturas comparativas de média ou grande amplitude, criar pausas descritivas que atenuem a violência da narração, e aquietem simultaneamente o imaginário do auditório, pelo seu colorido poético, e pela familiaridade dos elementos propostos, ora do quotidiano, ora da natureza.<sup>[15]</sup> Há padrões analógicos nestas

<sup>14</sup> As ocupações da lavoura, pastoreio e caça recorrem nos dois poemas, e com particular alcance no contexto pacífico da *Odisseia*; na *Iliada*, estão reservadas ao campo expressivo dos símiles (e.g., o símile de *Il.* XVII 135), e a momentos descritivos insertos em pequenas digressões, como a da descrição do escudo de Aquiles (*Il.* XVIII 4778 *sqq.*); apenas excepcionalmente se registam outras ocupações profissionais, como a de carpinteiro naval, que alisa a madeira de construção, em *Il.* XV 410 *sqq.*, e *Il.* XVI 482-84; a dos timoneiros (em *Il.* XXIII 317), ou a dos lenhadores (em *Il.* XVI 633, *Il.* XXIII 114 *sqq.*, e *Il.* XXIII 315), a dos forjadores (*Il.* XXIII 743); a dos videntes, arúspices e sacerdotes (*Il.* XXIV 221).

<sup>15</sup> Actividades domésticas e artesanais, como a cocção (*Il.* XXI 362-63), a caça (*Il.* X 353-60; *Il.* XV 579-81; *Il.* XVII 133-37), a pastorícia (*Il.* III 23-36; *Il.* IV 275-79; *Il.* V 136-2; *Il.* V 554-58; *Il.* VIII 338 *sqq.*; *Il.* X 183 *sqq.*; *Il.* X 485 *sqq.*; *Il.* XI 548-55; *Il.* XIII 491-94; *Il.* XV 630-35; *Il.* XVI 352-57; *Il.* XVII 4-6; *Il.* XVIII 160-63; *Il.* XXIII 845-47) e a ordenha (*Il.* IV 433-35), os trabalhos agrícolas (*Il.* XX 495-502; *Il.* XIII 653-55; *Il.* XIII 703-08), a recolha de lenhas (*Il.* XVI 633, *Il.* XXIII 114 *sqq.*, e *Il.* XXIII 315), a carpintaria naval (*Il.* XV 410 *sqq.*, e *Il.* XVI 482-84), a pesca (*Il.* XVI 404-19; *Il.* XXIV 80; *Od.* X 124, *Od.* XII 251-55) e a caça de ostras (*Il.* XVI 742-50), as competições atléticas (*Il.* XXII 157-61). A par das cenas em que protagonizam, com grande expressividade dramática, os animais, sobretudo selvagens, a dizimar ou a encurralar em manobras de depredação vítimas acossadas, recorrem também outras que descrevem com requintado colorido manifestações portentosas da natureza, tempestades, ventos uivantes, turbulências marítimas, avalanches, e prodígios equiparados.

cenar que recorrem sobretudo quando se agudizam as incertezas do combate: quase sempre o guerreiro atacante é representado como um leão e o perseguido como um animal indefeso e tímido (ou doméstico, como o boi ou a ovelha, ou selvagem, como o veado ou a corça, ou a cria indefesa); se a personagem não age, mas medeia a acção, é comparada a um caçador que atira; se está em posição defensiva, assemelha-se a um javali<sup>[16]</sup>. Assim, por exemplo, depois de no início do canto XV da *Iliada* Zeus acordar do sono em que o mergulhou o ludíbrio de Hera, e proibir os deuses de se imiscuirem nas questões humanas, o ângulo de perspectivação poética desce do Olimpo ao lodo triste da terra. A violência sem tréguas com que Aqueus e Troianos combatem justificará, pois, o excepcional multiplicar de dez símiles próximos, nos quais se aproximam os esforços dos angustiados heróis às manobras instintivas dos animais.<sup>[17]</sup> A par destes dez, recorrem ainda outros seis, que remetem para o contexto das forças da natureza.<sup>[18]</sup> Muito mais frequentes na *Iliada*, os símiles também ocorrem, com estruturas semelhantes, na *Odisseia*.<sup>[19]</sup>

Neste universo copioso de feras – onde têm conspícua representação, além dos tímidos veados, corças e gamos, também as mulas e

<sup>16</sup> Comparado a um caçador: *Il.* XI 292-93; a javalis: *Il.* XI 324-25; *Il.* XI 414-420; *Il.* XII 541-50; *Il.* XIII 470-76; *Il.* XVII 281-88.

<sup>17</sup> Em *Il.* XV 237-38, Apolo desce do Ida como um célere falcão matador de pombas; em *Il.* XV 263-68, Heitor recobra as energias, como um cavalo saciado; em *Il.* XV 271-80, o impulso dos Dânaos contra os Troianos aproxima-se ao dos cães e lavradores a perseguirem um veado ou um bode selvagem, apenas forçados a retirar pela súbita aparição de um leão; em *Il.* XV 323-27, aterrorizados por Apolo, os Aqueus assemelham-se a bois e ovelhas perseguidos por duas feras; em *Il.* XV 579-81, depois de matar Melanipo, Antíloco lança-se a ele como um cão sobre um gamo ferido por um caçador; em *Il.* XV 586-89, perseguido de perto por Heitor, Antíloco foge como a fera selvagem que, depois de matar cão ou boieiro, se acobarda perante a multidão; em *Il.* XV 592 *sqq.*, os Troianos lançam-se contra as naus como leões carnívoros; em *Il.* XV 630-35, Heitor atira-se aos inimigos como o leão a bois que pastam na fundura de um pantanal, o; em *Il.* XV 679-80 Ájax é comparado à agilidade de um cavaleiro, que se exhibe saltando alternadamente para o dorso de cada um de quatro cavalos; em *Il.* XV 690-94, Heitor assemelha-se à águia que arremete contra aves marinhas, grous, gansos ou cisnes.

<sup>18</sup> *Il.* XV 360-65; *Il.* XV 381-89; *Il.* XV 410-13; *Il.* XV 605-06; *Il.* XV 618-22; *Il.* XVI 623-30.

<sup>19</sup> *E.g.*, *Od.* IV 332 *sqq.*; *Od.* IV 791 *sqq.*; *Od.* VI 130-35; *Od.* X 410 *sqq.*; *Od.* XII 417; *Od.* XIII 81-87; *Od.* XVI 216-18.

os burros selvagens, as cabras e os bodes selvagens,<sup>[20]</sup> os ursos e as lebres, os lobos e os chacais,<sup>[21]</sup> os javalis,<sup>[22]</sup> as serpentes e os dragões<sup>[23]</sup> – chama particular atenção a representatividade incomparável dos leões<sup>[24]</sup>: enquanto as suas peles são usadas como sinal de estatuto por alguns dos mais nobres guerreiros (por Agamémnon e Diomedes),<sup>[25]</sup> a imagem da sua destemida superioridade, inspirando como modelo toda a acção dos heróis, perpassa obsessivamente a estrutura narrativa dos símiles. As evidências testemunhadas pelo afã de arqueólogos e paleontologistas asseguram-nos hoje que este insólito protagonismo dos leões se prende não necessariamente com a controversa origem do poeta (talvez nascido na Ásia Menor), mas sobretudo com a memória, conservada tradicionalmente pelo reportório poético da oralidade aédica, de um tempo não muito recuado em que esses felinos habitariam ainda as florestas europeias e as costas da Península Balcânica;

<sup>20</sup> Mulas selvagens: *Il.* II 852. Burros selvagens: *Il.* XI 558-60. Cabras selvagens: *Il.* X 334-35; *Od.* IX 118. Bodes selvagens: *Il.* IV 105, *Il.* XV 271 *sqq.* *Vd.* KITCHELL (2014: *ad loca*).

<sup>21</sup> Ursos: *Od.* XI 611 (gravados no talabarte de Hércules). Lebres: *Il.* X 353 *sqq.*; *Il.* XVII 673 *sqq.*; *Il.* XXII 308 *sqq.* Lobos: *Il.* IV 471; *Il.* X 334 *sqq.*; *Il.* XI 72-73; *Il.* XIII 101-04; *Il.* XVI 156 *sqq.*; *Il.* XVI 352 *sqq.*; *Il.* XXII 260 *sqq.*; *Od.* X 212 e 218; *Od.* X 433. Chacais: *Il.* XI 474 *sqq.*; *Il.* XIII 101-04. *Cf.* Kitchell (2014: *ad loca*).

<sup>22</sup> *Il.* IV 253; *Il.* V 782-83; *Il.* VII 256-57; *Il.* VIII 338 *sqq.*; *Il.* IX 539; *Il.* X 261 *sqq.*; *Il.* XI 292-93, 324-25 e 414-20; *Il.* XII 41-50, 146; *Il.* XIII 470-76; *Il.* XVI 820 *sqq.*; *Il.* XVII 20-23; *Il.* XVII 389-94; *Il.* XVII 725 *sqq.*; *Il.* XIX 251 e 266; *Od.* IV 455-59; *Od.* VIII 59 *sqq.*; *Od.* VIII 475; *Od.* XI 132 (o javali acasalado com porcas); *Od.* XI 611; XIX 439 *sqq.*; XXI 188 *sqq.*; XIII 74 *sqq.*, e XXIII 278 e 332. Para a relevância simbólica do javali, na diegese da *Odisseia*, *vd. supra*, a nota 41. *Cf.* Kitchell (2014: *ad loca*).

<sup>23</sup> Serpentes e cobras, geralmente conotadas com o perigo insidioso do seu veneno, e associadas a anúncios funestos da divindade: *E.g.* *Il.* II 307-20; *Il.* II 722; *Il.* III 32-34; *Il.* XII 200 *sqq.*; *Od.* IV 455-59; gravada na couraça de Agamémnon, em *Il.* XI 26; 39-40. Dragões: *Il.* V 180 *sqq.* *Cf.* Kitchell (2014: *ad loca*).

<sup>24</sup> E, mais raros, as panteras (*Il.* XIII 101-04) e os leopardos (*Il.* III 17; *Il.* X 29). O leopardo surge associado como animal de referência ao deus Díónisos, cuja controversa origem é muitas vezes associada ao oriente asiático; na mitologia, a grande referência do leão está associada também à figura estranha de Hércules e à sua origem extravagante. *Cf.* Kitchell (2014: *ad loca*).

<sup>25</sup> Agamémnon, em *Il.* X 23; e Diomedes, em *Il.* X 177; Menelau, em *Il.* X 29, e Alexandre, em *Il.* III 17, usam peles de leopardo.

equivalente testemunho deixaram outros autores da Literatura Grega, como Xenofonte, Heródoto e Aristóteles.<sup>[26]</sup>

Habitando a massa informe e inquietante, esfera sem limites do estranhamento que é sempre, na poesia homérica, o mar<sup>[27]</sup> (tutelado, aliás, pela figura de Poséidon, na *Odisseia* hostil a Ulisses),<sup>[28]</sup> ocorrem ainda, sem o mesmo nível de pormenor, quase sempre indistintos, os peixes<sup>[29]</sup> (focas, golfinhos e cães marinhos, enguias e polvos),<sup>[30]</sup> que não parecem ser encarados, no universo poético, como verdadeiros recursos económicos, alimentares, ou profissionais.<sup>[31]</sup>

Paralelamente também, quase sempre conotadas com a superior esfera divina (ou mensageiros e prodígios<sup>[32]</sup> enviados por Zeus; ou disfarces metamórficos utilizados pelos deuses para comunicarem com os mortais, ou recursos de propiciação utilizados pelos homens em sacrifícios rituais à divindade), surgem ainda os habitantes dos ares, as aves (pombas e corvos marinhos, abutres, águias, falcões, e corujas,

<sup>26</sup> Cf. Voultziadou & Tatolas (2005:1880).

<sup>27</sup> Documentam-se associações poéticas recorrentes em Homero, que apresentam o mar como *vasto* (εὐρύς), *infinito* (ἄπειρων e ἀπείριστος), *infecundo* (ἀτρύγετος), *cor de vinho* (οἴνου), *violáceo* (ιοειδής), *sombrio* (ἠεροειδής), *marulhante* (πολύφλοιβος), *encrespado* (κυμαίνων), *impetuoso* (οἶδματι θυίον, só na *Iliada*), e *muito agitado* (πολύκλυστος), *brumoso* (III 105). Também chama a atenção a constante animização do espaço marítimo, muitas vezes referenciado como *o vasto dorso do mar* (E.g. *Od.* III 140); e *Od.* III 156-*O mar cheio de grandes monstros – os caminhos piscosos*. As notações disfóricas do mar, como espaço de perigos iminentes, recorrem por exemplo na retórica ressentida de Calipso, a tentar demover Ulisses da partida, em *Od.* V 118 *sqq.*

<sup>28</sup> Que, de entre a turba alvoroçada dos olímpicos, se perfila, absolutamente determinado, contra a disposição benéfica dos outros deuses, todos dispostos a propiciarem sem ressentimentos o regresso do herói.

<sup>29</sup> *Il.* XVI 404 *sqq.*; *Il.* XIX 268; *Il.* XXI 22-26; *Il.* XXI 203-04; *Il.* XXI 351; *Il.* XXIII 692-94; *Il.* XXIV 80; *Od.* X 124; *Od.* XII 251 *sqq.*; *Od.* XII 330; *Od.* XIII 135; *Od.* XV 480; *Od.* XIX 112-13; *Od.* XXII 383-90; *Od.* XXIV 291-93.

<sup>30</sup> Focas: *Od.* IV 400 *sqq.*; *Od.* XV 480). Golfinhos: *Il.* XIII 29; *Il.* XXI 22 *sqq.*; *Od.* XII 96-97. Cães marinhos: *Od.* XII 96-97. Enguias: *Il.* XXI 203-04; *Il.* XXI 353; Polvos: *Od.* V 432 *sqq.* Cf. Kitchell (2014: *ad loca*).

<sup>31</sup> Poucas alusões isoladas (*vd. supra*, nota 16) permitem deduzir que as actividades de pesca, ainda que incomuns no universo aristocrático da épica, eram já conhecidas do poeta. Particularmente representativo é a assunção do mendigo, que, em *Od.* XIX 112-13, esboça a imagem de um mundo perfeito no qual «os rebanhos estão sempre a parir crias, e o mar produz muitos peixes».

<sup>32</sup> *Il.* II 307-20); *Il.* VIII 247-48) que cai no altar de Zeus; *Il.* XII 200-10.

gralhas e estorninhos<sup>[33]</sup>, os morcegos<sup>[34]</sup> e os insectos (abelhas e vespas, moscas, moscardos e carraças, cigarras, minhocas e vermes).<sup>[35]</sup>

Como extensão fantástica da cartografia épica, recorrem ainda – numa enigmática esfera sobrenatural que não deixa de projectar o seu sortilégio sobre as errâncias atormentadas dos mortais – as figuras dos monstros e entes maravilhosos: à Górgona, a Cérbero, aos Gigantes e aos Centauros, aos Cícones e Lotófagos, aos Lestrígonos, aos Ciclopes, a Cila e Caríbdis, às Sereias, a Circe e Calipso, aos Feaces, e a toda uma extraordinária fauna híbrida,<sup>[36]</sup> concedeu Homero um espaço tão misterioso, e tão cheio de significações simbólicas, que ainda hoje enforma inconscientemente o nosso imaginário.

<sup>33</sup> Pombas: *Il.* V 778, *Il.* XI 632-35; *Od.* XII 64. Corvos marinhos: *Od.* V 63-67; *Od.* XII 417; *Od.* XIV 308; *Od.* XVI 216-18. Abutres: *Il.* IV 237; *Il.* VII 59; *Il.* XI 159-62; *Il.* XIII 531; *Il.* XVI 427-28; *Il.* XVI 836; *Il.* XVII 459-62; *Il.* XVIII 271-72; *Il.* XXII 42-43; *Od.* III 370 *sqq.*; *Od.* XI 578; *Od.* XVI 216-18; *Od.* XXII 30; *Od.* XXII 302-06. Os abutres e outras aves de rapina representam, associadas aos cães, nos Poemas Homéricos, a notação funesta do desrespeito pela sacralidade do cadáver humano, e do seu direito ao descanso eterno. Águias: *Il.* VIII 247-48; *Il.* XII 200-10; *Il.* XV 690-94; *Il.* XVII 673; *Il.* XXI 252-55; *Il.* XXII 308-11; *Il.* XXIV 315-21; *Od.* II 146 *sqq.*; *Od.* XV 160 *sqq.*; *Od.* XIX 535 *sqq.* *Od.* XX 241-46; *Od.* XXIV 538. Falcões: *Il.* XIII 62-64; *Il.* XIII 819-29; *Il.* XV 237-38; *Il.* XVI 581-85; *Il.* XVII 755-59; *Il.* XVIII 616; *Il.* XXI 493-96; *Il.* XXII 139-44; *Od.* V 63-67; *Od.* XIII 86-87; *Od.* XV 525. Corujas: *Od.* V 63-67. Gralhas e estorninhos: *Il.* XVI 581-85; *Il.* XVII 755-59. Cf. Kitchell (2014: *ad loca*).

<sup>34</sup> Morcegos: *Od.* XII 433; *Od.* XXIV 6-9. Cf. Kitchell (2014: *ad loca*).

<sup>35</sup> Abelhas: *Il.* II 87-93; *Il.* XII 167-72; Vespas: *Il.* XII 167-72; *Il.* XVI 259 *sqq.* Cf. Kitchell (2014: *ad loca*). Moscas: *Il.* II 469; *Il.* IV 131; *Il.* XVI.

<sup>36</sup> 40-44); *Il.* XIX 25-26. Moscardos: *Il.* XVII 570 *sqq.*; *Od.* XIX 299-301. Carraça: *Il.* XXI 394; *Il.* XXI 421. Cigarra: *Il.* III 151-53, conotadas com a delicadeza musical. Minhoca: *Il.* XIII 653 *sqq.* Vermes (associados à corrupção dos cadáveres): *Il.* XIX 25-26; *Il.* XXII 509-10; *Il.* XXIV 414-15. Cf. Kitchell (2014: *ad loca*).

<sup>36</sup> Górgona: *Il.* V 739-42; *Il.* VIII 349; *Il.* XI 36. Cérbero, o cão do Hades: *Il.* VIII 368, *Od.* XI 623. Gigantes: *Od.* VI 203 *sqq.*; *Od.* VII 59; *Od.* X 119; *Od.* XI 311 *sqq.* Centauros: *Il.* I 268; *Il.* II 743; *Od.* XXI 295; *Od.* XXI 303. Particularmente rico é o núcleo narrativo de Ulisses aos Feaces, nos cantos IX-XIII da *Odisseia*, retomados em síntese pelo mesmo narrador à esposa, em *Od.* XXIII 311 *sqq.*

## Conclusões

Desde os alvares da Antiguidade que os Poemas Homéricos oferecem à consciência dos homens um quadro referencial incontornável em praticamente todos os âmbitos da experiência humana. Também na explicitação poética da peculiar condição dos animais irracionais a *Iliada* e a *Odisseia* apresentam a quem com elas priva um manancial de extraordinária fecundidade. Tanto a atormentada paisagem de Tróia, na *Iliada*, como a utópica travessia pelos confins da terra e do mar até Ítaca, na *Odisseia*, estão sempre sintomaticamente habitados de animais.

Uma boa síntese da fauna homérica – e de toda a cartografia humana do poeta – está plasmada na composição artística do escudo de Aquiles, na *Iliada* XVIII 478 *sqq.*: na peça que Hefesto lavra artisticamente para Aquiles, estão representada duas cidades, uma em contexto de paz, e outra de guerra; na da guerra, dois exércitos sitiavam a cidade e a cavalo pilham de emboscada manadas de bois e rebanhos de brancas ovelhas, depois de matarem os pastores (523-32); ao lado representam-se os pacíficos trabalhos de lavoura (541 *sqq.*), e os jornaleiros das propriedades régias, e a preparação de um sacrifício, e manadas e rebanhos e matilhas vigilantes de cães (573-78); leões espreitam o gado, atacam, e são perseguidos por homens e cães; vêem-se pastagens e rebanhos, e dançarinos sobre uma pista, que valiam muitos bois (593), e acrobatas e, na moldura exterior, o oceano.

A organização desta complexa rede animal tende a fazer-se, como aliás toda a estrutura poética e diegética, em esferas especulares, que se centram, ora vertical, ora horizontalmente, num determinado tipo de protagonistas. Enquanto superiormente o éter se povoa dos bem-aventurados imortais, abaixo deles arrastam a sua angústia infinda os mortais. Sobre a terra, e tecendo com os homens relações de proximidade ou afastamento deíctico, imperam ora os animais domésticos, ora os selvagens. Enquanto os espécimes de gado bovino, ovino, caprino, e suíno – historicamente documentados não só nas tabuinhas de Linear B de Micenas e Cnossos, mas também plasticamente representados em vasos, mosaicos e pinturas murais, taças, gemas e sinetes – resultantes de sucessivas etapas de domesticação, recorrem como fundamental



fonte económica,<sup>[37]</sup> alimentar e sacrificial,<sup>[38]</sup> e indício poético da abundante riqueza dos senhores, que os cuidam através das figuras dos pastores,<sup>[39]</sup> sobressaem, pela sua privilegiada vizinhança, o gado equino e os cães. Os Poemas Homéricos testemunham já uma fase histórica em que o cavalo, possivelmente o último grande animal a ser domesticado, assumindo um estatuto diferenciado de quase todos os outros animais domésticos, já não é recurso alimentar, mas tende a recorrer como apreciadíssima propriedade ou muito meritória conquista dos heróis. Sobrepondo-se também na hierarquia equina aos congéneres mulas e burros, menos dispendiosos, e dotados de características somáticas e comportamentais distintas, o cavalo assume o papel de condutor, transportando, no dorso ou em carroças ajustadas, para a tribulação da batalha ou para a segurança do refúgio (qualquer que ele seja), a carga exclusiva constituída pelo homem; esta relação preferencial matiza, por isso, a mais estreita vinculação de ambos. Espelhando com fidelidade a complexa e antiquíssima relação que conhecemos entre humanos e caninos, o cão assume também um espaço relacional de privilégio; a sua proximidade e companheirismo, no âmbito da vida doméstica, da pastorícia, e da caça, espelhada em muitos testemunhos históricos (desde as tabuinhas do Linear B), sobressai na *Odisseia*, enquanto o contexto violento da *Iliada* tende a evocar o seu passado de animal selvagem, por domesticar, que pode devorar sem compaixão não só

<sup>37</sup> A sua importância como fonte de riqueza, e alvo preferencial das manobras de roubo, está documentada na literatura e na mitologia (cfr. Os mitos de Hiperion, de Gérion, e de Augeas; de Cnossos (Pasiphae e a Europa); e as múltiplas representações na arte: o escudo de Aquiles, e vários vasos e taças, selos e pinturas murais (de Cnossos), os *rhyta* taurinos.

<sup>38</sup> Oferecendo aos homens não só a carne, como os couros, as lãs, os pelos, o leite, os chifres, os ossos e o estrume. Convém notar que Homero apenas conota o beber leite com um estágio pré-civilizacional dos Ciclopes, ou da extrema pobreza dos pastores. Para os vários usos dos chifres (incluindo a produção de instrumentos e vasilhames, e ainda usados como ofertas do ritual sacrificial (*Il.* X 294 e XXI 319; *Od.* III 384, III 426, III 437), dos ossos (donde se retiram também vários objectos, incluindo os dados usados como peças lúdicas), dos pelos (na confecção de têxteis mais ou menos, e do estrume (usado na produção de fertilizantes e combustíveis), cf. Kitchell (2014: 35 *sqq.*; 76 *sqq.*; 150 *sqq.*; 168 *sqq.*).

<sup>39</sup> *E.g.*, *Il.* XVIII 478 *sqq.* e *Od.* XIV 100-104 e XXI, 18-19. Reproduzindo o recorrente esquema semântico de inversão paródica, a abundância dos rebanhos do solitário Polifemo, na *Odisseia*, na moldura mítica da ilha dos Ciclopes, recorre como símbolo da peculiar vida pastoril, de que a poesia bucólica retirará depois inspiração através de Teócrito e Virgílio.

os cadáveres dos estranhos e dos próprios donos, como ameaçar a integridade física dos vivos; a sua reputação de animal instável, infiel, covarde, tende a apresentá-lo ainda como ponto de comparação depreciativo no léxico das ofensas com que os homens traduzem também a sua íntima e incontrolada ferocidade.

De notar que só excepcionalmente se reconhece, no amplo elenco de animais que habitam os Poemas Homéricos, algum que possa assumir o estatuto afectivo daqueles que virão a ser, a partir dos tempos antigos, os animais de estimação: mesmo a excepcional aura de familiaridade, mútua predilecção, e dependência afectiva, que intuímos na relação de Aquiles com os seus incomparáveis cavalos, e na de Ulisses com o fidelíssimo cão Argos começam por ser, antes de mais, o aprofundar de um vínculo de natural proximidade do homem com os animais que o servem nas mais regulares actividades do quotidiano, o guerreiro com o cavalo que o transporta para e na batalha, e o proprietário e caçador com o cão que lhe guarda os bens e o acompanha vigilante na aventura das caçadas.

A par destes, recorrem depois, em esferas contrapostas, os animais selvagens, que habitam a terra, o mar, e o céu. Tende a documentar-se, para todos os espécimes de animais domésticos, a ocorrência, ainda que residual, de uma variante selvagem: a cavalos, mulas, burros, bois, cabras, porcos e cães domésticos, opõem-se cavalos, mulas, burros, bois, cabras, javalis,<sup>[40]</sup> lobos e cães selvagens, tal como as doces pombas, os estorninhos, e as aves de capoeira terão como opositores selvagens as águias, os falcões. Partilhando o mesmo espaço físico da terra, recorrem ainda, como ameaças reconhecidas às itinerâncias dos homens, ou memórias cristalizadas na retórica poética, as figuras dos grandes predadores, leões, tigres, chacais, ursos, javalis, lobos, e serpentes, e suas presas indefesas, veados, corças, gamos, cabras, mulas, e bodes selvagens, lebres. Enquanto as aves asseguram quase sempre o papel de mediadores entre a esfera triste dos mortais e a venturosa dos imortais,

---

<sup>40</sup> O javali selvagem parece atrair de forma especial o imaginário da Antiguidade: as cenas de caçada ao javali, por meio de redes e cães, que servem muitas vezes de marcadores da escala de progressão heróica, multiplicam-se na *Iliada* (em vários símiles) e na *Odisseia* (fulcralmente marcada pelo selo simbólico do episódio da caçada ao javali por Ulisses adolescente), e recorrem como tema obsidiante na mitologia, e nas representações artísticas daí decorrentes (*cf.* o javali da Calidónia, o javali do Erimanto e Hércules, Teseu e a javalina de Crómio).

os habitantes dos rios e dos mares, que só excepcionalmente recorrem como fonte alimentar, e as serpentes, que surgem inesperadas do ventre da terra, parecem assumir nos Poemas Homéricos o mesmo estranhamento simbólico das águas e das misteriosas profundezas da terra.

Como extensão fantástica da cartografia épica, recorrem ainda – numa enigmática esfera sobrenatural – as figuras dos monstros e entes maravilhosos, que parecem deter no imaginário o papel de mediadores: através da confirmação quotidiana da sua própria e incontornável fragilidade, o homem representa nas suas perturbadoras configurações os mais profundos medos e os mais brutais impulsos inconscientes (cf. Serpell, 2000: 110-11).

Enquanto entes reais da natureza – habitantes da terra, do mar, ou do ar – ou enviados fantásticos de uma esfera sobrenatural, criaturas do enquadramento doméstico ou feras selvagens, promotores da subsistência humana ou agentes da morte, ternos adjuvantes ou terríveis oponentes, verdadeiras entidades diegéticas ou apenas figuras de retórica poética no recorrente mecanismo dos *similes* e das fórmulas epitéticas, os animais projectam, do espaço simbólico da sua representação poética em Homero, uma complexa teia de significações. O regular fenómeno de articulação especular, entre a esfera doméstica e a selvagem, parece traduzir poeticamente a memória de um estádio civilizacional de fronteira: as alusões aos animais selvagens criam na narrativa um espectro simbólico de perigo e traduzem a solidão da itinerância do homem, *animal de estimação* dos deuses, que se destaca dos outros todos, e dos seres superiores mais se aproxima pela consciência. A presença ameaçadora dos animais selvagens como recurso retórico tende a sublinhar na acção humana a reprodução de padrões e modelos: é factor de excepcional nobreza a comparação de uma conduta humana à de um leão, esteja ele ao ataque ou à defesa; já, pelo contrário, o paralelo com a atitude do lobo, que só ataca em matilhas, e é particularmente cruel e calculista,<sup>[41]</sup> deslustra o seu valor.

<sup>41</sup> Cfr. o *simile* alargado de *Il.* XVI, 156-63, ou o do ataque das matilhas em XVI, 352-55; ver como na Dolonia o traiçoeiro Dólon vem coberto com pele de lobo; ver ainda, na *Odisseia*, a natureza Autólicia de Ulisses, enganadora e sem escrúpulos. É provável que a presença dos lobos, rara no enquadramento da vida urbana, fosse regular entre os pastores e proprietários rurais, sobretudo junto das florestas e montanhas, onde se construiu a sua reputação negativa.

Centradas nas vivências heróicas, a *Iliada* e a *Odisseia* privilegiam naturalmente aquele conjunto de animais que compartilhem com os seus pares humanos um mesmo território comum e uma existência análoga, assente em equivalente destino mortal. Essa notação fundamental de uma comum natureza mortal, parece, com efeito, aproximar tragicamente, se não mesmo confundir<sup>[42]</sup>, aos olhos do poeta e dos bem-aventurados imortais que ele ecoa,<sup>[43]</sup>

*esses desgraçados, que como as folhas ora estão  
Cheios de viço e comem o fruto dos campos,  
Ora definham e morrem... (Il. XXI 462-66).*

## REFERÊNCIAS

- BODSON, Lilian (2014). Motivations for pet-keeping in Ancient Greece and Rome: a preliminary survey in
- PODBERSCEK, A.L., Paul, E.S. and Serpell, J.A., eds. *Companion Animals and Us. Exploring the Relationships between People and Pets*. Cambridge: Cambridge UP, pp.27-41.
- DUNBAR, Henry (1983). *A Complete Concordance to the Odyssey of Homer*. Oxford: Clarendon Press [1880, 1962]
- FINLEY, Moses (1988). *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença.
- FOWLER, Robert, ed. (2004). *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>42</sup> Uma das mensagens poéticas de Homero parece precisamente insistir na ideia de que o homem, protagonizando sobre a terra, chega muitas vezes, pela sua inflexibilidade, a confundir-se com as feras. Quando, em *Il. XXII 346 sqq.*, Aquiles garante a Heitor que gostaria ele mesmo de o comer cru, mas que cederá sem resgate o seu cadáver aos cães e aves de rapina, esta monstruosa inflexibilidade permite perceber, por um mecanismo metafórico de transposição simbólica, que a maior das feras no mundo terrestre é precisamente o homem. A ingerência divina, e a dolorosa consciência da fragilidade humana de Príamo, que vem destemido resgatar ao acampamento o cadáver do filho permitirão ao herói, no entanto, reconquistar a sua dimensão humana. De forma análoga, também muitas vezes os animais conseguem assumir nos Poemas uma misericórdia humanizante (*vd.* os cavalos de Aquiles, e o cão de Ulisses).

<sup>43</sup> *Il. XXI-462-66* (palavras de Apolo a Poséidon, decidido a não se entregar a lutas por causa dos miserandos mortais).

- HEUBECK, Alfred, ed. (1981-96). *Odissea, Classici Greci e Latini*. Milano : Arnoldo Mondadori Editore.
- KIRK, Geoffroy Stephen, ed. (1985-1993). *The Iliad: A Commentary*, gen. ed. Geoffrey Stephen Kirk. Cambridge: Cambridge University Press.
- KITCHELL JR., Kenneth (2014). *Animals in the Ancient World, from A to Z*. London: Routledge.
- LATA CZ, Joachim (1998). *Omero. Il Primo Poeta dell' Occidente*. Roma: Laterza.
- MORRIS, Ian and POWELL, Barry B., ed. (1997). *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill.
- PINTO, Ana Paula (2011). A referência onomástica homérica: o nome de Ulisses na *Odisseia*, *Revista Portuguesa de Humanidades*, vol. 15.2, pp. 137-174.
- PINTO, Ana Paula (2017). *Os epítetos homéricos dos deuses maiores. Contributo para o estudo da técnica de composição épica e da concepção homérica da divindade*. Braga : Axioma - Publicações da Faculdade de Filosofia.
- PRENDERGAST, Guy L., (1983). *A Complete Concordance to the Iliad of Homer*, London: Longmans.
- SERPELL, James A. (2000). Creatures of the unconscious: companion animals as mediators in PODBERSCEK, A., et alii eds. *Companion Animals & Us, Exploring the Relationships between People & Pets*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 108-21.
- TAYLOR, Charles, ed. (1963). *Essays on the Odyssey, Selected Modern Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- TOYNBEE, Jocelyn Mary Catherine (2013). *Animals in Roman Life and Art*. Yorkshire: Archaeology Pen & Sword.
- VOULTSIADOU, E. & TATOLAS A., 2005, "The fauna of Greece and adjacent areas in the Age of Homer: evidence from the first written documents of Greek literature", *Journal of Biogeography (J. Biogeogr.)* (2005) 32, pp. 1875-1882



# CHEVAL ET VIOLENCE DANS LA TRAGÉDIE GRECQUE

Aurélien Gavois

aurgavois@gmail.com

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Dans la littérature grecque, le cheval apparaît souvent comme un animal inquiétant. Nous nous proposons d'étudier trois extraits de tragédie, *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, *Electre* de Sophocle et *Hippolyte* d'Euripide, afin de cerner les traits essentiels de cet animal dans l'imaginaire grec: animal belliqueux, instrument de mort et de destruction, lié au monde maritime et aquatique. En définitive, ce sont ici les traits de Poséidon *hippios* qui apparaissent, dieu chthonien et maritime.

SI LE CHEVAL EST UN ANIMAL QUI INSPIRE SOUVENT ADMIRATION ET RESPECT, il a également toujours provoqué angoisses et inquiétudes. Nombreux sont les récits et mythes l'associant à la mort, du *Helbest* danois au *Schimmelreiter* german, en passant par les cavales de Diomède dans la mythologie grecque.<sup>[1]</sup> Ce caractère inquiétant du cheval est tellement imprégné dans l'imaginaire collectif occidental que la phobie des chevaux n'est pas rare chez les enfants, qui les imaginent comme anthropophages (Freud, 1928).

Chez les Grecs, le cheval possède des affinités étroites avec Poséidon. Le culte de Poséidon *Hippios* est très répandu: Pausanias (8.14.5-7) décrit ainsi une statue de Poséidon *Hippios* à Phénée; à Onchestos, on observe un étrange rite dans son sanctuaire (*Hymne homérique à Apollon*, 230-8). Certains mythes anciens font directement de Poséidon le père du cheval, comme dans le culte de Poséidon *Petraios* en Thessalie ou encore le *Colonos Hippios* d'Athènes: Poséidon passe pour avoir répandu son sperme sur un rocher, d'où jaillit le premier cheval (Scholie à Pindare, *Pyth.* 4.246; Scholie à Apollonios de Rhodes 3.1244; Scholie à Lycophron 766; Sophocle, *Œdipe à Colone*, 1595). Certaines variantes relient la naissance du cheval à la mort de la Gorgone Méduse, décapitée par

63

CHEVAL ET VIOLENCE  
DANS LA TRAGÉDIE  
GRECQUE

Aurélien Gavois

<sup>1</sup> Sur ces questions, voir notamment Marc-André Wagner (2006).

Persée, scène représentée sur certains *pithoi* béotiens du VII<sup>e</sup> siècle.<sup>[2]</sup> Arion, le cheval d'Adraste, serait ainsi le fruit de l'union de Poséidon avec la déesse *Erinys* (*Thebais*, Scholie à *Il.* 23.346 Erbse (= fr. 8 Bernabé = fr. 6a-c Davies). Voir également Pausanias 8.25.4). Ces généalogies mythiques du cheval montrent que l'association du cheval avec les forces obscures, chthoniennes, est très ancienne.

Le rapport entre le cheval et les autres attributs de Poséidon est d'ailleurs complexe. Pour un certain nombre d'auteurs, Poséidon serait d'abord «l'époux de la Terre», un dieu chthonien, et le cheval lui serait associé parce qu'étant lui aussi un animal chthonien (Schachermeyr, 1950: 13-9, et L. Malten, 1925). La connexion entre Poséidon et la mer serait alors secondaire, plus tardive (Bloch, 1989). La représentation homérique de Poséidon comme dieu marin (*Illiade*, 15.187-93) serait ainsi une innovation théologique, les Grecs possédant des dieux marins plus anciens (*RE* XXII 451-4). Cependant, comme le souligne Walter Burkert (2011: 196), la naissance même du cheval apparaît associée au thème de l'eau: Hésiode (*Théogonie*, 382) fait ainsi remonter l'étymologie de Pégase à *πηγή*, la source, tandis que d'autres auteurs rappellent que l'Hippocrène comme d'autres sources sont nées du coup donné par son sabot sur la roche (Strabon 8.6.21; Antoninus Liberalis 9). Même si ce phénomène est très peu courant dans le monde grec, on retrouve des attestations de sacrifices de chevaux par noyades (Pausanias 8.7.2; Apollodore 1.60; *Illiade* 21.131). Comme l'écrit Walter Burkert (2011: 196), «le cheval naît là où les profondeurs s'entrouvrent, et inversement les chevaux peuvent disparaître dans les profondeurs». L'association entre Poséidon, dieu chthonien et «thalassique», et le cheval, animal des profondeurs aussi bien terrestres que marines, est donc très ancienne.

Dans un chapitre de leur ouvrage consacré à la *metis*, Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant (1974) listent ainsi les traits essentiels de Poséidon *Hippios*: «le cheval comme puissance chthonienne, orientée vers le monde infernal, et les forces de fécondité que recèlent les eaux douces et les sources jaillissantes; le cheval foudroyant associé aux vents, aux nuages, aux orages; le cheval en tant qu'animal belliqueux, comme puissance de guerre» (idem: 180). Mais dans le même temps,

<sup>2</sup> Notamment deux *pithoi* du Louvre, CA 795 et CA 937. Voir Thomas H. Carpenter (1997: 104).



les auteurs rappellent qu'une autre divinité se partage avec Poséidon le domaine du cheval: Athéna *Hippia*. Cependant, le champ d'action des deux divinités est clairement délimité: Athéna est la déesse du mor, Athéna *Chalinitis*, tandis que Poséidon est le dieu du cheval sauvage, non maîtrisé (ibidem). Dans la pensée grecque, la nature du cheval est donc double: c'est à la fois un animal domestiqué, soumis au mors, le *chalinos*, mais également une créature inquiétante et monstrueuse, capable de violence, quelquefois anthropophage, tel les cavales de Diomède (Devereux, 1975).

Nous avons choisi d'étudier, dans cet article, trois extraits de trois tragédies grecques qui nous paraissent particulièrement représentatifs de cette nature ambiguë du cheval: *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle; *l'Electre* de Sophocle et *l'Hippolyte* d'Euripide. Dans ces trois extraits, les chevaux apparaissent, en effet, comme des instruments de violence et de destruction, conduisant directement, chez Sophocle et Euripide, à la mort du héros.

Dans les *Sept contre Thèbes*, le chœur décrit longuement les préparatifs du combat fratricide et se lamente sur les fléaux qui vont frapper la cité. Dans cette description, la cavalerie occupe une place très importante. Les chevaux des adversaires sont ainsi longuement évoqués. On remarque tout d'abord les notations sonores qui font naître une atmosphère pesante, pleine de menaces. Ainsi aux vers 122-123: «Entre les mâchoires des chevaux les mors font retentir un bruit de meurtre (κινύρονται φόνον χαλινοί)». <sup>[3]</sup> Le terme φόνον (meurtre, assassinat) exprime bien la violence. Les mors, χαλινοί, en position de sujet, sont pratiquement personnifiés et revêtent une dimension inquiétante, presque magique. Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant (1974: 182) rappellent d'ailleurs que le mors, instrument offert par Athéna à Bellérophon pour dompter Pégase, apparaît comme chargé d'une puissance magique.

Ces notations sonores se poursuivent dans la suite de la pièce. Aux vers 150-153, le chœur s'exclame: «J'entends le bruit des chars (ὄτοβον ἀρμάτων) tout autour de la ville. Ô puissante Héra! Les essieux ont crié (ἔλακον χυόαι) sous le poids des guerriers». Là encore, le terme χυόαι,

<sup>3</sup> Sauf mention contraire, les éditions utilisées pour cet article sont celles de la CUF. Les traductions sont également celles de la CUF, quelquefois revues par l'auteur de l'article.

«essieux», est placé en position de sujet. La forme ἔλακον est l'aoriste du verbe λάσκω signifiant «craquer», mais également «pousser un hurlement»: les essieux du char apparaissent donc, de la même manière que les χαλινοί précédemment, comme possédant un pouvoir magique, inquiétant. On trouve le même procédé aux vers 204-207 où l'épithète πυριγενεῶν («fils de la flamme»), apposé à χαλινῶν («le mors»), fait référence au fait que c'est Héphaïstos qui a, sur ordre d'Athéna, forgé le mors destiné à Pégase. Mais ici, ce mors, instrument de la *technè* humaine servant à domestiquer le cheval, est imprégné comme précédemment de magie mystérieuse et inquiétante (ibidem).

A ces fracas provoqués par l'attelage s'ajoutent les hennissements des chevaux: «Ciel ! j'entends maintenant hennir les chevaux (ἵπικῶν φρυαγμάτων)» (v. 245). Cette agitation des chevaux semble presque les transformer en monstres, comme aux vers 391-394, où le cheval «crache sur son frein sa fureur haletante» (χαλινῶν ὡς κατασθμαινῶν) et «attend tout fumant» (ὀρμαίνει μένων) le signal de l'attaque.

C'est surtout aux vers 461-462 qu'on retrouve cet aspect terrifiant des montures de guerre. On retrouve ce qui caractérisait la scène précédente: l'écume des naseaux (μυκτηροκόμποις πνεύμασιν πληρούμενοι), le bruit du souffle dans les têtes (ἵππους δ' ἐν ἀμπυκτῆρσιν ἐμβριωμένους), ainsi que l'expression βάρβαρον τρόπον, «un air barbare», qui frappe l'imagination du lecteur. La dernière notation concernant le bruit des hennissements des chevaux se situe aux vers 475-476: «Ce n'est pas lui qui, s'effrayant d'un grondement de cavales aux hennissements furieux (μάργων ἵπικῶν φρυαγμάτων/βρόμον) jamais abandonnera nos portes». L'utilisation du substantif βρόμον, «grondement», est intéressante ici, car c'est le terme souvent utilisé lors d'une apparition surnaturelle, notamment lorsque Zeus se manifeste sous la forme du tonnerre. La scène prend ainsi un caractère surnaturel, que renforce le terme μάργων, «insensé, fou, furieux»: le cheval échappe à la raison humaine.

Le second passage qui nous intéresse pour cette étude est celui de l'annonce de la «fausse mort» d'Oreste dans *l'Electre* de Sophocle. Pour pouvoir rentrer clandestinement à Mycènes, Oreste fait croire à sa mort: il envoie un messenger qui raconte qu'il a trouvé la mort lors d'une course de chars disputée à Delphes.

Ici encore, le cheval apparaît comme une force de destruction, de mort. Le passage doit beaucoup au célèbre chant XXIII de l'*Iliade*, auquel il emprunte un certain nombre de termes et d'expressions. La manœuvre d'Oreste est même une application à la lettre des conseils donnés par Nestor à Antiloque (*Iliade*, XXIII, v.334-341): frôler la borne avec le cheval de gauche de façon que le moyeu de la roue en effleure la surface, mais sans jamais toucher la pierre. Ironiquement, ce conseil va ici conduire Oreste à la mort.<sup>[4]</sup> C'est sans doute cette manœuvre, très précisément décrite par Sophocle, qui est peinte sur une amphore panathénaïque à figures noires du groupe Leagros (Taranto 4595 (9887); *ABV* 369.113, Addenda 98): le cocher relâche sa prise sur le cheval de traction de droite tandis qu'il tend à retenir celui de gauche. Une œnochoé attique de figures noires (Class of Vatican G. 47, Athens, National Museum 523, *ABV* 430.21) peint des chars tournant autour de la στήλη de façon similaire.

Ici aussi, ce sont les notations sonores qui contribuent à créer une atmosphère particulièrement inquiétante: le «fracas des chars sonores» (κτύπου κροτητῶν ἀρμάτων, v. 714), «les hennissements des chevaux» (φρυγάμαθ' ἵππικά, v. 717), «il fait claquer un bruit sec (ὄξυν διώκει, v. 737-8)». Ici aussi, l'écume des chevaux crée une image effrayante, presque monstrueuse: «Sur leur dos, sur leurs roues en marche, le souffle des chevaux jaillit, écumant (ἤφριζον, εἰσέβαλλον ἵππικαὶ πνοαί, v. 716)».

Dans une étude consacrée aux accidents lors des concours équestres, N.B. Crowther (1994) souligne que la violence était habituelle lors des courses de chars. Il émet même l'hypothèse que cette violence était en grande partie ce qui faisait venir les spectateurs, qui se montraient très actifs dans les gradins.<sup>[5]</sup> Un vase du VI<sup>e</sup> siècle attribué au peintre Sophilos (Musée National d'Athènes, A 15499) représente le public d'une course de chars levant les bras et criant le nom de son champion.

L'accident d'Oreste a lieu au niveau du virage autour de la borne, la στήλη, lorsque le char effectue un demi-tour dans le stade pour

<sup>4</sup> Pour une analyse plus précise de la manœuvre d'Oreste, voir notamment C. Lacombrade (1959) et A. Machin (1988).

<sup>5</sup> Dans l'*Erotikos* (28-29), Démosthène évoque ainsi les réactions du public lors des démonstrations des *apobates*.

continuer sa course. C'est un lieu très fréquent d'accident, au point qu'il fait l'objet d'une légende, celle de *Taraxippos*, rapportée par Pausanias dans sa description de l'hippodrome d'Elis (VI, 20, 15.): à cet endroit, les chevaux seraient pris d'une forte crainte (φόβος), engendrant le «désordre» (ταραχή) et aboutissant à l'accident. Le texte de Sophocle, lui, ne fait intervenir aucune force divine ni surnaturelle. Cependant, c'est également un emballement inexplicable des chevaux qui provoque l'accident. Les termes employés par le tragique sont intéressants: l'expression βία φέρουσιν («les chevaux s'emballent», v. 727), et surtout l'adjectif ἄστομοι (v. 724). Ce mot possède une grande variété de sens. Littéralement, il signifie «sans bouche», et par suite, «incapable de parler». On le trouve chez Xénophon (*Cynégétique*, 3,3) pour qualifier des chiens de chasse, avec le sens de «incapable de tenir avec les dents». La *Souda* (σ 1137) dit: Στόμις ἵππος: ἀπειθῆς καὶ βίαιος: ὃν τινες ἄστομόν φασι: «Un cheval à la bouche dure: indocile et violent: certains le disent «astomos», sans bouche». Le mot peut donc être traduit dans notre passage par «qui n'obéissent plus au mors». Mais le rapprochement avec le στόμα est intéressant: les chevaux n'ont plus de bouche, ils échappent à leur conducteur. L'idée est la même que celle exprimée par l'adjectif μάργων dans le passage d'Eschyle étudié précédemment.

Dans sa description de l'hippodrome des Eléens, Pausanias (VI, 20, 18) explique que, selon lui, l'explication la plus digne de foi de cette croyance du *Taraxippos* est que ce démon ne serait qu'une des manifestations de Poséidon *hippios*. Comme nous l'avons rappelé en introduction, Poséidon est un souverain chthonien, mais aussi «aquatique»: les deux domaines sont étroitement liés, et cette association se retrouve également dans les légendes sur l'origine du cheval. Or, on trouve plusieurs allusions au monde maritime dans le texte de Sophocle. Ainsi, pour décrire les débris des chars sur la piste, Sophocle utilise le terme ναυαγίων, «épaves de navire» (v. 730). Plus loin, le conducteur de char est comparé à un marin pris dans une tempête: Oreste laisse passer le «flot trouble des chars» (κλύδων' ἔφιππον κυκώμενον, v. 733). Pour cela, il «tire» son char vers l'extérieur: le verbe employé par Sophocle est κἀνοκωχεύει (v. 732): ce terme technique est souvent utilisé pour un marin qui tente de maintenir à flot son navire au milieu d'une tempête. Or, il est intéressant de constater qu'on trouve déjà une telle assimilation entre navire et cheval chez Homère (*Odyssée* IV, 708-709).

Ce lien entre le monde du cheval et le monde aquatique et maritime est encore bien plus marqué dans le troisième passage que nous nous proposons d'étudier: la mort d'Hippolyte dans la pièce éponyme d'Euripide. Charles P. Segal (1979) a fourni un riche complément à l'étude plus ancienne de Bernard Knox (1952), en étudiant la relation entre les images et la structure dramatique de la pièce. Il montre que la pièce est traversée d'un double mouvement: mouvement horizontal, entre la maison fermée où Phèdre meurt d'amour, et la forêt et la rive où Hippolyte chasse, chevauche, et rencontre la mort, mais aussi mouvement vertical, entre ciel et terre, entre la lumière de l'air supérieur et l'obscurité d'Hadès. Segal propose ainsi une interprétation très riche de la scène de l'accident d'Hippolyte (Segal, 1979: 153-156). Loué comme l'étoile la plus brillante d'Athéna alors qu'il quitte la scène (v. 1121), au moment de son exil, Hippolyte périt ensuite quand un phénomène surgit de la terre (le χθόνιος βροντή, «tonnerre souterrain», du vers 1201) qui finit par oblitérer le ciel («une vague nous apparaît, touchant le ciel», εἶδομεν κῦμ' οὐρανῶι στηρίζον, v. 1205-6). Les détails de l'accident montrent une chute de haut en bas: Hippolyte est initialement juché sur son véhicule aux côtés de ses compagnons (πρόσπολοι δ' ὑφ' ἄρνατος, v. 1195), et tombe ensuite sans vie («il tombe, ayant encore un faible souffle de vie», πίπτει, βραχὺν δὴ βίσιον ἐμπνέων ἔτι, v. 1246). Le taureau rejeté par la mer perturbe complètement la relation entre haut et bas: il «fait trébucher les chevaux» (εἰς τοῦθ' ἕως ἔσφηλε κἀνεχαίτισεν, v. 1232), expression impliquant leur chute du haut vers le bas.<sup>6</sup> Le verbe κἀνεχαίτισεν se réfère au fait de jeter le cavalier à terre, et est également utilisé dans les *Bacchantes* (v. 1072) à propos de la chute de Penthée du haut des arbres. Roues et essieux sont «sens dessus dessous» (σύριγγές τ' ἄνω, v. 1234). Les relations spatiales sont donc complètement bouleversées, et ce bouleversement est l'illustration du renversement du monde d'Hippolyte: avec l'apparition du taureau, symbole de ses propres instincts sexuels réprimés, il perd le contrôle de ses chevaux. Rapprochant ainsi la mort d'Hippolyte dans la pièce de celle de Phaéthon, dont la légende est évoquée précédemment par le chœur (v. 731-740), Charles P. Segal (*Idem*, 160) voit ici le mythe d'un

<sup>6</sup> Voir aussi *Iliade* XXIII, 719; Sophocle, *Electre*, 415sq.; Euripide, *Bacchantes* 744; Aristophane, *Grenouilles* 735sq.; Thucydide I, 140, 1.

jeune homme ne réussissant pas à passer à l'âge adulte, le taureau symbolisant le désir sexuel refoulé.

Si l'on rapproche ce passage des deux extraits précédemment étudiés, on voit également ici qu'on retrouve un certain nombre de traits caractéristiques du cheval comme animal poséidonien, rattaché à la fois à la mer et aux forces chthoniennes. En effet, comme dans les textes précédents, les chevaux prennent une dimension inquiétante lorsqu'ils se mettent à s'agiter violemment: comme chez Sophocle, le verbe utilisé est βιῶ φέρουσιν (v. 1224), l'instrumental βιῶ, «par violence», exprimant bien l'idée que le cheval échappe complètement au contrôle de son maître. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, comme chez Sophocle, cet emportement se manifeste d'abord au niveau du mors, dont le cheval cherche à se débarrasser: ἐνδακοῦσαι στόμια, «se mettant à mordre le frein» (v. 1223). Les deux termes ἐκμαίνων, «rendant fou» (v. 1229) et μαργῶσαι, «en délire» (v. 1230), expriment également cette idée que les chevaux échappent à tout contrôle.

Ici, l'agacement des chevaux est dû à l'intervention explicite d'une force surnaturelle. Au vers 1214, Euripide emploie le substantif τέρας, «prodige», qui appartient au vocabulaire religieux: c'est le présage envoyé par un dieu.<sup>7</sup> Quelques vers plus loin, la scène est qualifiée de κρεῖσσον θέαμα δεργμάτων, «spectacle insoutenable aux regards» (v. 1217). La ressemblance avec le passage de Pausanias sur le *Taraxippos* précédemment évoqué est ici flagrante, sauf qu'ici Poséidon est explicitement mentionné. Or, comme dans le texte de Sophocle, on relève des termes assimilant totalement le pilote du char à un marin pris dans une tempête. Au vers 1221, la comparaison est explicite: ἔλκει δὲ κώπην ὥστε ναυβάτης ἀνήρ, «il tire [les rênes] comme un matelot tire la rame»; et au vers 1224 on trouve le terme ναυκλήρου, «pilote de navire», pour désigner Hippolyte. Ici encore, le cheval se trouve associé au thème de la mer, dans une scène où intervient Poséidon *hippios*.

Le cheval apparaît donc bien comme un animal inquiétant. A travers sa relation avec Poséidon, on perçoit son caractère chthonien. Dans nos extraits, ce caractère se manifeste le fait que c'est un animal qui donne la mort, mais aussi dans ce rapprochement avec le monde

<sup>7</sup> Voir par exemple *Illiade*, II, 324; *Odyssée*, III, 173.

marin, qui était un monde qui effrayait les Grecs, un milieu inquiétant et inhospitalier (Corvisier, 2008).

## RÉFÉRENCES

- BLOCH, Raymond (1981). Quelques remarques sur Poséidon, Neptune et Nethuns, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 125, n°2, pp. 341-352.
- BURKERT, Walter (2011). *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, trad. Pierre Bonnechere. Paris: Picard.
- CARPENTER, Thomas H. (1997). *Les mythes dans l'art grec*, trad. Christian-Martin Diebold. Paris: Thames & Hudson.
- CORVISIER, Jean-Nicolas (2008). *Les Grecs et la mer*, Paris: Les Belles Lettres.
- CROWTHER, NIGEL B. (1994). REFLECTIONS ON GREEK EQUESTRIAN EVENTS. Violence and Spectator Attitudes», *Nikephoros VII*, pp. 121-133.
- DETIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre (1974). Le mors éveillé in *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*. Paris: Flammarion, pp. 178-202.
- DEVEREUX, Georges (1975). Les chevaux anthropophages dans les mythes grecs, *Revue des Études Grecques*, tome 88, fascicule 419-423, pp. 203-205.
- FREUD, Sigmund (1928). Analyse d'une phobie chez un enfant de cinq ans, *Revue française de psychanalyse*, II, pp. 411-540.
- KNOX, Bernard M. W. (1952). The Hippolytus of Euripides, *Yale classical Studies*, 13, pp. 3-31.
- LACOMBRADÉ, CHRISTIAN (1959). En marge de Sophocle: une course de quadriges aux jeux pythiques, *Pallas* 8, pp. 5-14.
- MACHIN, Albert (1988). «Oreste ou l'Echec glorieux: Sophocle, *Electre*, (741-745)», *Pallas* 34, pp. 45-60.
- MALTEN, Ludolf (1925). Das Pferd im Totenglauben, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 40, pp. 179-255.
- NILSSON, Martin P. (1955). *Geschichte der griechischen Religion. I: Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Welt Herrschaft*. München: C.H. Beck.
- SCHACHERMEYR, FRITZ (1950). *Poseidon und die Entstehung des griechischen Götterglaubens*. München: Francke.
- SEGAL, Charles P. (1979). «Solar Imagery and Tragic Heroism in Euripides' *Hippolytus*.», in G. Bowersock, W. Burkert et M. Putnam (ed.) (1979), *Arktouros: Hellenic Studies Presented to B. M. W. Knox*, Berlin et New-York: De Gruyter, pp. 151-161.
- WAGNER, Marc-André (2006). *Dictionnaire mythologique et historique du cheval*. Paris: Editions du Rocher.





# FEMMES SAUVAGES: ASPETOS ANIMAIS NAS CRIATURAS FEÉRICAS DA IDADE MÉDIA

Azzurra Rinaldi

rinaldi30@hotmail.com

BOLSEIRA DA FCT, UNIVERSIDADE DE COIMBRA

As fadas medievais são seres que se encontram completamente integrados na natureza e que, por isso, Claude Lecouteux (1993) denomina *sauvages demoiselles*, devido ao facto de pertencerem ao *locus amoenus*. Apesar de as fadas se apresentarem quase sempre humanizadas, existem algumas que, por vários motivos, apresentam ligações com os animais. Na literatura portuguesa medieval, encontram-se algumas, como a Dama Pé de Cabra, cuja peculiaridade animal é mesmo o pé (de cabra), ou a Morgana da *Demanda do Santo Graal*, que num trecho aparece vestida de pele de lobo, o que a torna um ser demoníaco. Particular é o mutismo de Dona Marinha que parece relacionar esta mulher com uma criatura do mar: provavelmente uma sereia (considerada nos bestiários medievais uma criatura animal). O nosso estudo que consistirá, principalmente, na análise crítica destas três personagens, procura mostrar como os animais a elas associados condicionam os seus comportamentos.

**AS PERSONAGENS FEMININAS QUE ANALISAREMOS**, neste estudo, fazem parte da literatura medieval portuguesa e estão todas, de certo modo, relacionadas com os animais. Assim, estudaremos as já conhecidas Dama do Pé de Cabra e Dona Marinha; ambas apresentadas no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*. A primeira personagem parece ter origens próprias da Biscaia, enquanto a origem da segunda deve-se a Melusina Siciliana de Geoffroi d'Auxerre (1115-1194). Estudaremos, ainda, uma terceira figura: Morgana da *Demanda do Santo Graal* – a tradução portuguesa da obra originariamente francesa foi introduzida em Portugal por Afonso III (1210-1279) no século XIII (Lanciani & Tavani, 1993: 450).

Claude Lecouteux (1993: 35) denomina as fadas *sauvages demoiselles*. Estes seres habitam normalmente o espaço naturalístico do *locus amoenus*, caracterizado pela beleza e pela positividade. Lecouteux (idem:60) afirma também que os monstros, isto é, os seres híbridos particularizados por uma mistura animal (ou vegetal) e humana, surgem

no *locus terribilis*, espaço caracterizado pela floresta, pelas rochas, pelas montanhas e pelo deserto. O ambiente onde as figuras que estudaremos se encontram será útil para uma melhor categorização destas mulheres.

Ora, as fadas que analisaremos, neste nosso estudo, apresentam de facto aspetos monstruosos: são metade humanas e metade animais. No caso específico da Dama do Pé de Cabra, ela possui, como o próprio nome indica, os pés forcados. Quanto a Dona Marinha parece ser, pelas descrições da lenda do *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, uma sereia: portanto uma criatura híbrida – metade humana e metade peixe cuja presença é também atestada em inúmeros bestiários. No que respeita a Morgana, esta não apresenta aspetos físicos animais, mas há um detalhe de indumentária que a liga ao universo animal – é a veste de pele de lobo, que em conjunto com a sua própria fealdade, a torna espantosamente assustadora.

As primeiras duas mulheres que referimos pertenceriam ao universo das fadas melusianas<sup>[1]</sup>, ou seja, criaturas positivas que oferecem a possibilidade ao senhor que com elas se casar de ter uma importante linhagem e ficam, durante um tempo, no mundo dos homens até o interdito (típico das lendas melusianas) ser quebrado. Pelo contrário, Morgana – e assim o universo das fadas morganianas<sup>[2]</sup> – é a que leva o cavaleiro para o Outro Mundo (dos mortos). Esta última fada é, portanto, como explica Harf-Lancner (1989), uma criatura malévola e assassina que causa a morte do seu amante. A Dama do Pé de Cabra e Morgana aparecem ainda no espaço perigoso da floresta, enquanto que Marinha surge do mar, lugar também considerado negativo porque era onde moravam seres monstruosos (Lopes, 2009: 35). Portanto, o ambiente onde estas mulheres aparecem não seria o *locus amoenus*, mas o *terribilis*.

Começaremos pela Dama do Pé de Cabra, personagem já bastante conhecida e analisada por vários estudiosos. A lenda contida no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* refere que Dom Lopes de Haro, durante uma caçada, encontra a dama que é muito *fremosa*, mas que possui a particularidade de ter o pé forcado como o de uma cabra. Contudo,

<sup>1</sup> A mais antiga figuração de Melusina encontra-se em *Henno cum dentibus*, um conto contido no *De nugis curialium* de Walter Map (1140-1208/10).

<sup>2</sup> Veja-se, por exemplo, as fadas apresentadas nos Lais de Maria de França: o *Lai de Lanval* ou o *Lai de Giungamor*.

apesar deste pormenor físico, o senhor apaixonou-se por ela e qui-la como esposa. A mulher aceita o casamento com uma condição: Dom Lopes tem de prometer que não se benzerá. No entanto, como o senhor não consegue manter o juramento feito, a Dama foge para a montanha levando consigo a filha e deixando ao marido o filho Enheguez.

O aspeto animal da dama foi interpretado de diversas maneiras: Mattoso, por exemplo, afirma que o pé forçado é um elemento demoníaco que, juntamente com o particular interdito, torna a fada uma criatura das trevas. De facto, o pé de cabra está ligado às divindades menores dos sátiros ou do deus Pan que, no pensamento cristão dos primeiros séculos da Idade Média, representavam o grupo dos demónios categorizados por Incmaro de Reims (806-882) como *pilosi*. É que, como é possível ler no *Dictionnaire du Diable* de Roland Villeneuve (1998: 361), na *Bíblia* a cabra não é representada como animal ligado ao Mal, portanto a relação do pé de cabra com o demónio deve-se à diabolização da mitologia que, com o passar dos séculos, se revelou fundamental para a criação do imaginário do sabat, ritual definido como satânico em que se acreditava que o Diabo aparecia sob a forma de cabra.

Pelo contrário, Ana Maria Soares (2011) refere que a fisionomia animal da fada se deve apenas à particularidade que faz com que a Dama pertença à natureza e seja parte integrante desta. Portanto o pé de cabra não deveria ser considerado um aspeto demoníaco. Numerosos estudos sobre as fadas medievais como os de Laurence Harf-Lancner (1989) ou Pierre Gallais (1992), indicam que a mulher feérica é integrada na natureza, identificando-se como uma mulher selvagem, primitiva, mitológica e pagã. O pé, portanto, representaria esta relação entre a mulher encantada e a natureza, relação que se manifesta mais claramente quando, depois da partida da fada por causa da rutura do interdito, o filho Enheguez Guerra a procura na montanha. Neste momento, a Dama parece ter perdido a sua materialidade concreta, tornando-se uma essência integrada com o ambiente natural que a contorna. Apesar do particular animal, a dama aparece também como uma mulher ainda não determinada por um estatuto social – não sendo casada –, situando-se, portanto fora da ordem social e das suas leis, pois «rien n'empêche qu'elle appartienne à quelqu'un.» (De Libera, 1991: 207)

Como também recorda Harf-Lancner (1989: 159), o facto de as fadas serem muitas vezes aproximadas do universo demoníaco deve-se a uma interpretação cristã destas figuras que, de benfeitoras, passam a diabólicas e tentadoras, pois tudo o que não fazia parte da ortodoxia religiosa do cristianismo era, normalmente, categorizado como diabólico porque pagão.

A fada é em si uma criatura pagã, não propriamente demoníaca, mas que passou a ser considerada como tal. De facto, o elemento animal da Dama do Pé de Cabra ligaria a figura da fada àquela característica que distingue o deus Pan: a luxúria. Embora esta última característica não seja bem evidente na lenda, pois é possível notá-la apenas no episódio em que se narra a atração do senhor. A Dama do Pé de Cabra parece estar à espera de Dom Lopes e atrai-o até si cantando com «muita alta voz» (LL, 1983: 70), sentada numa rocha. O canto lascivo da mulher que faz apaixonar o senhor da Biscaia, o seu pé de cabra e o interdito são três características que aproximam ainda mais a Dama de um ser das trevas, porque na Idade Média os cantos de mulheres eram considerados negativamente por serem lascivos e, por isso, tentadores porque «Come il canto spirituale ne' luoghi sacri incita & muoue l'huomo à diuotione: cosi i canti lasciui delle donne lo prouocano alle dissolutioni.» (Zarrabini, 1587: 163) Deste modo, a mulher passa de um ser pagão a uma criatura demoníaca, um *succubus*, ou seja, um demónio feminino que tenta os homens de forma sexual.

Ocorre ainda afirmar que o elemento do pé forçado é particular. Normalmente, as fadas melusianas transformam as pernas em cauda de peixe ou de serpente. As fadas desta tipologia costumam ainda aparecer junto de lugares aquáticos como fontes, como é o caso de Melusina, que se encontra perto da fonte da sede e, em geral, o aspeto animal resulta, portanto, de uma metamorfose. Pelo contrário, a animalidade da Dama do Pé de Cabra é uma característica própria dela, o que permite que esta *Melusina da Biscaia* se torne diferente das restantes lendas melusianas.

A Dona Marinha foi de tal modo assimilada ao universo aquático, que se encontra na proximidade do mar, tendo sido levada para o castelo por Dom Froiam. O texto não refere nenhuma descrição física desta criatura, ou seja, apenas se lê que a mulher é *fremosa* e que é um ser pertencente às águas: «Dom Froiam (...) achou ãa molher marinha jazer dormindo na ribeira. E iam com ele tres escudeiros seus, e ela,

quando os sentio, quise-se acolher ao mar, e eles foram tantos empos ela, ataa que a filharom, ante que se acolhesse ao mar.» (LL 1983: 72).

Com efeito, não existe nenhuma descrição física que confirme o aspeto animalesco de Marinha, como acontece, pelo contrário, com a Dama do Pé de Cabra. Contudo, apesar de a sua característica animal não ser referida e o facto de estar especificado que a mulher é *marinha* e de estar repetido várias vezes a palavra *mar* relacionada com a mulher deixa entender a possibilidade de ela ser uma sereia. Para além destes detalhes, a mulher é também muda, característica dos peixes e das fadas originárias do espaço marinho (Angelopoulos, 2005/2006: 21). Portanto, conforme opinião de vários estudiosos, como, por exemplo, Mattoso (1976), Dona Marinha do *Livro de Linbagens do Conde Dom Pedro* seria uma sereia e o seu mutismo dever-se-ia entender em referência ao interdito típico dos contos melusianos. Veja-se a personagem da Melusina Siciliana criada por Geoffroy de Auxerre (1115-1194).

A sereia, nos bestiários medievais, é um ser marinho: metade humano e metade peixe. Todavia, por vezes, a sereia apresenta-se com o corpo de ave e a cabeça de mulher. Ambas as figuras estão normalmente ligadas à tentação carnal e por conseguinte ao pecado da luxúria. De facto, normalmente, a iconografia mostra a sereia com um espelho na mão, símbolo da sua vaidade e da sua sensualidade. Imagens que se associam, também, à representação tradicional de Melusina.

Portanto, como a Dama do Pé de Cabra, também Dona Marinha possui particularidades negativas e diabólicas que nem o sacramento do batismo, realizado para que Dom Froiam se pudesse casar com ela, consegue apagar. Assim, Dom Froiam é obrigado a recorrer ao estratagemas da ameaça de matar o filho no fogo para que a fada consiga falar e deixar completamente de ser uma criatura do mar e das trevas. Como refere Pierre Gallais (1992), as fadas aquáticas temem o fogo e o caso de Dona Marinha não é uma exceção, pois o fogo assusta a mulher que cospe um pedaço de carne. Segundo Adelaide Cristóvão (2010: 288), o pedaço que a fada cospe simbolizaria a passagem do inumano ao humano, exatamente como refere o evangelho de João 1, 14: «O Verbo se fez homem», ou seja, o corpo de Marinha recebe o dom da palavra quando «un premier sentiment humain (a possível morte do filho) s'empara d'elle: alors la chair de son inhumanité se fit verbe» (ibidem). Portanto o elemento malévolo e animalesco referido pelos bestiários tornar-se-ia positivo

e quase sagrado, porque a sereia obteve a possibilidade de redenção, oferecida pelo fogo purificador.

Dona Marinha e a Dama do Pé de Cabra, embora pertençam à mesma tipologia de fadas, são tratadas de maneira bastante diferente:

1. A Dama do Pé de Cabra apresenta elementos ligados à terra, enquanto Marinha é originária do mar, o que a aproximaria mais das fadas melusianas tradicionais e, ainda, o seu provável aspeto de sereia teria uma conexão com a cauda de peixe que caracteriza estas criaturas feéricas.
2. A Dama do Pé de Cabra é ainda obrigada a voltar ao seu ambiente natural, a montanha, continuando a ser uma *femme sauvage*, enquanto que Marinha, uma vez que passou pela purificação, pode permanecer no mundo dos humanos, abandonando, assim o seu lado animal. De facto, a Dama não passou por nenhum ritual religioso cristão que fez com que deixasse o universo pagão – ou demoníaco – para ficar no mundo dos humanos.
3. A Dama do Pé de Cabra canta e Marinha é muda. Este último aspeto é bastante particular, visto que, como sabemos pelos textos antigos como a *Odisseia*, ou, como está também referido nos bestiários medievais, as sereias atraem os marinheiros através do seu canto. Por isso, segundo algumas interpretações como a de Irene Freire Nunes (2010), o mutismo da fada representaria o interdito que caracteriza a estrutura das lendas melusianas e que, mais especificamente, caracteriza também o interdito da Melusina Siciliana que inspirou o autor da história de Dona Marinha. Com efeito, Marinha não é muda para sempre, mas apenas até à ameaça do fogo que a humaniza.

Se as primeiras duas fadas analisadas possuem características animais intrínsecas, ou seja, próprias do corpo, a qualidade animal de Morgana é extrínseca, pois o elemento animal é ligado à indumentária da dama.

Na longa tradição arturiana, Morgana é, normalmente, a fada má que detesta o irmão Artur e que não suporta a relação amorosa entre Lancelot e Genebra. Contudo, no *Lancelot em prosa* e consequentemente na versão portuguesa, o aspeto mau de Morgana é apenas referido num trecho que narra a segunda visão de Lancelot, sendo no resto da obra uma personagem positiva.

(...) lhe semelhava que viia ante si Morgaim, a irmã de rei Artur, mui fea e mui espantosa, assi que bem lhe semelhava que entam saira do Inferno; e nom trazia vestido rem do mundo, fora ùa pele de ùu lobo que a cobria mui mal (...) E Lançarot, que bem a conhocia por Morgaim, catou-a e vio-a que andavam em sua companha mais de mil diaboos, e cada ùu deitava a mão em ela pola teer milhor. (...) Assi como Morgaim o mandava, assi o faziam eles. (2005: 161)

Morgana aparece, portanto, feia e em companhia de muitos demónios assustadores. A pele de lobo tem a função de vestido que mal a cobre, revelando assim o carácter sensual da fada apesar da sua fealdade. Não é por acaso que no texto está especificado o material do *vestido* de Morgana, pois a pele de lobo parece importante neste fragmento porque reforçaria a relação da personagem com o universo demoníaco.

É que o lobo, segundo os bestiários, e ainda segundo as crenças populares, é identificado como a encarnação do demónio, por causa da sua ferocidade e voracidade e também pelo facto de nunca estar sozinho, mas sempre em alcateia, i.e., na companhia de outros lobos, ou melhor, diabos. Esta conceção do lobo, na Idade Média, devia-se ao facto de que este era um dos animais, juntamente com o urso, que mais marcou a civilização ocidental porque, como refere Delort (1984: 253), é uma besta que *assaltava* as criações dos animais, comia o que podia provocando grande dano; por este motivo o lobo-diabo estava simbolicamente em contraste com a figura do pastor-Cristo. Este animal era também temido por causa das doenças que trazia, pois caso mordesse o cão podia transmitir-lhe a raiva.

Contudo, se as duas fadas anteriormente analisadas deixavam dúvidas de interpretação quanto aos pormenores animais, aqui não há dúvidas que Morgana e a sua pele de lobo são aspetos demoníacos. Como afirmámos anteriormente, esta última fada seria, pois, particularmente má, devido ao seu carácter assassino, enquanto a Dama do Pé de Cabra e Marinha, pertencendo ao mundo das melusinas, apresentam, apesar das componentes pagãs-demoníacas, o elemento positivo de oferecerem ao senhor que se casa com elas uma importante dinastia.

Normalmente, na literatura medieval estabeleceu-se um vínculo entre personagens, lugares (Lecouteux, 1999: 139), e, no nosso caso, animais. De facto, em particular pelo que concerne à Dama do Pé de

Cabra e a Dona Marinha também o lugar em que se encontram nos permite concluir que estas criaturas não são completamente positivas, porque o mar e a floresta fazem parte do *locus terribilis* – espaço de monstros assustadores. A animalidade destas mulheres é, portanto, monstruosa: mas enquanto Morgana se torna assustadora devido à sua fealdade e à sua indumentária de pele de lobo, apesar de humana, a Dama Pé de Cabra e Marinha, embora sejam seres monstruosos – seres híbridos que apresentam características humanas e animais –, não causam medo nem horror aos senhores que com elas se casam.

Assim, é possível afirmar que apesar da positividade das criaturas melusianas – Dama do Pé de Cabra e Dona Marinha – o elemento animal é sempre visto negativamente, porque liga estas criaturas ao mundo dos demónios. De facto, o mundo animal – isto é, selvagem –, era considerado perigoso por se assistir a uma predominância dos instintos. A instintividade era um aspeto julgado negativo porque animal e, portanto, não pertencente ao homem (ser racional).

Em suma, é devido aos elementos animais que estas *femmes sauvages* adquirem uma conotação negativa que as aproxima do universo demoníaco. A Dama do Pé de Cabra, Marinha e Morgana são em si seres positivos, as duas primeiras porque oferecem o dom da linhagem, enquanto a última só é tratada negativamente na narração de uma visão – portanto um elemento estranho à diegese – permanecendo, no resto da obra, uma figura benévola. Todavia, eliminando os elementos animais, só uma das três mulheres analisadas acaba por apresentar fatores negativos: a Dama do Pé de Cabra, pois possui características diabólicas, sendo dotada de uma sensualidade tentadora devido ao seu cantar alto. O interdito é ainda um catalisador para detetarmos a maldade da Dama, pois ao impedir o senhor de se benzer, afasta-o de Deus.

O elemento animal pode ser ainda dominado pelos homens ou não. No caso de Morgana e da Dama do pé de Cabra a dominação e domesticação não acontece, pois, a primeira espanta Lancelot e faz dele o que quer. No que concerne à Dama do Pé de Cabra, devido à promessa do marido de não quebrar o interdito, a mulher, no início, fica submetida ao senhor e o seu aspeto animal quase desaparece, tendo uma vida de mulher civilizada, casada e com filhos. É, pois, com a rutura do interdito que a Dama volta ao seu estado selvagem e animalesco, o que implica a fuga para o seu espaço originário.



O caso de Dona Marinha é diferente. O mutismo era a característica que a ligava ao seu ambiente natural marítimo, porque só no momento em que é assustada pelo fogo purificador, o que faz com que cuspa o pedaço de carne, deixa de ser uma *dona marinha*, tornando-se, finalmente, completamente humana e abandonando a animalidade que a particularizava.

Em conclusão, a animalidade e o espaço onde estas mulheres se encontram caracteriza-as como *femmes sauvages* e, portanto, negativas e demoníacas, sendo necessária uma passagem ritual para que se tornem *femmes civilisées*. De facto, é o ritual que permite a Marinha viver juntamente com os outros seres humanos num ambiente de corte. A animalidade é, neste caso, um aspeto que, embora seja físico, pode ser apagado e desaparecer. Mas, no caso da Dama do Pé de Cabra, a animalidade permanece; pois, apesar do casamento, a criatura continua a viver no meio da floresta sem deixar o seu espaço natural.

O caso de Morgana, embora diferente porque o seu aspeto animal é extrínseco e porque não pertence à mesma categoria dos outros seres, apresenta igualmente o elemento animal como negativo, pois a pele de lobo que a fada veste é um instrumento que a liga ao espaço do inferno, sendo chefe dos demónios que fazem o que ela lhes manda. A pele de lobo oferece a Morgana, e conseqüentemente reforça, o aspeto selvagem e assustador da fada, características que não possui ao longo da obra, sendo, de resto, uma personagem positiva.

## REFERÊNCIAS

- ANGELOPOULOS, Ana (2005-06). *La fille de Thalassa, E.L.O.*, 11-12, pp. 17-32.
- CRISTÓVÃO, Adelaide (2010). *La Moira Enchantée au Portugal: mémoires d'un récit mythique*. Lisboa: Colibri.
- DE LIBERA, Alain (1991). *Penser au Moyen Âge*. Paris: Éditions du Seuil.
- DELORT, Robert (1984). *Les animaux ont une histoire*. Paris: Seuil.
- GALLAIS, Pierre (1992). *La fée à la fontaine et à l'arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- HARF-LANCNER, Laurence (1989). *Morgana e Melusina la Nascita delle Fate nel Medioevo*, trad. Silvia Vacca. Torino: Einaudi, 1989.

- LANCIANI, Giulia, TAVANI, Giuseppe (org e coord.) (1993). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- LECOUTEUX, Claude (1993). *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- LECOUTEUX, Claude (1999). *Demonios y genios comarcales en la Edad Media*, trad. Plácido de Prada Planas. Palma de Maijorca: José J. de Olañeta.
- LOPES, Paulo (2009). *O medo do mar nos descobrimentos. Representações do fantástico e dos medos marinhos no final da Idade Média*. Lisboa: Tribuna.
- MATTOSO, José (1976). Os livros de linhagens portuguesas e a literatura genealógica europeia da Idade Média, Separata da Revista *Armas e Troféus*, 2, pp.132-150.
- MATTOSO, José (1983). *Narrativas dos livros de linhagens*. Maia. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NUNES, Irene Freie (ed.) (2005). *A Demanda do Santo Graal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NUNES, Irene Freie (2010). Mulheres Sobrenaturais no Nobiliário Português – a Dama Pé de Cabra e a Dona Marinha, *Medievalista online*, n.º 8, disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8/nunes8004.html> consultado em 4/08/17
- SOARES, Ana Maria (2011). A Lenda da Dama do Pé de Cabra: do Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro de Barcelos a Alexandre Herculano in *Limite*, 5, pp. 7-30.
- VILLENEUVE, Roland (1998). *Dictionnaire du Diable*. Paris: Omnibus.
- ZARRABINI, Onofrio (1587). *Delle materie et de' soggetti predicabili; trattati secondo l'ordine osservato dal Beato Re David nel Salmo; Miserere mei Deus*, Venetia, Gio. Battista Somascho em <https://books.google.pt/books?id=aKQJmQgPvyYC> consultado em 8/10/17

# FIGURES DE L'ANIMALITÉ DANS LE CINÉMA NÉOCLASSIQUE

Benjamin Flores

benjamin.flores93@gmail.com

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE NORMANDIE

Le cinéma néoclassique fait très souvent appel à des figures animales à l'intérieur de ses diègeses. Dans ces films, l'animalité des personnages définit une part de leur identité. Le cinéma néoclassique suppose de s'identifier à son référent «classique» pour le moderniser. Selon Vincent Amiel et Pascal Couté, le cinéma néoclassique hollywoodien «se caractérise par une reprise des principes du cinéma classique, mais avec en plus, la conscience que ceux-ci appartiennent au passé, et que d'autres esthétiques (baroque, modernité, maniérisme, postmodernité) se sont développées depuis les années quarante » (Amiel & Couté, 2003: 81). Le style néoclassique prend sa source dans l'imitation du classicisme. Toutefois, il n'est pas un art de la copie, à savoir un acte sans esprit qui se composerait d'une simple reproduction mécanique, mais il est au contraire un style qui prend sa source dans le processus rigoureux d'extraction et de distillation que suppose l'imitation.

**LE CINÉMA NÉOCLASSIQUE PUISE SON INSPIRATION À TRAVERS LES ŒUVRES DU CINÉMA CLASSIQUE ET DE SON HÉRITAGE.** Les héritiers fondamentaux du classicisme hollywoodien se retrouvent justement dans l'imitation qui est au centre du cinéma néoclassique, et dont l'intérêt est lié à la distance que peuvent prendre les réalisateurs vis-à-vis du classicisme.

En effet, celui-ci implique la conscience que les figures classiques ne relèvent plus de l'évidence, de l'immédiateté, mais d'une démarche volontaire et réfléchie, qui suppose non seulement leur connaissance, mais encore une distance envers elles. Cependant, le propre du néoclassicisme est que cette distance ne doit pas apparaître comme telle, sinon on serait dans les formes de la postmodernité à travers la citation (les frères Coen), la parodie (Dante), le détournement (Tarantino), ou l'hommage subjectif (Burton). En ce sens, le néoclassicisme doit tout à la fois assumer sa distance envers le classicisme sans la mettre en exergue. Pour ce faire, il est amené à tenir compte des formes qui ont émergé depuis la fin du cinéma

classique, à rejeter certains aspects de celles-ci, tout en s'en réappropriant d'autres, mais à l'intérieur d'un cadre emprunté au classicisme (Amiel & Couté, 2003: 82-83).

Les films néoclassiques font un «effort d'épuration interne de la réaction académique» (Badiou, 2010: 20). On nomme ici académisme la pure copie des motifs classiques, sans aucune innovation réelle, sans invention ni idée nouvelle.

Bien souvent, le néoclassicisme est rapproché de l'art académique car il prend sa source dans l'influence, la reprise d'objets déjà produits. Cette idée d'académisme est suggérée par le préfixe néo-, qui évoque une résurrection parfois caricaturale, comme le souligne Jean Baudrillard, citant Marx, dans *La Société de consommation*: «il arrive que les mêmes événements se produisent deux fois dans l'histoire: la première, ils ont une portée historique réelle, la seconde, ils n'en sont que l'évocation caricaturale, l'avatar grotesque – vivant d'une *référence légendaire* » (Baudrillard, 1986: 147). Utiliser le préfixe néo- suggérerait alors une forme de dégénérescence de la société de consommation qui pousserait les gens à consommer, comme un rituel, un événement historique réactualisé. On retrouve cette réactualisation de l'histoire dans le processus de restauration, c'est-à-dire «un processus de dénégation de l'Histoire et de résurrections fixistes des modèles antérieurs» (Baudrillard, 1986: 147). Toujours selon le philosophe, le néo- supposerait une résurrection anachronique, une erreur historique.

En quoi les figures de l'animalité relèvent de la métaphore des personnages et qu'insinuent-elles vis-à-vis des films de ce style?

Pour répondre à cette question, j'ai choisi de porter mon analyse sur des œuvres néoclassiques comme *Mystic River*, *Collateral*, *Black Swan*. Si j'ai décidé de faire ce choix c'est que la figure de l'animalité est toujours appelé à se confronter aux personnages que cela soit physiquement ou métaphoriquement.

### Des projections animales

«Trop d'animalité défigure l'homme civilisé, trop de culture crée des animaux malades» (Jung, 2010: 125).

Un animal est un être organisé, doué de mouvement et de sensibilité par opposition au végétal ou au minéral. Dans le langage familier, un animal est un être grossier, brutal.

Dans le cinéma néoclassique, l'animalité caractérise les protagonistes. Elle est par définition ce qui oppose l'animal et l'homme, l'animal se suffit dans ses instincts les plus primitifs: se nourrir, survivre...

Dans *Collateral* de Michael Mann, les personnages sont métaphorisés par des coyotes. «Ils symbolisent la mort qui approche. Ils sont redoutés, car ils sont une atteinte à la tradition chrétienne de l'enterrement. En dévorant les corps, ils empêchent ceux-ci de retourner à leur état originel biblique de poussière» (Cieutat, 1988: 194).

Totem animal, ils sont la projection féline des personnages; leur façon d'évoluer sur la route ressemble à celle de Max et Vincent. Le premier coyote aperçu semble guider le second en retrait, dans le flot des voitures et des lumières. Mann filme cette séquence comme un rêve, les deux personnages ne parlent plus, seule la musique *Shadow On the Sun* d'Audioslave est présente en fond sonore, les personnages contemplant la ville à travers les vitres du taxi, paysage onirique de palmiers et de bitume, dans la nuit orangée. Puis Max stoppe son véhicule pour laisser passer les animaux, les deux personnages sont alors happés par cette vision fantasmagorique de ces bêtes sauvages descendues des collines, en plein cœur de Los Angeles. Ils se reconnaissent en eux, ils reconnaissent leur animalité.

*Manhunter* (1986) reprend lui aussi le schéma de l'animal comme métaphore du personnage. Le tueur Dollarhyde (Tom Noonan) est assimilé à un tigre. Lors d'un rendez-vous amoureux, il emmène Reba (Joan Allen), une jeune aveugle, chez un vétérinaire qui soigne le félin. Le médecin permet à la jeune femme de le toucher car il est sous anesthésie. Dans un champ-contrechamp, Mann met clairement en relation Dollarhyde et l'animal. Le tueur ressent les caresses faites par sa partenaire sur l'animal, comme si sa chair était transférée sous la fourrure du félin.

Selon Aristote, les êtres vivants se distinguent hiérarchiquement selon la nature de leur âme; *végétative* pour les plantes, *sensitive* pour les animaux et *rationnelle* pour les hommes. «C'est cette dernière (l'âme) qui joue le rôle de moteur et de fin. C'est cela qu'est l'âme de l'animal, ou tout entière ou une partie d'elle-même. Ainsi, il faut, dans l'étude

de la nature, insister davantage sur l'âme que sur la matière, dans la mesure précisément selon laquelle c'est plutôt par l'âme que la matière est nature, que l'inverse; en effet, le bois n'est lit ou trépied que parce qu'il est cela en puissance.» (Aristote, 1995: 43) Dans ce sens, Aristote désigne l'homme comme un «animal politique» (Aristote, 1995: 7); il appartient au genre animal de part son âme «sensitive» qui lui permet de se mouvoir, mais sa sociabilité lui permet de se différencier des animaux. Selon Aristote, la différence entre animalité et humanité tient dans la capacité de l'homme à devenir un être de cité. L'homme ne peut donc s'affirmer dans son corps et se réaliser comme identité que par le *logos*<sup>[1]</sup>, par son raisonnement, par ses échanges dans le cadre de la communauté. Pour le philosophe, il est impossible pour l'homme de se réaliser entièrement en dehors de la communauté.

Les personnages néoclassiques sont comparés à des animaux car, justement, ils vivent en dehors de la communauté, de la cité. Leurs corps ne font pas partie intégrante du monde, parce qu'ils ne se sont pas révélés en tant qu'humains, ce sont avant tout des créatures en phase de transformation.

## Des métamorphoses animales

La métamorphose est un changement de forme, de nature ou de structure si considérable que l'être (ou la chose) qui en est l'objet n'est plus reconnaissable. Il s'agit d'une transformation radicale qui n'en suppose pas moins que des points de passage existent d'un règne à l'autre, et la rendent possible. Qu'il relève de l'analogie ou de la métaphore, ce mouvement implique un monde où les êtres, toutes les espèces de l'univers, sont régis et reliés entre eux par la loi des correspondances. C'est le paradoxe de la métamorphose que de ne pouvoir surgir, dans son fracas et sa violence, que d'un monde gouverné par la cohérence, voire l'harmonie.

Dans *Black Swan*, Darren Aronofsky crée une métamorphose animale et une métaphore pour le personnage de Nina Sayers (Nathalie Portman). Le film raconte la préparation et la première de l'adaptation

<sup>1</sup> Au sens de la raison, de langage et discours politique.

du *Lac des cygnes* de Tchaïkovski. Dans le film Aronofsky joue sur une forme de dualité, d'un double interprété sur le signe même du ballet: la dualité entre le cygne blanc et le cygne noir. Dans le film, le personnage des deux cygnes est interprété par la même danseuse, incarné par Nathalie Portman, mais le chorégraphe trouve que son interprétation du cygne noir manque de sensualité, de vie, de sexualité, qu'elle est trop mécanique. Pendant les répétitions, elles se lient d'amitiés avec Lily (Mila Kunis), celle-ci représente ce que Nina ne réussit pas à être, elle est sensuelle, à une vitalité débordante. Alors que Nina est timide, réservée, presque frigide.

Dans *Black Swan* se joue une histoire de dualité entre Nina et Lily. Dans le cinéma néoclassique, plus qu'une simple dualité entre les personnages principaux c'est véritablement un dédoublement qui s'opère.

Hérité de la littérature fantastique avec *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (Robert Louis Stevenson, 1886), le motif du double devient une source du trouble identitaire au cinéma. «La fascination qu'exerce le statut ontologique de l'image sur le cinéma n'est nulle part mieux emblématisée que ce thème.» (Cloarec, 2006: 199) D'ailleurs, il n'est pas étonnant de voir Otto Rank, au début de son essai sur le double, souligner le pouvoir représentationnel du double dans le cinéma en s'appuyant sur le film de Stellan Rye et Paul Wegener: *Der Student von Prag* (1913).

Si le cinéma utilise autant le motif du double, ce n'est pas comme simple illustration mais comme la traduction de l'angoisse créée par la production d'images mouvantes. En effet, Walter Benjamin observe que l'effet d'étrangeté d'un acteur devant la caméra est le même que celui que l'on ressent face à son reflet dans le miroir. Le double au cinéma est donc un thème majeur qui n'est pas sans rappeler les liens fraternels d'Abel et Caïn dont l'histoire sert de trame de fond au roman de John Steinbeck *East of Eden* (1952).<sup>[2]</sup>

Si la gémellité a souvent été un thème fort du cinéma, reposant sur le double/jumeau maléfique du protagoniste, comme dans *Sisters* (1973, Brian De Palma), *Dead Ringers* (1988, David Cronenberg) ou encore *Lost Highway* (1997, David Lynch), le cinéma néoclassique n'en reprend pas les principes forts. Là où la période classique jouait sur les archétypes

<sup>2</sup> En 1955, Elia Kazan adaptera ce roman pour son premier film en cinémascope et fera découvrir James Dean dans le rôle de Cal.

du double en tenant compte de l'ambivalence des personnages, il déclenche par la modernité des questions sur le double-même de la personnalité, le double ne se trouve alors pas dans le jumeau mais dans le transfert, dans la seconde identité.

La mise en scène entérine la notion du double. On ne parle pas de doublement à la Jekyll et Hyde, mais du reflet distordu d'une image de la même personnalité, du même film, du même motif filmique, brisé en éléments jumeaux. Selon Otto Rank dans *Don Juan et le double*:

Au début, le Double est un *moi identique* (ombre, reflet), comme cela convient à une croyance naïve en une survie personnelle dans le *futur*. Plus tard il représente aussi la jeunesse de l'individu qu'il ne veut plus abandonner, mais au contraire conserver ou regagner. Enfin, le double devient un *moi opposé* qui, tel qu'il apparaît sous la forme du diable, représente la partie périssable et mortelle détachée de la personnalité présente. (Rank, 2010: 91)

Le double est un *moi opposé*, qui représente la version trouble du personnage, il est la face cachée de la personnalité du protagoniste.

Les personnages sont en quête d'une identité, de leur place dans la société. Ils errent telles des âmes en peine dans les villes en quête de leur *moi*. Généralement un double apparaît alors que la vie d'un personnage est en pleine émulsion, quand il s'y attend le moins et va l'aider à se construire comme homme, comme individu. Dans le néoclassicisme, le double va donc avoir pour fonction de guider le protagoniste sur les chemins de la vie, en lui faisant passer des épreuves pour que chacun se révèle comme humain et comme corps incarné.

Dans *Black Swan*, Darren Aronofsky filme une dualité féminine entre Nina et Lily. Le film peut laisser imaginer l'absence de Lily, elle semble être l'ombre jungienne de Nina, son double, celle que Nina aimerait devenir. Durant tout le film, une certaine amitié semble se créer entre les deux personnages, voire une histoire d'amour. Une inanité se crée lorsque Lily est appelée à devenir la doublure de Nina dans le corps du ballet. Les deux filles sont alors mises en compétition, si la première ne peut représenter le cygne noir, la seconde est quant à elle plus à l'aise dans ce rôle tant sa sexualité est adéquate à ce personnage.

Pour exprimer l'idée de la dualité jungienne dans son film le réalisateur met en scène une mort symbolique. Pendant la première du



ballet, Nina lors d'un porté chute et se fait mal au genou, elle rentre alors dans sa loge et Lily est en train de se maquiller pour prendre sa place, une lutte s'ensuit entre les deux personnages, un miroir est brisé, et avec l'aide de l'un des bris de verre Nina tue Lily. La métamorphose de Nina en cygne noir débute ici, après la mort de son double, de son moi. Aronofsky fait intervenir ici des éléments du genre fantastique dans son opéra, c'est à l'image que la transformation a lieu désignant ainsi le changement profond dans la personnalité de Nina.

La mise en scène manifeste la métamorphose et l'animalité du personnage. En tuant son double, elle devient le cygne noir, elle devient la personnalité qui lui manquait pour interpréter ce rôle. D'ailleurs, nous pouvons dire ici qu'elle ne l'interprète pas mais qu'elle l'incarne car elle se transforme à l'image en cygne noir. La mise en scène du réalisateur que cela soit par l'image, comme par le son désigne bien cette métamorphose et le changement de personnalité dans le comportement de Nina.

Le son fait parfois disparaître la musique pour laisser place à des sonorités fantastiques qui font penser à des ailes se déployant. L'image elle aussi est intrigante, par les effets spéciaux, Nina se transforme en oiseau, des ailes lui pousse, son interprétation de ce passage laisse sans voix le public et le corps de ballet, elle s'est surpassée, transformé en cygne ce n'est pas elle qui a dansé mais l'animal en elle, pour preuve ces ombres portées qui la révèlent à la fin comme un cygne alors qu'elle a retrouvé son corps.

Dans le film d'Aronofsky, l'animalité est ici la métamorphose et la transformation du personnage pour qu'il se complète. Si celui-ci était timide, son animalité va révéler en lui tout ce dont il a besoin pour parfaire son identité. C'est aussi le meurtre de son double qui lui permet d'acquérir sa part d'ombre et ainsi de se compléter humainement. En cela elle se transforme en créature nocturne et c'est à travers cette obscurité du cygne noir qu'elle parfait son identité.

## Des créatures nocturnes

Dans le néoclassicisme les personnages sont des prédateurs à l'affût, en quête d'une proie. Ce sont des animaux fantastiques qui se repaissent de la chair et du sang des autres. Dans *Heat*, Justine Hanna parle de

Vincent Hanna comme d'un vampire: «You don't live with me, you live among the remains of dead people. You through the detritus, you read the terrain, you search for signs of passing, for the scent of your prey, and then you hunt them down. That's the only thing you're committed to. The rest is the mess you leave as you pass through.»<sup>[3]</sup> Justine considère que Vincent vit dans un autre monde, un univers nocturne, sombre hors des vivants. Tout comme le personnage de Dave dans *Mystic River*, Vincent est un homme métamorphosé en créature de la nuit.

Eastwood crée des analogies entre l'homme et l'animal, que cela soit à travers les grognements de Walt Kowalski dans *Gran Torino* (2009), qui assimilent le personnage à un loup ou encore à travers le bestiaire de *Mystic River* (2003). Dans toute l'intrigue de ce film, le loup est invité pour créer une métaphore bestiaire avec les pédophiles qui ont abusés Dave (Tim Robbins). Après son enlèvement Dave se retrouve dans une cave où entrent les deux ravisseurs. L'un des deux s'approche de lui, Eastwood fait alors un fondu au noir qui englutit l'image comme le pédophile englutit le corps de sa victime, le dévore. Pour appuyer sa métaphore, le cinéaste fait entendre le grognement d'un loup en son extradiégétique, faisant des agresseurs des animaux aux bas instincts. Dans la suite du film, il ne cesse de faire référence à cet animal pour souligner le côté bestial de ses personnages. Dans la séquence suivante, quand Dave s'enfuit dans la forêt, Eastwood filme caméra à l'épaule et fait de la forêt un monde fantastique et hostile. La bande son (toujours en son extradiégétique) illustre la poursuite menée par les deux agresseurs par des hurlements de loup.<sup>[4]</sup>

Dave sorti de cette forêt et des griffes de ses ravisseurs ne sera plus jamais le même, son âme humaine aura été dévorée et lui-même subira la transformation animale, contaminé par les mêmes instincts sexuels qu'eux. Devenu père, il raconte son histoire à son fils comme un conte: «parce que parfois l'homme n'en était pas un. Il était le garçon. Le garçon qui avait échappé aux loups. Un animal du crépuscule. Invisible.

<sup>3</sup> «Tu ne vis pas avec moi. Tu vis parmi tous les morts qui croisent ton chemin. Tu prends ton pied à fouiller les poubelles, tu analyses le terrain pour trouver les signes de morts par centaine. Tu flaires l'odeur de ta proie et tu te lances à sa poursuite. C'est la seule chose qui compte pour toi, le reste c'est de la merde que tu sèmes sur ton passage».

<sup>4</sup> Dennis Lehane marque déjà cette animalité dans son roman.

Silencieux. Vivant dans un monde inconnu des autres. Un monde de lucioles qu'on entrevoit en un éclair du coin de l'œil et qui a déjà disparu quand on se retourne». Eastwood filme cette scène dans la pénombre, le visage de Dave est dans les ténèbres. Le cinéaste intensifie l'histoire en faisant un gros plan de Dave regardant son enfant et se remémorant sa fuite, lors d'un panoramique gauche droite qui finit dans l'obscurité du décor, dans les ténèbres des souvenirs: flash-back de la fuite et hurlements de loup. Images furtives puisque la caméra revient rapidement au présent de narration, le mouvement de caméra s'inverse (panoramique droite gauche), des ténèbres jusqu'au visage de Dave partiellement éclairé.

Dans *Mystic River*, Dave regarde un film<sup>5</sup> dans la pénombre en buvant une bière quand sa femme rentre, il lui dit qu'il pensait aux vampires. «Ce sont des morts vivants mais cela a peut-être une certaine beauté. Un jour, au réveil on ne sait plus ce que c'est d'être humain. C'est peut-être mieux». Céleste (Marcia Gay Harden) lui demande de qui il parle et il répond «des vampires et des loup-garou». Dans les ténèbres de la pièce, il donne à sa femme les prénoms de ses agresseurs, Henry et George, il lui raconte son enlèvement, comment il a été enfermé dans une cave infestée de rats et que «personne n'est venu sauver Dave». Il a dû devenir quelqu'un d'autre. Sa femme esquisse un geste tendre, lui caresse la joue en l'appelant par son prénom. Il se lève et dit que Dave est mort, que le garçon qui s'est évadé de la cave n'est sûrement pas Dave. Debout dans l'obscurité, ne laissant plus paraître que l'ombre de son corps, que son négatif, il dit à sa femme qu'ils étaient comme des vampires et que «une fois que c'est en toi ça y reste.» Il évoque alors sa mutation, le fait qu'il soit devenu ce que ses agresseurs lui ont injecté, une créature de la nuit s'abreuvant du sang et de la vitalité des hommes. Dans le film, Clint Eastwood montre la transformation de Dave, comme la finalité d'une métamorphose fantastique<sup>6</sup>, ce qui crée d'ailleurs un effet de distanciation quant au genre classique du

<sup>5</sup> Par rapport au livre et aux dialogues, nous savons que le film qui est diffusé par la télévision est *Vampires* de John Carpenter (1998).

<sup>6</sup> Dans le bar sur les bords de la rivière de Boston, avant l'assassinat de Dave, les frères Savage se considèrent comme des chauves-souris qui agissent la nuit. Leurs physiques le prouvent, ils sont toujours habillés en noir, comme la créature qui symbolise le comte Dracula.

film noir puisque le cinéaste y intègre des éléments du fantastique, faisant ainsi glisser le genre vers un ailleurs.

Dans la mythologie, le vampire et le loup-garou sont des êtres ayant été mordus et laissés pour morts. Ils se transforment ensuite en créatures de la nuit, vides de toute humanité, vides de toute essence vitale. Dans les croyances populaires, les morts vivants ne sont plus considérés comme des humains. Ce sont des cadavres<sup>[7]</sup> réanimés qui possèdent encore leurs enveloppes charnelles. Un corps sans vie ne peut être appelé un «corps» (cf. Thomas, 1980). Si nous partons de l'hypothèse que les personnages néoclassiques sont des morts vivants, des cadavres mus mais sans vie, sans âme, nous supposons alors que ces protagonistes ne sont plus humains, ils ne sont plus en possession de leurs corps car ils ont été contaminés, tués par une force obscure. Dans le néoclassicisme il faut plutôt voir ce que Gilles Deleuze a nommé *personnages conceptuels*:

Le personnage conceptuel n'a rien à voir avec une personnification abstraite, un symbole ou une allégorie, car il vit, il insiste. Le philosophe est l'idiosyncrasie de ses personnages conceptuels. C'est le destin du philosophe de devenir son ou ses personnages conceptuels, en même temps que ses personnages deviennent eux-mêmes autre chose que ce qu'ils sont historiquement, mythologiquement ou couramment. (Deleuze & Guattari, 2005: 62-63)

En ce sens, les vampires ou les loups-garous cités dans le film de Eastwood sont des personnages conceptuels. C'est par leurs actes et leurs comportements avec autrui qu'ils deviennent vampires. Vampirisation qui se joue sur l'absorption de l'un des êtres et de son individuation. Dans la *Phénoménologie de l'esprit*, notamment dans le chapitre de la *Conscience de soi*, Hegel écrit que «l'objet du désir immédiat est quelque chose de vivant» (Hegel, 1998: 148). La «conscience de soi» passe par le désir de convoitise du corps, de la chair, de l'humain conçu comme un objet. Or dans les films néoclassiques, l'antagoniste

---

<sup>7</sup> Dans sa définition, le corps est vivant et animé, donc le cadavre ayant perdu son âme, n'est plus corps. Pour Aristote, dans *Les parties des animaux*, le corps est l'instrument de l'âme, c'est ce qui définit sa forme, il n'est pas défini par sa seule matière.

désire le corps, l'âme et la chair du protagoniste pour avoir sa propre «conscience de soi». Car l'antagoniste ne se reconnaît comme tel qu'à travers une autre conscience, un autre corps qu'il peut asservir, absorber, vampiriser. «Le comportement des deux consciences de soi est donc déterminé de telle sorte qu'elles se prouvent elles-mêmes et l'une à l'autre au moyen de la lutte pour la vie et la mort.» (Hegel, 1998: 148)

Dans le cinéma néoclassique, l'animalité révèle les identités des personnages. Dans la totalité organique des films néoclassiques, les récits sont écrits comme des fables, comme les mythes des temps primordiaux. Si les figures animales sont convoquées, c'est avant tout pour créer la conscience des corps et des identités des personnages principaux. Ici la figure animale, qu'elle soit une projection, une métamorphose, ou encore une créature permet aux personnages de se révéler. Si comme dans les conte de fée ou dans le chat d'Alice l'on demande qui est-tu, les personnages néoclassiques au début de la diégèse ne peuvent répondre à cette question et ce n'est que lors de rite, de passage, de métamorphose comme dans les mythes antiques que les corps sont révélés.

Ici, nous pouvons voir que la narratologie suit exactement celle des mythes anciens et des épreuves que doivent subir les héros. Comme chez Ovide, les personnages qui se métamorphosent font appel aux figures animales pour évoluer et ainsi être convoqués comme être humain lors de la coda de l'œuvre néoclassique.

## RÉFÉRENCES

### Ouvrages

- AMIEL, Vincent & COUTÉ, Pascal (2003). *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*. Paris: Klincksieck.
- ARISTOTE (1995). *LA POLITIQUE*. PARIS: VRIN.
- ARISTOTE (1995). *PARTIES DES ANIMAUX. LIVRE I*. PARIS: FLAMMARION.
- BADIOU, Alain (1999). *Considérations sur l'état actuel du cinéma...*, *L'art du cinéma*, 24, pp7-22.
- BAUDRILLARD, Jean (1986). *La Société de consommation*. Paris: Denoël/Folio essais.
- CEUTAT, Michel (1988). *Les grands thèmes du cinéma américain, Tome I*. Paris: Cerf.

- CLOAREC, Nicole (2006). *A corps perdus: voyage dans la peau de l'autre* in Grunert, Andrea, dir., «Le corps filmé», *CinémAction*. Paris: Cerf.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (2005). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit.
- HEGEL, Georg-Wilhelm-Freidrich (1998). *La phénoménologie de l'esprit*. Paris: Aubier, trad. Jean Hyppolite, vol. I.
- JUNG, Carl Gustav (2010). *L'Âme et la vie*. Paris: Le Livre de poche.
- RANK OTTO (2010). *DON JUAN ET LE DOUBLE*. PARIS: PAYOT RIVAGES.
- THOMAS, Louis-Vincent (1980). *Le Cadavre, de la biologie à l'anthropologie*. Bruxelles: Complexe.

## Films

- ARONOSFSKI, Darren (2010). *Black Swan*, USA (108 minutes).
- EASTWOOD, Clint (2003). *Mystic River*, USA (107 minutes).
- MANN, Michael (2004). *Collateral*, USA (120 minutes).
- MANN, Michael (2004). *Manhunter*, USA (124 minutes).

# UN CHIEN SOUS UN CHIEN? RETOUR SUR *EXISTENZ* DE DAVID CRONENBERG

Caroline San Martin

sanmartin.caroline@gmail.com

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY – MONTPELLIER, FRANCE.

L'œuvre de David Cronenberg regorge d'animaux – qu'ils soient présents dès le titre comme dans *M. Butterfly* ou *La Mouche*, plastiquement inventés comme la *bugwriter* du *Festin nu*, imaginativement convoqués comme la nouvelle monnaie dans *Cosmopolis* ou visuellement mis en avant comme la position du corps la femme papillon dans *Chromosome 3*. En 1999, le réalisateur canadien réalise *eXistenZ*. Lui aussi fait appel aux animaux et, en particulier, à un chien qui circule librement dans le film. Que pouvons-nous donc dire de ce chien? Comment se lie-t-il à la construction du récit? Nous nous intéresserons à cet animal pour analyser la structure narrative du film et le discours critique dont ce dernier est porteur.

**LE CINÉMA DE DAVID CRONENBERG REGORGE D'ANIMAUX.** Ces derniers peuvent être ressemblants, mais atrophiés, comme dans *Rage* où seul un dard est visible; imagés, comme pour la femme papillon de *Chromosome 3*; ils peuvent aussi être liés aux personnages. Dans *Le Festin nu*, par exemple, Bill est un exterminateur de blattes. David Cronenberg reprend ici un des petits «boulots» exercés par William Burroughs, auteur du roman qu'il adapte à l'écran. C'est d'ailleurs cette profession qui lui fournit la poudre qui, au lieu de détruire les cafards, en fait apparaître de nouveaux, mutants, à l'image de sa machine à écrire, complètement hallucinée. Mais l'animal permet également de caractériser le protagoniste : comment aurions-nous pu tisser des toiles sans un Spider? Dans ce film, Ralph Fiennes a comme surnom celui de l'insecte avec qui il partage la même fonction, celle d'envahir l'espace de fils au sens propre comme au sens figuré – il y a ceux qu'il tisse enfant puis adulte dans sa chambre et ceux qu'il agence dans sa tête reliant les différents personnages du passé, lui permettant de reconstituer sans fin le puzzle de sa propre histoire. Enfin, les animaux peuvent être liés entre eux et opérer telle une survivance dans la filmographie du cinéaste. Par exemple, le papillon déjà évoqué dans *Chromosome 3* réapparaît dans *M. Butterfly* et, avec lui, une réminiscence du récit: il est encore question d'accouchement – René Gallimard enfante son propre fantasme

95

.....  
UN CHIEN SOUS UN  
CHIEN? RETOUR SUR  
*EXISTENZ* DE DAVID  
CRONENBERG  
.....

Caroline San Martin

en créant lui aussi son propre monstre qui l'amène à la mort. Dans *eXistenZ*, c'est précisément une question de récit qui va nous intéresser. Considéré comme le *remake* de *Vidéodrome*, film dans lequel Max, à cause du visionnage d'une émission de télévision pirate, se perd entre réel et hallucination, *eXistenZ* délaisse le tube cathodique pour se placer, plus d'une décennie plus tard, du côté des jeux vidéo. Le réalisateur, qui est scénariste pour les deux films, crée, en 1983 puis en 1999, deux histoires complexes qui comportent plusieurs strates. Si, comme nous l'avons vu, les animaux peuvent être des référents visuels et des indices de lecture quant aux personnages, qu'en est-il de leur influence sur le récit d'autant plus quand ce dernier est complexe?

### Entrons dans le jeu

*eXistenZ* commence par la promotion et démonstration du jeu éponyme développé par la conceptrice Allégra Geller interprétée par Jennifer Jason Leigh. Pendant cette séance *test*, un homme l'attaque au nom du réalisme, s'opposant à la «technologisation» du réel. Il lui tire dessus muni d'un pistolet organique. C'est d'ailleurs une dent qui vient se loger dans l'épaule d'Allégra. Pour s'assurer que son *pod*<sup>[1]</sup> n'est pas endommagé, cette dernière souhaite tester son jeu et propose à Ted Pikul, interprété par Jude Law, stagiaire en marketing chargé de la sécurité de la *gameuse* – il l'a d'ailleurs aidée à échapper à son tueur – de plonger avec elle dans l'espace virtuel d'«eXistenZ». Deux niveaux de récit se mettent alors en place et, par conséquent, d'un point de vue diégétique, deux niveaux de réel – le monde dans lequel Allégra est conceptrice et Ted, employé au service marketing; et le monde du jeu «eXistenZ». Mais cela se complexifie quand, au milieu du film, dans le jeu, on propose à Allégra et à Ted de jouer à un autre jeu, ajoutant alors un troisième niveau de récit. Afin de ne pas perdre le spectateur, cela a beaucoup été relevé par les critiques, David Cronenberg joue avec les tenues et coiffures de ses personnages. Les transformations

<sup>1</sup> Le *pod* est à la fois la manette et la console organique directement branché, grâce à un cordon ombilical, au corps du joueur lui permettant de pénétrer dans l'univers virtuel d'*eXistenZ*.



les plus flagrantes concernent Allégra, même si Ted change lui aussi de couleur de cheveux et de vêtements en fonction du niveau de récit dans lequel il se trouve.

Au départ, lors de la présentation du jeu dans l'église, ce qui correspond au récit principal, Allégra, les cheveux mi-lisses mi-gaufrées, est en pantalon. Dans le jeu, ses cheveux sont frisés et, dans le jeu dans le jeu, ils sont attachés, elle porte cette fois-ci une jupe. Le récit se complexifie à nouveau quand, tout à coup, apparaît un casque sur la tête d'Allégra: nous sommes déjà dans un jeu. De retour dans l'église – à la toute fin du film – la conceptrice a les cheveux complètement lisses. Il s'agit de la quatrième coiffure du personnage pour un quatrième niveau de récit. Le jeu «eXistenZ» est lui-même contenu dans un autre jeu, «TranCendenZ». Cette séquence vient réorganiser l'organisation des niveaux de récit et c'est finalement elle qui peut être considérée comme le niveau de réalité ou le récit principal, les autres n'y étant qu'imbriquées. Pour l'analyste, mais aussi pour le spectateur, ce type de construction incite à revoir le film pour vérifier et apprécier la qualité des indices égrainés par l'auteur. N'y aurait-il pas un signe plus ou moins caché de ce récit supplémentaire, de cette illusion d'en-châssement qui fait passer le récit premier au rang de récit second? Etant donné que nous avons souligné l'importance des animaux dans le cinéma de David Cronenberg, ne nous donnent-ils pas, dans le film, un indice de ce dernier retournement?

## Des indices sous forme d'animaux

Au début du film, Ted n'a pas de *bioport*.<sup>[2]</sup> Pour pouvoir jouer avec Allégra, il est donc obligé de s'en faire poser un. Les deux personnages vont dans un garage et, en attendant que Ted se mette en condition dans une séquence très ironique de dépucelement, Allégra reste à l'extérieur et fait la rencontre d'une petite bête à deux têtes. Ce détail peut nous mettre la puce à l'oreille puisque, si on regarde bien, chaque niveau de jeu comporte son animal: le *pod* qu'Allégra appelle son «petit animal»

<sup>2</sup> Il s'agit d'un orifice dans le dos qui permet de connecter le *pod* au corps du joueur par l'intermédiaire d'un cordon ombilical pour pénétrer dans le monde virtuel d'«eXistenZ».

et le mutant à deux têtes de la station service devant le garage, les mini *Pods* dans le jeu «eXistenZ», les amphibiens de *Trout Farm* dans le jeu dans le jeu et, enfin, le chien camoufleur de pistolets dans la séquence finale. À l'exception de ce chien, les animaux rencontrés, que ce soit l'animal à deux têtes ou les amphibiens, indiquent que le référent du monde à l'écran n'est pas le réel. Ainsi, cette possibilité d'absence de référent dans le réel, tout comme les cheveux d'Allégra, devient un détail indiciel permettant au spectateur une anticipation du récit: n'ayant pas de référent dans son monde, la présence des *Pods* et des amphibiens signifient bien que nous sommes déjà dans un jeu.

Aussi, contrairement aux autres créatures du film qui restent confinées dans leur niveau de récit, les êtres humains et le chien peuvent circuler librement dans tous les espaces convoqués par la fiction. Le chien apparaît en effet dans plusieurs strates: à la fin dans l'église et dans le restaurant chinois dans le jeu à l'intérieur du jeu. Il répond ainsi à la logique figurative instaurée par le film mais il a également une fonction métaleptique. La métalepse est entendue par Gérard Genette (2004) comme l'intrusion d'une ligne narrative dans une autre. Ici, toute la mise en scène y est sensible car, pour passer d'un niveau à un autre, cette dernière a toujours recours à des phénomènes d'intrusion – chevauchement sonore,<sup>[3]</sup> raccord regard entre deux espaces diégétiques distincts, articulation champ hors-champ entre ces mêmes espaces, l'un dans le jeu et l'autre dans le jeu dans le jeu, ou encore rime visuelle. La dent en est un bon exemple. Comme le chien, elle est capable de traverser librement les niveaux de récit: logée dans l'épaule d'Allégra après l'attaque en début de film, Ted ayant mal à la mâchoire tient son verre glacé contre sa joue au motel; plus tard, il enlève ses dents pour les mettre dans le pistolet ramassé par le chien dans le restaurant chinois, pistolet qui servait à tirer sur Allégra au début du film. La boucle est bouclée et la dent passe de personnage en personnage, défie les cloisonnements des récits et fait retour à l'image

<sup>3</sup> Un chevauchement sonore consiste en une anticipation à l'écran du son qui appartient au plan ou à la séquence suivante ou, inversement, un prolongement du cadre sonore de la séquence qui n'est plus visible à l'image. Cette idée est d'ailleurs présente dès l'écriture du scénario comme l'indiquent Géraldine Pompon et Pierre Véronneau, dans leur ouvrage *David Cronenberg: de la beauté du chaos*, Paris Cerf, 2003, p. 191.

d'une rime se portant visuellement garante de la cohérence narrative et esthétique du film.

### **Au-delà de la libre circulation**

Le chien est utilisé dans le film comme la dent. Il permet à la fois d'asseoir une logique de libre circulation au-delà de la stratification du récit et intervient comme une figure de style dans le sens où il a la capacité d'enjamber les seuils mis en place par l'univers fictionnel. Mais, il est encore plus complexe. Dans la dernière séquence, il se dédouble: à la fin du film, Ted et Allégra retirent la fausse fourrure du chien pour récupérer leurs armes et crier leur révolte. Dans cette scène, le film semble se retourner sur lui-même, reformulant visuellement le renversement de situation narratif: Ted et Allégra ne sont plus les attaqués mais les attaquants. Les personnages ne sont pas les seules victimes de ce renversement, tous les ingrédients présents dans la séquence d'ouverture sont ici une nouvelles fois convoqués que ce soit du point de vue de l'action – il s'agit toujours d'une attaque terroriste orchestrée par les joueurs cette fois –, de la situation – le jeu qui contient «eXistenZ» est en train d'être testé –, du lieu dans lequel se situe l'action – il s'agit de la même église que dans la séquence d'ouverture du film –, de la mise en scène – notamment du point de vue des angles de prise de vue, de la disposition des personnages dans l'espace et des échelles de plan – et enfin du champ lexical contenu dans les dialogues – le thème de l'anti-jeu et celui du réalisme sont autant d'éléments déjà entendus dans la séquence inaugurale. Le film produit, de tous les points de vue, un effet de boucle à l'image du chien sous le chien: la fin est sous le début ou bien était-ce le début qui était déjà sous la fin? Cette forme donnée au récit est assez répandue au cinéma et en littérature, il s'agit d'une épanadiplose narrative. Cette dernière consiste, dans un film, à reprendre un motif et/ou une séquence au début et à la fin: le chien est alors motif et mise en abyme de la forme donnée au récit. On pourrait considérer que, dans sa libre circulation, il figure le fonctionnement de l'enchâssement des niveaux de récits (les métalepses) et que le chien sous le chien figure, quant à lui, la structure du film (l'épanadiplose narrative), intervenant comme une véritable métaphore diégétique.

A partir de sa lecture de Proust, Gérard Genette (1972: 41-65) évoque la possibilité qu'un type d'image dans un texte soit directement lié à la structure narrative. Cette image opère des synthèses et offre à un élément visuel – dans le cas précis du film, il s'agirait du chien – des caractéristiques qui valent pour le récit. Ce type d'image est la fois une métaphore (image) et une métonymie (synthèse) que le narratologue nomme la métaphore diégétique. Le chien revêt, nous l'avons vu, une valeur métaphorique mais il est également porteur d'une valeur métonymique: le même recouvre le même, et, dans le film, le réel et le virtuel se recouvrent eux aussi l'un l'autre jusqu'à devenir indiscernables.

Tout comme l'animal à deux têtes et les amphibiens pouvaient anticiper la possibilité d'un dernier niveau de récit dans le film, le chien semble avoir ici aussi cette même fonction : il anticipe et résonne dans la réplique finale prononcée par le restaurateur chinois: «Sommes-nous toujours dans le jeu?». La découverte du chien sous le chien a en effet lieu avant cette ligne de dialogue anticipant à son tour, à l'image d'une poupée russe, la possibilité d'un niveau de récit supplémentaire. De la même manière qu'il y a un chien sous le chien, n'y aurait-il pas un autre niveau de récit dans cette scène, questionne le personnage. L'animal redit le fonctionnement de la forme donnée au récit et préfigure un nouveau rebondissement. Et si ce niveau supplémentaire relevait du métadiégétique?

### Le chien sous le chien: l'image du film

Ce chien apparaît comme un détail dans le double sens qu'en donne Daniel Arasse, à la fois *particolare* et *dettaglio* (2009: 5-17). Il est certes un élément du film qui s'affirme comme partie revendiquant une certaine autonomie (*particolare*) – ayant un référent dans le réel, il circule librement et accède ainsi, tout comme les personnages, au premier niveau de récit. Il apparaît aussi, dans sa figuration du même sous le même, comme le programme d'action du cinéaste (*dettaglio*). Le chien sous le chien, c'est le film sous le film, c'est-à-dire la reprise du film *Vidéodrome* sous *eXistenZ*, film tour à tour défini comme *remake* et comme suite tant les deux productions sont proches non seulement du point de vue de l'histoire mais surtout de leur narration. Voici d'ailleurs un extrait du

monologue du professeur O'blivion dans *Vidéodrome* qui atteste de la similitude des deux films, faisant écho à l'image du chien sous le chien à la dimension interchangeable des niveaux de récit.

L'écran de télévision est la rétine de l'œil de l'esprit. C'est pourquoi l'écran de télévision fait parti de la structure physique du cerveau. Et c'est pourquoi tout ce qui apparaît sur l'écran de télévision est vécu par le spectateur comme une expérience primaire. C'est pourquoi la télévision est la réalité et la réalité est moins que la télévision.<sup>[4]</sup>

Par conséquent, le chien sous le chien, est bien une forme de mise en abyme. En plus du film sous le film, c'est tout un système de production qui est présent dans le récit. *eXistenZ* est aussi une réponse à la réception de *Crash*. En 1996, le prix du jury à Cannes crée la controverse. Le président ne prend pas part au vote, le film est censuré dans plusieurs pays et la critique le qualifie aisément de «pornographique». Selon David Cronenberg, *Crash* n'est pas du tout pornographique: les scènes de sexe font partie intégrante du film, contrairement aux séquences anecdotiques qu'elles sont devenues dans de nombreux films hollywoodiens.

Dans *eXistenZ*, il y a une scène de rapprochement physique entre les personnages. Cette dernière intervient au milieu du film. Allégra et Ted font l'amour prétextant que c'est ce que sont censés faire les personnages qu'ils incarnent dans le jeu. Ted commence par lécher le *bioport* d'Allégra expliquant qu'il ne le fait pas exprès quand elle s'étonne de son comportement. Il se justifie en disant que ce n'est pas lui mais son personnage qui agit à sa place. A ce moment-là, Allégra l'embrasse. «Apparemment, nos personnages doivent se sauter dessus» déduit-elle en le déshabillant. Une seconde lecture de la scène ironise la mécanique scénaristique quant au rapprochement des couples dans un cinéma formaté. Et c'est bien l'industrie cinématographique qui est critiquée derrière celle du jeu dans *eXistenZ* dont certaines scènes,

---

<sup>4</sup> Version originale du monologue: «The television screen is the retina of the mind's eye. Therefore the television screen is part of the physical structure of the brain. Therefore whatever happens on the television screen emerges as a raw experience for those who watch it. Therefore television is reality. And reality is less than television»

comme celle-ci, lui permettent de tourner au ridicule. Tout au long des scènes jouées, les personnages doivent dire des phrases clichées pour faire avancer le récit et leur présence est continuellement réduite à leur fonction. Allégra rappelle les contraintes de production de son jeu et l'importance des mots d'ordre des producteurs. Le *marketing* est omniprésent. «Plus explicite et cynique que jamais, Cronenberg fait rimer l'art avec dollar, ne cessant d'insister sur les enjeux commerciaux de ce divertissement qui coûte quelques 38 millions de dollars sans compter, précise-t-il, les frais de promotion!» (Pompon & Véronneau, 2003: 202). C'est d'ailleurs dans un magasin de produits dérivés que les personnages peuvent accéder au jeu dans le jeu. Enfin, si le thème de l'anti-jeu et celui du réalisme sont présents, il ne faut pas oublier l'espionnage et notamment celui qui touche directement les films (on se souvient du piratage du scénario de *Spectre* en 2015). On retrouve donc à l'image du chien sous le chien, le système de production sous le film. L'espionnage est d'ailleurs bien ce sur quoi repose la trame narrative: une femme est poursuivie à mort, l'homme qui l'accompagne ne saisit pas tout du complot auquel ils font face. Cette dernière n'est pas sans rappeler les films d'Alfred Hitchcock. Afin de rester dans l'ambiance, juste après l'attaque, les deux personnages fuient en voiture sur une route qui les mène à un motel, traversant une forêt. Les cadrages, les décors, le défilement des paysages ne sont pas sans rappeler, en plus du récit, l'univers hitchcockien, en particulier, *La Mort aux trousses* ou *Psychose*. Et, tout à coup, c'est le genre qui se met à apparaître en filigrane.

Mais, le chien sous le chien, c'est aussi la place du créateur face à sa créature, ce qui nous amène à un autre aspect qui relève ici de la génétique du film. Certes, *eXistenZ* se veut satirique mais il n'en reste pas moins critique. La censure qui fait rage à la sortie de *Crash* résonne avec une envie présente depuis quelques années dans l'imaginaire du cinéaste. Cette dernière voit le jour en 1995, au moment d'un échange avec le romancier Salman Rushdie. A cette époque, *Les Versets Sataniques* ont été censurés dans plusieurs pays et une *fatwa* est même émise à l'encontre de l'auteur. A ce sujet, David Cronenberg précise avoir

eu l'idée de faire un film sur un artiste qui se serait trouvé dans la position de Rushdie. Pas exactement sa position, mais quelque chose qui le relierait au *Festin nu* et au concept burroughsien des créatures qu'on crée

et qui deviennent des êtres vivants qui peuvent venir vous faire du mal ou vous hanter ou vous angoïsser. Une chose qu'on a créée, qu'on a mise au monde et qu'on doit ensuite assumer. Rushdie était l'illustration de cette idée. (2000:179)

Deux idées sont alors présentes dans le film. Tout d'abord, le problème de la censure permet de faire revenir la figure de l'artiste muselé incarné par Allégra qui redit, dans sa posture, celle de David Cronenberg au moment de la sortie de *Crash* du point de vue de la réception mais aussi du point de vue de la production ce qui a pu se passer dans la carrière du cinéaste Canadien pour un certain nombre d'autres de ses films réalisés ou non. *Vidéodrome* par exemple a connu plusieurs montages et même des *screen tests* avant sa sortie (Pompon & Véronneau, 2003: 97). A l'image de ce chien sous le chien, sous Allégra se cachent à la fois Salman Rushdie, dont certains veulent la mort à cause de l'univers fictionnel qu'il a créé à partir du réel, et David Cronenberg, pour qui la liberté de créer est absolument nécessaire. C'est précisément cette liberté que le réalisateur questionne à travers l'exploration d'une créature, «eXistenZ», qui est à la fois menacée (on veut la tuer) et menaçante (ce n'est peut-être pas anodin qu'on en souhaite la mort). Le film tourne donc autour de cette image de couches successives, du même qui recouvre le même, image rendue visible par la présence de l'animal. Et cette image, c'est bien la figure incarnée d'une réflexion profonde sur les arts de la représentation, de leur production et de leur réception.

Mais, c'est enfin un discours sur ce qu'est le cinéma. Le chien sous le chien, c'est aussi le médium cinématographique et son double mouvement imposé par le dispositif de la captation, celui que décrivait Bazin à propos de *Crin Blanc* de Lamorisse. Mouvement toujours à l'œuvre – *eXistenZ* est tourné en pellicule – dès lors que, comme chez David Cronenberg, on ne s'en remet pas aux effets spéciaux et à la modélisation en 3D de l'espace. Pour toute image du film, « sa réalité cinématographique ne pouvait se passer de la réalité documentaire, mais il fallait pour que celle-ci devint vérité de notre imagination, qu'elle se détruise et renaisse dans la réalité elle-même. » (Bazin, 1985: 55) Comme quoi, pour faire du cinéma et pour parler cinéma, il nous fallait bien un chien sous un chien.

## RÉFÉRENCES

### Ouvrages

- ARASSE, Daniel (2009). *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion/Champs Arts.
- BAZIN, André (1985). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf [1952].
- BURROUGHS, William (1984). *Le Festin nu*. Gallimard/L'Imaginaire.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figure III*. Paris: Seuil/Poétique.
- GRÜNBERG, Serge (2000). *David Cronenberg. Entretiens avec Serge Grünberg*. Paris: Cahiers du cinéma.
- POMPON, Géraldine, VÉRONNEAU, Pierre (2003). *David Cronenberg: de la beauté du chaos*. Paris/Cerf.
- RUSHDIE, Salman (2012). *Les Versets sataniques*. Paris: Gallimard/Folio

### Films

104

.....  
**FIGURAS DO ANIMAL**  
.....

Literatura Cinema  
Banda Desenhada

- CRONENBERG, David (1977). *Rage (Rabid)*, Canada (91 minutes)
- CRONENBERG, David (1979). *Chromosome 3 (The Brood)*, Canada (92 minutes)
- CRONENBERG, David (1983). *Vidéodrome (Videodrome)*, Canada (87 minutes)
- CRONENBERG, David (1986). *La Mouche (The Fly)*, Etats-Unis, Grande-Bretagne, Canada (96 minutes)
- CRONENBERG, David (1992). *Festin nu*, Grande-Bretagne, Etats-Unis, Canada, Japon (115 minutes)
- CRONENBERG, David (1993). *M. Butterfly*, Etats-Unis (104 minutes)
- CRONENBERG, David (1996). *Crash*, Canada (100 minutes)
- CRONENBERG, David (1999). *eXistenZ*, Canada, Grande-Bretagne (96 minutes)
- CRONENBERG, David (2002). *Spider*, Canada, Grande-Bretagne (98 minutes)
- CRONENBERG, David (2012). *Cosmopolis*, France, Canada (108 minutes)
- HITCHCOCK, Alfred (1959). *La Mort aux trousses (North by Northwest)*, Etats-Unis (136 minutes)
- HITCHCOCK, Alfred (1960). *Psychose (Psycho)*, Etats-Unis (109 minutes)
- MENDES, Sam (2015). *Spectre*, Grande-Bretagne, Etats-Unis (148 minutes)



# EN MONDE PARFAIT AVEC L'ANIMAL

Cécile Ibarra

cecile.ibarra@gmail.com

ARTISTE PLASTICIENNE ET RÉALISATRICE, BRUXELLES, BELGIQUE

Cohabiter plusieurs années durant avec un tigre et un alligator dans un appartement à Harlem est l'histoire improbable d'Antoine Yates. Ce fait divers a constitué la matière pour une nouvelle forme de récit, Phillip Warnell l'a restitué tout en y intégrant d'autres composants. Au-delà d'une remise en question des principes confortables des notions du sauvage et de l'habitat, le film nous enveloppe également d'une sensation hypnotique à la vue de deux prédateurs évoluant dans les différentes pièces d'un environnement humain. Comme si l'expérience se prolongeait sur notre corps de spectateur. Cet article vise à établir un constat de nos sociétés globalisées et capitalistes dans ses rapports avec les animaux et dans une mise en parallèle de la pensée et du mode d'action du personnage principal du film de Warnell.

## L'introduction du vivant dans le cinéma

105

«LE CINÉMA EST COMME UN ANIMAL (...). DE L'ANIMAL À L'ANIMATION, de la figure à la force, le cinéma serait la métaphore technologique qui configure mimétiquement, l'autre monde de l'animal.» (Bellour, 2009: 415). Le choix de cette citation de Akira Mizuta Lippit par Raymond Bellour dans *Le Corps du cinéma* (2009) annonce l'impact de la figure animale dans la construction cinématographique. Toujours dans le même ouvrage, Bellour démontre l'influence au travers de descriptions de plans, de mouvements de caméra, d'une similitude entre la pensée du cinéma – telle une matière organique – et la pensée de l'animal. L'animal ne serait donc pas réduit à une présence anecdotique au cinéma, il en serait la figure de comparaison. A titre d'exemple, l'œil humain capté en gros plan par le cinématographe Epstein est, en miroir, comme un «oeuf reptile», un «mollusque intelligent qui agite sa coquille de paupières» (Epstein, 1974-1975: 44-45), au point d'obtenir ici une vision floue. Il s'agirait donc d'un glissement de l'homme vers l'animal par le biais d'un dispositif cinématographique spécifique, ce qui entraînerait une expérience pour le spectateur, abordée par le ressenti et les émotions.

Une filmographie orientée vers la figure de l'animal peut s'avérer assez vaste, il s'agit de se focaliser ici sur un contexte cinématographique

EN MONDE PARFAIT  
AVEC L'ANIMAL

Cécile Ibarra

distinctif, où une distance est prise avec les animaux humains, des animaux qui apparaissent comme des symptômes en remplacement des personnages, tel un déplacement onthologique contemporain. Mais aussi une situation où la condition du spectateur est troublée, où la question de ce que doit être un film est posée, ce moment où le film cesse d'en être un et devient tout autre chose. Avec *Ming of Harlem: Twenty one Storeys in the Air*,<sup>[1]</sup> le réalisateur britannique Phillip Warnell oriente la place de l'animal dans une portée poétique et du domaine de l'imaginaire. Autour de la combinaison de l'animal et du sensible dans la production des images, ici l'être humain n'est pas appréhendé comme consommateur ou dominateur ni même dans une phase de régression. Le film relate l'histoire réelle d'Antoine Yates qui a vécu durant plusieurs années dans un appartement en cohabitation avec un tigre, Ming et un alligator, Al. Warnell y relate la mémoire de Yates dans sa relation aux deux prédateurs et établit une structure en plusieurs séquences qui progressivement dérive dans un rapport hypnotique à l'image.

Le film débute par des archives montrant Marbel Stark, pionnière dans le dressage des tigres dans les années 1960, puis se poursuit par un entretien avec Yates filmé à l'arrière d'un taxi. Graduellement, des plans de l'architecture environnante du quartier de Yates: des tours à Harlem se succèdent, et devant cette *concrete jungle* le spectateur se retrouve face à une réalité physique sauvage du structuralisme urbain. La verticalité de l'architecture se réfère selon Warnell à la pensée à plusieurs niveaux, comme celle du personnage de Yates, relativement philosophique. Après cette immersion progressive s'enchaîne une succession de plans fixes d'une durée de 15 à 20 min, sans dialogues, dans l'observation quasi-méditative de la déambulation d'un tigre puis d'un alligator dans ce qui s'apparenterait être un appartement. Un environnement qui se révélera dans les derniers plans du film comme étant une maquette grandeur nature d'un habitat humain, un espace d'ailleurs plus sculptural qu'une reconstitution de l'appartement dans lequel aurait pu vivre Yates. Durant cette progression des deux animaux dans les différents espaces, le film se focalise sur le temps passé avec eux, c'est une expérience de la durée mais aussi de ce qu'est la temporalité

---

<sup>1</sup> *Ming of Harlem: Twenty one Storeys in the Air*, Phillip Warnell, 71 min, 16 mm, Production Big Other Films, 2014.

animale. Leur comportement, leur présence dans un environnement qui ne leur semble pas familier – le tigre renifle, gratte, marque son territoire – et en tant que spectateurs nous sommes dans l'expérience de scruter le moindre geste, avec la conscience qu'ils demeurent pour nous des prédateurs, des animaux sauvages.

Vers la fin de cette séquence, il y a l'introduction d'un poème du philosophe Jean-Luc Nancy interprété par Hildur Oudnadottir, dans un murmure, une voix off très enfantine. Le poème intitulé «Oh the Animals of Language» est en référence directe à Ming et Al. Pour Nancy, afin de comprendre les animaux, il faut se tourner vers l'imaginaire. Cet insert poétique permet une digression de l'aspect narratif, tel un film dans le film, ce qui rend les frontières du genre très poreuses, entre le documentaire et l'essai poétique.

## En immersion

L'approche de Warnell par rapport à la figure animale est celle du corps, sa fascination de l'enveloppe extérieure qui reflète, se fait écho de l'intérieur. Précédemment, il a travaillé avec un octopus pour le film *Outlandish: Strange Foreign Bodies*.<sup>[2]</sup> En choisissant la pieuvre présentée baignant dans un aquarium, Warnell donne à voir l'invertébré dans un contexte plus intime où on peut y observer ses changements de couleurs et de structures de peau en fonction de ses humeurs et de son environnement immédiat. Warnell est fasciné par l'animal et les formes mutantes qu'il peut avoir. Avec *Ming of Harlem*, cependant la perception de l'intériorité de l'animal est autre, elle est transmise à travers l'expérience de Yates mais aussi à partir du poème de Jean-Luc Nancy. Le spectateur, face aux deux animaux, alterne alors entre cette dimension du réel et cette part de l'imaginaire. L'observation devient lente, prolongée, elle permet de voir d'autres choses, plus qu'un œil qui s'exercerait pour la première fois à regarder une image, elle alterne entre l'aspect visuel et fascinant des deux animaux et l'inévitable tendance à lire leurs esprits. Car l'homme a aussi besoin de placer la pensée, peut-être pour palier à ses sens amoindries

<sup>2</sup> *Outlandish: Strange Foreign Bodies*, Phillip Warnell, 20 min, 35mm, Production Big Other Films, 2009.

dans une tentative de lire leur passage, d'essayer de comprendre ce qu'ils expriment. Cette séquence avec le tigre et l'alligator arrive vers la 24<sup>ème</sup> minute du film, une alternance de différents mondes d'images et de sons a précédé, de plusieurs sources, formats, mais aussi textures à partir d'images d'archives alliées aux nouvelles images en 16mm de Warnell ou encore de sons non synchrones. Des allers-retours entre le témoignage d'Antoine Yates et l'environnement de Harlem, avec des plans des habitants et de l'architecture des lieux, permettent un équilibre entre une forme plastique et une trame narrative mais aussi la possibilité pour le spectateur de se reconstituer l'histoire de Yates. Car, si le sujet est dense et complexe, Warnell a aussi pris le parti de ne pas enfermer son film dans un genre spécifique et de ne pas lui donner une forme précise, à la différence des images d'archives télévisuelles qui relatent l'histoire de Yates dans un discours informatif à sens unique. Avec *Ming of Harlem*, l'expérience est de l'ordre du sensible, elle nous renvoie à notre rapport immédiat et ancestral à l'animal, une relation directe et affective.

Au-delà de la figure animale dans l'association intérieur-extérieur, Yates lui-même est appréhendé selon ce principe. On peut le voir apparaître comme une figure solitaire, à l'extérieur du groupe, à l'inverse des habitants de Harlem dans leur représentation collective. Il est aussi montré à l'intérieur du taxi durant une majeure partie du film au travers d'un habile jeu de lignes de regards. La caméra est placée à l'extérieur de la vitre côté passager avant et nous observons Yates regarder depuis sa cage de verre ou son aquarium le paysage urbain qui défile.

L'expérience éprouvée lors de cette longue séquence avec le tigre et l'alligator entraîne une progression vers un état hypnotique, presque méditatif. Le spectateur peut entendre les animaux respirer, il peut observer leur lente déambulation dans l'appartement, le temps est accordé à la progression. Et lorsque la seule présence humaine apparaît à l'image, sous les traits d'une petite fille, elle est comparable à la voix off dans son incarnation: une apparition onirique, presque fantomatique. Il y a une sensibilité par rapport au sauvage. On peut se référer ici à la pensée de Paul Shepard, philosophe et environnementaliste américain, il a abordé les effets d'une nature sauvage sur l'homme, dans un premier temps déterminée comme un lieu, elle se révèle aussi selon lui sous une forme génétique.

Il est vrai que la nature sauvage est un endroit vers lequel on s'échappe, une sorte de terre ou de mer thérapeutique qui nous libère de notre environnement surpeuplé et trop construit: une cure pour tous ceux qui se sentent atteints par la maladie de la domestication. Nous voyons la nature sauvage comme un lieu, un immense foyer peuplé de créatures sauvages. Elle existe aussi sous une autre forme: dans cet aspect génétique de nous-mêmes qui occupe spatialement chaque corps et chaque cellule. Le "retour" vers la nature sauvage est un voyage que nous effectuons sans cesse, puisque nous en sommes imprégnés. Notre conscience et notre culture s'affairent autour de lui comme de minuscules lumières, sans pour autant éclairer cette grande nuit d'où elles tirent l'énergie qui rend le moi possible." (Shepard, 2013: 131)

Considérant notre génome, nous appartenons donc à une période reculée, antérieure à l'époque de l'agriculture, c'est ce qui explique le lien de la pensée humaine à la nature et cette sensibilité face à ce que l'on nomme le sauvage. Il est également important de noter que c'est au contact des animaux sauvages que s'est formé notre intelligence supérieure. Selon Shepard donc, et d'un point de vue génétique, les hommes, avec d'autres espèces, ont leur place dans la nature sauvage.

## Des nouvelles formes de territoires

«This is where the real challenge is.»<sup>[3]</sup> Cette phrase citée par Antoine Yates à 5 min 46 du film, en pointant du doigt la barre d'immeuble dans laquelle il a élevé Ming et Al, rappelle l'importance du lieu de vie des trois personnages. Il ne s'agissait pas d'un jardin ou d'une cour mais d'un appartement au cinquième d'une tour de vingt-et-un étages dans lequel il n'y avait ni cages ni séparations des pièces. Un espace ouvert se faisant l'écho d'une pensée libérée et pouvant circuler. Le principe de déterritorialisation, concept mis en place par Deleuze et Guattari, reflète ce qui se passe ici pour les deux animaux. Cette décontextualisation, certes opérée par Yates mais qui est d'une certaine manière la conséquence d'une globalisation, entraîne la réflexion qu'il

---

<sup>3</sup> «là où est le réel défi».

n'y a pas de sortie de territoire sans en même temps un effort pour se reterritorialiser ailleurs.

Cette entièresité des lieux vouée à l'homme comme aux deux prédateurs replace la mise en situation du sauvage dans l'espace domestique, mais étend également aux re-définitions actuelles de ces notions. Car si pour l'opinion générale ces animaux doivent se trouver dans leur contexte naturel, Yates déplore l'actuelle inexistance d'un quelconque état sauvage et par extension évoque la contradiction dans laquelle nous vivons dans notre relation avec les animaux, une tolérance de voir certains en cages ou en aquariums mais pas d'autres, comme si le degré devait s'opérer en fonction de la taille de l'animal. Toujours pour Yates, ce manque d'état sauvage se réfère directement au lieu qui lui est assimilé, il n'y a pas de lieu pour accueillir les animaux sauvages, il n'y a donc pas d'état sauvage. Si l'on évoque une fois de plus Paul Shepard, le rapport historique face à la nature est un rapport de guerre par la domestication, l'homme s'est approprié le vivant en inventant une forme de propriété sur les animaux, il les a rendu dépendants par la perte de leurs défenses naturelles. L'invention du sauvage est donc corrolaire de l'invention du domestique, et le clivage entre l'homme domestiqué et l'animal sauvage nous semble nettement moins évident.

La question de savoir si les humains sont ou non des êtres *domestiqués* fait l'objet d'un débat depuis des décennies, mais il s'agit avant tout d'un problème sémantique. Le mot *domestique* désigne une *race* ou une *variété*, créée par la manipulation délibérée de la reproduction d'une population animale ou végétale, par des humains avec un objectif conscient. D'un point de vue génétique, nous sommes donc plus sauvages que domestiqués. (...) Un animal sauvage devenu domestique est aussi conditionné que nous le sommes à se comporter de façon acceptable au sein du foyer. Notre docilité (et non notre domestication) nous rend sensibles aux paysages domestiqués, à une vie sédentaire entourée par les accessoires du ménage, au romantisme du foyer et à la sécurité de la ferme: autant de restrictions imposées par l'ordre public qui obscurcissent la définition du *domestique*. Mais rien de tout ceci n'affecte le génome humain et donc sa sauvagerie. (Shepard, 2013: 133)

A noter qu'ici Shepard n'entend pas le terme *sauvagerie* comme un élément négatif. L'environnement dans lequel cohabitaient Yates, Ming et Al se référerait à ce que l'on pourrait décrire comme étant humain et non pas domestique, terme trop souvent associé au confort d'un foyer. De ce fait, Yates réagit à la situation actuelle des animaux et soulève la contradiction de l'homme et son caractère de domination. Avec la volonté de propriété, l'homme a déplacé des populations d'animaux, les a rendu dépendants, a créé des oppositions entre les différentes espèces, il les a transformé en victimes. Yates propose alors une alternative de cohabitation en lien direct avec la situation actuelle de survie des espèces animales, dans un monde où paradoxalement il y a une acceptation du risque de plus en plus faible, une crainte de la nature et un comportement dysfonctionnel et destructeur dans un processus de retranchement.

## Des stratégies de communication

D'un point de vue scientifique, il est prouvé que lorsque l'enfant commence à maîtriser le langage, lequel fait partie des opérations logiques, l'hémisphère gauche du cerveau s'active et il utilise donc toute la réserve d'énergie pour l'enfant, ce qui réduit l'activité de l'hémisphère droit lequel régit l'irrationnel, la sensibilité, les organes internes. Avec l'apparition du langage les choses changent et c'est ce qui nous empêcherait d'être des animaux. Néanmoins, si l'on assimile le langage à de la communication, on peut dire que les animaux ont aussi leurs stratégies de communication, elles diffèrent du modèle de l'être humain mais existent. Ainsi, on peut se demander quelle peut être la méthode à employer afin d'élaborer un mode d'échange. Si l'on se réfère à Deleuze, le rapport entre l'homme et les animaux doit être animal. Dans *Ming of Harlem*, Antoine Yates révèle quels effets mentaux et spirituels ont eu sur lui cette cohabitation avec les deux animaux: «One part of me is gone.»<sup>[4]</sup> Il évoque ce sentiment et a pour ambition de le ressentir à nouveau mais également de l'élever à un niveau supérieur. Il est difficile de savoir si un glissement vers la figure animale s'est opéré pour Yates,

---

<sup>4</sup> «Une partie de moi s'en est allée.»

comme une «identité» animale lui permettant aussi de s'échapper des différentes catégories qui gouvernent les corps humains (genre, sexualité, âge) et d'accéder à sa propre naturalité. Cependant, un resenti d'ascèse, de hors soi, pour se référer une fois de plus à Deleuze, est perceptible. La communication semble ainsi possible uniquement par un principe de désorientation de soi-même, un élément qui n'est pas montré directement dans le film de Warnell car nous n'avons pas la présence directe de Yates and Ming et Al, mais nous est conté au tout début du film par Yates lui-même, à l'arrière du taxi. Il est aussi perceptible qu'une incarnation se crée et que le spectateur ne peut s'empêcher d'établir des connections entre Yates et Ming.<sup>[5]</sup> Un va-et-vient de l'un à l'autre suscité par le manque, l'absence du deuxième «compagnon» au sein d'un même plan. Cette idée de quête, de s'aventurer dans des endroits inconnus ouvre à la réflexion de Donna Haraway, laquelle a regretté le manque de curiosité, d'observation et d'expérience envers les animaux dans la pensée philosophique. Une critique également partagée par Jacques Derrida qui a pu établir le constat d'un puissant préjugé mais a cependant ouvert à la poésie et son lien parfois puissant à l'animal.

La coupure entre l'homme et l'animal est-elle aussi tranchée que le prétend le discours philosophique ? Derrida lui oppose volontiers le discours poétique, celui de Baudelaire, Lewis Carroll, Rilke, et même Nietzsche qui ont non seulement parlé de l'animal mais qui l'ont fait parler (...) Comme nous, les animaux sentent, souffrent, naissent, meurent et se reproduisent, ils se comprennent entre eux et ils nous font aussi comprendre ce qu'ils ont «à dire», et pas seulement par leurs voix. (Grondin, 2007: 35)

L'épigraphe<sup>[6]</sup> choisi par Phillip Warnell pour ouvrir *Ming of Harlem* reprend cette pensée de Derrida, mais oriente également la place de la poésie dans le film tout en pointant la complexité de penser l'animal. Ainsi, il semblerait que par le biais de la poésie, les lecteurs puissent accéder à un enchantement dont les savoirs nous privent.

<sup>5</sup> Davantage qu'avec Al qui est moins évoqué.

<sup>6</sup> «Thinking concerning the animal, if there is such a thing, derives from poetry.»  
– «Penser l'animal, s'il existe une telle chose, dérive de la poésie.»



L'insert du poème de Jean-Luc Nancy apparaît après que le spectateur ait pu s'immerger pendant une certaine durée au contact du tigre. Une autre temporalité s'est alors construite et progressivement la voix off va nous permettre d'accéder à une intériorité (la pensée), sur les images des deux animaux. Warnell va également pousser cette alliance dans une forme hybride, au-delà de l'extérieur (l'animal) placé dans l'intérieur (la pensée), il y a la présence des deux prédateurs alliés à la terminologie de l'innocence incarnée au travers de la tessiture de la voix off mais aussi l'énonciation du terme *Tiger Gator*, comme nouvelle espèce et combinaison du tigre et de l'alligator à la fin du poème de Nancy. Cette fusion se poursuit lorsque la voix off se coupe temporairement, des sous-titres apparaissent et le tigre dans un feulement prolongé semble nous «dire» le poème.

## D'égal à égal

Comme il a été énoncé précédemment, cette ivresse du pouvoir dans le rapport de l'homme face à la nature a entraîné un dérèglement du système animalier. Au-delà des résultats d'une société du profit il y a également un constat d'égo qui apparaît. Vincianne Despret établit un postulat intéressant quand à la réflexion sur l'expérience de l'homme lors de sa visite au zoo. Sa pensée est que les hommes vont au zoo non pas pour voir les animaux mais pour se voir eux-mêmes. Ils y vont pour reconnaître leur propre humanité face à la présence-action des animaux qu'ils observent. Ces effets sont le résultat d'une quasi disparition de la réciprocité homme-nature, en rupture avec une pratique autrefois basée sur le principe de don contre don mais aussi de rituels.

L'animisme ne peut donc avoir aucun sens du point de vue des sciences de la nature. Ce qui ne l'empêche nullement d'en avoir du point de vue des sociétés humaines et de l'établissement de leurs rapports avec la nature. Et du point de vue d'une écologie généraliste ce n'est qu'en attribuant aux êtres de la nature, aux vivants tout au moins, une quasi-subjectivité, et en entrant avec eux dans un rapport de don-contre don, que nous pourrons les reconnaître, les valoriser et les préserver inconditionnellement. (Caillé, Chaniel & Flippe, 2013: 15)

Antoine Yates nous renvoie à cette importance de la négociation, mais aussi au droit de devoir et de reconnaissance que doivent avoir les hommes envers les animaux. Ceci par le biais de la diplomatie, sans suprématie d'une espèce sur l'autre. Une pensée que défend Baptiste Morizot avec *Les Diplomates* (2016), avec une relation d'un autre type, mais laquelle semble compliquée au regard de notre société. L'enfermement dans des conditions de surpeuplement, de vie urbanisée et technocratique, de productivisme a entraîné un éloignement de notre propre nature et il y a pourtant une importance du contact avec l'environnement non-humain. De plus, au-delà de cette cohabitation qui permettrait à l'homme de reprendre le contact avec une forme de vie qui conviendrait davantage, les notions de survie des espèces animales sont également présentes.

Ce qui manque en fin de compte aux animaux, c'est tout ce qui a trait à la doxa, à la croyance, à la persuasion, à l'adhésion, à la rhétorique donc. (...), ils ne disposeront jamais de ce que le latin nomme l'*oratio*, la parole, de ce registre où logique et linguistique s'articulent pour constituer l'espace public et humain de la délibération. En fait c'est l'éthico-rhétorique plus que le rationnel qui fait la spécificité de l'humain. (...) C'est par cette décision de coupure que s'ouvre la possibilité, plus, l'obligation d'une responsabilité envers les plus faibles des vivants. (de Fontenay, 2009: 22)

## Conclusion

A travers l'histoire d'Antoine Yates, Philippe Warnell élève la pensée à un autre niveau et invite à remettre en question l'état actuel de nos sociétés et notre rapport avec les animaux. Dans une approche particulièrement sensible et poétique, Warnell laisse la place nécessaire à Yates dans l'expression de ses croyances et réponses, une construction qui semble ne jamais s'arrêter: «You have to look higher.»<sup>[7]</sup> Un parallèle à la réflexion d'Isabelle Stengers sur la nécessité urgente de ré-établir des connexions et de re-peupler nos imaginaires.

<sup>7</sup> «Tu dois regarder plus haut.»

## RÉFÉRENCES

- BELLOUR, Raymond (2009). *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalité* Paris: P.O.L./Trafic.
- CAILLÉ, Alain, CHANIAL, Philippe et FLIPO, Fabrice (2013). Que donne la nature? L'écologie par le don, *Revue du M.A.U.S.S.*, 42(2), pp. 5-23.
- EPSTEIN, Jean (1974-1975). *Écrits sur le cinéma II*. Paris: Seghers/Cinéma Club.
- DE FONTENAY, Elisabeth (2009). L'Homme et l'animal : anthropocentrisme, altérité et abaissement de l'animal, *Pouvoirs*, 131, 4, pp. 19-27.
- GRONDIN, Jean (2007). Derrida et la gestion de l'animal, *Cités*, 30, pp. 31-39.
- LIPPIT, Akira Mizuta (2000). *Animetaphors, Electric Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MORIZOT, Baptiste (2016). *Les Diplomates*. Marseille: Wildproject.
- SHEPARD, Paul (2013). *Retour aux sources du Pléistocène*. Bellevaux, Dehors.



## LA PUCE «ÉROTIQUE» DE DOMENICO TEMPPIO

Chiel Monzone

chielmonzone@libero.it

INDEPENDENT SCHOLAR

Nombreux sont les animaux cités dans les œuvres de Domenico Tempio, poète du XVIII<sup>e</sup> siècle. Entre tous, deux animaux sont le plus souvent rappelés, l'âne et la puce. Cette dernière, en particulier, peut être interprétée depuis une perspective érotique. En effet, dans certaines compositions des allusions subtiles font leur apparition. L'éros n'est jamais explicitement nommé, mais les «aventures» de l'insecte transmettent des images sensuelles et évoquent symboliquement «contacts», et «explorations», d'un autre genre.

**LA PUCE EST UNE FIGURE RÉCURRENTÉ DANS LA LITTÉRATURE AU FIL DES SIÈCLES.** L'œuvre de Domenico Tempio (Catane, 1750 – 1821), poète sicilien essentiellement dialectal, s'inscrit dans cette tradition et offre une place à l'insecte dans son œuvre. Il est intéressant à observer depuis une perspective érotique.

Le «personnage» en question est principalement présent dans deux compositions. Les images qui y sont véhiculées n'ont pas de connotation obscène, mais sont d'une «lubricità dilettevole» (Emanuele, 1912: 111) («lubricité délectable»). Il s'agit d'un éros dissimulé et à l'effet certain. D'après ce même critique, c'est «una trovata così biricchina» (idem: 114) («une trouvaille si malicieuse») qui plonge le lecteur dans ces corps de femmes et attise la fantaisie: les «histoires» de la puce évoquent «contacts» d'un autre genre, de toute évidence humains. Ce sentiment est renforcé par le fait que l'animal en question est une puce mâle et, qui plus est, séduisant: «Era d'età un bel giuvini» («Il avait l'âge d'un beau jeune homme») est-il écrit au vers 25 (Mirabella, 2015: 63) de la fable *Lu Pulici*. En dialecte sicilien, le terme servant à définir l'insecte est «pulici» et son genre est masculin.

La symbolique sexuelle à laquelle il est fait référence dans les compositions de Tempio est exprimée de différentes manières. Tout

d'abord, à travers l'analogie voilée entre l'animal et le membre viril. Aux vers 9-12 et 17-20 (idem: 62) du même texte, il est écrit:

Ntra li rascusi natichi  
di vecchia lurda e ria,  
di sangu insaturabili,  
un pulici scurrìa.

(...)

E cci parìa già d'essiri  
lu liberu patruni  
di scarminari e vidiri  
li chiù privati gnuni.

Au milieu des fesses rugueuses  
d'une vieille sale et méchante,  
de sang insatiable,  
courrait une puce.

(...)

Et il lui semblait être déjà  
la patronne libre  
de fouiller et de voir  
les angles les plus intimes.

Les termes «scarminari» et «gnuni» font ici pendant aux organes sexuels de l'homme et de la femme.

Une autre évocation de cette analogie se trouve aux vers 189-192 (idem: 70) :

118

FIGURAS DO ANIMAL

Literatura Cinema  
Banda Desenhada

Tanti biddizzi nsemmula  
gustari non è picca ;  
di l'una passu all'otra,  
e fazzu ficca e sficca.

Tant de beauté réunie  
goûter n'est pas rien ;  
je passe de l'une à l'autre,  
et je rentre et sors.

La dernière strophe évoque l'acte de pénétration. D'un point de vue linguistique, le terme «ficca» dérive du verbe «ficcari», qui est synonyme de «futtiri» («foutre»).

La symbolique repose également sur l'organe de la vue: la puce «fixe» les beautés féminines. Aux vers 261-262 (73), celle-ci affirme: «Cca li biddizzi estaticu/cuntemplu ad una ad una» («Ici les beautés extatique/je les contemple une à une»).

Puis, elle ajoute aux vers 389-391 (78):

Si poi lu pettu tremulu  
mi mentu a contemplari,  
iu vidu, chi spittaculu !

Si ensuite la poitrine tremblante  
je me mets à contempler,  
je vois, quel spectacle!

Il est possible de deviner au travers de ces regards ceux d'un homme qui convoite une femme des yeux et entre en «extase».

Un peu plus loin, aux vers 401-402 (79), en parlant des seins de Nice, la préférée de toutes, l'animal s'exclame: «Comu in vidirli sbogghianu/ la fami chiù accanita!» («À peine les vois-tu qu'ils réveillent/l'appétit le plus terrible!»). Dans ce cas-là aussi, il «regarde» et éprouve une sensation d'appétence, qui a chez l'homme une connotation érotique.

La symbolique sexuelle est également déclinée au féminin. Cela peut être observé lorsque l'insecte est assimilé à la main. Aux vers 357-360 (77), une femme:

ficca ntra li natichi	met entre les fesses
la manu e pri lu seggiu	la main et l'arrière-train
scarmina (...)	fouille (...)

La citation fait penser à un attouchement «fougueux», comme cela peut arriver lors d'un rapport sexuel. D'un point de vue linguistique, le terme «scarmina», qui indique la «fouille» de l'intimité féminine, refait son apparition.

À citer aussi les vers 462-464 (Tempio, 1972: 214) de *Ditrammu primu* :

(...) Allora la Zia Petra,	(...) Alors la Tante Petra,
Li manu ntra li natichi, inseguennu	Les mains sur les fesses,
	poursuivant
Di pulici nna truppa a faudi spinti,	Une troupe de puces la jupe
	relevée,

La symbolique sexuelle se fonde sur des allusions aussi. L'une d'elles, par exemple, transparait aux vers 97-100 (Mirabella, 2015: 66) de *Lu Pulici* :

Ma tu hai nautru spasimu,	Mais tu as un autre spasme,
chi t'agita lu senu ;	qui affole ton sein;
li toi sunn'autri pulici,	de toutes tes autres puces,
ed iu sognu lu menu.	et je suis la moins gênante.

Le terme «pulici» au pluriel fait référence aux désirs sexuels d'une femme non identifiée. Il s'agit d'un mot pouvant avoir un double sens et qui est d'usage commun en sicilien: à l'instar de la puce, ces désirs ne laissent pas en paix.

À propos d'une religieuse, aux vers 141-146 (idem:68), il est dit:

Ma quannu poi si spulica la monica in segretu, e cerca d'afferrarimi davanti, iu sautu arretu.	Mais lorsqu'ensuite elle s'épuce la religieuse en secret, et tente de m'attraper par devant, je bondis en arrière.
---	---

Si ancora mi perseguita d'arretu, iu sautu avanti,	Si elle me cherche encore par derrière, je bondis en avant,
---	--

L'action de «s'épucer» renvoie une fois de plus à l'analogie avec la main féminine mentionnée précédemment, mais c'est surtout le terme «bondir» d'avant en arrière qui peut évoquer les possibles combinaisons amoureuses entre l'homme et la femme.

Aux vers 287-288 (74), il est dit : «in Nici cci su nn'autri/prodiggi di beltà» («il y a chez Nice d'autres/prodiges de beauté»). Il n'est pas difficile de comprendre à quelles «beautés» de la jeune bergère il est fait référence.

De plus, la symbolique sexuelle a recours à la métaphore. Une première métaphore, par exemple, apparaît immédiatement aux vers 389-392, déjà cités en partie plus tôt:

Si poi lu pettu tremulu mi mentu a contemplari, iu vidu, chi spittaculu ! È l'unni ccu lu mari.	Si ensuite la poitrine tremblante je me mets à contempler, je vois, quel spectacle! Les ondes et la mer.
--	---

La quatrième strophe véhicule une image délicate du sein.

Dans le précédent vers 111 (66), «circannu novu pasculu» («cherchant nouveau pâturage»), le dernier terme fait référence à la vulve.

De même, aux vers 177-180 (69), il est affirmé:

Perciò un occultu incendiù	En conséquence, un incendie occulte
----------------------------	-------------------------------------



cuva ntra gigghi e rosi ;  
cci vugghiunu li sangura,  
e centu e centu cosi.

couve entre les lys et les roses;  
le sang boue,  
et cent et cent choses.

Outre le sang, la «chose» en train de «bouillir» est évidente. Délicate, c'est l'image florale: l'intimité des femmes est un «jardin» de fleurs, dans lequel le «feu» peut grandir inopinément. Le sous-entendu sexuel des strophes citées est évident.

La puce «érotique» de Tempio est une composante propice à une multiplicité d'observations critiques. La première fait référence à un «érotismelibertin» qui est en ligne avec la déliquescence des mœurs qui s'imposa comme règle de vie au cours du XVIIIe siècle. «Aller de fleur en fleur» en était l'adage, et c'est ce que fait l'insecte, qui saute d'une femme à une autre: des religieuses aux jeunes pensionnaires, de la bigote<sup>[1]</sup> à Nice. Il-même le déclare au vers 191 rapporté plus tôt: «di l'una passu all'otra» («je passe de l'une à l'autre»).

Il y a toutefois des exceptions, à savoir des corps de femmes très peu convoités: parmi ceux-là, les corps des femmes obèses, brunes, blanches et rousses. Comme l'affirme la puce aux vers 217-232 (71):

Lu geniu bisbeticu,  
non troppu si cci spassa  
ntra pulpi moddi e sfungiti  
di donna obesa e grassa.

Le génie fantasque,  
ne se divertit pas trop  
dans les chairs molles et flasques  
de la femme obèse et grasse.

In chiddi ghichi umidi  
d'umuri corrusivu,  
cc'è tuttu lu periculu  
di non ristari vivu.

Dans ces bourrelets humides  
d'humeur corrosive<sup>[2]</sup>,  
le risque est grand  
de ne pas survivre.

Li bruni sunnu un zuccaru,  
su tuttu sangu e grazia  
ma a lungu andari stuffanu,  
la ventri si nni sazia.  
Li bianchi solin'essiri

Les brunes sont des sucres,  
elles sont de sang et de grâce  
mais à la longue fatiguent,  
le ventre s'en rassasie.  
Les blanches ont coutume d'être

<sup>1</sup> Comprendre «la femme qui a renoncé au mariage et se dévoue aux pratiques religieuses».

<sup>2</sup> Comprendre «sécrétion urticante».

un pocu insipidetti ;	un peu insipides;
li russi hannu li sangura	les rousses ont le sang
maligni ed imperfetti.	malin et imparfait.

Cela révèle ses inclinations. L'insecte n'est donc pas un animal «anarchique», à la morsure arbitraire, et ses victimes ne sont pas choisies de manière aléatoire mais en pleine conscience. En somme, il a de la «personnalité». C'est une conséquence de son «génie», défini comme étant «fantasque», qui fait qu'il se satisfait difficilement.

La seconde observation critique se penche sur une certaine vision de la femme. D'après les textes, elle reste associée à l'idée de «repas»: c'est l'«ottica sessuo-alimentare dell'impertinente insetto tempiano» (Di Grado, 1997: 90) («optique sexo-alimentaire de l'impertinent insecte de Tempio»). Plus précisément, comme l'animal l'affirme aux vers 161-164 (Mirabella, 2015: 69), à propos des jeunes pensionnaires qu'il va «trouver»:

122

FIGURAS DO ANIMAL

Literatura Cinema  
Banda Desenhada

Chi spassu ! Chi scialibbia !	Quel amusement! Quelle fête!
Chi pranzu apparicchiatu !	Quel repas bien présenté!
Cca cc'è biddizzi a tùmmina,	Il y a ici des beautés en quantité,
frischizzi d'ogni latu.	des fraîcheurs de tous les côtés.

La femme, Nice tout particulièrement, est à ses yeux une «nourriture» qui stimule l'appétit. Aux vers 261-264, en partie mentionnés ci-avant, l'insecte dit:

Cca li biddizzi estaticu	Ici les beautés extatique
cuntemplu ad una ad una,	je les contemple une à une,
mentri ch'iu soffru in gorgona	alors que je souffre dans ma gorge
la fami chiù importuna.	la faim la plus désagréable

Aux vers 405-408 (idem:79), il ajoute :

Già mi cci jettu a un sautu	D'un saut je m'y fourre
pri estinguiri l'arsura,	pour apaiser ma gorge sèche,
in mezzu all'una e l'otra	entre l'une et l'autre
eburnea nucchiatura.	suture éburnée.

Le sillon au milieu des deux seins est le «lieu» où la puce va assouvir sa faim, qui dans le cas présent est désignée par une expression équivalente, «gorge sèche».

Les lèvres de Nice sont également et incontestablement savoureuses, comme cela est signalé aux vers 381-382 (78): «La vucca, 'un hai chi diricci/“ma” quannu ti la manci» («La bouche, pas de “ mais ”<sup>[3]</sup> à dire/quand tu la manges»).

Immédiatement après, aux vers 385-386 (*Ibidem*), l'insecte compare les joues de la jeune bergère à un fruit, une variété de pomme : «Su puma miladecii/tunni, tiranti e fini» («Ce sont des pommes «miladecii»/rondes, lisses et fines»).

Aux vers 509-512 (84), l'animal semble être devenu «fou»:

Chi fami ! Ah, chiù resistiri	Quel faim! Ah, résister plus longtemps
non pozzu ; iu già avvulunì	je ne peux; déjà sans attendre
curru e ddi tersi avorii	je cours et ces lucides ivoires
cci strazzu a muzzicuni».	je les mords à pleines dents».

123

La chair des femmes («ivoires»), en somme, est le nutriment de la puce. Les «délices» de Nice, comme cela est écrit aux vers 493-496 (83), «sù graziosi intinguli/a lu pitittu miu» («ce sont des plats délicieux/pour mon appétit»). L'insecte déclare son besoin de manger dans la fable *La Vecchia e lu Pulici* quand, aux vers 13-14 (3), il parle, presque en s'excusant, de «spietata/vogghia di sangu» («implacable/soif de sang»).

Pour la puce, c'est synonyme de vie. Comme le dit une vieille femme aux vers 18 de cette composition (4), «si non muzzichi, tu non poi campari» («si tu ne mords pas, tu ne peux pas vivre»). Dans «La vecchia e lu pùlici viene proclamata la legge sovrana dell'universo fagico: “ Si non muzzichi, tu non pôi campari ”. Vivere è mangiare» (Ciccio, 1968 : XIX) («*La vecchia e lu pùlici* la loi souveraine de l'univers phagique est proclamée: “ Si tu ne mords pas, tu ne peux pas vivre ”. Vivre c'est manger»). C'est une vérité biologique, un «realismo crudo e fisiologico» (Di Grado, 1997 : 95) («réalisme cru et physiologique»). Mais avant tout, c'est une nécessité «che lascia scarsissima libertà di azione o di scelta all'individuo, ma lo assume come sottomesso a

LA PUCE «ÉROTIQUE» DE  
DOMENICO TEMPIC

Chiel Monzone

<sup>3</sup> Comprendre «aucunes objections à faire».

leggi, fattori, cause, necessità al di fuori del suo controllo.» (Almansi, 1974 : 7) («qui laisse une liberté d'action ou de choix très restreinte à l'individu, et le suppose soumis à des lois, facteurs, causes, nécessités qui échappent à son contrôle.»). Le terme «individu» présent dans la citation se réfère à l'homme, mais il est possible de l'appliquer à la puce de Tempio.

En paraphrasant Ciccio, manger c'est vivre. Si pour la puce c'est la vie, pour ses «victimes», au contraire, c'est une torture. Au vers 7 (Mirabella, 2015: 3) de *La Vecchia e lu Pulici*, l'insecte est trouvé «a daricci supplizziu» («à supplicier») une vieille femme. Alors qu'une bigote se confesse, au vers 95 (idem:66) de *Lu Pulici*, l'animal affirme: «iu la turmentu e muzzicu» («je la tourmente et la mords»). Même Nice est molestée et, de fait, aux vers 349-350 (76), il est dit qu'elle «Si senti un vivu incommudu,/chi abbentu non ci dà» («elle sent une gêne tenace,/ qui ne la laisse pas en paix»).

Ironie du sort, malgré que «Ngulfatu ntra st'oceanu/di grazii e di piaciri» («Immergé dans cet océan/de grâce et de plaisir»), comme il est dit aux vers 180-181 (69), l'insecte meurt à chaque fois. Aux vers 529-532 (84), la vieille femme piquée par la puce qui rêve d'être avec Nice l'attrape:

e primu ntra li jidita,	et d'abord entre les doigts,
untati di sputazza,	trempe de salive,
lu strica, e poi lo situa	elle le frotte, et ensuite le place
ntra l'ugna e lu scafazza.	entre ses ongles et l'écrase.

Il n'y a pas d'échappatoire possible. Pas plus aux vers 19-20 (4) de *La Vecchia e lu Pulici*: l'autre vieille femme «dannuci ntra l'ugna un corpu in chinu/sgravau li faudi di stu malandrinu» («le frappant en plein de l'ongle/elle libéra la jupe de ce petit malin»).

La puce, conditionnée par son besoin de vivre, finit au contraire par mourir. «Tout ce qui brille n'est pas or» donc: ce qui semble prometteur peut parfois à la longue se révéler tout autre. Dans le cas présent, la femme, mirage de vie, se transforme en réalité funeste. La faim, par conséquent, véhicule la vie mais aussi son contraire.

La faim, outre la vie et la mort, véhicule également l'érotisme. L'image féminine représentée dans ces pages devient une métaphore

pour d'autres «repas» et pour d'autres «nutriments» qui regardent l'homme.

D'autres observations critiques concernent certaines attitudes de la puce, qu'il est possible de contempler. Tout d'abord, un comportement quasi «philosophique», fruit de certaines de ses «méditations», est exposé. Comme il est dit au vers 424 (80) de *Lu Pulici*, «mi perdu in gran pinseri» («je me perds dans de grandes pensées»). L'une d'entre-elles concerne les femmes. Aux vers 77-80 (65), il est dit:

Cci sunnu tanti fimmini, a cui frischizza unita fannu lu veru gaudiu di chista amara vita.	Il y a tant de femmes, avec leur fraîcheur qui font la vraie joie de cette vie amère.
---	--

Aux dires de l'insecte, donc, le sexe féminin représente la plus grande des joies. Ses paroles reflètent, immanquablement, une vision masculine.

Une seconde méditation regarde la félicité. Aux vers 484-488 (83), la puce songe que sa félicité est plus grande que celle de n'importe quel homme qui jouit de la vie:

E puru sti delizii, ccu tanta sorti mia, non cangiu e felicissimu mi sentu chiù di tia.	Et même ces délices, avec ma bonne fortune, je ne change pas et heureux plus que toi je me sens.
--	---

Un tel état trouve son origine dans le fait que l'insecte est intimement en contact avec Nice et cela fait que les hommes sont jaloux de lui. Aux vers 273-280 (73), il dit:

Da quanti sentu dirimi : «Chi sorti, biatiddu ! Pirchi non sugnu pulici pri stari unni sta iddu ?»	Depuis que j'entends qu'on me dit : «Quelle chance, béni soit-il! Pourquoi ne suis-je pas une puce pour me retrouver où elle est?»
---	---

O quanti già disianu, amanti e ganimedi,	O combien désirent déjà, amants et ganymèdes,
---	--

la facci ddà pusaricci  
unn'iu posu li pedi.

le visage là poser  
où moi je pose les pieds.

Ensuite, aux vers 425-428 (80), avec une «nuance» malicieuse dans les deux dernières strophes, l'animal ajoute:

Troppu beatu pulici !  
Passeggiu nell'Elisi.  
Vidu cosi invisibili  
e toccu paradisi !

Trop bénie la puce !  
Je passe dans les Élysées.  
Je vois des choses invisibles  
et je touche au paradis!

De toute évidence, ce sont certaines parties de Nice qui constituent les «Élysées».

Une troisième méditation concerne ensuite la perfection de la nature, qui, chez Nice, a bien fait les choses. Concernant sa chair, aux vers 309-314 (75), la puce affirme:

Su chisti assisi in cumulu  
muntagni di purpami,  
pri dari in isca all'omini  
novi lusinghi e trami.

Ce sont celles-là mises ensembles  
montagnes de chair,  
pour donner en appât aux hommes  
de nouvelles flatteries et intrigues.

Li fici ccu giudiziu  
Natura, e gran disignu ;

Les fit judicieusement  
Nature, avec intention;

L'insecte réfléchit, donc, au fait que pour les hommes aussi la chair de la bergère est une invitation séduisante, probable source d'ennuis.

Enfin, une autre attitude concerne l'ironie dont fait preuve le «pulici» à certains moments. Par exemple, lorsqu'il fait référence à la vieille, laide et fanée, dont il veut s'éloigner rapidement, aux vers 75-76 (65), il dit: «Nni vogghiu a quattru sauti/nesciri di sti guai» («Je veux en quatre bonds/sortir de cet embarras»). L'insecte a l'intention, en effet, d'aller retrouver des jeunes femmes bien plus alléchantes, qui peuvent lui offrir ce que l'ancienne n'a plus: celle-ci est donc la source de cet «embarras».

Successivement, aux vers 393-396 (78), l'animal affirme:

Ddi dui poggetti amabili,  
chi stannu sempri in motu,  
sunnu pri un cori tenniru  
tempesta e tirrimotu.

Ces deux éminences aimables,  
qui sont toujours en mouvement,  
sont pour un cœur tendre  
tempête et tremblement de terre.

Les «éminences» de la première strophe sont les seins de Nice, qui, ironiquement, apparaissent comme «dangereux» pour un homme émotif.

Sans être la dernière, «Chi pranzu apparicchiatu!» («Quel repas bien présenté!») est une autre phrase ironique, qui, aux vers 161-164 mentionnés précédemment, se réfère aux pensionnaires «visités» par la puce.

En conclusion, la «puce» de Tempio est un «thème» aux multiples facettes. Les vers en dialecte<sup>[4]</sup> dont nous avons donné, au-delà des inévitables écarts, une traduction en vers, semblent démontrer à quel point l'auteur paraît «se divertir». En effet, il est difficile de penser que l'animal est une fin en soi. Il est plausible qu'il y ait une signification symbolique cachée, liée au fait qu'il sert de conducteur «naturel» vers l'érotisme: «en fréquentant» les parties intimes des femmes, l'insecte transmet inmanquablement des images sensuelles. Le poète ne pouvait pas ignorer cette conséquence. Il est difficile de croire qu'il n'ait pas été instruit des images qui étaient associées à ses strophes, d'autant plus qu'un auteur déjà reconnu comme «obscène» à cette époque, habitué à un style d'écriture qui fut un vrai et propre genre littéraire au XVIIIe siècle, à la fois raffiné et trivial, grotesque et hyperbolique, ne pouvait pas ne pas se rendre compte de ce qu'il écrivait. Il répondit certainement à une inclination littéraire de cette époque-là, mais y dissimula une portée sensuelle qui ressort avec force dans certaines descriptions. Aucune déclaration pornographique, comme nous l'avons déjà dit, mais des allusions subtiles, parfois mêlées d'ironie et de vivacité.

D'un autre côté, la «puce» est l'expression de l'art de Tempio, qui interpréta à sa manière la transgression, au moyen des images décrites plus tôt. Mais pas uniquement: il utilisa la langue sicilienne. En effet, des verbes tels que «muzzicari» («mordre»), «scarminari» («fouiller»), «tuccari» («toucher»), «fari smaccu» («faire un désastre») et

<sup>4</sup> Pour le dialecte sicilien il y a d'autres graphies possibles.

«smungiri» («presser»), et des termes comme «delizzii» («délices»), «paradisi» («paradis»), «frischizzi» («fraîcheur») et «oscurità dilette» («douce obscurité») représentent la faim, celle de l'estomac bien sûr mais aussi, implicitement, celle du sexe. En révélant l'analogie entre la nourriture et la sexualité, le poète «compose le poesie erotiche a celebrare l'insaziata fame del sesso» (Calì, 1970: LXII) («compose les poésies érotiques pour célébrer l'appétit insatiable de sexe»). L'appétit en question est un besoin physiologique, mais aussi une joie de vivre. Le résultat final est sans aucun doute agréable et intéressant.

Grace à une étude approfondie de la «puce», le statut de Tempio, auteur digne d'être étudié plus attentivement, est mieux défini. En faisant écho à certains mots (Almansi, 1974 : 5), chaque auteur peut être une hypothèse de travail pour la critique et le poète sicilien ne fait pas exception. Ainsi, il peut échapper au cliché frelaté colporté après sa mort par l'imaginaire collectif de Catane et insulaire, qui depuis toujours veut le cantonner à n'être qu'un auteur pornographique. Son «pulici», avec la malice subtile et contenue, vive et calibrée dont il fait preuve, et les sous-entendus que l'interprétation proposée ici-même a révélés, est une autre contribution qui propose d'étendre et d'approfondir la connaissance de sa poésie.

Si l'homme ne vit pas seulement de pain, Tempio ne vit pas uniquement d'obscénité littéraire, mais d'une écriture qui, bien qu'elle ne soit pas toujours «innocente», est plus riche que ce à quoi on veut bien la réduire.

## RÉFÉRENCES

- ALMANSIL, Guido (1974). *L'oscenità del Belli*, in *L'estetica dell'osceno*. Torino: Einaudi, p. 3-35.
- CALÌ SANTO (1970). *GIUSTIZIA PER DOMENICO TEMPPIO* IN SANTO CALÌ & VINCENZO DI MARIA, *Domenico Tempio e la poesia del piacere*, vol. I. Catania: G. Di Maria, p. VII-LXXIX.
- CICCIÒ, Domenico (1968). *Introduzione*, in Domenico Tempio, *Favole-Odi-Epitalami-Ditirambi-Altro vino*, a c. di Domenico Ciccì. Messina: Mavors, p. XI-LXXI.
- DI GRADO, Antonio (1997). *Domenico Tempio e la poesia «libertina» nella Sicilia del Settecento*, in *Dissimulazioni. Alberti, Bartoli, Tempio*. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia, p. 85-138.



- EMANUELE, Angelo (1912). *Domenico Tempio. La vita e le opere*. Catania: Francesco Battiato.
- MIRABELLA, Giuseppe (2015). *Domenico Tempio: Favole. Edizione critica basata sugli autografi. Con sessantasette componimenti inediti*. Charleston, Create Space.
- NUOVO DIZIONARIO SICILIANO-ITALIANO DI VINCENZO MORTILLARO MARCHESE DI VILLARENA (1853). PALERMO: STAMPERIA DI PIETRO PENSANTE.
- PICCITTO, Giorgio (1977-2002): *Vocabolario siciliano*, voll. I-V. Catania-Palermo: Centro di Studi filologici e LINGUISTICI SICILIANI.
- TEMPIO, Domenico (1972). *Poesie siciliane*, a c. di Italia Ciccì. Catania: Giuseppe Di Maria.



# LA PROSE DE M. BLECHER AU MIROIR DE L'ANIMALITÉ. LA MALADIE ET LA MÉTAMORPHOSE DU NARRATEUR-PERSONNAGE

Elena Ion

elena.ion82@yahoo.com

UNIVERSITÉ DE BUCAREST, BUCAREST, ROUMANIE

M. Blecher, écrivain moderniste, bouleverse le monde littéraire roumain de l'entre-deux-guerres par une maladie affreuse, le Mal du Pot, qui va détourner son trajet littéraire du surréalisme, caractéristique aux premiers poèmes, à l'authenticité des romans décrivant l'expérience de la maladie vécue dans plusieurs sanatoriums. Notre étude se propose d'analyser les images obsessionnelles d'animaux, insérées graduellement dans la matière textuelle, et leurs transformations qui dévoilent la vision cauchemardesque d'un monde dominé par la maladie et par la souffrance.

131

## Art et animalité

DÈS L'ANTIQUITÉ ET JUSQU'À NOS JOURS, le monde animal a influencé l'imaginaire des scientifiques, des navigateurs ou celui des artistes qui ont étudié certaines espèces d'animaux soit dans des buts scientifiques, soit pour valoriser leur symbolisme. La littérature ne fait pas exception, l'imagination des écrivains étant enflammée par les croyances et par les superstitions populaires reliées aux animaux, le point de départ étant les bestiaires médiévaux où les animaux étaient associés à l'image du Christ et à celle du Dieu. Au fur et à mesure que les cabinets de curiosités apparaissent et que les médecins et les scientifiques commencent à étudier les races monstrueuses ou les anomalies et les dysfonctionnements du corps humain, il y a une régression de la description du monde animal proprement dit et une réorientation vers l'analyse du côté animal de l'homme, processus favorisé par des sciences telles que la phrénologie de Gall ou la physiognomonie de Lavater. Pour mieux expliquer les émotions et l'expression du visage, Goethe et Lavater ont fait des analogies entre le visage de l'homme

.....  
LA PROSE DE  
M. BLECHER AU MIROIR DE  
L'ANIMALITÉ. LA MALADIE  
ET LA MÉTAMORPHOSE DU  
NARRATEUR-PERSONNAGE  
.....

Elena Ion

et celui des animaux. Mais le changement de paradigme se produit au XX<sup>ème</sup> siècle, par la naissance de la psychanalyse et par l'activité prolifique de Sigmund Freud qui a découvert le rôle de l'inconscient et qui nous a enseigné à déchiffrer les dérèglages psychiques à travers le corps physique. Avant la création de la psychanalyse, l'individu avait peur de découvrir son côté animal, respectivement la sexualité, les désirs refoulés, l'angoisse ou les besoins physiques qui rapprochaient l'homme de l'animal. Autrement dit, l'homme regardait le monde animal d'un point de vue symbolique, sans être capable d'accepter que, lui aussi, il est un animal social. Mais à ce changement ne contribue uniquement l'activité de docteur Freud, mais aussi l'expérience de la maladie, pour laquelle l'homme du XX<sup>ème</sup> a un vrai culte, ou celle de la guerre et des régimes totalitaires qui ont influencé la vision des écrivains. Ceux-ci ont l'impression que la personnalité humaine est annihilée par les contraintes d'ordre politique et l'homme survit uniquement en tant qu'animal. Le prosateur, qui fait l'objet de notre étude, n'appartient pas à la famille littéraire qui met l'accent sur la création d'un univers fantastique dont les origines se retrouvent dans l'histoire des religions ou dans le folklore, comme Mircea Eliade, mais il vient dans la tradition de Thomas Mann, Kafka ou Robert Walser qui parlent d'un processus d'animalisation, provoqué par le régime politique ou par la maladie. Si entre Blecher et la prose de Mann ou Walser il y a des affinités thématiques comme l'expérience de vie dans le sanatorium et l'imaginaire de la maladie, de Kafka il hérite l'idée de métamorphose, de transformation du narrateur-personnage dans un «homme-cara-pace» (Cesereanu, 2009: 8). Celui-ci (le narrateur-personnage) explore son inconscient et semble privilégier la «deuxième réalité», peuplée parfois par des objets surréalistes, parfois par des personnages ou des symboles empruntés de la mythologie comme le chien Anubis, Charon ou la barque de Charon. Bien évidemment, Blecher les adapte à l'esprit de son siècle en les convertissant dans des images fantastiques, dont l'origine est le subconscient. (cf. Nanu, 2006: 245)

## Le modernisme roumain. Littérature et animalité<sup>[1]</sup>

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la littérature roumaine ressent un décalage de presque 50 ans par rapport à l'Occident, les écrivains promouvant une thématique exclusivement rurale, dont les personnages sont impulsifs, en règle générale, des paysans qui n'arrivent pas à s'adapter au milieu urbain et qui sont traversés par un fort sentiment de dépaysement. Voilà les coordonnées de cet espace intellectuel vétuste et réfractaire aux changements où E. Lovinescu commence son parcours littéraire. Il est un professeur de lycée qui allait devenir bientôt le promoteur du modernisme et le deuxième critique, dans l'ordre des valeurs, après G. Călinescu. Influencé par l'idéologie de Gabriel Tarde, surtout par son idée sur «l'air du temps», E. Lovinescu s'éloigne du programme théorique de Titu Maiorescu<sup>[2]</sup>, qui plaidait pour l'originalité et pour la création d'un spécifique national, en soutenant que la littérature roumaine doit se synchroniser à l'espace culturel européen, d'abord, à l'aide du *mimesis*, et ensuite en créant ses propres formes d'expression. Les idées de Lovinescu deviennent de plus en plus populaires, surtout qu'il allait lancer un cénacle, « Sburătorul », qui allait dominer la vie littéraire bucarestoise au fil de presque trois décennies (1919-1947), avec quelques interruptions, après la mort du «maître». Les rencontres du dimanche deviendront un centre d'intérêt pour les écrivains et les critiques également, surtout pour les femmes, dont la présence est très appréciée par l'amphitryon qui, à cause de son orgueil démesuré<sup>[3]</sup>, commence à valoriser davantage les figures féminines.<sup>[4]</sup>

Une étape très importante dans l'évolution de la littérature roumaine, parce que les femmes sont les adeptes d'une écriture sensorielle, dominée par le lyrisme ou par les théories psychanalytiques sur l'inconscient, des traits qui ont été adoptés plus tard aussi par la

<sup>1</sup> Le mot animalité sera utilisé au sens de sexualité, maladie, erotisme.

<sup>2</sup> T. Maiorescu est le théoricien de l'association littéraire et culturelle *Junimea* (1863-1907).

<sup>3</sup> E. Lovinescu déclenche des polémiques avec de grandes personnalités (notamment avec les hommes) comme Camil Petrescu (romancier et dramaturge moderniste), Ion Barbu (poète moderniste qui se remarque par une poésie hermétique), Tudor Vianu (critique moderniste).

<sup>4</sup> Pour plus de détails sur l'atmosphère du cénacle voir *Sburătorul. Agende literare I-VI* (Lovinescu, 1996).

littérature masculine. Ainsi, à travers l'activité d'une écrivaine comme Hortensia Papadat-Bengescu, surnommée «la grande européenne des années '30», se produit une urbanisation de la prose et une réorientation de celle-ci sur des zones peu explorées, comme l'érotisme, le corps fantasmé (Freud), l'analyse de la maladie, ou la description des sanatoriums et des cliniques. Si Hortensia Papadat-Bengescu est la vedette incontestable du cénacle littéraire de Lovinescu, surtout grâce à la dispute déclenchée autour du soi-disant passage de la littérature homodiégétique (qui emphatise) à celle hétérodiégétique (qui se détache de personnages)<sup>5</sup> ou par sa plaidoirie pour le «corps de l'âme» M. Blecher, bien que plus connecté au modernisme européen à travers la collaboration avec André Breton et grâce à son adhésion au surréalisme, est un écrivain marginal à cause de la maladie qui l'oblige à se retirer dans sa ville d'origine, la liaison avec le monde littéraire étant maintenue uniquement grâce à l'amitié des écrivains Geo Bogza et Mihail Sebastian, et par le biais de la correspondance. Au-delà de sa marginalité, à côté de Hortensia, il influence aussi les écrivains de la génération '40, comme Sorana Gurian, dont le volume de début est évidemment tributaire à l'univers blécherien, mais aussi des postmodernes comme Gheorghe Crăciun, qui admire l'écriture sensorielle des deux, tout comme leur désir de transposer la sensation en soi. Autrement dit, à travers Blecher et Hortensia Papadat-Bengescu, naît un imaginaire de la maladie et de l'érotisme qui va se développer jusqu'aux années '80, en pleine croissance communiste. Si grâce à la théorie de Lovinescu les prosateurs roumains commencent à imiter le style et les méthodes de la littérature française (le modèle proustien), au niveau thématique il y a une certaine pudeur qui les empêche à parler ouvertement de la sexualité et de l'érotisme. Autrement dit, la figuration du côté animal s'impose difficilement à cause des préjugés bourgeois. Toutefois, l'émancipation sexuelle gagne du terrain grâce à la combativité d'un

---

<sup>5</sup> Selon nous (Ion, 2017), ce type d'analyse est désuet et inadapté par rapport à la modernité des textes de Hortensia Papadat-Bengescu. Pour cette romancière c'est plus intéressant de suivre l'évolution de la maladie, le devenir des personnages ou la métaphore du «corps de l'âme».

écrivain comme Felix Aderca.<sup>[6]</sup> Celui-ci a le courage de défendre<sup>[7]</sup> le roman de Lawrence, *L'Amant de Lady Chatterley* (Pârvulescu, 2012 : 70), et d'en écrire une continuation, *Le Deuxième Amant de Lady Chatterley*, publiée sous le pseudonyme de Clifford Moore.<sup>[8]</sup> A cette émancipation contribue aussi la propagation des théories freudiennes par le biais de l'activité des médecins qui publient des études de spécialité.<sup>[9]</sup> Un autre facteur qui favorise la transformation est le fait que la guerre a mutilé le corps physique, ce qui a poussé les écrivains à tourner leurs yeux vers la réalité des cliniques, des malades, des infirmités ou de l'hérédité.

Vers les années `30, quand Blecher fait paraître son roman, il y a déjà une tradition en ce sens, développée jusqu'aux années `80 quand son soi-disant journal posthume allait enregistrer un grand succès, parce que des thèmes comme la corporéité ou l'érotisme inaccompli étaient toujours d'actualité.

## M. Blecher: Biographie

135

M. Blecher (n. 8 septembre 1909 – m. 31 mai 1938), écrivain roumain d'origine juive, fait partie de la même génération que Mircea Eliade, Anton Holban ou Camil Petrescu, une génération qui inaugure une deuxième étape du modernisme roumain par leur plaidoirie pour l'authenticité. Sa formation intellectuelle est brusquement interrompue à l'âge de 19 ans, quand les médecins parisiens l'ont diagnostiqué du Mal du Pot, et le carrousel des sanatoriums commence et perdure jusqu'à l'âge de 26 ans quand il se résigne et il se décide à revenir en Roumanie

.....  
LA PROSE DE  
M. BLECHER AU MIROIR DE  
L'ANIMALITÉ. LA MALADIE  
ET LA MÉTAMORPHOSE DU  
NARRATEUR-PERSONNAGE  
.....

Elena Ion

<sup>6</sup> Ecrivain moderniste qui écrit des romans érotiques et qui participe au cénacle de Lovinescu. Lui aussi, il a une dispute avec Lovinescu, parce qu'il soutient avoir élaboré la théorie du synchronisme 10 ans avant la parution des études critiques de Lovinescu.

<sup>7</sup> Le 12 décembre 1932 il y a un procès durant lequel Felix Aderca s'érige en défenseur du roman. Finalement, le roman de Lawrence est sauvé.

<sup>8</sup> Pour plus de détails concernant ce roman et l'intention d'Aderca de le publier en anglais voir *Mistificiuni* (Anghelescu, 2008).

<sup>9</sup> Après la Première Guerre Mondiale, les théories de Freud connaissent une grande diffusion en Roumanie par la publication des articles sur la sexualité, par l'apparition de certaines revues de spécialité comme *Trup și suflet* [*Corps et Ame*] ou par des conférences tenues au siège de la Fondation Carol I, l'actuelle Bibliothèque Centrale Universitaire.

pour patienter la mort. Installé dans une maisonnette de Roman et immobilisé, les genoux ankylosés, il écrit son œuvre en appuyant le cahier contre une planche et en souffrant des douleurs atroces. Sa souffrance produit un vrai bouleversement dans le monde littéraire roumain, en suscitant la pitié des écrivains. Toutefois, malgré la vague de sympathie et la compassion dont ses camarades l'honoraient, peu ont eu le courage d'affronter la douleur et de lui rendre visite, seulement son ami, Geo Bogza<sup>[10]</sup>, l'accompagnant jusqu'à la mort. Ses premiers romans, *Aventures dans l'Irréalité Immédiate* et *Cœurs Cicatrisés*, sont publiés à la hâte, parce que la maladie de Blecher s'aggravait, et grâce à l'intervention énergique de son meilleur ami, Geo Bogza. L'écrivain est mort deux années plus tard après la parution de ses romans et il reste dans l'oubli jusqu'en 1978 quand Saşa Pană<sup>[11]</sup> fait paraître son journal de sanatorium, *La Tanière Eclairée*, reçu favorablement par la critique. Malgré le succès du journal et sa contribution au mouvement moderniste, jusqu'à nos jours, M. Blecher reste un écrivain marginal dont l'œuvre est lue et explorée uniquement par les étudiants, les chercheurs ou les critiques.<sup>[12]</sup> En effet, sa marginalité est due justement à l'obsession pour le côté animal et parce qu'il s'inscrit dans une tradition européenne à laquelle le grand public n'est pas habitué.

### La prose de M. Blecher au miroir de l'animalité

Dans le premier roman, *Aventures dans l'Irréalité Immédiate*, publié en 1936 dans un tirage de 26 exemplaires uniquement, le côté animal est figuré par la description de la vie psychique du personnage principal, un jeune homme qui a la croyance qu'il existe une deuxième réalité, formée par les lieux insolites, les objets kitsch ou les ménageries et les cabinets de curiosités. Dans ce roman, l'animalité est reliée plutôt à la sexualité qu'à la maladie, les premières expériences sexuelles du

<sup>10</sup> Poète et théoricien avant-gardiste.

<sup>11</sup> Écrivain roumain, d'origine juive, qui a contribué à la diffusion des mouvements littéraires d'avant-garde en Roumanie.

<sup>12</sup> Le cas de Blecher n'est pas singulier, on a la même situation pour Hortensia Papadat-Bengescu.



personnage étant surveillées par une souris qui semble espionner l'acte sexuel déroulé dans l'atelier de Clara. Le narrateur-personnage a l'impression que le regard de la souris ressemble à celui du docteur qui lui a administré de la quinine quelques jours auparavant, parce qu'il souffrait du paludisme:

Je tournai la tête effrayé et je vis une souris sur la malle. Il s'arrêta à côté du miroir au bord de la malle et me fixa de ses petits yeux noirs dans lesquels la lumière de la lampe mettait deux gouttes brillantes qui me provoquaient une douleur fulgurante. Quelques instants, il me regarda avec autant d'acuité que je sentais ce regard me pénétrant jusqu'au fond du cerveau. Il semblait qu'il méditait une invective à mon adresse ou seulement un reproche. Soudain, cette fascination cessa et la souris courut, en disparaissant derrière la malle. J'étais sûr que le docteur était venu pour m'espionner. (Blecher, 2011: 48)

Le choix de la souris n'est pas fortuit car, dans la mythologie roumaine, elle est l'incarnation du diable et elle a le pouvoir de prédire des malheurs, des calamités, des tremblements de terre. De plus, sa voracité la pousse à détruire la récolte et à dévorer la nourriture de l'homme. (Antonescu, 2016: 834) Vu qu'il est un symbole plutôt négatif, l'image de la souris semble prédire le déclenchement de la maladie et la dégradation de la matière qui deviendront les leitmotifs des romans suivants. De plus, le miroir et ses multiples facettes (cf. Baltrušaitis, 1981; Creția, 1993) renvoient vers l'inconscient et vers l'intention de l'écrivain de changer l'angle d'observation du corps physique, déprécié et devenu un simple mannequin ou une figure de cire, à la vie psychique du narrateur-personnage qui, pour faire face à la maladie, est obligé à libérer sa fantaisie. L'univers fantastique de Blecher est similaire à celui d'Hortensia Papadat-Bengescu et un peu différent par rapport au fantastique des écrivains de sa génération.<sup>[13]</sup> Bien que Hortensia ne travaille pas avec des

<sup>13</sup> Cette situation s'explique par l'isolement de Blecher et par sa mort prématurée. En 1938, uniquement Hortensia avait publié un recueil de nouvelles et quatre romans, tandis qu'Eliade, par exemple, se trouve encore à l'étape de l'indianisme, ses grands romans et ses études sur l'histoire des religions étant publiés des années plus tard après la mort de Blecher.

animaux et des objets surréalistes, il y a une certaine ressemblance au niveau de la corporéité et de la préférence pour l'analyse de l'inconscient, ressemblance qui s'explique par la popularité des théories freudiennes. Pour les deux écrivains l'image de ce cadavre ambulante, qui est le corps malade, déclenche des angoisses et des perturbations d'ordre psychique qui, chez Blecher, sont annoncés par la présence des animaux plus ou moins fantastiques, introduits graduellement dans la deuxième réalité, et qui culminent avec la métamorphose du journal qui renvoie à la mort.

Si dans le premier roman le côté animal est uniquement suggéré par la sexualité malade du personnage et par la brève description de la souris - médecin, le deuxième roman, *Cœurs Cicatrisés*, débute avec la vision du narrateur-personnage qui a l'impression que le visage du docteur ressemble à «un animal effrayé, sorti de sa tanière.» (Blecher, 2008: 120), pour continuer avec celle du patient-souris, provoquée par la vue des équipements médicaux :

138

.....  
FIGURAS DO ANIMAL  
.....

Literatura Cinema  
Banda Desenhada

Une fois, dans sa chambre d'hôtel, il a mis un traquenard sur le plancher et une souris en est tombée, pendant la nuit. Emmanuel éclaire la chambre et la vit tournant terrifiée dans le réseau du fil de fer du traquenard. A l'aube, la souris n'était plus dedans, elle s'était échappée. Mais elle courait désorientée dans la chambre, si effrayée que l'on pouvait l'attraper avec la main. La souris est passée plusieurs fois devant le trou de sa tanière, elle le flaira et toutefois, elle n'y entra pas...elle était complètement éblouie par la terreur et par la fatigue d'une nuit passée dans le traquenard. (idem:123)

Dorénavant, l'univers du personnage commence à s'écrouler et il pénètre dans un monde peuplé par des malades feignant une vie normale qui, en réalité, éprouvent des dysfonctionnements d'ordre sexuel, des névroses ou des obsessions, et par des docteurs ressemblant aux chiens. En effet, ces derniers ne sont qu'une variante moderne d'Anubis ou du Cerbère, parce qu'ils gardent l'entrée dans l'Enfer de la maladie. Au fur et à mesure qu'Emmanuel se familiarise avec la vie du sanatorium et avec la souffrance, la référence au monde animal devient quelque chose d'ordinaire. Même les individus sains, comme la servante Celina, semblent empoisonnés par les odeurs des blessures et des purulences, ainsi qu'ils sont transformés dans des hannetons qui

reflètent la saleté de ce monde animal: «La servante portait une petite cape café lustrée comme les élytres d'un insecte. Elle tenait les mains sur les ventres et elle les remuait sans cesse, en les lavant comme une mouche.» (idem: 193)

A la fin du roman, quoique le narrateur-personnage semble guéri et que le corset de plâtre lui soit enlevé, la folie de Solange (la fiancée d'Emmanuel) et son apparition grotesque, avec un oiseau mort et putréfié qu'elle dépose dans la chambre propre d'Emmanuel, constituent un avertissement sur le fait que le personnage est loin de retrouver le bien-être et l'harmonie qu'il éprouvait avant le début de cette maladie atroce. En réalité, Solange est un personnage psychanalytique, son psychisme étant gravement affecté par la vie menée au sanatorium, et qui n'attend qu'un stimulus externe (la disparition de son fiancé) pour que la folie se déclenche.<sup>[14]</sup>

Un autre avertissement est la longue description consacrée à la saleté, imprimée dans la peau du personnage, vision sombre, découverte au lecteur par le geste du docteur qui arrache le corset: «Mais, ce n'était pas son corps de jadis. Une affreuse couverture de crasse grise et puante le couvrait partout avec une grosse couche de saleté, qui s'écorchait hideusement. » (Blecher, 2008: 224)

Le départ de Berck-sur-Mer se trouve sous le signe de la même impression de dégradation, suggérée par la méduse morte, que le personnage retrouve pendant sa dernière promenade avec Solange.

Même si au début de la *Tanière Eclairée* Emmanuel bouge facilement, fait des promenades et simule une vie normale, l'insertion de la scène pendant laquelle celui-ci mange un beefsteak préparé de la viande de son propre cheval mort subitement, est le signe que la maladie persiste et que cette période n'est qu'une rémission. La métamorphose sera complète à la fin du roman, quand il revient dans un sanatorium de Roumanie où il est obligé à partager sa pièce avec d'autres malades et il ressent un désir ardent de se retrouver seul, dans une chambre à

<sup>14</sup> Solange ressemble au personnage Lenora, le protagoniste du *Concert de Bach*, écrit par Hortensia Papadat-Bengescu. Lenora, qui a été violée en l'absence du mari, mène une vie normale jusqu'aux fiançailles de sa fille aînée (Elena), quand la cadette (Mika Lé) séduit le futur mari d'Elena. Cette histoire déclenche la névrose de Lenora qui sera hospitalisée dans une clinique bucarestoise, mais jamais guérie.

lui. Etant donné que toutes les chambres sont occupées, la direction peut lui proposer uniquement la sécherie, une pièce impropre, sans chauffage et envahie par des souris. Après un nettoyage et quelques réparations élémentaires, le narrateur-personnage, désespéré par la souffrance et par le rituel médical, se précipite à l'occuper dans l'espoir qu'il va réjouir d'un peu de solitude. Mais, à minuit, une souris lui mord la paupière et après qu'il allume la lampe, une vraie armée de souris occupe la pièce en déclenchant une vision cauchemardesque, synonyme à la folie. Ainsi, on dirait que le crâne du cheval n'est que le symbole de l'inconscient et du désir du narrateur-personnage de se libérer, par la fantaisie, d'un corps en putréfaction, qui ne lui sert à rien:

J'étais à l'intérieur du crâne, le crâne d'un cheval, dans la splendide cavité formée par les os secs. Est-ce que ma pièce était une pièce quelconque? Est-ce que les fissures des murs étaient des vraies fissures? N'importe quel coin je regardais, je retrouvais le crâne, son intérieur d'ivoire délimité par les os, les fissures des murs n'étaient que la jonction des os. Et cette rangée d'objets jaunes et allongés, en ricanant, étaient-ils des livres ou des dents? Ils étaient des dents, la denture du cheval, et moi, je me trouvais à l'intérieur de son crâne. Derrière moi, la charogne s'étendait. L'entier sanatorium pourrissait là-bas allongé et totalement décomposé. Les côtes à l'extérieur, bruissant de scarabées et de vers qui rongeaient la charogne. Et les souris qui l'avaient envahie et qui, heureuses, rongeaient le cadavre, le sanatorium putréfié, plein de purulences et de chair décomposée, abandonné à l'orage et menacé par le croassement des corbeaux et par le mugissement des vents. Je me trouvais sur le ciment, je grelottais et je ne savais pas que faire. (Blecher, 2011: 230)

## En guise de conclusion

Nous espérons avoir prouvé que, chez Blecher, les animaux n'acquièrent pas les mêmes valences que chez Eliade, par exemple, leur rôle étant celui d'annoncer le trajet narratif proposé par l'écrivain. Celui-ci abandonne l'analyse du corps physique, qui n'est que de la matière dégradée, en faveur du subconscient, beaucoup plus riche grâce aux rêves et aux fantasmes. Ce passage est opéré graduellement : si le but du premier roman est celui de présenter la «deuxième réalité», l'image de la souris à côté

du miroir étant négligeable et éclipsée par le décor et par la thématique surréalistes, à partir du deuxième roman, nous pouvons observer une invasion du monde animal qui occupe les chambres des malades, les cabinets médicaux et, finalement, l'entier sanatorium. Après l'invasion, il y a une deuxième étape durant laquelle la clinique est peuplée par des êtres comme la souris-médecin, le patient-souris ou la femme-insecte, qui n'appartient ni au monde des humains, ni à celui des animaux. Cette tendance culmine avec la métamorphose du narrateur-personnage, présentée à la fin du journal, pour laquelle nous pouvons proposer deux interprétations. D'un côté il s'agit d'une animalisation de l'humain, provoquée par la maladie et annoncée par l'insertion graduelle des symboles animaliers, par le rêve ou par la folie des personnages. D'autre part, si nous réfléchissons au symbolisme des animaux et aux références mythologiques, comme la barque de Charon, les cadavres « à l'horizontale» (Cesereanu, 2009: 8), la présence des chiens, nous allons tirer la conclusion que l'image du sanatorium, secoué par l'orage, qui semble flotter sur les eaux du Styx, n'est qu'une allégorie de la mort.

141

## RÉFÉRENCES

- ANGHELESCU, Mircea (2008). *Mistificăuni*. București: Compania.
- ANTONESCU, Romulus (2016). *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*. Iași: Tipo Moldova.
- BALTRUSAITIS, Jurgis (1981). *Oglinda*. București: Meridiane.
- BLECHER, Max (2008). *Inimi cicatrizate*. Cluj-Napoca: Limes.
- BLECHER, Max (2011) *Întâmplări în irealitatea imediată*. București: Jurnalul Național.
- BLECHER, Max (2011). *Vizuina luminată*. București: Jurnalul Național.
- CESEREANU, Ruxandra (2009). O aniversare întârziată: M. Blecher. Corps, os, piele, sânge, *Steaua 12*, pp. 7-9.
- CRETIA, Petru (1993). *Oglinzile*. București: Humanitas.
- ION, Elena (2017). *Mărci ale corporalității în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- LOVINESCU, Eugen (1996). *Sburătorul. Agende literare*. București: Minerva.
- NĂNU, Adina (2006). *Artă, stil, costum*. București: Media Print.
- PARVULESCU, Ioana (2012). *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*. București: Humanitas.
- VATAMANU, Nicolae (1939). *Sfaturile medicului*. București: Editura Ziarului Universul.

LA PROSE DE  
M. BLECHER AU MIROIR DE  
L'ANIMALITÉ. LA MALADIE  
ET LA MÉTAMORPHOSE DU  
NARRATEUR-PERSONNAGE

Elena Ion



# MÉTAMORPHOSES DU RENARD: UNE ANALYSE GÉNÉALOGIQUE DU POKÉMON GOUPIX DANS LE BESTIAIRE POKÉDEX

Guillaume Campredon  
gcampredon@hotmail.com  
UNIVERSITÉ DE PARIS 2 PANTHÉON

Quelle est la chaîne de vie médiatique d'un animal -le renard- métamorphosé en petit monstre -le *Goupix*- ? Quand le monstre se fait signe, il apparaît nécessaire d'éclairer les contextes qui le portent et les sources qui l'irriguent, de sa fabrication à sa production et jusqu'à sa diffusion. Si la démarche qui porte cette réflexion est interdisciplinaire, elle est néanmoins mue par deux territoires privilégiés, l'anthropologie et la sémiotique; l'interprétation transtextuelle de notre objet de recherche invite alors le lecteur à réfléchir au concept de signe contemporain.

**L'OBJET DE CETTE COMMUNICATION EST UNE CRÉATURE FICTIONNELLE, le *Goupix*.** Si elle n'a pas de réalité biologique tangible, elle n'en demeure pas moins issue d'un terreau réel puisqu'elle est le fruit des métamorphoses d'un animal, le renard. Le but de cette proposition est d'éclairer les processus sémiotiques et anthropologiques qui innervent et en même temps permettent la création d'une métamorphose animale, le renard en un petit monstre, *Goupix*, et la circulation de ce dernier en tant qu'objet médiatique.

De la gravure en passant par l'estampe, aux sculptures dans les temples et aux bas-reliefs dans les églises, de la littérature au cinéma, le monstre est un être de la transtextualité et a été représenté dans une multitude de supports médiatiques. C'est cependant dans une forme privilégiée qu'on le retrouve aujourd'hui et qui permet de concentrer et citer tous ces précédents supports, le jeu vidéo (Chantepie, 2012). J'emprunte et élargis la notion de transtextualité à G. Genette (1982), par laquelle on entend l'ensemble des relations explicites ou implicites qu'un objet médiatique déterminé entretient avec d'autres objets médiatiques. Le choix s'est ainsi porté sur l'étude d'un animal métamorphosé, *Goupix*, pris dans une situation énonciative ludique, le *Pokédex*. Le *Pokédex* est

l'outil technique qui dans l'univers *Pokémon*<sup>[1]</sup>, et notamment dans les jeux vidéo, permet à l'utilisateur – alors appelé *dresseur* – de collecter des renseignements sur les créatures qu'il rencontre ou *capture*, et de constituer ainsi son propre bestiaire.

Le monstre, qui part du renard pour arriver au *Goupix*, est un être qui circulant dans des territoires physiques et médiatiques différents, agrège divers contenus et déploie ainsi son hybridité. Fixer le monstre comme point de départ de la recherche permet de travailler par écho sur la rencontre entre nature et culture, sur la manière dont l'homme organise et est organisé par sa société. Mais c'est aussi poser une question plus large, et s'interroger sur le signe contemporain. En effet pour revenir à l'étymologie de monstre et suivant la définition de Saint Augustin (2000), le monstre est un signe et comme tout signe, il se montre. En tant que *signum*, il renvoie aussi nécessairement à quelque chose d'autre que lui-même. Saint Augustin écrit alors: «Les *monstra* (...) sont ainsi nommés de *monstrare*, parce qu'ils montrent quelque chose en le signifiant (...). » (Saint Augustin, vers 435; d'après Jerphanion, 2000).

Prendre pour prétexte un *pokémon* dans un colloque qui discute les *Figures de l'animal, dans la littérature, le cinéma et la bande-dessinée*, c'est dévoiler une double trajectoire scientifique. Une trajectoire qui à la fois interroge les sources d'une représentation fantasmée du vivant, les signes mêmes qui composent et permettent cette représentation, et les sociétés qui engendrent ces objets médiatiques. Parce que cette recherche tente d'éclairer le dispositif de l'objet *Goupix*, de sa fabrication à sa réception en passant par sa production et sa diffusion, sa trajectoire est nécessairement anthropologique et sémiotique. Le dispositif est ici entendu dans son acception foucauldienne, soit un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques; bref, du dit aussi bien que du non-dit (Foucault, 2001: 299). La transtextualité dont

<sup>1</sup> Dans cette recherche, l'analyse de l'énonciation est essentiellement basée sur le site *Pokémon* officiel, et notamment les rubriques *Pokédex* et *Guide parental sur Pokémon*, <http://www.pokemon.com/fr>



le jeu vidéo et *Goupix* sont pétris, m'autorise à adopter une posture transdisciplinaire. Sans bercer dans un anachronisme hors-propos, comprendre la transtextualité d'un objet c'est le questionner avec un regard transtextuel. C'est ainsi que les mots du philologue médiéviste M. Zink éclairent un fragment du présent corpus: un corpus de la représentation de l'animal, dont la résonance avec des objets médiatiques passés permet de mieux comprendre l'évolution d'un regard et d'une posture anthropologique. Dès lors,

Si les meilleurs travaux récents sur l'animal sont des travaux sur les monstres (...) c'est (...) parce que le monstre pose à l'esprit médiéval ces questions essentielles. Les allégories sentencieuses des bestiaires, qui ne se font pas faute d'ailleurs d'exploiter le fabuleux, les caricatures du *Roman de Renard* font de l'animal un enseignement pour l'homme en supposant que, par des voies diverses, il le signifie (Zink, 1984: 71).

La seule prétention de ce travail est de comprendre la manière dont nos langages se saisissent de la figure animale. C'est pourquoi le lien étroit tissé entre animal, monstre et esprit humain et mis à jour par M. Zink est réactualisé ici.

Dès lors pour synthétiser le projet de cette recherche je pose cette question: de quoi le vivant fantasmé, l'animal renard à travers le *Goupix*, et plus largement les *Pokémon*, sont-ils le signe? Pour tenter d'y répondre je vais déplier des formes et situations énonciatives de cette figure métamorphosée du renard dont il convient désormais d'éclairer les conditions de production.

## Conditions de production globales et japonaises

Le Japon, qui engendre ce vivant muté et fantasmé à travers les *pokémon*, est un archipel aux milieux naturels diversifiés, mais dont l'environnement a été largement impacté par les bombardements de la seconde guerre mondiale, et notamment par l'arme atomique dont il est jusqu'alors l'unique victime. En outre dans les années 1990 le Japon connaît une forte crise environnementale due à une industrialisation débridée. C'est dans ce paysage que naissent les petits monstres de la

franchise auquel il faut encore ajouter le shintoïsme, qui fait référence à un ensemble de croyances dont le syncrétisme donne une place majeure au caractère sacré d'une nature volontiers personnifiée et animée (Macé, 2006).

*Pokémon* c'est la contraction de *Pocket Monsters: Goupix* est un monstre de poche qui appartient à un bestiaire fort de 7 générations de créatures fantastiques, et qui totalise aujourd'hui près de 802 espèces fictionnelles.

*Pokémon* c'est aussi le nom de la franchise qui engendre ces créatures et qui à la différence de ces dernières, est monstrueuse. Elle est développée en 1996 par le japonais Satoshi Tajiri et son territoire médiatique ne cesse de s'étendre depuis: des cartes à jouer aux multiples produits dérivés, *animés*, mangas et jusqu'au dernier né *Pokémon Go*, la franchise commerciale est tentaculaire. Pour donner une idée et éclairer une frange du dispositif colossal de la *Pokémon Company*, son chiffre d'affaires était de 2,1 milliards de dollars en 2015. En outre, le milliard de dollars presque atteint par l'application *Pokémon Go* en 2016 donne un autre indice de sa popularité<sup>[2]</sup>.

Ce faisant *Goupix* est un *pokémon*, un petit monstre pas monstrueux qui s'anime dans une configuration sémio-technique particulière (Bromberger, 1979), le jeu vidéo, et qui par conséquent est issu d'un mode de production et de diffusion propre aux industries culturelles. On rappelle que les industries culturelles sont composées d'organisations où le *management* de la créativité est central, offrant des produits à forte charge symbolique et capitalisés par le biais des droits de la propriété intellectuelle. Les productions qu'engendrent ces industries sont donc sous-tendues par des logiques marchandes de profit.

Puisque les *pokémon* sont le fruit d'une culture partagée et *New Age* (Ferreux, 2001) et de ces industries, il convient de revenir succinctement sur un contexte globalisé. Le XXe siècle porte en lui des mutations inédites, qu'elles soient médiatiques ou scientifiques, elles changent notre rapport au monde. C'est par exemple la découverte de l'ADN en 1953 qui ouvre à nos sociétés de nouvelles perspectives biologiques et

<sup>2</sup> <https://www.nintendo.co.jp/ir/en/library/earnings/index.html>

<http://www.numerama.com/business/225333-pokemon-go-a-genere-pres-dun-milliard-de-dollars-de-recettes-en-2016.html>

interroge notre humanité, ou le développement des technologies de l'information et de la communication qui modifie notre rapport au réel. C'est aussi en fin de ce siècle que se développe une conscience écologique globale (*ibid.*), mise en récit de manière récurrente<sup>[3]</sup> dans le tissu narratif *Pokémon*.

### Terminologie, transtextualité et polyphonie

J'emprunte le concept de polyphonie à Bakhtine (1970), pour qui c'est un *caractère* qui condense et invoque plusieurs langages et codes distincts les uns des autres, plusieurs systèmes symboliques différents d'expression et de représentation. L'objet polyphonique hérite et articule ces codes et langages divers dans une logique propre à la chaîne de son processus sémiotique. J'interroge alors dans ce contexte les processus de métamorphose du renard. Ici il s'agit de mettre en lumière les sources de *Goupix*. Suivant une juste proposition de définition de G. Didi-Huberman: «(...) une source est un processus fort complexe, elle ne «commence» pas en un seul point de la montagne, elle résulte de multiples écoulements, de multiples bifurcations et de multiples sédimentations; c'est donc une entité erratique et fluide, une multiplicité qui donne lieu à une rivière. » (2008:13) Les sources de métamorphoses du renard en *Goupix* sont monstrueuses non seulement parce que l'objet du corpus est un petit monstre, mais aussi parce qu'elles sont multiples et résultent de circulations, réadaptations et qu'agrégeant du contenu par ces diverses trajectoires, elles s'enrichissent d'héritages pluriels. Par conséquent elles ne transmettent pas un testament univoque mais bien des témoignages possibles, auquel le parti pris du chercheur vient à son tour s'adapter et ajuster. En résulte alors un objet polyphonique, suivant l'acception de M. Bakhtine (1970).

La chaîne de métamorphose du renard en *Goupix* est complexe, et va de l'observation zoologique aux industries culturelles. Tout part en

---

<sup>3</sup> Pour ne prendre qu'un exemple, l'épisode 30 «Barrage contre Pokémon» de la série animée met en scène la construction d'un barrage particulièrement nuisible à l'écosystème de la vallée concernée. Les *pokemon* s'y opposent seuls et ce n'est qu'à l'issue de l'épisode que les humains comprennent ce geste et en prennent acte, le projet de barrage est abandonné.

effet d'une observation. Le renard, piètre ouvrier, s'accapare le terrier de l'ingénieux blaireau. Il s'y installe et chasse son propriétaire: l'esprit moyenâgeux y voit le signe du démon. Puisqu'on associe la maison au siège de l'âme, dont Dieu est le grand architecte, alors le blaireau qui représente Dieu est chassé de sa maison par le démon goupil (*apud* Librova, 2003). Les traités cynégétiques de l'époque font aussi état d'un caractère propre au renard: ce dernier n'hésite pas à faire le mort afin d'attraper ses proies ou d'éviter ses prédateurs, voilà encore une feinte satanique. Les époques qui suivent vont représenter l'animal par des processus anthropologiques et sémiotiques différents. J'en ferai état dans le travail sur les bestiaires qui suivra la prochaine analyse terminologique.

Dès lors pour partir de la terminologie, terme hérité de G. Agamben (2007) qui y voit le moment poétique de la pensée, *Goupix*, c'est la contraction de goupil et de six. Goupil puisque ce *pokémon* appartient à la famille renard, et six puisque c'est bien le nombre de ses queues.

Il fallait évidemment que la créature, engendrée par les industries culturelles et donc poussée par des logiques marchandes et de profit, soit reçue avec autant d'enthousiasme en France qu'au Japon, et un travail de traduction a été nécessaire afin de faire adopter ces petits monstres par autant de publics différents que le marché est globalisé (voir l'entretien avec J. Bardakoff dans *Libération*).<sup>[4]</sup>

Ici *Goupix* fait référence à un usage lexical médiéval et par extension à un motif littéraire français, le goupil *Renart* qui par antonomase lexicale (Leroy, 2000) donne son nom propre au nom commun de goupil. Il fait également référence à une représentation formelle par le suffixe *-ix* pour le chiffre six, puisqu'il s'agit effectivement d'un petit renard à six queues. *Renart* est un personnage qui évolue dans un ensemble de récits animaliers médiévaux rassemblés en un recueil dès le XIII<sup>e</sup> siècle, et qui œuvre à saper toute forme d'autorité. Le goupil du *Roman de Renart* nous offre la jubilation du désordre et pour cause, s'il est animal, il est aussi doué de parole et bouleverse ainsi les hiérarchies naturelles. En second lieu de par sa rébellion contre son roi, il met à mal

<sup>4</sup> Entretien avec Julien Bardakoff, traducteur du nom des *Pokémon* en français, <http://www.liberation.fr/apps/2016/06/pokemon/> et en vidéo sur *Youtube* [https://www.youtube.com/watch?v=f8tIfVVMd\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=f8tIfVVMd_U), liens consultés le 20 avril 2017

l'autorité temporelle et représente dans un monde féodal la supériorité du vassal. Il symbolise donc l'inversion des rôles (*apud* Hélix, 2008) et c'est en somme, tout l'inverse de notre petit *Goupix* qui n'est ni doué de parole, ni contestataire ou rebelle mais aux ordres de son dresseur.

Une comparaison de la structure énonciative et narrative des supports qui portent *Renart* ou *Goupix* nous renseigne également sur la divergence coercitive de leurs univers. Au *Roman de Renart* qui obéit à des principes d'écriture et de réécriture fort lâches, et donne une forme romanesque «aléatoire» et «à géométrie variable» au lecteur (Scheidegger, 1989: 112), s'oppose la configuration sémio-technique des jeux vidéo *Pokémon* (exception faite pour l'application *Pokémon Go*), dont le *gameplay*, ou structure énonciative et trame narrative, ne permet qu'une expérience ultra-normée au joueur (Duflos, 1997; Huizinga, 1951).

En outre *Goupix* appartient aussi à une généalogie nippone des *yokai*, des monstres qui font partie du paysage culturel et spirituel japonais<sup>[5]</sup>. Certains d'entre eux naissent de rencontres originales. L'esthétique des *yokai*, ces créatures qui ont directement influencé les *pokémon*, a été en partie enrichie par l'œuvre d'Hokusai qui lui-même s'inspirait du bestiaire de son presque contemporain le naturaliste Buffon pour créer ses êtres hybrides (*ibid.*). C'est ici l'attestation d'une transtextualité et d'une porosité des frontières entre les genres, où l'animal est *transtextualisé* et métamorphosé en créature fantastique. Cet héritage japonais de *Goupix* est à chercher du côté de ses six queues dont il hérite du *Kitsuné*. *Kitsuné* désigne en japonais à la fois le renard en tant qu'animal mais aussi un monstre-renard à neuf queues qui terrorise les humains (Kiyoshi, 1961; Haviland, 2002). L'évolution de *Goupix* en *Feunard* propose le calque esthétique du *Kitsuné*<sup>[6]</sup> sur le *pokémon*. Et l'on peut certainement encore une fois se pencher sur la terminologie et le travail de traduction de *Feunard*; *feun*, c'est *neuf* à l'envers soit le nombre de queues de la créature, et le *feu* est l'élément

<sup>5</sup> Voir le catalogue d'exposition (26/10/05-28/01/2006) *Yokai: bestiaire du fantastique japonais*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2005, 142p.

<sup>6</sup> Pour le *Kitsuné* voir «Prince Hanzoku terrorisé par un renard à neuf queues», par Utagawa Kuniyoshi (1798-1861), Tokyo [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prince\\_Hanzoku\\_terrorised\\_by\\_a\\_nine-tailed\\_fox.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prince_Hanzoku_terrorised_by_a_nine-tailed_fox.jpg) voici la fiche de *Feunard* dans le *Pokédex* <http://www.pokemon.com/fr/pokedex/feunard>

du *pokémon* qui appartient à la *famille renard*<sup>[7]</sup>. On obtient alors le *Feunard*, un renard qui totalise toutes ces caractéristiques.

Ici ces embrayeurs culturels (Drouet, 2009) permettent aux publics d'identifier la créature comme étant une évolution du renard, mais sans véritablement la rattacher aux univers de sens qui l'identifient. Les éléments-source sont décontextualisés au profit d'une adhésion, d'une réadaptation et d'une circulation de la part des publics. Nous sommes ici dans le braconnage des signes et du sens, à la frontière des stratégies de captation et de subversion des théories de P. Charaudeau (1994) et D. Maingueneau (1991), lorsque l'objet médiatique décontextualise et a recours à l'imitation à des fins persuasives, en mobilisant des analogies, métaphores ou comparaisons.

### Rôle et fonction anthropologique des collections, des bestiaires aux traités cynégétiques

Une fois capturé par le dresseur, le *Goupix* est enregistré dans le *Pokédex*: un objet technique qui recense toutes les espèces et caractéristiques des *pokémon*. Le *Pokédex* propose une collection de créatures, c'est un bestiaire qui liste les monstres dans un ordre qui répond à des thématiques élémentaires et évolutionnistes. Une anthropologie des bestiaires nous pousse à voir derrière les métamorphoses des animaux des métaphores humaines et c'est ainsi qu'en pur produit des industries culturelles le bestiaire *Pokédex* emprunte diverses caractéristiques aux bestiaires qui l'ont précédé. De l'Antiquité il puise l'importance de la représentation esthétique; du Moyen Âge qui déploie dans ses bestiaires une fonction allégorique, un anthropocentrisme et un théocentrisme, il réactualise la porosité des frontières entre fiction et réalité (Zink, 1984); de l'époque classique il emprunte un souci de scientificité et de naturalisme. Enfin il se métamorphose en des formes ludiques engendrées par le *New Age* et les industries culturelles.

Le *Goupix*, et plus largement le *pokémon*, symbolise une rencontre entre la culture et la nature et nous raconte une maîtrise de l'humain

<sup>7</sup> Voir la fiche de *Goupix* dans le *Pokédex* en ligne, <http://www.pokemon.com/fr/pokedex/goupix>

sur son écosystème. Une brève analyse lexicale de l'univers *Pokémon*<sup>8</sup> permet d'identifier une telle signification: il s'agit de *capturer* des *pokémon* afin de les *dresser* et les entraîner au combat, les échanger ou s'en occuper afin qu'ils tiennent compagnie à leur maître: l'animal fantasmé est alors au service de l'homme.

### Conclusions: idéologie et signe contemporain

Dans ce contexte, la franchise *Pokémon* porte une idéologie sous-tendue par des logiques de profit propres aux industries culturelles : celle d'un humain certes ici respectueux de son environnement, mais dont la nature est à son service. Bien que la franchise concrétise dans une forme ludique une préoccupation qui était jusqu'au XXe siècle constante, à savoir comment chasser l'animal, et par là même réactive une morale ancienne d'un homme dresseur supérieur aux animaux, les créatures additionnent ici la fonction d'animaux symboliques et culturels, de rente et de compagnie (Beaufays & Giffroy, 2005).

Les petits monstres *pokémon*, et par extension les figures animales médiatisées, deviennent le signe des dispositifs de métamorphoses médiatiques contemporains, et penser le *pokémon* comme un signe permet d'interroger à la fois l'objet d'étude de la sémiotique, le signe, et la sémiotique contemporaine elle-même, la science du signe au sein de la vie sociale. Le signe vivant n'est-il pas alors à penser dans sa capacité de décontextualisation et d'adaptation, de circulation et de revivification, par sa teneur en un agent *médiamorphique* ou mutagène ?

*Goupix* est le symptôme du signe contemporain, polyphonique et médiagénique, fruit visible d'un dispositif presque insaisissable, objet médiatique à la croisée entre produit culturel, informationnel, communicationnel et marchand, et dont la figure animale vient ici nourrir le projet.

---

<sup>8</sup> L'analyse est basée sur le discours d'accompagnement de la rubrique du *Guide parental sur Pokémon* <http://www.pokemon.com/fr/guide-parents/>

## RÉFÉRENCES

- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Rivages: Poche.
- BAKHTINE, Mikhail (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil.
- BEAUFAYS, Joseph-Paul & GIFFROY, Jean-Marie (2005). Evolution des relations homme-animal. *Rev. Quest. Scientif.*, 176, p. 275-288.
- BROMBERGER, Christian (1979). Technologie et analyse sémantique des objets: pour une sémiotecnologie, *L'Homme*, XIX, janvier-mars, p. 105-140.
- CHANTEPIE, Philippe (2012). Une benjamine devenue aînée : structures et mutations de l'industrie du jeu vidéo, *Géoéconomie*, 63, p.25-33.
- CHARAUDEAU, Patrick (1994). Le contrat de communication médiatique, *Le Français dans le monde*, numéro spécial «Médias, faits et effets». Paris: Hachette, p.8-19.
- DIDI-HEBERMAN, Georges (2008). La condition des images, entretien avec Frédéric Lambert et François Niney, *MédiaMorphoses*, 22, février, p.1-17.
- DUFLO, Colas (1997). *Jouer et philosopher*. Paris: PUF.
- DROUET, Guillaume (2009). Les voi(e)x de l'ethnocritique, *Romantisme*, 145, p.11-23.
- FOUCAULT, Michel (2001). Le jeu de Michel Foucault in *Dits et écrits II*. Paris: Gallimard, p.298-329.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- HAVILAND, WILLIAM A. (2002). *Cultural Anthropology*, 10th ed.. New York: Wadsworth Publishing Co.
- HELIX, Laurence (2008). Le goupil en liberté : la jubilation du désordre dans le Roman de Renart, *L'information littéraire*, 60), p. 9-15.
- HUIZINGA, Johan (1988), *Homo Ludens*. Paris: Gallimard.
- KIYOSHI, NOZAKI (1961). *Kitsune — Japan's Fox of Mystery, Romance, and Humor*. Tokyo: The Hokuseidō Press, p.5
- LIVROVA, Bohdana (2003). Le renard dans le cubiculum taxi : les avatars d'un exemplum et le symbolisme du blaireau, *Le Moyen Age*, CIX, p. 79-111.
- MACE, François (2006). Le « shintō », une religion première au XXIe siècle ? in *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, 5.
- MAINGUENEAU, Dominique (1991). *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette.
- SAINT AUGUSTIN (2000). *DE CIVITATE DEI*, XXI, 8, d'après l'ouvrage de JERPHANION, L. (2000), *La cité de Dieu*, t. II. Paris: Gallimard.
- SCHEIDEGGER, Jean R. (1989). *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*. Genève: Droz.
- ZINK, Michel (1984). Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de*



*l'enseignement supérieur publique. Le monde animal et ses représentations au moyen-âge (XIe - XVe siècles)*. Toulouse: Publications de l'Université Toulouse-Le Mirail, p. 47-71.

## Webographie

FERREUX, Marie-Jeanne (2001). *Le New-Age, Socio-anthropologie* [En ligne], 10|2001, mis en ligne le 15 janvier 2003, consulté le 20 avril 2017. URL: <http://socio-anthropologie.revues.org/158>

LEROY, Sarah (2000). Quels fonctionnements discursifs pour l'antonomase du nom propre?, *Cahiers de praxématique* [En ligne], 35|2000, document 4, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 20 avril 2017. URL: <http://praxematique.revues.org/2903>

## Sources

CATALOGUE D'EXPOSITION (2005) *YOKAI: BESTIAIRE DU FANTASTIQUE JAPONAIS*. PARIS: MAISON DE LA CULTURE DU JAPON À PARIS, 142p.

ENTRETIEN AVEC JULIEN BARDAKOFF, traducteur du nom des *Pokémon* en français, <http://www.liberation.fr/apps/2016/06/pokemon/> et en vidéo sur *Youtube* [https://www.youtube.com/watch?v=f8tIfVVMd\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=f8tIfVVMd_U), liens consultés le 20 avril 2017

KUNIYOSHI, Utagawa. Prince Hanzoku terrorisé par un renard à neuf queues (1798–1861), Tokyo [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prince\\_Hanzoku\\_terrorised\\_by\\_a\\_nine-tailed\\_fox.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prince_Hanzoku_terrorised_by_a_nine-tailed_fox.jpg)

NINTENDO, <https://www.nintendo.co.jp/ir/en/library/earnings/index.html>

NUMERAMA, <http://www.numerama.com/business/225333-pokemon-go-a-generer-pres-dun-milliard-de-dollars-de-recettes-en-2016.html>

POKEMON [HTTP://WWW.POKEMON.COM/FR](http://www.pokemon.com/fr)



# DO ANIMAL AO INANIMAL: FIGURAÇÕES CANÍDEAS NA OBRA DE J. SARAMAGO

Isabel Cristina Mateus

icmateus@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

Os chineses da comarca de Sichuan recordam a mais espantosa das inundações havidas e por haver: ocorreu na antiguidade dos tempos e afundou o arroz, com alma e tudo. Só se salvou um cão.

Quando por fim baixou a cheia, e muito lentamente se foi acalmando a fúria das águas, é que o cão pôde chegar à costa, nadando a muito custo.

O cão trouxe uma semente de arroz colada à cauda.

Nessa semente estava a alma.

Eduardo Galeano, *O Caçador de Histórias*.

**ENTRE AS SUAS VÁRIAS CRIAÇÕES FICCIONAIS**, José Saramago elegeu o cão das lágrimas como aquela pela qual gostaria de ser recordado. O presente artigo pretende reflectir não apenas sobre as razões desta aparentemente estranha escolha mas também sobre o estatuto de figura ou de personagem que o cão assume na escrita saramaguiana. Com efeito, o cão das lágrimas confronta o leitor com uma mudança de perspectiva na relação do homem com o animal que passa não apenas pela necessidade de um descentramento antropológico mas também pela (re)invenção de uma linguagem corporal, táctil, afectiva, capaz de nos devolver a uma *humanimalidade* comum. Mudança que implica uma redefinição do humano, em termos políticos, éticos, sociais ou linguísticos, particularmente importante nestes tempos de *pós-humanidade*.

155

DO ANIMAL AO INANIMAL:  
FIGURAÇÕES CANÍDEAS NA  
OBRA DE J. SARAMAGO

Isabel Cristina Mateus

## 1. O cão das lágrimas: retrato do autor enquanto cão

A ideia de abordar a temática da figuração canídea na ficção de José Saramago talvez tenha nascido de um acaso: a saber, de uma entrevista concedida por Saramago ao programa «Diga lá Excelência», uma iniciativa conjunta da *Rádio Renascença/Público*, em Junho de 2008 (14.06.08). Mais concretamente de uma resposta do escritor à pergunta

algo convencional, para não dizer estereotipada, colocada pelos jornalistas Paulo Magalhães (*RR*) e Maria José Oliveira (*Público*): «Como é que gostava de ser recordado? O Nobel português?»

Sem hesitações, observando ser a «primeira vez» a «atrever-se» a dizê-lo publicamente, o romancista respondia assim:

Gostaria de ser recordado como o escritor que criou a personagem do cão das lágrimas [Ensaio sobre a Cegueira]. É um dos momentos mais belos que fiz até hoje enquanto escritor. Se no futuro puder ser recordado como “aquele tipo que fez aquela coisa do cão que bebeu as lágrimas da mulher”, ficarei contente. Se alguém procurar naquilo que eu tenho escrito uma certa mensagem, atrevo-me pela primeira vez a dizer que essa mensagem está aí. A compaixão dessa mulher que tenta salvar o grupo em que está o seu marido é equivalente à compaixão daquele cão que se aproxima de um ser humano em desespero e que, não podendo fazer mais nada, lhe bebe as lágrimas. (Saramago, 2008)

A resposta de Saramago foi para mim, enquanto leitora, tão surpreendente quanto desconcertante. Surpreendente, para a leitora familiarizada com a obra do escritor, e em particular com a força visionária de Blimunda, personagem do romance *Memorial do Convento* e «guardiã» da casa do escritor em Lanzarote<sup>[1]</sup>, ou mesmo, limitando-me à obra citada na entrevista, com a personagem da mulher do médico. Desconcertante, quer pela «desvalorização» que implicitamente o escritor parece atribuir à distinção conferida pela Academia Sueca (uma «invenção diabólica», nas suas palavras), quer pela importância que, neste contexto, adquire a escolha e elevação ao estatuto de *figura* ou personagem de um cão: o «cão das lágrimas» que acompanha a mulher do médico em *Ensaio sobre a Cegueira*, até ao brutal assassinio de ambos em *Ensaio sobre a Lucidez*.

Eis-me perante a provocação da resposta de Saramago, erigindo o cão em sinédoque ou imagem-símbolo de um universo ficcional tão

<sup>1</sup> Cf. resposta do escritor a propósito do azulejo que decora o nicho existente numa das fachadas da casa de Lanzarote: «Nós [o escritor e a sua mulher], se decidimos colocar-nos sob a protecção de alguma coisa que não é celeste, é terrestre, foi realmente sob a Blimunda. Que nasceu com o *Memorial do Convento* mas que quase devorou o *Memorial do Convento*. Transformou-se numa personagem que não é única, evidentemente, (...) mas com uma força, até para mim, inesperada. Completamente inesperada». Cf. Saramago, 2008: 32.

rico como o seu, o confronto com um autorretrato do artista enquanto (menos) jovem cão, parafraseando o título de Dylan Thomas. Uma resposta que exige deslocação do olhar crítico, re-leitura da obra em função desta (omni)presença canídea, note-se, nem sempre tão compassiva como o «Cão das Lágrimas». Qual a razão da escolha de José Saramago?

Vários escritores modernos e contemporâneos têm consagrado uma atenção particular ao motivo do cão, desde a biografia *Flush* (1933), de Virginia Woolf, na qual descobrimos a cidade de Londres através da perspectiva de um *cocker spaniel*, até ao rafeiro Mr. Bones, companheiro de Willy, poeta e vagabundo sem abrigo, em *Timbuktu* de Paul Auster (1999); *Timbuktu* é - acredita ou sonha Mr. Bones-, aquele lugar para onde vamos todos depois de morrer, essa espécie de paraíso onde Willy o espera e onde cães e homens falam a mesma língua, partilhando uma condição animal comum. É, de resto, a pensar em *Timbuktu* e no reencontro com Willy que Mr. Bones se suicida, atirando-se para uma estrada da Virginia, numa resplandecente manhã de Inverno. Refiro ainda *Quinze Cães* (2015) de André Alexis, onde quinze cães filósofos ilustram a contiguidade do mundo canino e humano, dando-nos a ver, sob um enfoque canino, o modo como nos organizamos em sociedade, como comunicamos ou procuramos o amor e a felicidade bem como o filme *Heart of a Dog* (2015) de Laurie Anderson, biografia-documentário do *terrier* Lolabelle que é simultaneamente um autorretrato da artista e uma reflexão sobre a criação artística, o envelhecimento, o sofrimento e a morte. Sobre aprendizagem e comunicação, também: Laurie diz ter ensinado Lolabelle a tocar piano (seguindo o conselho do veterinário); por sua vez, reconhece a artista, «she tauhgt me a lot about how to be old.»<sup>[2]</sup>

Para citar apenas alguns nomes de escritores portugueses contemporâneos que fizeram do cão figura ou personagem central da escrita, não posso deixar de referir o cão Jade, figura central de *Amar um Cão* de Maria Gabriela Llansol (1990), cão que surge descendo pelo tronco de uma árvore e se configura na obra da escritora como elo de ligação entre o humano e o divino, entre o individual e o cósmico. Como não posso deixar de referir Kurika, o épagneul-breton de *Cão como Nós*, de

<sup>2</sup> Cf. Laurie Anderson (2016). A artista norte-americana realizou ainda um concerto para cães em homenagem aos cães socorristas do 11 de Setembro, que teve lugar em Times Square, Manhattan, Nova Iorque, em 5 de Janeiro de 2016. O concerto haveria de conhecer várias réplicas, incluindo europeias, no *Brighton Festival*, Maio 2016.

Manuel Alegre (2002), companheiro e fiel amigo, contraditório como todos nós, ou Rambo, o cão do romance *Myra* de Maria Velho da Costa (2008) que nos dá um retrato da violência social associada à experiência migrante através de uma criança maltratada pelos pais, emigrantes de leste, e de um Pittbul treinado para matar que virá a tornar-se seu companheiro inseparável, revelando-se mais humano do que muitos humanos. Ou ainda Farrusco, o cão de gado transmontano da novela homónima de Isabel Fidalgo Mateus (2013), memória viva de um país rural e interior, ameaçado pelo êxodo provocado pela atracção da cidade e pela emigração.

A figura do cão é, em todos estes casos, uma forma de pensar o humano na era tecnológica e de hegemonia científica que vivemos, de pensar em questões éticas ou sociais colocadas pela globalização, pelas novas formas de conhecimento e crescente interacção com as máquinas, de pensar o corpo e as relações de poder, a democracia e a cidade face aos novos fluxos migratórios e à multiculturalidade, de pensar a relação do homem com a natureza e, de um modo geral, a questão da alteridade. O animal como figura da sobremodernidade, tal como definida por Marc Augé (2016), ou da pós-humanidade, como tem vindo a ser analisada por Francisco Rüdiger (2008) ou Rosi Braidotti (2013), tem, de resto, aberto um vasto campo de debate que convoca o cruzamento inovador de áreas disciplinares que vão da filosofia e estudos literários à antropologia e biologia, da genética à etologia e zoopoética, da engenharia à cibernética. Limito-me a citar alguns nomes relevantes deste percurso: o de Michel Foucault e as relações entre a animalidade e a loucura (*História da Loucura*, 1961), Sarah Kofman e a sua leitura do texto de Hoffmann («A vida e opiniões do gato Murr»), em *Autobiogriffures* (1976), Jacques Derrida e a famosa conferência de Cerisy (1997), publicada em 2003, «L'animal que donc je suis (à suivre)», Giorgio Agamben e *O Aberto* (2002) ou Donna Haraway e o seu *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and the Significant Otherness* (2003) ou *When Species Meet* (2008), trabalhos que vieram estimular um conjunto de estudos mais recentes no âmbito do pós-humano ou, mais especificamente, do trans-humano.

O interesse pelo «animal» e, em especial, pelo cão, nestes tempos de mudança acelerada e de globalização, de tecnologia e desumanização crescentes, deve-se ao facto de ele permitir questionar o

antropocentrismo e o lugar do humano na tradicional hierarquia das espécies, de desconstruir a lógica binária subjacente ao pensamento ocidental, patente em oposições como natureza/cultura, humano/não-humano. Trata-se, no fundo, de uma forma de interrogação sobre nós próprios e sobre o modo como nos situamos e socialmente nos organizamos no mundo actual ou do futuro, sobre a forma como construímos o espaço urbano, nos relacionamos com os mais desprotegidos ou com os animais, sobre o lugar que atribuímos à natureza e ao meio ambiente, em particular, às alterações climáticas, sobre a importância que atribuímos às questões éticas, em suma, sobre a forma como nos pensamos e nos projectamos no futuro, *no mundo e com o mundo*.

Lida a esta luz, a resposta de Saramago e a importância que o escritor atribui ao cão na sua escrita, ganham particular relevo. A leitura biografista surge imediatamente como hipótese justificativa tentadora. É conhecida a cinofilia do escritor e o modo como se faz acompanhar pelos seus três cães no refúgio de Lanzarote: *Greta, Camões e Pepe*. Dois apontamentos do primeiro volume dos *Cadernos de Lanzarote* chegam para dar conta da simpatia do escritor, apesar daquilo que ele diz ser a sua “ignorância” em matéria canídea:

Temos um cão em casa vindo não se sabe donde. Apareceu assim, sem mais, como se andasse à procura de donos e finalmente os tivesse encontrado. (...) Movia levemente a cabeça a um lado e a outro, como só sabem fazê-lo os cães: um verdadeiro tratado de sedução disfarçada de humildade. Não sou entendido em bichos caninos, sobretudo se pertencem a raças menos comuns, mas este tem todo o ar de ser cruzamento de cão-d’água e fox-terrier. Se não aparecer por aí o legítimo dono (...), vamos ter de levá-lo ao veterinário para que o examine, vacine e classifique. E há que dar-lhe um nome: já sugeri Pepe, que, como se sabe, é diminutivo espanhol de José... 11 de Agosto de 1993 (1994:100).

Pepe começa por ser o «intruso» no espaço familiar, privado, da casa, o estranho ou estrangeiro vindo «não se sabe donde», mas a sua determinação e linguagem corporal (gestual), afectiva, acabam por estabelecer uma relação de proximidade e cumplicidade com o escritor que a escolha do nome sugere: Pepe (diminutivo de José) como se de um alter-ego se tratasse. Poucos dias mais tarde, o escritor acrescentará

um novo registo no diário, aliás, o único digno de nota nesse dia, na sequência da ida ao veterinário:

De cães, entender, nada. Nem cão-d'água, nem fox-terrier. Pepe é caniche, arraçado de não sei quê, e nesta incógnita mora ainda a minha derradeira esperança de acertar no que, com toda a propriedade, se poderia chamar a aproximação, isto é, que um dos seus antepassados tenha cedido à tentação do desvio genético que explicaria as malhas pretas que tem no pêlo, quando se sabe que os caniches puros têm o pêlo de cor uniforme, branco, castanho ou preto

16 de Agosto de 1993 (1994:103).

A curiosidade de Saramago relativamente ao *pedigree* de Pepe (ou ausência dele), a «incógnita» desafiadora que representa relativamente a uma tranquilizante ordem científica ou lógica taxonómica, o mesmo será dizer, hierárquica, das espécies, as dúvidas que suscita quanto ao seu «desvio genético», denunciam desde já uma estranheza relativamente a uma alteridade invasora do seu espaço privado que é simultaneamente uma forma de auto interrogação, sobretudo tendo em conta essa espécie de duplo e de afinidade identitária assumida pelo escritor na escolha do nome do caniche. A dúvida de Saramago conduz-me a uma idêntica inquietação: a de procurar uma possível linhagem ou *pedigree* para o cão-das-lágrimas e, dessa forma, reflectir sobre a singularidade desta figuração no universo ficcional saramaguiano.

A inquietação parece, de resto, justificar-se. O motivo do cão é, como sublinhou Maria Alzira Seixo<sup>[3]</sup>, uma presença constante na obra de Saramago: desde o cão Achado de *A Caverna*, a Constante, o cão que conduz o grupo dos cinco viajantes da fantástica jangada (e do não menos fabuloso 2 Cv) aos Pirinéus em *A Jangada de Pedra*, ao cão do pastor que guarda ovelhas no cemitério de *Todos os Nomes*, a Tomarectus, o cão de *O Homem Duplicado*, passando, naturalmente, pelo cão das lágrimas de *Ensaio sobre a Cegueira* e de *Ensaio sobre a*

<sup>3</sup> Cf. Destacando o estilo inconfundível de Saramago e, em particular as suas componentes temáticas e figurativas, Maria Alzira Seixo tece este comentário a propósito de *Todos os Nomes*: “ainda aqui aparece o famoso cão, sempre presente em Saramago e cuja história na ficção portuguesa alguém poderá um dia estudar com proveito” (1997: 26).



*Lucidez*. Sem esquecer a metáfora da sombra (ou do duplo), associada à imagem de um cão livre, tão do agrado do autor, esse «cão rafeiro» a quem o sujeito poético de *Provavelmente Alegria*, publicado em 1970, chama seu «irmão siamês.»<sup>[4]</sup>

## 2. O cão como ponto de vista e *companion species*

As raízes mais longínquas desta linhagem remontam aos tempos imemoriais do mito: a Anúbis, deus dos mortos e condutor de almas, representação teriomorfa que, no antigo Egito, tinha corpo de homem e cabeça de cão, a Garm, o temível cão que na mitologia germânica guardava a entrada no reino dos mortos ou a Cérbero, o cão de três cabeças que, na mitologia greco-latina, tinha por missão impedir a saída dos mortos do inferno e, ao mesmo tempo, a entrada dos vivos. Em todos estes ancestrais míticos (e outros, oriundos de tradições culturais diferentes da ocidental, nomeadamente a islâmica), surge como denominador comum a relação do cão com a morte e com o inferno ou, de um modo geral, com o mundo oculto, subterrâneo.

A este respeito, como referem J. Chevalier e A. Gheerbrant, «a primeira função mítica do cão universalmente atestada é a de *psicopompo*, guia do homem na noite da morte, depois de ter sido seu companheiro no dia da vida» (1982:152). A relação do cão com o invisível e com a morte, aliada aos seus dons divinatórios e ao papel de intermediário ou tradutor entre dois mundos, fazem dele uma figura simbólica complexa e ambivalente: culturas como a celta ou em certas tribos da Oceania, atribuem-lhe um significado diurno, associando o cão à valentia guerreira, à potência sexual e à conquista do fogo; outras culturas, como a greco-latina, atribuem-lhe um significado nocturno, associando-o à morte, ao oculto ou ao mundo interior.

«Desvios genéticos» à parte, o cão das lágrimas – e genericamente a figura do cão que atravessa a ficção saramaguiana – parece ter a sua ascendência genealógica neste «ramo» mítico nocturno que, tendo em

<sup>4</sup> «Tenho um irmão siamês/(É a sombra, cão rafeiro,/ Vai à frente ou de viés/ Conforme a luz e a feição,/ De modo que sempre caíba/ Nos limites do ponteiro)» in *Tenho um irmão siamês* (1998: 41).

conta a nossa matriz cultural, Cérbero representa, ramo porventura mais visível naquele cão enigmático que acompanha um não menos enigmático pastor no cemitério de *Todos os Nomes* e que será objecto de análise num outro lugar. Por outro lado, esta ascendência parece cruzar-se com um outro ramo, mais «diurno», de linhagem mítica: o cão das lágrimas é também o descendente de Argos, o cão-companheiro de Ulisses, que, apesar de alquebrado pela idade, reconhece imediatamente a identidade do dono quando este regressa incógnito ao palácio de Ítaca, comovendo Ulisses e obrigando-o a limpar uma «lágrima» furtiva: quando se apercebeu que Ulisses estava perto,/ começou a abanar a cauda e baixou ambas as orelhas;/só que já não tinha forças para se aproximar do dono./Então Ulisses olhou para o lado e limpou uma lágrima (Homero, 2003: XVII, 300-304).

Ainda que este cruzamento genealógico possa parecer estranho relativamente ao cão das lágrimas, a ligação ao mundo dos mortos e ao inferno estão bem patentes no *Ensaio sobre a Cegueira*. Todavia, há no romance uma mudança de enfoque que, em grande medida, é potenciada pela presença deste cão: a passagem de uma perspectiva simbólico-alegórica para uma perspectiva pós-humana ou mais especificamente animal que se traduz numa forma outra de linguagem.

O inferno que encontramos no *Ensaio sobre a Cegueira* não se situa já num além-vida transcendente e num futuro indefinido e punitivo de ressonância religiosa, antes diz respeito ao presente, à experiência imanente, quotidiana, do espaço urbano, a uma visão apocalíptica da cidade sitiada por uma estranha forma de cegueira que contagia os seus habitantes. O inferno é *aqui e agora*, no espaço simbólico do manicómio onde são encerrados os cegos e a mulher do médico, muito antes do aparecimento do cão das lágrimas, e do qual só conseguirão libertar-se graças à ajuda desta mulher; espaço onde, em nome de uma luta darwiniana pela sobrevivência, os cegos regressam a uma primitividade instintiva, a uma ferocidade animal oculta sob o verniz da racionalidade urbana.

O cão das lágrimas surge no momento em que a mulher do médico, já depois de ter salvo os cegos do manicómio, perdida e desorientada no não menos infernal labirinto de ruas, de letreiros e sinaléticas da cidade, vergando sob o peso dos sacos de comida roubada na cave de um supermercado abandonado, é seguida por uma matilha de cães «livres».

Vencida pelo cansaço, deixa-se cair no chão e os cães rodeiam-na, farejando os sacos, mas um deles mostra-se compadecido do sofrimento da mulher e aproxima-se dela. Ela afaga-lhe a cabeça, passa-lhe a mão pelo pêlo encharcado e chora abraçada ao cão que, «não podendo fazer mais nada», lhe bebe as lágrimas. Quando, por fim, a mulher consegue levantar os olhos vê, como por milagre, numa espécie de *outdoor*, um mapa da cidade e reencontra o seu caminho. A matilha de cães tinha desaparecido; «só o cão que tinha bebido as lágrimas acompanhou quem as chorara, provavelmente este encontro da mulher e do mapa, tão bem preparado pelo destino, incluía também um cão.» (1998:227) Se Ulisses chorara ao ver-se reconhecido pelo companheiro, humanizado, o cão das lágrimas bebe o choro da mulher, sendo a animalidade aqui o último reduto afectivo, o lugar possível da ternura ou do amor, num mundo enlouquecido e esvaziado de emoções: o encontro do cão das lágrimas e da mulher, o gesto de beber, de incorporar as lágrimas, não deixam de ter o seu quê de intimidade partilhada, de comunicação e desnudamento interior.

Numa outra passagem do final de *Ensaio sobre a Cegueira*, quando a mulher e o médico (guiado por esta), acompanhados pelo cão das lágrimas, vão ao que resta de um supermercado à procura de alimentos, o que «vêem» é uma cidade fantasma, um espaço caótico dominado pela doença e pela morte. A cave do supermercado é agora uma enorme lixeira abandonada, um sepulcro improvisado onde o cheiro a cadáver é imediatamente reconhecido pelo cão: «O cão das lágrimas uivou longamente, lançou um grito que parecia não acabar mais, um lamento que ressoou no corredor como a última voz dos mortos que se encontravam na cave.» (1998: 297-298)

Se o cão das lágrimas é o intérprete e guia neste reino dos mortos que aqui são os vivos, - ele é «um animal áspero e intratável quando não tem de enxugar lágrimas» (1998:230) - ao mesmo tempo, é aquele que, pela sua sensibilidade e compaixão caninas, se aproximou de tal maneira dos homens que se tornou um «cão como nós», para usar a expressão de Manuel Alegre. Um cão-humano e solidário que, como afirma o narrador, é antes «um animal dos humanos» (1998:256), alguém cujo «mal [foi] ter-se chegado tanto aos humanos [que] vai acabar por sofrer como eles» (1998:295). O uivo arrepiante que lança quando a mulher do médico é assassinada na varanda de sua casa com

dois tiros será, com efeito, silenciado por um terceiro tiro que põe fim ao grito canídeo.

O cão das lágrimas é assim o animal que descobrimos ser (ou seguir) no momento em que passamos as fronteiras do que convencionalmente definimos como humano (em termos políticos, éticos, sociais ou linguísticos); o *outro* de que fomos culturalmente separados<sup>[5]</sup>, o animal que descobrimos ser no momento em que enfrentamos as ruínas do mundo depois do fim do homem e do fim da história, inquietação que constitui a matéria de que é feita a escrita de Saramago.

A figura do cão constitui para o escritor uma forma de chamar a atenção para os efeitos destrutivos do capitalismo, desta era do «capitaloceno» (Moore, 2015) em que vivemos, em particular, aqueles que dizem respeito ao mundo dos humanos e à relação com a natureza. A alegoria da sociedade hipermoderna, industrializada e capitalista, massificada e desumanizada que Saramago vê/lê, reiteradamente, como um apocalipse ou inferno, parece convocar, através da figura do cão, um deslocamento de perspectiva. Quando os homens são reduzidos à condição de máquinas sem emoções ou à pura instintividade animal, é um cão, o cão-enzuga-lágrimas que representa um olhar diferente, uma linguagem nova, uma linguagem corporal, táctil, afectiva, capaz de acordar neles uma esquecida *humanimalidade* comum. Um olhar horizontal, cúmplice, entre homem e animal, em função de uma nova condição ontológica, de *companion species*, e não o olhar vertical subjacente a uma tradicional hierarquia das espécies. Como sublinha Donna Haraway, «[d]ogs are not an alibi for other themes, dogs are fleshly material-semiotic presences in the body of technoscience. Dogs are not surrogates for theory; they are not here just to think with. They

---

<sup>5</sup> De acordo com Agamben, «se a cesura entre o humano e o animal passa sobretudo no interior do homem, então é a própria questão do homem – e do “humanismo”- que deve ser posta de um novo modo. Na nossa cultura, o homem foi sempre pensado enquanto articulação e conjunção de um corpo e de uma alma (...), de um elemento natural (ou animal) e um elemento sobrenatural, social ou divino. Devemos, pelo contrário, aprender a pensar o homem como aquilo que resulta da desconexão destes dois elementos e investigar não o mistério metafísico da conjunção, mas aquele prático e político da separação. (...) Interrogarmo-nos sobre o modo como no homem- o homem foi separado do não-homem e o animal do humano, é mais urgente do que tomar posição sobre as grandes questões, sobre os supostos valores e direitos humanos.» (2002: 28-29)

are here to live with. Partners in the crime of human evolution, they are in the garden from the get-go, wily as Coyote.» (2003:5)

A relação entre a mulher que chora e o cão que lhe bebe as lágrimas aponta assim para uma nova forma de coexistência histórica e de co-evolução que implica um descentramento egotista ou revogação hierárquica e um novo equilíbrio entre natureza e cultura, a única que poderá evitar «a maior guerra da história», uma catástrofe provocada pela «cólera dos animais» que, sob a forma de profecia, Saramago imagina terá lugar em 2968 e na qual se assistirá ao desaparecimento do mundo dos homens<sup>6</sup>. Uma forma de co-existência que, mais latamente, o escritor concebe em *O Homem Duplicado* como uma abolição de fronteiras entre o animal e o «inanimal»; precisamente esse modo de co-existir que escapa ao professor de História, Tertuliano Máximo Afonso, na sua rigorosa e científica leitura cartográfica da cidade:

O instinto de sobrevivência, também disso se trata quando da cidade falamos, vale tanto para os animais como para os inanimais, termo reconhecidamente abstruso que não consta dos dicionários e que tivemos de inventar para que, com suficiência e propriedade, pudéssemos tornar transparentes, à simples vista, quer pelo sentido corrente da primeira palavra, animais, quer pela inopinada grafia da segunda, inanimais, as diferenças e as semelhanças entre as coisas e as não coisas, entre o inanimado e o animado. A partir de agora, ao pronunciar a palavra inanimal estaremos a ser tão claros e precisos como quando, no outro reino, já de todo perdida a novidade do ser e das suas designações, indiferentemente chamávamos ao homem animal e animal ao cão. Tertuliano Máximo Afonso, apesar de ensinar História, nunca percebeu que tudo o que é animal está destinado a tornar-se inanimal e que, por muito grandes que sejam os nomes e os feitos que os seres humanos tenham deixado inscritos nas suas páginas, é do inanimal que viemos e é para o inanimal que nos encaminhamos. (2002:73)

O cão das lágrimas obriga-nos a sair do nosso antropoeotismo cultural e a descobrir o animal que, nas palavras de Derrida, «portanto somos». Olhar esse animal que nos olha do outro lado do espelho do

<sup>6</sup> Cf. «Os animais doidos de cólera» (Saramago, 1999:141-143).

mundo mas todavia próximo de nós, significa pensar «ce que veut dire vivre, parler, mourir, être et monde comme être-dans-le-monde, ou comme être-au-monde, ou être-avec, être-devant, être-derrière, être-après, être et suivre, là, où *je suis*, d'une façon ou d'une autre, mais irrécusablement, *près* de [...] l'animal. Il est trop tard pour le dénier, il aura été là avant moi, qui suis après lui. Après et près de ce qu'ils appellent l'animal et *avec lui* - que nous le voulions ou non, et quoi que nous fassions de la chose.» (1999: 261-262)

O animal que nos olha olhando-nos no desamparo da nossa solidão e nudez, para lá do bem e do mal, bem pode ser o cão das lágrimas; o cão que entre o «sim» de beber as lágrimas e o «não» do uivo e da morte, nos confronta afinal com a possibilidade da linguagem. Talvez uma linguagem «(in)animal», capaz de nos devolver à respiração do mundo que os homens na sua cegueira de poder esqueceram.

## REFERÊNCIAS

- SARAMAGO, José (1994). *Cadernos de Lanzarote* (Diário-I). Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1995). *Ensaio sobre a Cegueira*, 3ª ed. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1999). *Deste Mundo e do Outro*, 6ª ed. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (2002). *O Homem Duplicado*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (2008). Entrevista a Carlos Vaz Marques, *Ler*, 70, Junho, p. 32.
- SARAMAGO, José (2008). *Não posso estar contente, o mundo é o inferno*, entrevista a Maria José Oliveira (*Público*) e Paulo Magalhães (*RRenascença*), Lisboa. <https://ibericos.wordpress.com/2008/06/16/jose-saramago-nao-possoustarcontente-o-mundo-e-o-inferno/> (última consulta: 21 setembro 2017). Entrevista a Maria José Oliveira e Paulo Magalhães, *Não sou um exemplo do que é viver neste mundo*, *Público*, 15.06.08, p.7.
- AGAMBEN, Giorgio (2002). *O Aberto. O Homem e o Animal*. Lisboa: Edições 70.
- ANDERSON, Laurie (2016). My dog's character was pure empathy. I tried to express that. Interview by Jonathan Romney, *The Guardian*, 27 March 2016. [HTTPS://WWW.THEGUARDIAN.COM/MUSIC/2016/MAR/27/LAURIE-ANDERSON-INTERVIEW-Q-AND-A-HEART-DOG-LOLABELLE-TERRIER-BRIGHTON-FESTIVAL-LOU-REED-O-SUPERMAN](https://www.theguardian.com/music/2016/mar/27/laurie-anderson-interview-q-and-a-heart-dog-lolabelle-terrier-brighton-festival-lou-reed-o-superman) (ÚLTIMA CONSULTA 29. 09.2017).
- AUGÉ, Marc (2016). *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade* (trad, M. Serras Pereira) Lisboa: Letra Livre.

- BRAIDOTTI, Rosi (2013). *The Post-Human*. Cambridge: Polity Press.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos* (trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra). Lisboa: Teorema.
- DERRIDA, Jacques (1999). L'animal que donc je suis (à suivre). In: MALLET, Marie-Louise (ed.), *L'Animal Autobiographique*. Paris: Galilée.
- HARAWAY, Donna (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and the Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- HARAWAY, Donna (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HOMERO. *ODISSEIA* (TRAD. FREDERICO LOURENÇO). LISBOA: COTOVIA.
- MOORE, Jason (2015). *Capitalism in the Web of Life*. New York: Verso.
- RUDIGER, Francisco (2008). *Cibercultura e Pós-Humanismo*. Porto Alegre: Edipucrs.
- SEIXO, Maria Alzira (1999). *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: INCM.





# DA ÉTICA DO POSSÍVEL É MORALMENTE ACEITÁVEL REALIZAR BIOFICÇÕES?

João Ribeiro Mendes

jrcmendes@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO, DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA, BRAGA, PORTUGAL

Em 1957 Harald Stümpke (aliás Gerolf Steiner) publicou *Bau und Leben der Rhinogradentia*, onde descreveu um táxon fictício usando uma linguagem de aspeto científico. Desde então, essa invenção tem sido realimentada e já vitimou alguns incautos. Autores tem havido que vêm refletindo sobre o alcance epistemológico do caso, nomeadamente sobre como ele agita as fronteiras ciência/não ciência ou como testa a capacidade da comunidade científica controlar fraudes. Acontece que quando esse zoólogo alemão deu à estampa a sua obra não dispúnhamos de uma área tecnocientífica como a da chamada Biologia Sintética, somente desenvolvida desde princípios do corrente século, com a capacidade (conhecimento teórico e prático) de projetar e fazer entidades biológicas *ex nihilo*. Isso significa que é virtualmente possível hoje criar Rinogrados. Será intuito deste artigo problematizar, via reanálise desse caso, a fronteira natural/artificial, a Biologia Sintética como ciência de *design* e de cultura e implicações morais do processo.

169

.....  
DA ÉTICA DO POSSÍVEL:  
É MORALMENTE ACEITÁVEL  
REALIZAR BIOFICÇÕES  
.....

João Ribeiro Mendes

## 1. O caso do táxon fictício dos Rinogrados

EM 1957, a editora Gustav Fischer de Estugarda publicou a obra *Bau und Leben der Rhinogradentia* da autoria de Harald Stümpke, acompanhada por um epílogo e ilustrações de Gerolf Steiner.

Como o próprio título inequivocamente indica, trata-se de um estudo sobre a anatomia e a biologia dos Rinogrados, ordem de mamíferos que teriam a peculiaridade de se locomoverem com os seus narizes (algo denotado pelo seu nome taxonómico composto pelo vocábulo grego “ῥίς (rhis)” e pelo termo latino “gradior”, caminhar) e que habitaram o pequeno arquipélago de Hi-Iay no Pacífico (composto por dezoito ilhas).

Esse arquipélago, apenas conhecido dos europeus após a Segunda Guerra Mundial, por intermédio do relato do explorador sueco Einar

Pettersson-Skämtkvist,<sup>[1]</sup> que a ele foi casualmente parar quando se encontrava em fuga de um campo de prisioneiros japonês, eclipsou-se tragicamente no final da década de 1950 quando testes com armas nucleares levados a cabo pelo exército estadunidense nas suas proximidades provocaram acidentalmente o seu afundamento e, desse modo, a destruição de qualquer vestígios dos Rinogrados e do seu ecossistema.

Por manifesta redobrada infelicidade, nesse cataclismo nuclear local pereceram também todos os investigadores de Rinogrados do planeta (há anos dedicados à pesquisa da sua fisiologia, morfologia, comportamentos e evolução) que, por essa ocasião, se encontravam reunidos em simpósio nesse lugar. Isso significa que a única fonte existente sobre este táxon é a obra de Stümpke-Steiner.

Como já assinalado, a maior parte dos Rinogrados são, por assim dizer, “narizantes” (alemão “nasobema”; inglês “snouters” (“snout”, focinho + “walkers”, caminhantes); francês “nasins”), ou seja, mamíferos em que o nariz adquiriu forma e função locomotoras – embora alguns o usem para apanhar alimentos, para pescar ou para atrair e capturar insectos.<sup>[2]</sup> Foram identificadas 14 famílias e 189 espécies, uma notável diversidade que Stümpke considera resultante da acção das forças naturais evolutivas ao longo de milhões de anos sobre o arquipélago das Hi-Iay.

Refiro apenas aqui dois exemplos de espécies de “narizantes”: (a) *Hopsorrhinus aureus*, que usa nariz para saltar; (b) *Otopteryx volitans*, com um “nariz-alado” que lhe permite voar para trás batendo as orelhas e usando o nariz como leme.

Cinco anos mais tarde, em 1962 (depois de ter saído a segunda edição alemã), a *maison d'édition Masson* lançou a tradução francesa da obra que saiu com o título *Anatomie et Biologie des Rhinogrades*, desta feita com prefácio do reputado zoólogo francês Pierre-Paul Grassé (1895-1985), que aí afirma: «Le livre d' Harald Stümpke n'apporte pas

---

<sup>1</sup> Segundo Stümpke: *Aventyrer pa Haiaiai-öerna*. Lilleby. Nyströms Förlag och Bokhandel. 1946.

<sup>2</sup> A opção por esta designação teria a sua justificação na circunstância das primeiras descrições feitas por de Pettersson-Skämtkvist dos animais que ele encontrou em Hi-Iay terem evocado em alguns zoólogos a criatura do poema absurdo de Christian Morgenstern (1871-1914), *Das Nasobem* (1895) e que começa com o verso: «auf seinen Nasen schreitet» («andando nos seus narizes»).

que des faits nouveaux, insoupçonnés, il invite l'homme de science à réfléchir sur les causes profondes qui ont diversifié les *êtres* vivants à la surface de notre planète sur le moteur même de l'évolution.» (p. viii); para logo acrescentar: «La patabiologie s'y montre dans toute sa splendeur.» (ibidem) e, pouco depois, em jeito de advertência: «(...) Biologiste, mon bon ami, souviens-toi que les faits les mieux décrits ne sont pas toujours les plus vrais.» (ibidem).

Lamento se vou causar decepção, mas, de tudo o até aqui dito, só quatro coisas são verdadeiras: o livro referido e a respectiva tradução francesa foram de facto publicados e nas datas referidas; Gerolf Steiner<sup>3</sup> e Pierre-Paul Grassé existiram mesmo e foram ambos importantes zoólogos. Tudo o mais é pura invenção.

As palavras de Pierre-Paul Grassé que aqui reproduzi alertavam para isso: «Os factos mais bem descritos», disse o zoólogo e repito-as, «não são sempre os mais verdadeiros». E, com efeito, a ordem dos Rinogrados (*Rhinogradentia*) é um táxon fictício imaginado por Gerolf Steiner (1908-2009), naturalista alemão e professor de Zoologia na Universidade de Karlsruhe, na sua impostura literária *Anatomia e Biologia dos Rinogrados*, que publicou sob o pseudónimo de Harald Stümpke. O livro exhibe todos os sinais de uma obra rigorosamente científica, respeitando as regras da sistemática e da referenciação de fontes (também fictícia) e com informações precisas sobre o habitat e os hábitos dos Rinogrados.

Ainda Pierre-Paul Grassé, cuja cumplicidade ativa na elaboração da edição francesa muito ajudou a fortalecer a convicção de se tratar de uma autêntica inquirição científica, qualificou-a «um esplendoroso exercício de Patabiologia», por analogia com a mais conhecida Patafísica, facilmente associada ao ensaio que Jean Baudrillard publicou em 2002, com esse título, mas na verdade uma criação finissecular de Alfred Jarry (1873-1907) em *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (redigida entre 1897-98 e publicada pela primeira vez em 1911) que aí a definiu como «science des solutions imaginaires qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité» (Livro I, cap. 8), a ciência, portanto, das explicações

<sup>3</sup> Gerolf Steiner (23.03.1908-14.08.2009) ocupou a cátedra de Zoologia na Universidade de Karlsruhe entre 1962-1973.

imaginárias dos fenómenos físicos. A Patabiologia representaria, então, *mutatis mutandis*, a ciência das soluções imaginárias dos fenómenos (entidades, estruturas e processos) biológicos.

Seria bastante interessante, julgo, examinar e discutir criticamente o alcance epistemológico desta patranha criptozoológica, em especial o modo como tem servido para por à prova a capacidade da comunidade académica controlar eficazmente fraudes científicas – veja-se, a esse propósito, exercício feito por Jenan-Baptiste Massuet (2005).<sup>[4]</sup> E isso ainda mais porque aparentemente várias investigadoras russas (V. V. Kashkina, V. V. Bukashkina) publicaram no *Russian Journal of Marine Biology*, em 2004, descobertas de novas espécies de Rinogrados. Digo aparentemente, porque não se pode excluir a hipótese das ditas autoras desses artigos serem outros pseudónimos de Gerolf Steiner, ainda a testar os mecanismos para assegurar a integridade científica cinquenta anos depois.<sup>[5]</sup> Mas vou deixar ficar isso para um outro artigo a publicar brevemente.

Aqui interessa-me, antes, considerar os Rinogrados como uma bioficção. Bem sei que este termo costuma ser empregue para referir um possível subgénero literário, ora do género biográfico – uma vida inventada –, ora do género da ficção especulativa – em torno de alguma temática biotecnológica, como ocorre, por exemplo, com Isaac Asimov, *Pebble in the Sky* (1950) ou com a trilogia de Margaret Atwood: *Oryx and Crake* (2004), *The Year of the Flood* (2010), *MaddAddam* (2013). Mas, insisto, interessa-me aqui simplesmente considerar os Rinogrados como uma entidade biológica apenas existente num mundo ficcional. Não existem, pois, nem nunca existiram Rinogrados. Não fazem parte

<sup>4</sup> Outras mais recentes e, quiçá, mais conhecidas foram: (a) o chamado “escândalo (Alain) Sokal” provocado por esse físico estadunidense ao publicar um artigo-embute, em 1996, na revista de estudos culturais *Social Text*, intitulado “Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity”, onde argumentou que a gravidade quântica seria uma construção social e linguística, vindo mais tarde a anunciar noutra publicação, *Lingua Franca*, tratar-se de uma fraude; (b) o programa online SIGgen – An Automatic CS Paper Generator (<https://pdos.csail.mit.edu/archive/scigen>), que 3 estudantes do MIT Computer Science and Artificial Intelligence Lab criaram para gerar aleatoriamente artigos sem sentido, alguns dos quais foram submetidos e publicados em revistas especializadas de referência.

<sup>5</sup> Outros pseudónimos que usou foram: Justus Andereich, Troztzhard Wiederump, e Karl D.S. Geeste.

nem do conjunto das espécies biológicas existentes nem do conjunto daquelas já extintas.

## 2. Do possível: natureza, estrutura e limites

Os Rinogrados, como disse, subsistem até ao momento puras bioficções. Isso significa não só que permanecem na esfera do irrealizado, como supostamente do irrealizável, do impossível de realizar. E, com efeito, entidades imaginativamente criadas como essas parecem não poder ser concebidas como passíveis de transitar para a esfera do possível, daquilo que realmente pode ser, existir ou acontecer. Mas será mesmo assim?

Antes de responder mais diretamente à questão, entendo necessário introduzir algumas breves clarificações conceptuais. Seguindo o filósofo estadunidense William Reese em *The Structure of Possibility* (1998) pode dizer-se que «*Every possibility, whether mental entity or not must be, or image, an ontological entity, real although not (yet) actual; For all we know logical possibility is the sufficient condition of ontological possibility (...) Ontological possibilities have the form of the future*» (itálicos meus)<sup>[6]</sup>.

Reese, como é bem de ver, identifica e diferencia dois tipos básicos de «possibilidade»: (1) a possibilidade lógica: algo é possível se não se apresentar contrário aos princípios da lógica, em especial ao de não contradição; nesse sentido, é impossível que um homem seja alto sem ser alto ou que um quadrado seja redondo; (2) a possibilidade ontológica (ou empírica): algo é possível se as leis da natureza não o interditem; em tais termos, é impossível dissolver ouro em água pura – repare-se que não é algo logicamente impossível, uma vez que bastaria que o universo tivesse sido feito com outras leis.

Quero acrescentar ao seu inventário mínimo dois outros tipos: (3) a possibilidade tecnológica: algo torna-se possível se tivermos os meios tecnológicos para o concretizar; neste momento é impossível realizar uma viagem de Braga a Tóquio em menos de dez minutos, mas nem em termos lógicos nem em termos ontológicos isso é inconcebível, tudo

---

<sup>6</sup> Trata-se de um artigo apresentado pelo autor no *Twentieth World Congress of Philosophy* (Boston, Massachusetts, 1998), ao meu conhecimento publicado apenas em versão *online*.

dependendo da superação dos obstáculos tecnológicos que actualmente impedem a sua efectivação; (4) a possibilidade ético-legal: algo torna-se possível se o quadro normativo vigente não o proibir; é impossível entrar numa unidade militar sem a devida licença das autoridades competentes, ainda que, no plano lógico, ontológico e tecnológico nada o impeça.

De acordo com a taxonomia acabada de apresentar, quero reivindicar que: (a) não há qualquer impossibilidade lógica nem ontológica de transformar os Rinogrados de bioficções em bio-entidades reais, (b) que há actualmente uma relativa impossibilidade tecnológica para realizá-lo e (c) que será prudente antecipar, antes de se tornar possível a sua realização tecnológica, a discussão sobre se deveremos optar (ou não) pela sua condenação ética e interdição legal.

### 3. O extraordinário poder (anunciado) da Biologia Sintética: criação de *espécies técnicas*

Introduzo aqui uma outra taxonomia, desta feita relativa a fenómenos (organismos, estruturas, processos), que igualmente pretendo pormenorizar e submeter a análise e crítica noutro estudo, em breve. Nos seus termos, podemos inscrever os fenómenos em três categorias básicas:

Tipo 1: fenómenos gerados na/pela natureza

Tipo 2: fenómenos intervencionados/manipulados

Tipo 3: fenómenos inventados

subtipo 3.1: por criação *ex existindo*

subtipo 3.2: por criação *ex nihilo*.

Ainda que a nomenclatura se apresente, em boa medida, autoexplicativa, valerá acrescentar que (a) por «fenómeno» se entende algo que se deixa submeter à ação dos nossos sentidos; (b) a diferenciação dos tipos e subtipos obedece a um critério etiológico, ou seja, (b1) na primeira categoria temos fenómenos como, por exemplo, bactérias, estruturas celulares ou fotossíntese que são inteiramente gerados na/pela Natureza, (b2) na segunda temos fenómenos como, por exemplo, a hibridação de plantas que resultam da modificação técnica de características nativas

de entidades naturais e (b3) na terceira temos fenómenos como os da replicação de um organismo existente (clonagem) ou da introdução de características novas num organismo existente (como na engenharia genética), ou, mais radicalmente ainda, como os de criação de formas de vida inteiramente novas, antes não existentes (e.g., a bactéria *mycoplasma laboratorium*, o XNA-ácido xeno-nucleico) que advém puramente do poder (conhecimento-e-ação) tecnológico humano.

Como facilmente se deduz, um Rinogrado, ao não ser uma entidade gerada na/pela natureza e, por consequência, ao não ser também intervencionável ou manipulável por não se encontrar entre as entidades existentes (a não ser num mundo ficcional), só poderá integrar o conjunto dos fenómenos inventados, possivelmente no subtipo por criação *ex nihilo*.

A questão, então, como disse antes, é se isso é concebivelmente possível, no sentido de tecnologicamente possível. E a resposta que quero dar é: sim, embora dependendo dos avanços da chamada Biologia Sintética.

Conquanto não exista ainda uma definição paradigmática deste domínio interdisciplinar, considerado ora um ramo da Biologia ora da Engenharia, é relativamente consensual considerar-se que nele se aplicam os conhecimentos dessas duas áreas no projetar e na criação de sistemas biológicos artificiais ou no redesenhar e no aperfeiçoar de sistemas biológicos naturais existentes.<sup>[7]</sup>

A Biologia Sintética é uma ciência do artificial, no sentido que o polímato estadunidense, Nobel da Economia, Herbert Simon (1996) lhe deu, ou seja, uma ciência do *design* e da cultura, misto, portanto, de tecnologia (*qua* ciência aplicada) e de arte (não esqueçamos a raiz comum de ambas da arte e da técnica: fazer, produzir; artefacto e artifício). O seu aparecimento veio não somente instabilizar a fronteira entre a ficção e a realidade como ameaça fazê-la desaparecer. Porém, se as fronteiras entre realidade e ficção estão esbatidas ou dissolvidas, qual a utilidade ainda desses conceitos? A Biologia Sintética é, ao mesmo tempo, criadora e concretizadora de entidades e de mundos possíveis.

Se as suas promessas se concretizarem, como julgo provável – evidência disso é a criação de «quimeras», seres vivos artificialmente

<sup>7</sup> Veja-se, por exemplo, Schmidt *et alii*, eds. (2009), em particular os capítulos 1-3.

produzidos reunindo o material genético de diferentes espécies num único embrião, como o «ovra» (inglês «geep»), por exemplo, que combina material genético de uma cabra e de uma ovelha (goat + sheep) – não tardará muito que ela consiga criar espécies técnicas como Rinogrados e bioficções similares, algo que, filosoficamente, equivalerá ao colapso do conceito de espécies naturais (*natural kinds*), uma implicação que também aqui não tratarei.

Quando consideramos o caso dos Rinogrados, que começaram por existir como puras entidades literárias, depois viram-se materializados em esculturas pelo artista plástico japonês Tokiwa Takeshi<sup>[8]</sup> e que agora podem chegar, pela ação da Biologia Sintética, a sair do possível e entrar no atual, não conseguimos deixar de pensar na célebre opinião expressa por Oscar Wilde em *The Decay of Lying* (1905 [1891]) de que, na verdade, estamos bem perto de que *Life imitates Art far more than Art imitates Life* e, conseqüentemente, cada vez mais anti-miméticos e mais afastados do posicionamento mimético aristotélico em relação à natureza.

#### 4. A realização do possível como novo imperativo moral

O «possibilismo» é fundamentalmente uma conceção ontológica. No entanto, o cada vez maior poder criador tecnológico da era contemporânea, que é a nossa, veio introduzir-lhe uma inesperada dimensão ética.

Muito sucintamente, e tendo em consideração tratar-se de uma questão muito disputada, pode dizer-se que a reivindicação geral que os defensores do possibilismo fazem é a de que «existem coisas que não são atuais», o que significa, de outro modo, que, segundo eles, «o campo do existente é maior que o campo do atual/realizado» ou, o que dá no mesmo, «o campo do atual/realizado é um subconjunto do campo do existente». Note-se, contudo, que para boa parte dos possibilistas «possibilidade» e «atualidade» não correspondem a dois modos de «existência», porquanto isso implicaria ter de definir a primeira negativamente, isto é, como privação de atualidade. E para tornar as

<sup>8</sup> Ver o seu website: [www.geocities.jp/dg\\_tokiwa/hana/mokuji\\_01.html](http://www.geocities.jp/dg_tokiwa/hana/mokuji_01.html) [ativa em 28 de abril de 2017]



coisas ainda mais difíceis há que ter também presente que o campo de possibilidades é dinâmico, ou seja, que é possível criar (diferentemente de atualizar) possibilidades.<sup>[9]</sup>

Não disponho, obviamente, neste lugar, de espaço para discorrer sobre tal problemática, pelo que me limitarei a identificar aqui – consciente dos riscos de tal operação lógica – «possível» com «factível» (ou «fazível»).

Tomada essa decisão, prossigo recordando a tese que o filósofo alemão Günther Anders, formulou no segundo volume de *Die Antiquiertheit des Menschen (A obsolescência do Homem)*; final do §4, cap. 17: «*Die Zukunft hat schon geendet*» = «Tecnologia como sujeito histórico»: «(...) heute – und das definiert unsere Epoche – technische Möglichkeiten durchweg als verbindlich gelten, weil, “*facibile faciendum*” ist, weil wir, was wir machen können, angeblich auch machen sollen oder müssen, und deshalb auch effektiv machen.» (278).<sup>[10]</sup> Podemos chamar-lhe a tese «poder implica dever».

Anders explorou-a na «Introdução» do seu ensaio, precisamente no respetivo § 2 («*Das Gekonnte ist das Gesollte*» = «*O que pode ser feito deve ser feito*») descrevendo-a como «(...) die fixe Idee der dritten industriellen Revolution – das Mögliche durchweg als das Verbindliche, das Gekonnte durchweg als das Gesollte akzeptiert ist.» (17) e logo acrescentando: «Von der Technik gehen die moralischen Imperative von heute aus; und diese lassen die moralischen Postulate unserer Vorväter (...) als lächerlich erscheinen.» (ibidem).<sup>[11]</sup>

Na sua esteira, julgo que se pode reconhecer que a Tecnologia se tornou no nosso tempo moralmente impositiva de dois modos distintos

<sup>9</sup> É claro que múltiplos filósofos, no decurso dos séculos, igualmente contestaram a existência de possibilidades, como foi o caso, por exemplo, de Diodoro Cronus (século III a.C.), Harry Frankfurt, Daniel Dennett e J. J. C. Smart.

<sup>10</sup> «(...) hoje – e isto define a nossa época – as possibilidades tecnológicas são consideradas inteiramente obrigatórias, uma vez que *facibile faciendum est*, isto é, o que podemos fazer, supostamente também devemos fazer e, por conseguinte, efetivamente o fazemos.»

<sup>11</sup> «(...) a *idée fixe* da terceira revolução industrial – o *possível é geralmente aceite como obrigatório e o que pode ser feito como aquilo que deve ser feito*.»; «Os imperativos morais de hoje surgem da tecnologia e tornam os postulados morais dos nossos antepassados ridículos (...)»

e complementares: (a) impondo o modo como devemos comportar-nos; (b) e forçando-nos a incessantemente transcender o possível.

O que Anders postulou, com efeito, foi que a velha tese «dever implica poder» – que procura estabelecer uma relação de necessidade entre deveres e acções (ter um dever implicaria a possibilidade de acção) – se tornou obsoleta na era da Tecnologia enquanto sujeito da História, lembrando que Kant, por exemplo, defendeu-a veementemente de cada vez que sustentou que um ato de dever sempre emana de uma lei moral.

Em verdade, o bem conhecido dito em latim já advertia que «ad impossibilia nemo tenetur» (ninguém está obrigado ao impossível) ou, se se preferir, «impossibilium nulla obligatio est» (ninguém tem qualquer obrigação para com o impossível); mas precisamente o que a tese «poder implica dever» afirma é que devemos obedecer ao possível como inevitavelmente realizável.

Uma vez mais nas palavras de Anders: é «(...) weil es zum Wesen unserer technischen Existenz gehört (...) daß wir dasjenige, was wir erzeugen können, nicht nur nicht nicht-erzeugen können oder dürfen (...)» (idem: 19-20).<sup>[12]</sup> Ou, noutros termos, que devemos aceitar os avanços tecnológicos simplesmente porque são viáveis.

Em consonância, o cientista de sistemas turco-americano Hasan Özbekhan, num artigo seminal que redigiu em 1968 asseverou que, no *sui generis* entorno tecnológico contemporâneo, os meios e a viabilidade determinam os objectivos, e que tudo o que pode ser feito ou produzido será – de facto deve – ser feito ou produzido como uma questão de necessidade.

Isso, todavia, foi o que, por um lado, criticou Ilkka Niiniluoto (1990) quando afirmou que o princípio «poder implica dever» – cujo conteúdo é: todas as possibilidades tecnológicas devem ser realizadas – se encontra sempre condicionado por algumas premissas de valor, sendo por isso inválido, e o que, por outro lado, censurou Hans Lenk (2008) quando alertou que a «ideologia da exequibilidade tecnocrática» tem vindo a ser hiperbolizada e que «[w]hether or not humans are allowed to, or even ought to make, or they can make, apply, produce, initiate, carry

<sup>12</sup> «(...) porque forma parte da essência da nossa existência tecnológica (...) que não só não podemos ou não podemos deixar de produzir o que podemos (...)»

through everything they have been able to make or they can make and do in the future, certainly comprises a specific and precarious ethical problem (...)» (50), ambos contribuindo para a densificação de uma controvérsia que permanece ainda em formação.

## REFERÊNCIAS

- ANDERS, Günther (1992). *Die Antiquiertheit des Menschen. Band II: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. Munique: C. H. Beck. [1980].
- BAUDRILLARD, Jean (2002). *Pataphysique*. Paris: Sens et Tonka.
- BUKASHKINA, V.V. (2004). New parasitic species of colonial Rhinogradentia, *Russian Journal of Marine Biology*, 30(2), p. 150.
- JARRY, Alfred (1911). *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien: roman néo-scientifique, suivi de spéculations*. Paris: Fasquelle.
- LENK, Hans (2008). The Problems of Progress”, in Hans Poser e Wenchao Li (eds.), *The ethics of Today's Science and Technology: A German-Chinese Approach*, Münster: LIT, pp. 45-60.
- KASHKINA, M.I. (2004). Dendronasus sp. A new member of the order nose-walkers (Rhinogradentia), *Russian Journal of Marine Biology*, 30(2), pp. 148-149.
- MASSUET, Jean-Baptiste (2005). Science et Littérature chez Harald Stümpke: une frontière ambiguë et révélatrice [em linha] disponível no endereço [www.psvt.free.fr/svt/bio/Rhinogrades/Harald-Stumpke2.pdf](http://www.psvt.free.fr/svt/bio/Rhinogrades/Harald-Stumpke2.pdf) [consultado em 28 de abril de 2017].
- NIINILUOTO, Ilkka (1990). Should technological imperatives be obeyed?, *International Studies in Philosophy of Science*, 4, pp. 181-189.
- OZBEKHAN, Hasan (1968). The triumph of technology: 'can' implies 'ought.', in Stanford Anderson (ed.), *Planning for Diversity and Choice*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, pp. 204-236.
- REESE, William (1998). The Structure of Possibility [em linha] disponível no endereço [www.bu.edu/wcp/Papers/Onto/OntoRees.htm](http://www.bu.edu/wcp/Papers/Onto/OntoRees.htm) [consultado em 28 de abril de 2017]
- SCHMIDT, Markus *et alii*, eds. (2009). *Synthetic biology: The Technoscience and Its Societal Consequences*, Dordrecht: Springer.
- SIMON, Herbert (1996). *The Sciences of the Artificial*, 2ª ed. Cambridge (Mass.) e Londres: MIT Press.

- STÜMPKE, Harald (1957). *Bau und Leben der Rhinogradentia*. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag.
- STÜMPKE, Harald (1962). *Anatomie et biologie des Rhinogrades, un nouvel ordre de mammifères*. Paris: Masson & Cie.
- WILDE, Oscar (1905). *Intentions: The decay of lying; Pen, pencil, and poison; The critic as artist*. Nova Iorque: Brentano`s [1891].

# BESTIÁRIOS CONTEMPORÂNEOS: OS ANIMAIS NA FICÇÃO DE MIA COUTO

Maria do Carmo Cardoso Mendes

mcpinheiro@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO, CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS, BRAGA, PORTUGAL

A figuração dos animais ocupa um lugar privilegiado na obra literária de Mia Couto. Uma vez, eles simbolizam manifestações de violência humana (assim acontece nos romances *Terra Sonâmbula* e *A Confissão da Leoa*, nos quais metaforizam a brutalidade da guerra e a barbaridade exercida sobre mulheres, respetivamente); outras vezes, são dotados de uma espiritualidade que os equipara a seres humanos (como se verifica com o pangolim em *A Varanda do Frangipanil*); outras ainda, são instrumentos de denúncia da extinção de espécies ameaçadas (como acontece com diversos contos de *Vozes Anoitecidas*), que levam o escritor a propor metamorfoses do humano em animal. O ensaio tem assim como principais propósitos: 1) Mostrar que na ficção narrativa de Mia Couto as relações homens-animais têm múltiplas formas, assumindo com frequência um valor religioso; 2) Identificar o modo como a obra coutista acolhe crenças do imaginário ancestral africano; 3) Realçar o protagonismo animal; 4) Explicitar os mais relevantes sentidos da humanização dos animais na obra do escritor moçambicano.

181

.....  
BESTIÁRIOS  
CONTEMPORÂNEOS: OS  
ANIMAIS NA FICÇÃO DE  
MIA COUTO  
.....

Maria do Carmo  
Cardoso Mendes

## 1.

**A OBRA LITERÁRIA DE MIA COUTO É IMPREGNADA POR UM «REALISMO ANIMISTA»** (Laranjeira, 1995, 312) que converte o universo – animal e vegetal – em símbolo que sistematicamente se associa ao comportamento humano. Este animismo, que a cultura ocidental «frequently dismisses as backward, follows more appropriately into deep ecology thinking, where animals have spirits and are on equal ground with humans» (Sudemeyer, 2013: 37). Como assinala Garcia (2011: 141),

(...) em culturas rurais moçambicanas, como em outras regiões de África, os animais ultrapassam o sentido ocidental de utilidade e fazem parte de um todo chamado simplesmente de natureza, onde o homem também se inclui. Não há diferença entre natureza e cultura, nem mesmo uma palavra

específica para designar esta última, tudo o que existe, na terra, na água e no céu, está contido na primeira.

Na observação citada, perpassa um ponto de vista positivo (relativo à indistinção entre natureza e cultura); todavia, ela revela ao mesmo tempo alguma falta de capacidade analítica. Por razões de economia temporal, centrarei a minha reflexão sobre a presença do universo animal em Mia Couto nos seguintes aspetos: reconhecimento dos elementos que concorrem para mostrar que as relações homens-animais têm múltiplas formas; identificação de crenças do imaginário ancestral africano na ficção coutista; por fim, explicitação dos mais relevantes sentidos da humanização de animais na obra do escritor moçambicano.

## 2. Foram os animais que começaram a fazer-me humana

O «realismo animista» que norteia a ficção narrativa de Mia Couto estende-se ao retrato de criação do mundo, num curioso diálogo entre duas personagens, uma branca e uma negra, do romance *A Varanda do Frangipani*:

O branco, de repente, cansou daquele falatório. Invocou que estávamos para ali perdendo salivas quando o assunto era a maneira como eu tinha maltratado o seu frangipani. Disse que nós, os pretos, não podíamos entender, nós não gostamos de árvores. Aí eu me zanguei: como não gostamos de árvores? Respeitamos como se fossem família.

— *Vocês, brancos, é que não sabem. Pois vou-lhe ensinar uma coisa que você não conhece.*<sup>[1]</sup>

E lhe contei sobre a origem do antigamente. Primeiro, o mundo era feito só de homens. Não havia árvores, nem animais, nem pedras. Só existiam

<sup>1</sup> Não deve desconsiderar-se a imagem negativa do colonizador branco, que em *A Varanda do Frangipani* é traduzida pela comparação com o camaleão, numa luta (verbal e física) entre um homem branco e um negro:

« - Você sempre quer mandar em mim. Sabe uma coisa: colonialismo já fechou!

- Não quero mandar em ninguém...

- Como não quer? Eu nos brancos não confio. Branco é como camaleão, nunca desenrola todo o rabo...» (idem:17)

homens. Contudo, nasciam tantos seres humanos que os deuses viram que eram de mais e demasiado iguais. Então, decidiram transformar alguns homens em plantas, outros em bichos. E ainda outros em pedras. Resultado? Somos irmãos, árvores e bichos, bichos e homens, homens e pedras. Somos todos parentes saídos da mesma matéria. (Couto, 1996: 69)

Dois exemplos relevantes demonstram que os animais se equivalem a humanos em obras de Mia Couto, funcionando como guias espirituais que viajam entre dois mundos (Sudemeyer, 2013: 38): o pangolim de *A Varanda do Frangipani* e a leoa de *A Confissão da Leoa* são simultaneamente animais e humanos, participantes de dois mundos – terreno e espiritual.<sup>[2]</sup>

O pangolim é um animal particularmente interessante pela simbologia que transmite: animal de estimação e guia espiritual, ele marca o percurso da personagem principal e as suas mais relevantes decisões, como a própria confissão:

Consultei o pangolim, meu animal de estimação. Há alguém que desconheça o poder deste bicho de escamas, o nosso halakavuma? Pois este mamífero mora com os falecidos. Desce dos céus aquando das chuvadas. Tomba na terra para entregar novidades ao mundo, as proveniências do porvir (Couto, 1996: 15).

Para Ermelindo, o pangolim possui faculdades poderosas que se estendem à concretização do miraculoso.

O percurso habitual – que leva os humanos a adotarem animais – é invertido no romance, não apenas com o pangolim, mas também com uma coruja, cuja simbologia subverte os sentidos clássicos associados a este animal:

---

<sup>2</sup> O pangolim ou halakavuma é um mamífero coberto de escamas que se alimenta de formigas. Em todo o Moçambique acredita-se que o pangolim habita os céus, descendo à terra para transmitir aos chefes tradicionais as novidades sobre o futuro. Afirma Cavacas, 2015, p. 606: « O pangolim é considerado um animal sagrado. Encontrar este animal é sinal de sorte e ele deve ser entregue imediatamente ao grande chefe. O harakavuma está ligado à simbologia do poder e à chuva, e estes dois símbolos estão estreitamente interligados. (...) No ano em que este animal é achado haverá uma grande produção agrícola e tranquilidade na vida social.»

O que é, inspector? Está a ouvir essa coruja? Não receie. Ela é a minha dona, eu pertença a essa ave. Essa coruja me padrinhou e sustenta. Todas as noites ela me traz restos de comida. Ao senhor lhe faz medo. Entendo-lhe, inspector. O piar da coruja faz eco no eco da nossa alma. A gente se arrepia por vermos confirmados os buracos por onde nos vamos escoando. Antes, eu me assustava também. Agora, essa piagem me requenta as minhas noites (idem:22).

Recordei ensinamentos do pangolim. A árvore era o lugar de milagre. Então desci do meu corpo, toquei a cinza e ela se converteu em pétala. (...) A cada gesto meu o frangipani renascia. E quando a árvore toda se reconstituiu, natalícia, me cobri com a mesma cinza em que a planta se desintactara. Me habilitava assim a vegetal, arborizado (idem:151).

A comunhão entre o ser humano e tudo o que o rodeia (animal e vegetal) é lapidarmente expressa nas palavras da personagem de Nhonhoso, de *A Varanda do Frangipani*: «Somos irmãos, árvores e bichos, bichos e homens, homens e pedras. Somos todos parentes saídos da mesma matéria» (idem: 69).

São frequentes nos textos do escritor moçambicano as aproximações entre humanos e animais, o que não surpreende numa cultura de raízes animistas. Se a cultura ocidental tende a valorizar a instrução formal, as culturas tradicionais pendem para uma formação em que o universo animal desempenha um papel crucial. Assim acontece com a protagonista de *A Confissão da Leoa*, cuja aprendizagem, num contexto de analfabetismo generalizado, acontece no contacto com os animais:

Em Kulumani,<sup>[3]</sup> muitos se admiram da minha habilidade de escrever. Numa terra em que a maioria é analfabeta, causa estranheza que seja exatamente uma mulher que domina a escrita. E pensam que aprendi na Missão, com os padres portugueses. A minha escola, de facto, nasceu antes: aprendi a ler foi com os animais. As primeiras histórias que escutei falavam de bichos

<sup>3</sup> Como nota Phillip Rothwell (2015: 200), «Kulumani configura-se (...) como um lugar-símbolo do que está errado no Moçambique rural: a incapacidade de este espaço proteger ou, pelo menos, de não agredir as mulheres, perpetuada pela recusa em assumir e, conseqüentemente, discutir a violência doméstica, ainda que todos tenham conhecimento e consciência dela».



selvagens. Fábulas me ensinaram, a vida inteira, a distinguir o certo do errado, a destrinçar o bem do mal. Numa palavra, foram os animais que começaram a fazer-me humana (idem:2012: 96).

A violência sofrida pelas mulheres de comunidades rurais moçambicanas metonimicamente representadas em *A Confissão da Leoa* por Mariamar, violada pelo próprio pai – é exibida no romance pelo recurso a três provérbios africanos onde se evidencia a relevância dos animais: o primeiro simboliza a desproporção física entre a mulher (gazela) e o homem (leão): «Todas as manhãs a gazela acorda sabendo que tem que correr mais veloz que o leão ou será morta. Todas as manhãs o leão acorda sabendo que deve correr mais rápido que a gazela ou morrerá de fome. Não importa se és um leão ou uma gazela: quando o Sol desponta o melhor é começares a correr» (idem:87). O segundo e o terceiro servem como incitamento à união das mulheres numa sociedade que as humilha e violenta: «Um exército de ovelhas liderado por um leão é capaz de derrotar um exército de leões liderado por uma ovelha» (idem:177); «Quando as teias de aranha se juntam elas podem amarrar um leão» (idem: 249).<sup>[4]</sup> O leão é o símbolo da violência exercida sobre as mulheres maconde e o seu estatuto socialmente subalternizado. Pode assumir diversas configurações, todas elas verdadeiras, como é explicado por um grupo de habitantes à pergunta do escritor:

– O que eu quero saber é o seguinte: *esses leões que apareceram são verdadeiros?*  
– *Como verdadeiros?* — perguntam, em coro, os presentes.

Explicam a sua admiração: há o leão-do-mato que aqui se chama de *ntumi va kuvapila*; há o leão fabricado a quem apelidam de *ntumi ku lambidyanga*; e há os leões-pessoas, chamados de *ntumi va vanu*.

*E todos são verdadeiros* – concluem, em unanimidade (idem:50).

<sup>4</sup> Vários provérbios de obras de Mia Couto utilizam a imagética animal para exprimir defeitos humanos. A título exemplificativo, observem-se os seguintes casos: «Verdade é como ninho de cobra: se confirma apanhando não o ovo, mas a fatal picada» (Couto, 1997: 193); «A bisbilhotice é como o gafanhoto: só desanda quando não resta mais folha para roer» (idem:2001: 27); «Esse padre ainda vai chorar como a galinha. Conhece a história da galinha que comeu o colar das missangas só para a outra galinha não usar?» (idem:95)

Os animais não são, portanto, mera companhia de seres humanos. Se em aparência parecem revestir-se deste estatuto – o do animal de estimação – a verdade é que, pelas suas capacidades *humanas* de companheirismo, aconselhamento e proteção, rapidamente se transformam em substitutos da própria convivência com outros seres humanos. É o que pode concluir-se da aproximação entre o velho Siqueleto e uma hiena: um animal selvagem que habitualmente encerra uma conotação predadora e fúnebre<sup>[5]</sup> torna-se o único companheiro de um indigente: «O velho entretanto, desperta. Vendo o espanto dos outros, esclarece a hiena: o bicho sentinelava sua vida. *Ninguém me aproxima*, sorri o velho enquanto acaricia a hiena que se enrosca, regalada. Aquele era o exército privado, segurança e guarda-corpo» (1992: 68). O mesmo acontece num inóspito e solitário local, batizado como «Jerusalém»:

A humanidade era eu, meu pai, meu irmão Ntunzi e Zacaria Kalash, nosso serviçal que, conforme verão, nem presença tinha. E mais nenhum ninguém. Ou quase nenhum. Para dizer a verdade, esqueci-me de dois semi-habitantes: a jumenta Jezibela, tão humana que afogava os devaneios sexuais de meu velho pai. E também não referi o meu tio Aproximado (2009: 14).

O fantástico constitui uma das chaves de leitura da obra de Mia Couto e a metamorfose do ser humano em animal enquadra-se nessa representação que, a exemplo do que acontece nos primórdios do género, significa a intromissão do irracional nos padrões da racionalidade comum. Considerando apenas um de muitos exemplos possíveis, em *O último voo do flamingo*, o feiticeiro aponta as metamorfoses demonstrações da importância do sobrenatural:

O velho, sempre de pálpebra descida, parecia variar sobre assunto não chamado. Disse que havia feitiços chamados de likaho. Uma diversidade

<sup>5</sup> «Animal ao mesmo tempo necrófago e nocturno, a hiena apresenta, em África, um significado simbólico duplamente ambivalente. Ela caracteriza-se inicialmente pela sua voracidade, pelo seu cheiro, pelas faculdades de adivinhação que lhe atribuem, e pela força das suas mandíbulas, capazes de triturar os ossos mais duros.» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 368)

desses feitiços, cada qual feito de diferente animal. Havia likaho de lagarto: os homens inchavam no ventre. Sucedia o mesmo com os ambiciosos – os fulanos eram comidos pela barriga. Havia o likaho de formiga e os enfeitados emagreciam até ficarem do tamanho do insecto. (2000: 150)

### 3. A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder

Esta afirmação de Kindzu, o protagonista dos «Cadernos» de *Terra Sonâmbula*, traduz o modo como os animais metaforizam com muita frequência na obra de Mia Couto realidades dolorosas, em particular as que se reportam aos derradeiros anos da colonização e à guerra colonial. O próprio Kindzu vive uma experiência familiar traumatizante: para escapar à expectativa de brutalidades cometidas com a independência, o pai remove um filho recém-nascido para um galinheiro, porque escondê-lo e confundi-lo com as galinhas seria a única forma de o filho, simbolicamente é batizado como Vinticinco de Junho (o dia da independência), ser protegido. A criança deixa de falar e passa a ser confundida com os animais com os quais vive em cativeiro.

— *Calem! Não quero choraminhices. Este problema já todo eu pensei. Em diante, Junhito vai viver no galinheiro!* Fez seguir ordens de seu mandamento: o miúdo devia mudar, alma e corpo, na aparência de galinha. Os bandos quando chegassem não lhe iriam levar. Galinha era bicho que não despertava brutais crueldades. Ainda minha mãe teve ideia de contrariar: não faltavam notícias de capoeiras assaltadas. Meu pai estalou uma impaciência na língua e abreviou o despacho: aquela era a única maneira de salvar Vinticinco de Junho. A partir desse dia, o manito deixou de viver dentro da casa. Meu velho lhe arrumou um lugar no galinheiro. No cedinho das manhãs, ele ensinava o menino a cantar, igual aos galos. Demorou a afinar. Passadas muitas madrugadas, já mano Junhito cocoricava com perfeição, coberto num saco de penas que minha mãe lhe costurara. Parecia condizer com aquelas penugens, pululado de pulgas.

Nas seguintes noites, já nenhuma estória meu pai pronunciava. Ao nosso lar só chegavam novidades de balas, catanas, fogo. Ficávamos juntos, na mastigação de um frio silêncio. Meu pai perguntava:

— *As sobras: já lhe deitaram?*

Inquiria sobre a refeição de Junhito. Mas sobras, que sobras podem haver de restos de migalhas? E, contudo, sobrava. Quem sabe nossas barrigas se torcessem de aperto: dos nadas de nossos pratos, afinal, sempre restava uma qualquer coisinha (idem: 12).

Simbolicamente, a mensagem é clara, como assinala Alicia Sudemeyer (2013: 60):

The child/young nation is at the mercy of those who had ‘perdido seus privilégios’ during the colonial rule. Imagining the boy/chicken escaping, murdered or let loose, he was nonetheless gone and the family/nation disintegrated as a result. Couto reveals one of the principal features of the human species: its capacity for ritual cruelty heightened during the war. Escape only becomes possible by posing as an animal and losing contact with the human world.

Um país devastado pela guerra e a selvática perseguição de animais em África são realidades representadas aos olhos de uma criança, Muidinga, pela imagem de um elefante que se arrasta pesadamente entre altos capins; vendo nele traços humanos, Muidinga conclui:

(...) há no demorar das pernas um sinal de morte caminhando. E, na realidade, se vislumbra que, em plenas traseiras, está coberto de sangue. O animal se afasta, penoso. Muidinga sente o golpe da agonia em seu próprio peito. Aquele elefante se perdendo pelos matos é a imagem da terra sangrando, séculos inteiros moribundando na savana.

— Dispararam sobre o bicho.

— Quem foi, tio?

— São esses da guerra. Querem os dentes para vender lá fora. (Couto, 1992: 23)

De facto, a representação da guerra colonial é frequentemente associada ao universo animal. Observe-se a descrição de um estado de doença sofrido por Kindzu:

(...) ia ouvindo os ditos da gente: esse Kindzu apanhou doença da baleia. Falavam da grande baleia cujo suspiro faz o oceano encher e minguar. Minhas parecenças com o bicho traziam lembranças do antigamente: nós, meninitos, sentados nas dunas. Escutávamos o marmulhar das ondas, na quebra do horizonte, enquanto esperávamos ver a baleia. Era ali o lugar dela aparecer, quando o sol se ajoelhava na barriga do mundo. De repente, um ruído barulhoso nos arrepiava: era o bichorão começando a chupar a água! Sorvia até o mar todo se vaziar. Ouvíamos a baleia mas não lhe víamos. Até que, certa vez, desaguou na praia um desses marmíferos, enormão. Vinha morrer na areia. Respirava aos custos, como se puxasse o mundo nas suas costelas. A baleia moribundava, esgoniada. O povo acorreu para lhe tirar carnes, fatias e fatias de quilos. Ainda não morrera e já seus ossos brilhavam no sol. Agora, eu via o meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia. A morte nem sucedera e já as facas lhe roubavam pedaços, cada um tentando o mais para si. Como se aquele fosse o último animal, a derradeira oportunidade de ganhar uma porção. De vez enquanto, me parecia ouvir ainda o suspirar do gigante, engolindo vaga após vaga, fazendo da esperança uma maré vazando. Afinal, nasci num tempo em que o tempo não acontece. A vida, amigos, já não me admite. Estou condenado a uma terra perpétua, como a baleia que esfalece na praia. Se um dia me arriscar num outro lugar, hei-de levar comigo a estrada que não me deixa sair de mim. Vistas as coisas, estou mais perdido que meu mano Junhito. A guerra crescia e tirava dali a maior parte. (idem:14)

Torna-se evidente, no Primeiro caderno de Kindzu, que a baleia simboliza um país destruído por uma guerra. A baleia encerra uma dupla simbologia: a do «tesouro oculto» e a da «desgraça ameaçadora, do desconhecido e do interior invisível; ela é a sede de todos os opostos que podem vir à existência» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 111). Ora a figuração da baleia na obra de Mia Couto refrata estes dois sentidos simbólicos: se em *Terra Sonâmbula*, a baleia simboliza a ameaça e a destruição de um país, através da sua comparação com o espaço, já no conto «As baleias de Quissico», de *Vozes Anoitecidas*, ela representa o triunfo do sonho sobre a realidade, a expectativa da felicidade futura em contraponto com a penúria do presente. Para Bento João Mussavele o futuro é projetado no sonho de uma baleia que todas as noites surge na praia e realiza os desejos de quem a procura. Os relatos populares

insistem que o animal guarda no seu interior produtos que satisfarão todas as necessidades: azeite, bacalhau, carne e amendoins. Insatisfeito com as respostas à sua pergunta sobre estas histórias, Bento refugia-se numa velha casa abandonada do Quissico onde espera a baleia que haveria de chegar.

A animalização dos soldados portugueses que combateram na guerra colonial passa também pela comparação que os aproxima a animais selvagens, como pode ler-se em *A Confissão da Leoa*: «Os leões fazem-me lembrar os soldados do exército português.» (2012: 120)

Tendo a água uma função determinante na obra literária de Mia Couto – na poesia, nos contos e nos romances – e sustentando o próprio escritor a sua ligação ao elemento aquático – «A divisão da minha pertença a Moçambique? Vai mais fundo do que o cultural. É quase uma condenação. Como as baleias. Por mais que venham à superfície das águas, respirar e olhar o céu e a terra com saudade, pertencem ao mar e é lá que têm que viver» (*apud* Cavacas, 2015 653) –, não surpreende a recorrência de animais das águas que percorrem a sua obra.<sup>[6]</sup> Se na ficção coutiana encontramos animais que simbolizam a violência da guerra, surgem também aqueles que, aproveitando o mesmo símile, sugerem a liberdade, o sonho de uma nação e a recuperação da identidade: encontramos tais imagens num romance que trata guerras imemoriais (tribais, colonial e civil) em Moçambique, ora na metamorfose de Kindzu, o jovem guerreiro que ambiciona ser um Naparama, ora no encontro entre um velho, Tuahir, e uma criança, Muidinga, perdidos nos caminhos da guerra civil. A viagem de Kindzu é um modelo de superação e de luta contra os mais variados obstáculos, humanos e naturais. Mas é também um caminho que simbolicamente traduz a ambição de libertação de um país, expressa na metamorfose do homem em peixe:

---

<sup>6</sup> Destacam-se os peixes, cuja origem recebe uma singular explicação na novela *Mar Me Quer* (1997): «o peixe é o símbolo do elemento água, dentro do qual vive; é ainda símbolo de vida e de fecundidade, em função da sua prodigiosa faculdade de reprodução.» (Cavacas, 2015:521) A novela é assim «uma parábola com uma moralidade implícita: a vaidade, a curiosidade, o atrevimento pagam-se caro na vida. (...) A transformação dos pássaros, seres superiores, em peixes, seres que mergulham nas águas inferiores, no mundo subterrâneo, (...) é apresentada como um castigo dos deuses divinos» (*ibidem*).

Mas não imaginava o tanto que me faltava vencer. Porque mais me nor-tava e mais estranhas sucedências me ocorriam. Nem lembro os quantos momentos que o vento rasgou as velas. Dos pedaços rasgados se formaram peixes que me rodavam sobre a cabeça. Até meus remos foram motivo de feitiço. Sua madeira começou a verdejar, brotaram-lhe folhinhas: os remos se convertiam em árvores. Deixei-lhes na água e, quando os soltei, se afundaram, esquecidos de sua obrigação. Continuei remando com minhas próprias mãos e tanto as usei que, entre os dedos, me nasceram peles sobressalientes. Dentro da água eu sentia as escamas no lugar da pele. Lembrei as palavras do feiticeiro: no mar, serás mar. E era: eu me peixava, cumprindo sentença. (Couto, 1992: 25)

A guerra revela as facetas mais cruéis e mais bestializadas do ser humano. Não estranha, por isso, que *Terra Sonâmbula* represente os seus efeitos devastadores sobre os moçambicanos, ora comparando os agressores a animais – que, «como hienas perseguindo agonizantes gazelas», se lançavam contra as «pobres gentes» (Couto, 2003: 59) – ora convertendo-os em «Bichos, sem família, sem nação. (...) Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu» (idem:217-218).

#### **4. Onde os homens podem ser deuses, os animais podem ser homens**

Sem uma pretensão de exaustividade, incompaginável com a natureza deste ensaio, julgo que ficaram evidentes alguns aspetos que definem a obra literária de Mía Couto:

Em primeiro lugar, a relação privilegiada com a natureza, a que não é seguramente alheia a formação académica do escritor e a sua vasta investigação em ecologia. Humanos e animais estabelecem relações harmoniosas, habitam e participam de uma natureza que assume a dimensão quase religiosa de um espírito, como o próprio escritor confessou numa declaração que abre o caminho para uma abordagem ecocrítica da sua obra literária:

Uma árvore não é uma árvore só, não é um ser vivo, é uma casa de espí-ritos, é um lugar de lendas, absolutamente essencial. Quando tu estás a

preservar aquela árvore, tu estás a preservar um mundo cultural que está ali (*apud* Afonso, 2004: 291).

Em segundo lugar, os animais assumem uma multiplicidade de funções simbólicas na obra de Mia Couto: de simples seres de estimação – como frequentemente são encarados na cultura ocidental – passam a protagonistas na interação com os humanos, aconselhando-os, guiando-os, possuindo vozes próprias – como nas fábulas – e metaforizando realidades dolorosas, em particular as que se prendem com contextos bélicos que definem uma parte significativa da História de Moçambique.

Em terceiro lugar, a relevância dos animais na obra de Mia Couto permite construir uma ficção pontuada por bestiários literários, na qual se destacam os pássaros, cuja importância pode ser sintetizada na seguinte asserção de Mia Couto:

Pouco do mundo teremos visto se não tivermos olhado os pássaros. Nem o imenso céu parece ter razão de ser se não for para albergar o voo das aves. Moçambique tem nesses seres alados um património precioso. Os pássaros não são apenas criaturas biológicas. Sobre eles se produzem lendas e mitos. Eles mesmos produziram comportamentos fascinantes e constituem-se em apuradas lições de zelo e dedicação. Foram as aves que, há milhões de anos, inventaram a infância. (Couto, 2010: 127)

Em quarto e último lugar, bastaria uma breve reflexão sobre a criatividade linguística do escritor e um assinalável conjunto de termos que demonstram não só um sentido de inovação linguística, mas também a constante associação aos animais – em formas verbais originais como «abutrear», «andorinhar», «animalar», «aranhizar», «borboletar-se», «gafanhotar», «lagartear», «minhocar», «morcegar», «peixar», «pombinhar» ou «toupeirar» – para demonstrar que a escrita de Mia Couto é indissociável de uma conexão profunda com o universo animal. Afinal, o próprio confessou que «O mundo sabe / que, para ser belo, / necessita ser escrito. // (...) A diferença / entre o poeta e a cigarra / é apenas a sinceridade.» (Couto, 2013: 98)



## REFERÊNCIAS

- AFONSO, Maria Fernanda (2004). *O Conto Moçambicano. Escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho.
- CAVACAS, Fernanda (2015). *Mia Couto. Um moçambicano que diz Moçambique em Português*. Lisboa: Clássica Editora.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- COUTO, Mia (1987). *Vozes Anoitecidas*, 2ª ed. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (1990). *Cada Homem é uma Raça*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (1992). *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho.
- COUTO, Mia (1996). *A Varanda do Frangipani*, 7ª ed. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (1997). *Contos do nascer da terra*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2000). *O último voo do flamingo*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2001). *Na Berma de Nenbuma Estrada e Outros Contos*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2009). *Jerusalém*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2010). *Pensageiro frequente*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2012). *A Confissão da Leoa*, 10ª ed. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2013). *Idades cidades divindades*. Lisboa: Caminho.
- GARCIA, Neiva (2011). *Uma reflexão sobre a relação simbólica entre a água e o tempo na contística de Mia Couto*, Dissertação de Mestrado, Porto Alegre.
- LARANJEIRA, Pires (1995). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- ROTHWELL, Phillip (2015). *Leituras de Mia Couto. Aspetos de um pós-modernismo moçambicano*, Coimbra: Almedina.
- SUDEMAYER, Alicia (2013). *Deep Fiction: A postcolonial and ecocritical reading of works by Mia Couto and T.C. Boyle*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.



# PARA UMA POÉTICA DA CENTOPEIA

Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos

rosario\_santos@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

Considerada um *pharmakon* por Plínio, a centopeia, com direito de entrada na *Encyclopédie*, surge triunfante no *Nouveau Roman*. Sob a espeleologia romanesca de uma consciência humana, pisa o artrópode indesejável a ribalta nos romances *La Jalousie*, de Alain Robbe-Grillet, e *A Centopeia*, de Alfredo Margarido, balizado(s) por idêntico espaço colonial. A vegetação pletórica dos trópicos, a balaustrada apodrecida e o terraço enferrujado deixam entrever os lances descoordenados de pequenas e longas patas (cuja contabilização é utópica, atendendo não só à replicação dos miriápodes, mas também à sua velocidade estonteante) que, à imagem do homem moderno, rastejam, sem orientação definida ou interrompidas no seu fluxo deambulatório, rumo a um hiltoniano «Shangri-la», centopeísta e não centopeifóbico.

195

**DESDE TEMPOS IMEMORIAIS QUE O HOMEM MANTÉM UMA RELAÇÃO MÁGICO-MÍTICA<sup>(1)</sup> COM OS ANIMAIS**, configurando um imaginário simbólico passível de estilização numa iconografia significativa. Atente-se, por um lado, na panóplia de representações gráficas aplicáveis ao universo humano: assim sendo, a águia tanto simboliza um império como uma equipa desportiva, a par do dragão e do leão; o touro e o galo gaulês emblematizam um país, o pássaro uma rede social, o crocodilo uma marca de roupa e o pinguim uma editora. Revisite-se, por outro lado, o caráter figurativo de animais humanizados nas produções cinematográficas dos anos trinta, de que são paradigma as *Merry Melodies* e os desenhos animados de Walt Disney. Todavia, e parafraseando essa orwelliana fábula distópica que é *Animal farm*, se o apoftegma «Four legs good, two

PARA UMA POÉTICA DA  
CENTOPEIA

Maria do Rosário Girão  
Ribeiro dos Santos

\* Este artigo conta, no que respeita à caracterização da centopeia, com a colaboração de Maria Teresa Almeida, Universidade do Minho, Escola de Ciências, Departamento de Biologia.

<sup>1</sup> Atente-se quer nas imagens primevas consagradas à caça, quer em seres mitológicos híbridos (como o Minotauro, a Sereia, a Esfinge e a Medusa), quer em personagens fílmicas e de BD (de que são exemplo o Super-Homem, o Homem-Aranha e o Batman), quer nos conflitos bélicos entre humanos e primatas (*O Planeta dos Macacos. A Guerra*).

legs bad» (1975: 31) redonda na primazia do ideal/ideário animalesco, mercê da alegoria sociopolítica veiculada pela paródia do stalinismo, a tipologia hierárquica «Herói Animal, Primeira Classe» e «Herói Animal, Segunda Classe»<sup>[2]</sup> detém uma pregnância simbólica suscetível de corroborar a teoria rousseauista da origem da desigualdade. No primeiro caso, torna-se óbvia a zoolatria mediante a clivagem humano/racional e irracional/animal; no segundo, escorça-se e agrava-se, no seio da mesma classe, uma previsível discriminação nem sempre ditada pela meritocracia.

Fazendo literalmente jus ao lema «Four legs good», talvez não fosse ilícito considerar que a centopeia, possuidora, consoante as línguas, de cem e de mil patas, detivesse um lugar de eleição no infrabestiário. Tal suposição vê-se contraditada pela repulsa de que é alvo, não raro ostracizada e reduzida, pelo humano centopeifóbico, ao estatuto de «não ser». Aliás, a durandiana orientação teriomorfa negativa, patente na caracterização do animal como sendo «ce qui grouille, ce qui fuit et qu'on ne peut rattraper [...] ce qui dévore, ce qui ronge» (1969: 96), mais não vem do que reforçar a zoofobia, de teor letalmente cinagético, carregada pela infra-animalidade<sup>[3]</sup> esquiva.

Longe do intuito de proceder ao encômio da centopeia, à imagem de Luciano de Samósata que redigiu o *Elogio da Mosca*, é mister não olvidar o Prefácio da *História Natural*, no qual Plínio o Velho defende o género enciclopédico, cujo didatismo se afigura de inegável utilidade para a Humanidade. Nesta enciclopédia pliniana, é a centopeia considerada um *pharmakon*: enquanto no livro XX prescreve o Autor folhas mastigadas de menta selvagem contra as picadas de escolopendra – «Mentastrum silvestris menta est [...] eadem inlinuntur bibunturque [...] adversus scolopendras ius decocti» (Plini Secundí, 1967: 14) –, aconselha, no Livro XXX, uma beberragem de escolopendras aos que sofrem de angina: «Paralysim caventibus pingui glirium

<sup>2</sup> Esta tipologia é ratificada pelo mandamento «All animals are equal/But some animals are more/Equal than others» (idem:114).

<sup>3</sup> De salientar, na letra A (Animal) do *Abécédair* (2004), o fascínio de Deleuze pelas aranhas, pelos carrapatos e pelos piolhos, bem como a sua refutação de uma relação humana com o animal em proveito de uma relação animal com o animal.

decoctorum et soricum utilissima tradunt esse, milipedas ut in angina diximus potas» (idem:26).

Transitando de supetão para a *Encyclopédie* iluminista, é-nos dado ler, logo após a descrição da prosopografia e do território – « dans le bois pourri, dans les fentes des murailles, derriere les meubles, entre les livres, & quelquefois dans les lits»–, que a mordedura deste «infecte [...] fort incommode [...] caufe une vive douleur, fuivie d’une enflure confidérable, toujours accompagnée d’inflammation, & fouvent de fièvre.» (1765: 517) De assinalar, neste contexto, o erro cometido pelo Enciclopedista, porquanto «a centopeia não é um inseto-artrópode hexápode, mas um artrópode miriápode.»<sup>[4]</sup> Preterida nas *Fábulas* de La Fontaine em proveito da aranha, eis que surge metaforicamente em Camilo Castelo Branco, que a ela recorre para caraterizar duas mulheres que não primam pela beleza: «– Nós [...] acreditamos muito mais na palavra virginal das duas centopeias [“manas” do Doutor], que, depois de amarradas à laia de peruas chocas em canastra, declararam que o dinheiro está nesse baú em que o meretíssimo desembargador estava refestelado.» (1987: 579) Também Antero de Figueiredo se socorre do centípede como metáfora locomotora: «Êste combóio de via-reduzida, que me leva, com suas muitas rodas pequeninas de centopeia, sua locomotiva de focinho agudo, seu longo e articulado corpo de cobra.» (1923: 341) Revisite-se, igualmente, Agustina Bessa-Luís que rende preito ao artrópode a par da vaca-loura, da lesma negra e do grilo: «(...) a centopeia deslizava com a sua maneira especial de correr, parecendo um pelotão colado na obstinação de poupar forças.» (2009: 250) No entanto, a centopeia só parece ganhar foros de inusitado protagonismo no *Nouveau Roman*<sup>[5]</sup>, definido como busca e não como teoria, como fruto

<sup>4</sup> O fragmento supracitado, bem como outros que se lhe seguem e se encontram devidamente assinalados sob a forma (Almeida, 2017) fazem parte de um texto não publicado de Maria Teresa Almeida, professora e investigadora da ECUM, escrito expressamente para este artigo e intitulado «Caraterização biomorfológica e ecológica da centopeia».

<sup>5</sup> Numa investigação em decurso, parece lícito avançar a informação de que a presença literária da centopeia é pouco marcante até ao século XX. Realce-se a sua aparição no teatro, na peça em três atos de Armand Olivennes intitulada *Le mille-pattes et l'araignée* e datada de 1989 (uma centopeia apaixonada por uma aranha), bem como na literatura infanto-juvenil, em *Doroteia, a Centopeia*, da autoria de Ana Maria Machado e com data de 1994 (história de uma centopeia mal-humorada).

de uma contínua evolução do género romanesco e como sobrelevação da subjetividade em detrimento do objetivo, a desaguar no corolário que estipula a literatura como único compromisso possível para o sujeito escrevente (Robbe-Grillet, 1961). Retomando estes itens definitórios em *O Novo Romance* (1962) – mediante exegese de depoimentos de Michel Butor, Claude Simon e Nathalie Sarraute –, Alfredo Margarido e Artur Portela Filho postulam, no âmbito da sociologia da literatura, que o romance novo deixou de ser uma «obra em marcha» para se transmutar em reflexão sobre a urgência de suprimir formulários enquistados por cânones em desuso. Na senda do deleuziano *devenir-animal*<sup>6</sup>, debruçemo-nos sobre a simbólica da reabilitada figura da centopeia em *La Jalousie* de Robbe-Grillet (1957) e em *A Centopeia* de Alfredo Margarido (1961).

### A centopeia humana: *devenir-homme*?

Romance do olhar que, sentido da representação da distância, «est devenu le sens hégémonique de la modernité» (Le Breton, 1990: 163), *La Jalousie* firma à partida uma ambivalência titular: ciúme, sentimento propício à autópsia do universo circundante? Ou gelosia, meio de comunicação entre o mundo exterior e a ambiência privada, ideal para o posicionamento do olhar espião? Tanto um como outro (ciúme e gelosia) justificam cabalmente a dissolução da intriga, destilada numa heterodoxia narrativa, incidindo sobre a relação de cariz adúlterino entre A., casada com o suposto narrador ou terceiro excluído, e Franck, esposo de uma sempre ausente Christiane. A partir de uma casa típica das colónias, circundada por um jardim que se espraia até aos limites de uma plantação tropical, onde o quarto, o terraço e a balaustrada são alvo de uma descrição geométrica e entomológica, vão-se impondo os objetos pela sua presença, porquanto «gestes et objets seront là avant d'être quelque chose.» (Robbe-Grillet, 1963: 20) Nesta conjuntura, o

<sup>6</sup> Para Deleuze e Guattari (1980), o *devenir* não consiste numa correspondência de relações, numa semelhança, numa imitação e numa identificação, mas tão-só numa involução e num rizoma, obedecendo aos princípios de conexão, heterogeneidade, multiplicidade e rutura assignificante.

vestido claro e justo define A., a disposição das cadeiras delinea o grau de intimidade entre os seus ocupantes, o gelo em cubos a derreter-se nos copos indicia o fluir do tempo e a ronda dos insetos firma a hora do dia: a lagartixa vagueia sob o sol no zênite, os gafanhotos emitem sinais<sup>[7]</sup> pela canícula, os mosquitos são traídos e atraídos pela luz da lâmpada e a noite vê-se trespassada pelo grito de um carnívoro anónimo ou, então, pelo zumbido de um escaravelho.

Paralelamente aos humanos que, tal como os gatos, se assumem *na e pela* diferença (segundo a escritora dinamarquesa Dorrit Willumsen em *De Kattens Feriedage*), também as «différentes espèces» (Robbe-Grillet, 1985: 148) se manifestam em corpúsculos distintos e múltiplos que vêm, vão e, permutando-se, vagabundeiam à aventura. Relegadas para um plano secundário, as personagens surgem em miríades, pinceladas através do número de copos – podendo variar entre dois (os de A. e Franck) e três<sup>[8]</sup> (os do trio sentimentalmente envolvido – que o *boy* dispõe sobre a mesa; dos fragmentos conversacionais respeitantes à exegese de um *roman africain* (1985: 54) que A. e Franck se encontram a ler; de um olhar solitariamente marital que, sito numa proximidade raiada de lonjura, não se identifica, conquanto, único ponto de vista, anote sem interpretar; do incidente do camião avariado de Franck, bem como da viagem de Franck e de A., cumprida ou projetada; e das sucessivas aparições de centopeias, que crescem à medida que a viagem se aproxima, a suspeita se agudiza e se acentua a eventual infidelidade de A.

Num tempo atemporal, sinónimo de não tempo porque presentificado<sup>[9]</sup>, dado que «l’instant nie la continuité» (Robbe-Grillet, 1963: 133), começa-se por visualizar a imagem parcial de um cadáver de centopeia em ponto de interrogação, simbolizando, talvez, a dúvida (Robbe-Grillet, 1985: 56); numa segunda fase, eis que surge uma escutigera<sup>[10]</sup> do tamanho de um dedo, cuja retirada veloz corresponde à repentina crispação e

<sup>7</sup> Deleuze, no *Abécédaire*, confessa o seu fascínio pelos «signos» que os animais emitem e aos quais reagem.

<sup>8</sup> O número três é recorrente no romance: há três janelas, três copos, três cubos de gelo e três personagens. Não simbolizará o número três, distanciando-se da sua simbologia convencional (bíblica e maçónica), o «ménage à trois»?

<sup>9</sup> «Maintenant» conhece várias ocorrências...

<sup>10</sup> Miriápode quilópode detentor de quinze pares de patas.

à respiração acelerada de A., bem como à rapidez do gesto assassino de Franck (idem:61-64); numa terceira sequência, é a vez de uma escutigera ou centopeia-aranha, de dez centímetros de comprimento, entrar em palco, caindo inadvertidamente – «Et aussitôt, sans avoir le temps d'aller plus loin, la bestiole choit sur le carrelage (...)» (idem:128) – e executando, ao longo de dez segundos, movimentos convulsivos (idem:129); numa quarta etapa, pisa a ribalta uma centopeia gigantesca (idem:163) – cujos apêndices bucais emitem um ruído passível de fusão com o deslizar do pente pela longa cabeleira negra de A. –, que conhece destino similar às suas antecessoras menos imponentes. Da «multiplicidade» – et «tout animal est d'abord une bande, une meute» (Deleuze & Guattari, 1980: 293) –, falaciosa ou não<sup>[11]</sup>, de miriápodes, caracterizados em função da antinomia imobilidade de espera e celeridade de fuga, parece apenas subsistir uma mancha enegrecida de um traço retilíneo «écrasé la semaine dernière, au début du mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard.» (idem:127) A parataxe metafórica ecoa no elo metonímico entre os segmentos corpóreos da centopeia, os fios anelados do cabelo de A., a aliança de A. e o anel de ouro de Franck, passíveis de subsunção no adelgaçamento do miriápode, no alisamento da cabeleira e no afilamento dos dedos cruzados sobre uma toalha branca. Do mesmo modo, o veículo de Franck, metáfora da viagem conjunta, encontra-se acidentado no meio da pista, à imagem da centopeia paralisada no meio do muro. Afinal, a recorrência da mancha<sup>[12]</sup> que o cadáver do miriápode eterniza, revelando-se a lavagem e o apagamento quase impotentes para a sua remoção definitiva, funciona como emblema pecaminoso dos seres de papel maculados, redundando em símbolo de transgressão moral de que é arauto o crescendo da suspeição.

Por seu turno, e emparceirando com uma trama não linear (que a narração se revela inapta para linearmente reconstruir), a repetição, a retoma e o eco estão ao serviço não de uma variação expectável dos parcos acontecimentos, mas de uma degradação paulatina, que a centopeia e seus avatares – coniventes do olhar conjugal pela via do silêncio

<sup>11</sup> Uma dúvida persiste: tratar-se-á de várias manchas perenizadas ou de distintas centopeias num romance que convoca a participação rediviva e dinâmica do leitor?

<sup>12</sup> Esta mancha é deixada pelo pigmento respiratório dissolvido no plasmato sanguíneo, a hemocianina, que escurece, quando oxigenada, com uma cor azulada (Almeida, 2017).



e não da linguagem – testemunham, mercê de estratégias de comunicação não raro sacrificiais e corporalmente expressas. Num adeus à «múmia» em que se transmutou a personagem tradicional<sup>[13]</sup>, despojada da primeira pessoa da convenção, e à intriga confortavelmente escandida por relações de causa a efeito, Robbe-Grillet, ao denunciar o romanesco estafado e abusado, elege menos o antropocêntrico do que o zoocêntrico, secundarizando o tempo cortado da sua temporalidade em proveito de um espaço que, ao destruir o tempo mutilado, o edifica em duração algo nefasta: «Le culte exclusif de 'l'humain' a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste.» (1963: 28) Convocando e adaptando os freudianos processos definitórios do sonho, poder-se-á aventar que é o hipónimo centopeia humana – englobado, a par da centopeia-aranha ou da escutigera, no hiperónimo artrópode miriápode e quilópode – a adquirir consistência e a ganhar espessura, a dar voz a A. e a Franck e a apresentar-se maquinalmente como corpo estilhaçado e metamorfótico.

### O homem-centopeia: *devenir-mille-pieds*?

Protagonismo similar, menos a nível metafórico-simbólico do que numa perspetiva ideológica-política, conhece a centopeia do romance epónimo de Alfredo Margarido. Numa habitação de tipo colonial, ladeada por uma plantação, provavelmente de cacau, na qual são audíveis as vozes dos trabalhadores, um homem sem nome, posteriormente designado por patrão, perscruta, letárgico, os corpos fusiformes das centopeias, que procuram um lugar fresco<sup>[14]</sup>, e assiste à queda de um desventurado miriápode, por ele perseguido, no piso de cimento (cf. Margarido, 1961: 14, 22). À imagem de A. e de Franck, também o homem é leitor, não de um romance africano, mas de obras técnicas, já que «perdeu todo o

<sup>13</sup> Para Robbe-Grillet, «Le roman de personnages appartient bel et bien au passé. Il caractérise une époque.» (1963: 28).

<sup>14</sup> Na verdade, a centopeia não procura só lugares frescos, mas, essencialmente, espaços húmidos, a fim de evitar a desidratação. Além do mais, e a respeito dos «lances desordenados», note-se que a sua visão apenas lhe permite diferenciar o escuro do claro. Saliente-se, ainda nesta sequência, que as centopeias se cortejam demoradamente, num ritual bizarro de namoro (Almeida, 2017).

interesse por livros que tenham a pretensão de retratar pessoas, contar conflitos ou qualquer coisa no género.» (idem:18).

Logo no *incipit* surge o fotograma de uma centopeia assediada (veiculando, como sucede com a personagem A. de Robbe-Grillet, similar crispação no perseguidor): a par do seu frenesim desconcertado, também o homem se desorienta, deixando-a escapar no capim (provavelmente são-tomense) a uma velocidade muito reduzida, «explicável pelo facto de ter perdido o uso de algumas patas do lado esquerdo.» (idem:23) Idêntica situação, a da centopeia que cai e foge, repassa numa centena de páginas adiante: «(...) deixando-se cair na placa de cimento, esgueirando-se com rapidez para o mato.» (idem:131) A ritualização da fuga salvífica ou o ritual do esmagamento parece orquestrar o romance como um *leitmotiv*, justificando quer o pacto firmado pelo título, quer a alegoria que o lento desenrolar dos raros eventos firma discursivamente. O que intriga o homem inominado mais não é do que «a aparição brusca da centopeia esmagada, colada à parede como uma recordação que alguém tivesse trazido de um país distante, (...)» (idem:115) Como em Robbe-Grillet, é o homem sem nome confrontado com a mancha, tanto física como moral, de uns quaisquer restos mortais inelutavelmente gravados: «(...) diga-me uma coisa, aquele borrão que está na parede é uma centopeia?» (idem:95). Aos prolegómenos do malabarismo persecutório parece seguir-se um cúmplice tentame de identificação, desaguando no *devenir-animal* e tendo como génese o comum perseguimento de que homem e inseto são o bode expiatório: «Também o homem [...] esconde o receio do pé que procura destruir-lhe os anéis [...] e esbraceja, como se os braços não passassem de antenas sem remédio. Antenas quebradiças.» (idem:31). Renunciando ao «gesto mecânico do pé» (idem:39) – e, na senda de Descartes, não se regerá o autómato homem-animal pelo paradigma da máquina? –, anseia o protagonista por uma aneladura de centopeia, a cuja agonia lhe fora dado assistir em criança e cujo esqueleto se havia, desde então, transmutado em símbolo de perdição da sua alma: «Na sacristia [...] a vassoura do sacristão fora catapultada [...] e a centopeia [...] atingida exactamente a meio do corpo. [...] Pensara entrever, no corpo dilacerado, dividido em duas partes contorcidas, o seu próprio fim no inferno que o padre lhe anunciara.» (idem:50). Este incidente infantil, vinculado a um pároco rigorista, parece repetir-se na idade adulta, dando voz o padre

de outrora ao missionário atual. Sarcástico, o homem da Igreja ameaça de contínuo o administrador, tanto pelo seu alheamento no que respeita à religião como pela vida amancebada em que escandalosamente persiste: «(...) devemos respeitar as mulheres brancas... [...] o senhor não está à altura da missão que lhe confiaram...» (idem: 54). Assim é que a centopeia vai conquistando, em detrimento do homem «desteritorializado», o seu território: a ondulação dos ramos é comparada a antenas da centopeia (idem:116); o «tronco dobrado» que se avista, erguendo-se e baixando-se em ritmo bizarro, é associado à mecânica dos gestos contrácteis da centopeia (idem:52-53); o trabalhador da plantação, entrementes adoecido, afigura-se «uma centopeia escura e paciente» (idem:55); e até os braços da mulher, que o missionário vigia, parecem ser trampolim para um devir centopeístico parcial: «E, com asco irrepreensível, pensava que todo o seu corpo se contraía com a mesma facilidade nauseante das centopeias. Estava persuadido que [...] os seus braços se poderiam transformar em patas balouçando fragilmente, inutilizadas por uma queda de um ponto alto.» (idem:72).

Quanto ao homem, o seu devir metamórfico não tarda a operar-se. *Ab initio*, é o padre que «tenta estraçalhar a pobre centopeia que ele era» (idem:55). De seguida, é a mulher, na qual ele entrevê «qualidades espirituais» (idem:132), que o leva a questionar a sua condição de recém-miriápode: «A centopeia era ele, não havia dúvida, com as patas inutilizadas por uma queda qualquer, violenta e brusca.» (ibidem). Por fim, e em conversa com o amigo, não se inibe de atenuar a sua assunção animal: «Não sou apenas uma centopeia...» (ibidem).

É, na verdade, um homem-centopeia, vítima de uma metamorfose não total, mas parcial<sup>[15]</sup>, simbólica e não física, como a dos kafkianos<sup>[16]</sup> Samsa – «convertido em um monstruoso bicho» (2015: 41) – e Pedro, o Vermelho, afastado da sua «simiesca vida pasada» (idem:127). É, também, um bode expiatório no sentido girardiano do conceito: partindo do rito que firma como virtude primeira a transformação de *todos contra*

<sup>15</sup> À imagem da escutigera, que tem um desenvolvimento direto anamórfico, ou seja, gradual e progressivo, através de mudas (Almeida, 2017).

<sup>16</sup> No que respeita a estes animais antropomórficos ou a estes homens zoomórficos, cumpre referir que em nenhum relato de Kafka, como assevera Salmerón (2015: 27), é clara a relação alegórica entre animal e homem.

*todos em todos contra um*, a figura vitimária deve obedecer a certas características, entre as quais a distância em relação ao grupo, a ignorância por parte de outrem da sua inocência, a posse de qualidades extremas (força e/ou fraqueza) e uma atitude consentânea ou conforme. Só deste modo poderá transformar o delírio da «persécution collective ou à résonances collectives» (1982: 21) em verdade consensual, libertando o seu sacrifício a agressividade coletiva (exutório) e soldando a comunidade em torno da paz reencontrada (pacto). O homem-centopeia parece preencher tais requisitos: o desajustamento a uma insularidade redutora e subsequente marginalização pela mentalidade insulana (cf. Margarido, 1961: 47, 127); a inculpabilidade no que concerne aos surtos de febre que vão minando os serviços (idem:127); a inviabilidade de qualquer tipo de conciliação com o missionário, persistente no seu acumamento (idem:55) e, na sequência tanto do seu caráter sonhador como do romantismo dos seus projetos (idem:68), um progressivo esvaziamento de ambições firmando um «estado nirvanesco» (idem:84). A hodologia insidiosa mais não exacerba do que a sua condição precária: dizia-se, com efeito, que ele frequentara um curso superior e se havia refugiado em Paris, após ter sido cabecilha de uma «revolução qualquer»; sabia-se, ainda, que ao padre era devida obediência estrita; e era voz corrente, em tom de protesto, que a mulher o dominava, sujeição inabitual num branco (idem:66-67). Apesar de confrontar a comunidade administrativa, social e religiosa num grau de maior ou menor resiliência configurando um registo satírico, o sacrifício não se operacionaliza, tornando-se imolação simbólica, ao invés daqueloutra física da(s) centopeia(s).

Entre o *Nouveau Roman* francês e o romance português da «nova vaga» são óbvias as afinidades e as divergências socioliterárias que a centopeia protagoniza. *Primo*: os ideogramas configurando a política subjacente à exploração capitalista de uma plantação perpassa nas obras em exegese. Em Robbe-Grillet é constante a presença quer de «un homme accroupi, tourné vers l'amont» quer dos «ouvriers du pont [...] tous accroupis dans la même position» (1985: 79-80, 103-104). Em Alfredo Margarido assiste-se ao quotidiano de uma propriedade agrícola, povoada de corpos vergados – lembrando simbolicamente os das centopeias em queda –, que trabalham de modo equitativo e se regozijam com tal equanimidade (1961: 105). Ainda no primeiro romance, e na ótica de Alfredo Margarido, a substituição do camião avariado de

Franck, a que é impossível proceder sem um exame preliminar, coloca o leitor perante alguns «problemas peculiares que se podem apresentar ao empresário.» (1962: 23) *Secundo*: a inovação das categorias espacial e temporal. Enquanto o espaço ou, mais bem dito, o microcosmo que a plantação constitui se torna facilmente identificável, já o tempo ou o não tempo suscita alguma controvérsia. Com efeito, dois fatores concorrem para o estabelecimento de uma possível datação do romance de Robbe-Grillet: o fator técnico (a disposição em quicôncio do bananeiral) e o fator literário, ou seja, o romance de Graham Green, *The Heart of the Matter*<sup>[17]</sup>, que atravessa, como *mise en abyme* sentimental<sup>[18]</sup>, *La Jalousie* e que A. e Franck vão desconstruindo, em matéria de antirromance e de metarromance: «Le personnage principal du livre est un fonctionnaire des douanes. Le personnage n'est pas un fonctionnaire [...] Les affaires de cette compagnie sont mauvaises [...] Les affaires de la compagnie sont très bonnes.» (1985: 216) No que respeita à narrativa de Alfredo Margarido, urge salientar que o sintagma «uma revolução qualquer» parece remeter para o golpe de estado, designado por «Abrilada de 1961», que tentou derrubar o regime salazarista e o Presidente Américo Tomás. *Tertio*: a rutura operada pelo *Nouveau Roman* que os dois romances evidenciam, no tocante sobremaneira à autonomia de certas partes do corpo e ao dinamismo da descrição narrativa, conduzida por um ponto de vista único ou uma focalização singular, visto que o olhar «apparaît [...] comme le sens privilégié» e «demeure malgré tout notre meilleure arme.» (Robbe-Grillet, 1963: 65-66) *Quarto*: a recorrência da centopeia e as suas funções nos romances em pauta: uma função referencial: «Il n'est pas rare de rencontrer différentes sortes de mille-pattes, à la nuit tombée, dans cette maison de bois déjà ancienne.»<sup>[19]</sup> (1985: 62);

<sup>17</sup> Vencedor do *James Tait Black Memorial Prize*, a ação deste romance decorre, durante a guerra, em Serra Leoa, sendo protagonizada por um oficial de polícia, Henry Scobie, que, bipartido entre a esposa, Louise, e a amante, Helen, acaba por suicidar-se.

<sup>18</sup> O romance de Graham Green debruça-se menos sobre o triângulo amoroso da tradição literária do que sobre o catolicismo de Henry que, consoante declaração da esposa a Father Rank, amava apenas a Deus: «'He certainly loved no one else', she said.» (1975: 272). O «fundo do problema», de cariz autobiográfico, em mais não consiste do que na relação atribulada do protagonista com o seu Criador.

<sup>19</sup> Note-se que as centopeias são noturnas, escondendo-se durante o dia das suas presas (Almeida, 2017).

uma função simbólica e alegórica: enquanto no romance de Alfredo Margarido se assiste ao quase devir do homem em centopeia, no romance de Robbe-Grillet a centopeia, conivente do ciumento narrador, parece deter uma função testemunhal da relação ilícita entre A. e Franck; uma função ideológica e política: metáfora da fealdade e símbolo do mal<sup>[20]</sup>, a centopeia, mais na narrativa surrealizante de Alfredo Margarido do que no romance robbe-grilletiano, é alvo de perseguição e extermínio, à imagem do homem politicamente apossado pelo regime repressor; uma função de descentramento antropológico: a passagem de uma identidade firme e centrada a uma outra frágil e mutante, tendente para a abolição de fronteiras entre humano/animal, animal/máquina e físico/não físico (cf. Tucherman, 2012: 161).

Afinal, o homem, na peugada desse «mestre da suspeita» que foi Nietzsche e dessa sarrauteana ère *du soupçon*, rasteja e esbraceja «nos meandros infinitos das palavras» em busca de uma identidade perdida e subsequente destrinça da alteridade (nem só homem, nem apenas centopeia...), interrompido, no seu afã deambulatório rumo a um horizonte aparentemente viável, por um qualquer pé ímpio.

## REFERÊNCIAS

- ÁLVARES JUNCO, Manuel (2016). Mito, orden y transgresión: la gráfica del animal humanizado in José Manuel Losada, *Mitos de Hoy. Ensayos de mitocrítica cultural*. Berlin: Logos Verlag, pp. 83-95.
- BESSA-LUÍS, Agustina (2009). *O Mosteiro*. Lisboa: Guimarães Editores.
- BRANCO, Camilo Castelo (1987). *O Demónio do Ouro. Obras Completas*. Porto, Lello & Irmão, Vol. VII.
- DELEUZE, Gilles & Félix Guattari (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles (2004). *Abécédaire* (DVD réalisé par P.-A. Boutang, avec G. Deleuze e C. Parnet comme acteurs).
- DURAND, Gilbert (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris-Bruxelles-Montréal: Bordas.

<sup>20</sup> Peçonhentas, conquanto não letais (e até inofensivas...) para o ser humano, as centopeias são predadoras-carnívoras, ingerindo pequenos invertebrados, preferencialmente outros artrópodes, como, por exemplo, insetos e, ainda, moluscos e anelídeos (ibidem).

- ENCYCLOPÉDIE OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, *des Arts et des Métiers* (1765), A Neufchastel, Tome Dixième.
- FIGUEIREDO, Antero de (1923). *Espanha. Páginas galegas, leonesas, asturianas, vascoñas e navarras*. Paris – Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand.
- GIRARD, René (1982). *Le bouc émissaire*. Paris: Grasset.
- GREEN, Graham (1975). *The Heart of the Matter*. London: Penguin.
- KAFKA, Franz (2015). *La Metamorfosis y otros relatos de animales*. Barcelona: Espasa Libros.
- LE BRETON, David (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: PUF/Quadrige.
- MARGARIDO, Alfredo (1961). *A Centopeia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- MARGARIDO, Alfredo & Artur Portela Filho (1962). *O Novo Romance*. Lisboa: Presença.
- ORWELL, George (1975). *Animal Farm. A Fairy Story*. London: Penguin.
- PLINI SECUNDI (1967). *NATURALIS HISTORIAE. STVTGARDIAE IN AEDIBVS B. G. TEVBNERI*.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963). *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1985). *La Jalousie*. Paris: Minuit.
- SALMÉRON, Miguel (2015). Introducción in *Kafka, La Metamorfosis y otros relatos de animales*. Barcelona: Austral, pp. 9-35.
- TUCHERMAN, Ieda (2012). *Breve História do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Nova Vega





# HUMANIZAR OS HUMANOS: O CÃO E O GATO EM DUAS RECRIAÇÕES DE FIGURAS CLÁSSICAS

Maria José Ferreira Lopes

mlopes@braga.ucpt

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA – CEFH, BRAGA, PORTUGAL

*Perdição: exercício sobre Antígona*, de Hélia Correia (1991) e *Memórias de Agripina*, de Seomara da Veiga Ferreira (1993), acompanham a tendência cultural contemporânea de decomposição e reescrita de personagens e enredos, ficcionais ou históricos, da Antiguidade Clássica, e também o protagonismo recentemente obtido pelos animais, sobretudo o cão e o gato, permitindo aproximações interessantes. Enquanto a ausência crucial da cadelinha de Antígona evoca de imediato Argos e a lágrima de Ulisses, o gato que Agripina encontra no exílio, e com quem estabelece uma relação de afeto e aprendizagem inesquecível, não encontra paralelo na literatura clássica – uma diferença de tratamento com fundamentos histórico-culturais que este texto pretende explorar, sublinhando convergências milenares no amor aos animais. Das duas obras ressalta a vertente humanizadora dos animais, capazes, com a sua presença, de despertar o melhor do homem e, com a sua ausência, de o deixar abandonado às suas tendências destrutivas.

209

HUMANIZAR OS HUMANOS:  
O CÃO E O GATO EM DUAS  
RECRIAÇÕES DE FIGURAS  
CLÁSSICAS

Maria José Ferreira Lopes

## O cão e o gato na Antiguidade Greco-Latina

NA ANTIGUIDADE GRECO-LATINA, os animais eram omnipresentes, de uma forma que talvez nos escape, afastados que estamos, no Ocidente urbano e *high tech*, desse contacto imediato e necessário com a natureza e da sua percepção como sagrada. Além da então abundante fauna mediterrânica, eram poucos os âmbitos da atividade humana sem envolvimento animal (Toynbee, 1996: 15). Da aparente simplicidade dos tempos Micénicos, à variedade e refinamento na criação, aproveitamento e estudo dos animais do Império Romano, a relação com os animais, selvagens e mais ou menos domesticados, proporcionou muitas experiências e simbologias, que se fixaram para memória futura.

O tratamento dos animais era também diferenciado: em paralelo com o abuso e desperdício extremo das *venationes* do circo romano, abundavam os animais de estimação, tratados muitas vezes com grande cuidado e afeto, patentes por exemplo na arte funerária. A condição do animal foi longamente discutida pelos intelectuais, contrapondo-se à perspectiva, entre outras a aristotélica e a estoíca, que os considerava seres irracionais à mercê do capricho humano, ideias que nos soam familiares, ao atribuírem ao animal não apenas sensibilidade e alguma racionalidade, mas até uma alma e consequente dignidade quase humana.<sup>[1]</sup> A tentação de pensar que gregos e romanos viam os animais pelo mesmo prisma da atualidade é, por isso, considerável, conquanto deva ressaltar-se a ténue fronteira então existente entre animal de estimação e de trabalho (MacKinnon, 2014: 269-270).

A epopeia homérica, verdadeira enciclopédia para o mundo antigo, onde também pululam criaturas monstruosas próprias de uma vivência mítica do cosmos, marcou com uma arte insuperável o uso dos animais na representação do divino e do humano. Esses versos, sempre presentes na memória de gregos e romanos, não condicionaram apenas a opinião sobre os animais na Antiguidade Clássica: fixaram também o seu uso como recurso simbólico e estilístico – nomeadamente através de epítetos e comparações (Voultsiadou & Tatolas, 2005: 1880) –, tornando-os no elemento unificador de todas as epopeias clássicas, mesmo das «laicas», como a *Farsália* de Lucano (Hawtree, 2014: 73 e sgg.).

O mundo de Homero, estudado em colação com os dados arqueológicos, revela uma fauna pouco variada e centrada nos animais ligados à atividade humana, sobretudo agrícola<sup>[2]</sup>: animais domesticados, como bois, cavalos e mulas, cabras, ovelhas, porcos, cães; e selvagens, como

---

<sup>1</sup> Sobre a racionalidade dos animais, cf. Newmyer, 2014: 517-524 e 527 e sgg.. O vegetarianismo, defendido por Pitágoras, que acreditava na reencarnação, mas também por outras escolas e outras razões, é apoiado por figuras como Séneca ou Plutarco (Dombrowski, 2014: 546 e sgg.).

<sup>2</sup> Os estudos quantitativos sobre a presença destes animais nos textos homéricos e de Hesíodo apontam para o predomínio do cavalo (30%), seguindo-se o gado bovino (14%) e, com frequência quase igual, o porco (8%), o cão, a cabra e a ovelha (7%) – seis animais que correspondem a 73% das existências (Voultsiadou & Tatolas, 2005: 1877).

javalis, veados, lebres castanhas, leões,<sup>[3]</sup> grou, serpentes (Voultsiadou & Tatolas, 2005: 1881). Vários destes animais são considerados símbolos ou apanágios de deuses específicos, que por vezes até assumem a sua forma, sendo também destacável a importância da metamorfose de figuras míticas em animais.<sup>[4]</sup> Por outro lado, surpreende a ausência de animais domésticos comuns na atualidade, como a galinha e o gato, situação que reforça o pressuposto de que foram posteriormente introduzidos na Europa.<sup>[5]</sup>

Na épica, o cavalo e o cão (Hawtree, 2014: 73 e sgg.) mostram-se como parte essencial do estilo de vida «heróico», próprio dos aristocratas, que se dedicavam à guerra e à caça, e que a arqueologia tem gradualmente vindo a comprovar (MacKinnon, 2014: 271-274); mas eram também companheiros íntimos dos seus donos, que os rodeavam de cuidados e estima. Homero deixou plasmadas no cão de Ulisses (*Odisseia*, 17, 290-327) as qualidades que o tornaram no primeiro animal doméstico e na *pet* predileta da Antiguidade<sup>[6]</sup>: caçador cheio de energia, empenho e coragem, Argos nunca esqueceu o seu dono durante os longos 20 anos de espera e gradual abandono. É o único capaz de reconhecer Ulisses sem dele se aproximar, e de lhe mostrar o seu afeto, para logo morrer de velhice e exaustão. Tanta perseverança e amor arrancam uma lágrima ao herói disfarçado de mendigo. Este símbolo de fidelidade tem como paralelo humano a velha ama Euricleia, que, identificando Ulisses apenas ao ver a cicatriz resultante de um acidente de caça na juventude, lhe oferece logo o seu apoio incondicional.

<sup>3</sup> A presença do leão, o símile homérico mais famoso, pode espantar, mas de facto o animal – através da subespécie *Panthera leo europaea* – era nativo da Grécia, tendo sido extinto definitivamente já perto do final do 1º milénio antes de Cristo (Voultsiadou & Tatolas, 2005: 1880).

<sup>4</sup> Na epopeia homérica, recordem-se nas aparições de Atena e nos feitiços de Circe, que transformam os companheiros de Ulisses em porcos.

<sup>5</sup> A maioria dos animais domésticos “vulgares” no mundo de Homero, casos do cavalo, burro, ovelha, cabra, vaca e porco, já eram importações orientais (Voultsiadou & Tatolas, 2005: 1881). A hoje indispensável galinha apareceu na Grécia cerca do séc. VII a. C. (Voultsiadou & Tatolas 2005: 1881).

<sup>6</sup> O fóssil indiscutível mais antigo de um cão domesticado data de há 33,000 anos (cfr. <http://news.nationalgeographic.com/news/2011/08/110819-dogs-wolves-russia-domestication-animals-science-evolution/>, consultado em 31/08/2017).

O cão é, ainda assim, ambivalente já no mundo homérico: é usado como insulto por excelência, até entre deuses;<sup>[7]</sup> a necrofagia típica do cão selvagem associa-o à conspurcação – *miasma* – que tem efeitos terríveis no equilíbrio da *Pólis*, como sublinha, entre outros, Tirésias na *Antígona* sofocleana (*e.g.* vv. 1016 e seguintes), e leva-o a encarnar também a violência e o tabu horrendo para os gregos, tanto Micénicos como clássicos, do consumo do corpo humano (Thumiger, 2014: 85-86). Símbolo do mundo dos mortos, como Cérbero, e companheiro de deuses como Hécate, o cão virá a assumir também a faceta de salvador de vidas e curandeiro, graças ao seu envolvimento, entre outros, no culto de Esculápio (Toynbee, 2013: 123-124).

Pouco variadas nos tempos homéricos, as raças de cão, normalmente associados à região de origem,<sup>[8]</sup> irão sendo definidas com o tempo, predominando os animais fortes e ágeis; mas existiam também cães de regaço<sup>[9]</sup> (MacKinnon, 2014: 272-273), muito amados pelas crianças e representados em inúmeras lápides e vasos (Toynbee, 2013: 109 e sgg.).

O gato foi um caso diferente. Embora o indomesticável gato selvagem europeu (*Felis sylvestris catus*) fosse comum, não é referido na épica (Voultsiadou & Tatolas, 2005: 1881), e o gato doméstico (*Felis sylvestris catus*) só deve ter sido introduzido na Grécia Antiga – Magna Grécia incluída – cerca do século V antes de Cristo,<sup>[10]</sup> provindo do Egipto, onde fora domesticado no início do segundo milénio (MacKinnon, 2014: 275) e era objecto de fervorosa estima (Heródoto, *Histórias*, 2, 66-67). Dado o

<sup>7</sup> Entre os numerosos exemplos, aponto, na *Iliada*, «cara de cão» (I, 159), «olhos de cão» (I, 225), «cão raivoso» (VIII, 299); e, na *Odisseia*, o «cadela desavergonhada» de Íris a Atena (VIII, 432).

<sup>8</sup> É o caso do molosso, talvez representado pelo famoso «Jennings Dog», cuja ausência de cauda levou a ser também chamado «Dog of Alcibiades».

<sup>9</sup> O cão de regaço era igualmente apreciado e elitista, embora o popularíssimo cão maltês, famoso pelas referências literárias satíricas, só deva ter aparecido depois da época arcaica: «These little lap-dogs truly had all the privileges of modern pets; in fact they became a scourge.», satirizada por escritores como Luciano, Juvenal e Plutarco (Lazenby 1949: 246).

<sup>10</sup> «It would seem, then, that the introduction of the cat into Greece and southern Italy took place towards the fifth century B.C. This period was exactly the time when Egypt was opened definitely to Hellenic commerce.» (Lazenby, 1949: 304).

protecionismo egípcio em relação aos felinos,<sup>[11]</sup> terão sido os Fenícios, que talvez os aproveitassem como caçadores de ratos a bordo, a contrabandear-los (Voultsiadou & Tatolas 2005: 1881). Mas a sua utilidade não foi imediatamente reconhecida: a *Batrachomyomachia*, paródia épica erroneamente atribuída a Homero e que deverá datar do século V a. C., assinala que o inimigo que os ratos mais temem é o furão. No mundo romano, os furões eram também preferidos como rateiros, e até certas serpentes (Lazenby, 1949: 248), sobretudo porque consideravam o gato demasiado livre e altamente predatório, como é patente na iconografia (Toynbee, 2013: 88-89). No fim do século IV da nossa era, Paládio ainda recomenda o seu uso como exterminador, o que demonstra a dificuldade em impor-se.<sup>[12]</sup> Tal falta de valorização utilitária não impediu que fosse um animal de estimação na península itálica desde meados do milénio anterior, como sugerem representações funerárias e numismáticas<sup>[13]</sup> e testemunhos de autores<sup>[14]</sup>.

Pouco frequente na iconografia helénica, a literatura também não dá ao gato qualquer destaque suscetível de o posicionar como *pet* importante. Não deixa de ser reveladora a forma como Aristófanes (c. 446 – c. 386 a.C.) alude ao felino nas suas peças, notoriamente pejadas de animais: ainda designado pelo ambíguo termo *αιελοῦρος* – de cauda oscilante – (e.g. *Acarnenses*, v. 879), e sempre num contexto que parece implicar alguma novidade e traços indómitos e imprevisíveis.

<sup>11</sup> «Even missions were periodically dispatched to ransom those which had been smuggled out of Egypt. It seems that when Christianity spread over the land of the Nile, these barriers were let down.» (Lazenby 1949: 304).

<sup>12</sup> «Contra talpas prodest catts frequenter habere in mediis carduetis. Mustelas habent plerique mansuetas.» (*Opus agriculturae*, IV, 9). Com *plerique* (muitos) o agrónomo romano mostra o desinteresse ainda vigente pelo animal como rateiro.

<sup>13</sup> Na Magna Grécia, «Small cats, kept as household pets and imported no doubt in the first instance from Egypt, first appear in Italy on works of Greek art of the fifth and fourth centuries BC», nomeadamente em moedas de prata (Toynbee, 2013: 87). Já na era imperial (e.g., inícios do séc. II da nossa era), encontram-se representados em lápides, sobretudo de crianças, particularmente Galo-romanas, entre outros monumentos (idem: 90).

<sup>14</sup> Como sublinha F. Lazenby, o furão, além de mal-cheiroso, era tão perigoso para as aves como o gato e mais difícil de dissuadir, e foi perdendo terreno: «At the end of the first century A.D., Plutarch mentions the cat and the weasel side by side as house animals.» (Lazenby, 1949: 303).

Na cultura romana, a sua representação mostra-os sobretudo numa perspetiva predatória intensa, com alvos de porte por vezes considerável.<sup>[15]</sup> As alusões ao gato encontram-se sobretudo em livros técnicos, no contexto da análise do seu comportamento, sempre em comparação com outros animais selvagens,<sup>[16]</sup> não merecendo alusões poéticas simpáticas,<sup>[17]</sup> como os pássaros, imortalizados pelo «*Passer, deliciae meae puellae*» de Catulo (*Carmina* 2 e 3), e os cães, por Marcial (1,110 e 11, 69).

### O cão e o gato em duas recriações de figuras da Antiguidade Clássica

No contexto da tendência cultural contemporânea de decomposição e reescrita de personagens e enredos, ficcionais ou históricos, da Antiguidade Clássica (Marinho 1999: 37-43), foram publicadas em Portugal, em data muito próxima do final do século XX, duas obras em discurso direto que permitem aproximações interessantes: a peça de teatro *Perdição: exercício sobre Antígona*, de Hélia Correia (1991); e o romance histórico *Memórias de Agripina*, de Seomara da Veiga Ferreira (1993). Em ambos os textos, são femininas as vozes que apresentam, nos seus próprios termos, a sua atuação em palcos não apenas exclusivos de homens como notoriamente misóginos, depois de uma longa posteridade de interpretações masculinas. Situadas respetivamente no tempo mítico da Tebas de Édipo e na primeira dinastia do regime imperial romano, é também comum o destaque dado aos animais. Contudo, mais do que mera cor local, consequência do estudo profundo que as

<sup>15</sup> Veja-se a pergunta de Séneca «*quare pulli faelem timeant, canem non timeant?*» (*Epistulae*, 20, 121), que sublinha o medo dos galináceos ao gato.

<sup>16</sup> Na obra de Plínio há vários comentários sobre o comportamento e características do gato, mas sempre em conjunto com outros animais. *E.g.*, em 10, 94, expõe admirativamente o comportamento furtivo do animal, quer na caça a pássaros e ratos, quer até na ocultação de vestígios orgânicos.

<sup>17</sup> Juvenal menciona-o apenas no contexto de um ataque ao vegetarianismo, como mais um numa série de exemplos de animal adorado, concretamente no Egipto, e designa-o, à maneira grega, como *aeluros* (15, 7), podendo concluir-se que o poeta não o via como objecto de estima excessiva em Roma.

autoras fizeram do contexto de Antígona e Agripina Menor (Marinho, 1999: 225), os animais «irracionais» assumem paradoxalmente uma dimensão humanizadora e educadora extraordinária, sendo capazes, com a sua presença, de despertar os sentimentos mais positivos e as atitudes mais equilibradas do ser humano; e, com a sua ausência, de o deixar abandonado às suas tendências destrutivas. A representação das protagonistas também recorre ao universo simbólico do animal, real e mítico.

### Perdição: um “animalzinho descarado e por domar”

A personagem mítica de Antígona, fixada pela tragédia de Sófocles (c. 442 a. C), tornou-se, desde finais do século XVIII, na figura trágica por excelência (Steiner, 1995: 26-27). A partir da impactante e várias vezes reformulada tese de Hegel, que centrou a interpretação da obra e da personagem na ideia do conflito insolúvel, a filha de Édipo tem encarnado a «heroína de todas as resistências» (Fialho, 2006:49-50), sucessivamente recriada, em encenações do original e reescritas que refletem «l'étique implicite d'un public ou d'une époque» (Fraisse, 1966: 250). É o século XX, «cansado da tradição», que começa a centrar-se em aspetos antes pouco valorizados, mas expressivos na tragédia original; a peça homónima de Jean Anouilh (1942) vai nesta linha e apresenta-se como precursora da perspetiva de Hélia Correia, interessada na desconstrução da filha de Édipo, sem fazer dos seus irmãos e do choque com Creonte o eixo da ação (Fialho, 2006: 50-51).

O mito de Antígona, antes quase inexistente,<sup>[18]</sup> foi desenvolvido por Sófocles para debater uma problemática que afligia a Atenas do século V antes de Cristo: as consequências do longo e quase fatal conflito com a vizinha Tebas, cuja hostilidade ia ao ponto de não deixar sepultar soldados atenienses (Bañuls & Crespo, 2008). Aprofundando os *Sete contra Tebas* (467 a. C.) de Ésquilo, Sófocles pretendia retratar a cidade como símbolo da barbárie, o que Eurípides

<sup>18</sup> É Sófocles que atribui ao nome de Antígona à filha de Édipo, significativamente ausente do culto dos heróis, e a preenche de significado, associando-a, como pólo oposto de Creonte, à luta radical pelo sepultamento de Polínicos (Bañuls & Crespo, 2008: 42- 43 e 108-109).

acentuou depois com *As Suplicantes*, veiculando assim a ideologia da *Pólis* (Bañuls & Crespo 2008: 43-44). Atraídos pelo tema, os atenienses do século V a. C. ficaram também impressionados pelas personagens e pela sua desmesura radical (Lopes, 2016: 193-194).

Motivada pelas contradições de Antígona – como a agressividade para com a irmã –, que a fizeram certamente parecer aos atenienses como «the enemy within» (Just, 1991: 142-144)<sup>[19]</sup>, Hélia Correia optou por entrar no gineceu, expondo a condição secundária da mulher, mesmo entre a elite da época heróica, e pôs a personalidade da filha de Édipo em debate: mostrou «o seu coração de órfã»<sup>[20]</sup>, traumatizado pela desgraça do pai e pelas humilhações do exílio, e incapaz de se adaptar à inevitabilidade do sofrimento e à falta de heroísmo épico na vida diária das mulheres. Desprovida de uma educação dos afetos e das ilusões, Antígona é, tal como os seus irmãos, uma heroína em busca de κλέος,<sup>[21]</sup> movida também pela fatalidade familiar, personificada pela Ama.<sup>[22]</sup>

A peça é estruturada em cenas paralelas entre os vivos e os mortos, com Antígona Morta e a Ama Morta a comentar as ações e conversas dos vivos, à medida que caminham pelos campos de asfódelos em direção ao reino das sombras. As memórias de Antígona vão-se apagando, mas a primeira e a última são para a cadelita branca que lhe alegrava uma infância desprovida do carinho da mãe e da Ama, quando teve de abandonar Tebas, para acompanhar o pai. É para a cadelita também a primeira fala de Antígona Viva, que entra em cena pouco depois do seu regresso – antítese do de Ulisses –, na sequência da morte de Édipo. O único lenitivo para os sofrimentos do seu miserável exílio infantil, à mercê dos elementos e dos encontros nos caminhos e tabernas, era a recordação do animalzinho, de quem nunca desconfia, também única

<sup>19</sup> De facto, «serpente» é o insulto endereçado a Ismene e Antígona pelo enlouquecido Creonte (vv. 531-532).

<sup>20</sup> Palavras da autora citadas por Silva, 2006: 15.

<sup>21</sup> A palavra, que significa «glória» e «fama», é usada pela Antígona sofocleana, e apenas por ela em toda a tragédia, a propósito da honra máxima que representa o seu gesto de enterrar Polínicos (v. 500).

<sup>22</sup> Qual guardião da maldição dos Labdácidas, a Ama alimenta as desconfianças e o cinismo de Antígona, que acaba por descobrir, tarde de mais, que ela a seguiu na morte para ter a certeza de que Antígona morria – o epítome do ódio (52-53).



ligação ao que de confortável e afetuoso havia na casa de Tebas<sup>[23]</sup>: «à noite, no pavor, entre as covas das pedras, punha-me a lembrar dela. Via-a saltar, a querer chegar-me à cara. Com o pelozinho branco tão sujo de poeira. Ouvia-lhe os latidos, e então tinha receio de que a tratassem mal.” A cadelita “era o que eu mais ansiava por rever.» (23).

A resposta da Ama Viva à exclamação afectuosa inicial de Antígona Viva apresenta o raciocínio dos insensíveis, tão criticado por Plutarco<sup>[24]</sup>: «Parece mal prender-se um ser humano e dotado de fala a um bicho qualquer.» (23). Ainda assim, ela disfarça e reage na defensiva perante a culpa de não ter protegido o animal; já a Ama Morta expõe claramente os seus atos: «Matei-a. Bem sabias que eu a tinha matado», crime que Antígona não consegue compreender (23).

Desaparecida a cadelita, restam-lhe os humanos. Sempre desconfiada, Antígona tenta ainda agarrar-se a pequenos sinais de afeto na infância, mas apenas se certifica do ódio da Ama, ressentida pelos abusos de Édipo e Jocasta. A reacção de Antígona Viva – «Vês? Sou bastante velha para achar que nesse tempo é que fomos felizes» (25) – procura disfarçar, com suposta indiferença, a humilhação de não ter sido amada e o desejo de vingança pelo desprezo a que ela e o pai foram votados. No presente, já não é capaz de se entregar aos afetos: as críticas da Ama ao seu romance com Hémon e sobretudo a desilusão com a vida das mulheres, que Antígona quer obsessivamente conhecer antes do tempo e a carinhosa tia Eurídice não consegue esconder, acabam por levá-la à caprichosa decisão de sepultar o irmão para ser morta.

Entretanto, desenrola-se um processo de fusão com os animais<sup>[25]</sup>: a experiência do exílio identificou Antígona com os «bichos» – dormindo em tocas, cheia de pó e medo, «cansei os olhos [...] a tentar ver

<sup>23</sup> «Sentia a minha fome e punha-me a pensar: ao menos ela, em Tebas, no palácio, há de ter vísceras bem quentes para comer. Há de aninhar-se ao colo da ama e olhará os visitantes com os seus grandes olhos luzentes como o mel. E talvez sinta a minha falta, não com pena, mas com aquele excesso de alegria que já não acha onde poisar e consumir-se.» (23).

<sup>24</sup> E.g. em *Os animais e o uso da razão*.

<sup>25</sup> O processo ocorre também com o deus Diónisos: o coro de Bacantes, que apenas executa um dítirambo inicial (17-22), enumera vários animais através dos epítetos dedicados ao deus – «bodezinho», «condutor de feras», «mugidor», «touro», «galopa [...] com seus cascos azuis», «com os teus dentes agudos [...] as tuas mãos cobertas de cabelo», «cinzento deus dos bosques», «deus da treva e do uivo», «Ômadios».

de noite, como os bichos.» (26). Regressada a Tebas – «Voltou-me para as mãos arisca como um bicho», dirá a Ama –, Antígona cheira mal, como uma criatura selvagem, o que agrada a Hémon (29). Perante a curiosidade inconveniente de Antígona a propósito da participação da tia nas bacanais – que Antígona espreitara e conhecia das conversas no exílio –, Eurídice, exasperada, chama-lhe, por duas vezes, *animal*: «És um animalzinho por domar», «És um animalzinho descarado. Por isso Hémon te quer. Gosta das éguas bravas. É o melhor dos nossos domadores» (39). A sua ligação aos animais prossegue com a comparação, feita por Eurídice, de Antígona com um gatinho, certamente selvagem, na discussão com Creonte, tentando defender e desculpar a desobediência da sobrinha: «O medo tornou-a agressiva. Ei-la assanhada contra nós como um gatinho» (48). Porém, Antígona desautoriza-a sempre e insiste em ser executada, embora depois de morta confesse que, nesses momentos, receava não controlar o impulso de se lançar para o colo da tia: «Queria-lhe mal por isso» (50). Vão-se revelando nela também seres monstruosos. Creonte, que, em *Perdição*, apenas quer que o deixem em paz e tenta arranjar uma forma de evitar matar a sobrinha, acha que ela está possuída por demónios (48). Antígona personifica a discórdia,<sup>[26]</sup> parecendo ter-se fundido com as vingativas Erínias, a quem se entregara no desespero do exílio: pensava que apreciavam a sua homenagem e ouvia-lhes «os risos de aves entre as nuvens.» (26). No final, Eurídice, que chama *sereia* à Ama, responsabilizando-a pelo estado da sobrinha (52 e 51), vê Antígona como que transfigurada numa criatura monstruosa – «És um monstro. Já não te reconheço» –, e insiste para que desistam de a salvar: «deixa-a, filho. Eu conheço aquela luz no rosto. De agora em diante, ela só pode fazer mal.» (55). Creonte sente-se mal (56) – como se tivesse sido atacado por algo; até Antígona Morta censura o instinto autodestrutivo e alienado dela: «Que rapariguinha alucinada!» (55).

Além da cadelinha, outros animais são aludidos, de várias formas. O cavalo aparece no contexto das caçadas e das aventuras guerreiras,

---

<sup>26</sup> A Ama viva exclama: «Pronto, aí está Antígona como sempre quis estar, só e ameaçada, num campo de batalha.» (50).

quando Antígona revela o seu fascínio<sup>[27]</sup> pelo mundo violento e inquieto dos homens, com quem contactou nas tabernas durante o exílio:

Parece-me que às vezes oiço vozes. Debaixo do silêncio. Quando os homens se calam, já no fim dos banquetes. Quando deitam aos cães as sobras dos seus pratos e emudecem, olhando para o braseiro. Gosto de os espreitar nesses momentos. [...] Então eu oiço qualquer coisa dentro deles, um tropel de cavalos, um clamor. É o sangue a cantar na lembrança das guerras. (27)

Eurídice continua: «É a lembrança da mocidade. Os anos das corridas, das provas nas montanhas, contra as feras. É o que os homens guardam dentro do coração»(27). Mais tarde, Eurídice e a Ama por-menorizam as preocupações deles: pensam «no seu belo cavalo que se aleijou num espinho», depois no vinho, nas armas, nas aventuras onde «os carneiros são cobertos de lã de ouro.» (35).

No âmbito estilístico, os diminutivos acentuam a caracterização afetuosa dos animais<sup>[28]</sup> e as comparações ou metáforas contribuem para a concretização da sua onnipresença<sup>[29]</sup>, destacando-se uma de ecos minóicos: «quando o touro do mar vinha mugir-te aos pés» (34).

219

HUMANIZAR OS HUMANOS:  
O CÃO E O GATO EM DUAS  
REcriações DE FIGURAS  
CLÁSSICAS

Maria José Ferreira Lopes

## Memórias de Agripina: a Loba Romana apaixonada por gatos

Júlia Agripina (c. 15-59), denominada Menor para a distinguir de sua mãe, deixou na História e nos historiadores uma *leyenda negra* difícil de ultrapassar. Tema fascinante para investigadores, Agripina é-o talvez ainda mais para romancistas, tentados a escrever de novo, num processo de descoberta individual, as suas *Memórias* perdidas, mencionadas por Tácito (*Annales* IV, 53). Seomara da Veiga Ferreira

<sup>27</sup> Provando a sua profundidade, esse fascínio repercute-se também na memória desvanecente de Antígona morta: «O ligeiro ranger do couro novo. Cortavam a fruta com as suas facas que cheiravam a sangue e a cabelos.» (27).

<sup>28</sup> E. g. «cadelita», «pelozinho», «animalzinho», «gatinho», «gazelinhas», «pequenas criaturas macias».

<sup>29</sup> E. g. «alegres como bichos» (22), «uivará como um lobo entre as tuas entranhas» (35), «como cabras à lua» (41); Antígona «assanhada contra nós como um gatinho», «Voltou-me para as mãos arisca como um bicho» (51).

(1942-), na sua obra de 1993, *Memórias de Agripina*, deu voz a uma «mulher culta do século I da nossa era» (349), lúcida e implacável, mas sóbria e sensível, que assume a herança do projeto político-religioso do bisavô Augusto. Um dos traços fundamentais desta Agripina é o amor aos animais, para ela um «vício de família» (123)<sup>[30]</sup>, acompanhando de perto a filosofia que é atribuída ao seu segundo marido, Passieno Crispo, que «amava os animais e as árvores a ponto de falar com eles e achar que os seres do reino vegetal têm inteligência e sensibilidade como nós, os humanos.» (203).

A Agripina histórica parece ter sido uma apreciadora de pássaros, tendo ficado famoso um caríssimo rouxinol branco, também referido nas *Memórias*<sup>[31]</sup>, presente do imperador Cláudio.<sup>[32]</sup> No entanto, a Agripina ficcional coloca acima deles o gato, por motivos que ela própria desenvolve:

Sempre gostei de gatos. De gatos e de pássaros. Talvez porque haja muito de voo e asa, de vento e fuga na alma de um gato. Talvez porque a sua aparente vulnerabilidade ao tempo me recordasse a fragilidade das aves ou ainda porque nada disto possa ser verídico e eu ame os contrastes. O gato come, na maior parte dos casos, o pássaro. O que ele tem de caçador bárbaro agrada-me. O gato é naturalmente implacável. Concordo. Mas sábio também. Existe neste animalzinho de prazer e sedução a crueldade terrível dos grandes amores, o sentido profundo e inexorável do jogo, presente, aliás, sempre na vida e no amor, na arte e na política. Depois não existe companheiro mais fiel, mais independente, mais íntimo e silencioso. (111-112)

<sup>30</sup> «É vício de família este amor pelos animais... cães, gatos, pássaros, cobras, dragões, peixes. A avó possuía carpas que no tanque da casa lhe vinham comer à mão.» (123), afirmação corroborada pelas fontes históricas. Aliás, Antónia «amava bem mais os seus animais de estimação que o próprio filho.» (138). O imperador Tibério cuidava pessoalmente de um «dragão», que seria afinal uma serpente, cuja morte anunciou a sua (131). A breve felicidade infantil de Agripina – um *locus amoenus*, com animais, em casa da avó Antónia – inclui «carrinhos puxados por animais domésticos» (107).

<sup>31</sup> «O meu rouxinol branco que Cláudio me oferecera para acalmar um dos meus ataques de mau génio, e que lhe custara o preço de um escravo, já morrera, mas no meu quarto, junto da janela, permanecia uma gaiola com pássaros, suficientemente alta para manter estacionário o desespero dos meus gatos.» (313).

<sup>32</sup> Além deste raro rouxinol, Plínio menciona outros e um tordo, treinados para falar, como animais de estimação dos jovens Britânico e Nero (*Naturalis Historia*, X,43 e 59).

Os gatos apresentam características de personalidade valorizadas pela imperatriz, relacionadas afinal com o Poder, como a implacabilidade predatória e o prazer do jogo. Contudo, são também fontes de afeto e aconchego em momentos cruciais da sua vida.

Aos 13 anos, Agripina conhece o seu primeiro gato marcante, quando tenta incorporar a decisão do imperador Tibério, seu *paterfamilias*, de casá-la com o muito mais velho e desagradável Gneu Domício Enobarbo, depois pai de Nero,<sup>[33]</sup>

Junto à trepadeira [...], estava um gatito cinzento escanzelado, de enormes olhos verdes-escuros. Por momentos admirei a beleza daquele olhar tremendamente inocente e nu. Aproximei-me para o acarinhar. Ele aninhou-se no meu colo, trémulo, friorento, confiado. Acabara de fazer uma amizade com um difícil e divino companheiro, um gato. (111)

Nesse mesmo dia, será ele a acompanhar uma notícia pior: «Soube nessa tarde que minha mãe estava condenada definitivamente [...]. Chorei de amargura e de raiva, no colo da minha avó, com o pequeno gato preso nas minhas mãos febris.» (112).

Era também um «gatinho triste, abandonado, friorento» o que entrou na sua vida durante o período negro do exílio na pequena ilha de Ponza, sob ameaça de morte, e que a marcou talvez ainda mais:

Estabeleceu-se entre nós aquela cúmplice relação que é um misto de amizade, amor, confiança e respeito. Em suma, eu não estava só. Trouxe-o comigo para Roma no fim do meu exílio. Morreu anos mais tarde, no meu colo, como só morrem os seres amados, naquela solidão terrível da morte, em que cada um de nós pensa que a conseguiu ultrapassar pelo toque derradeiro de uma sincera ternura.<sup>[34]</sup> (175).

<sup>33</sup> Antes de sair para o jardim da casa da avó, tinha falado com a sua amiga Acerrónia, que a tentou sossegar, mas a inquietude permanecia, só acalmada pelo encontro com o gato, que a acompanharia durante anos (111-112).

<sup>34</sup> A morte deste gato foi um momento marcante, pois, bastantes páginas depois, Agripina descreve-a com pormenor, a propósito da «fraqueza quase feminil» da sensibilidade de Nero, sublinhando o choque sentido por ela e «a terrível dor da separação» (245).

Além de a ajudarem a superar fases difíceis, em que não podia contar com a mãe e, no segundo caso, nem com a avó Antónia, a fiel ama Aspásia ou sua amiga Acerrónia, eles deram-lhe algo mais: ensinaram-na a ser paciente para sobreviver, como ela refere a propósito do gato de Ponza: «aprendi com ele também qualquer coisa que minha pobre mãe nunca conheceu – a difícil e rebuscada arte de sobrevivência, a sabedoria de saber esperar e provocar no momento próprio o acto decisivo do nosso futuro, do nosso destino.» (111-112).

Ao cão elogia a nobreza, valentia e sinceridade (264), porém, a sua excessiva e ruidosa espontaneidade, além da subserviência<sup>[35]</sup>, não lhe agradam, quer no prosaico âmbito do sossego, necessário para refletir e escrever<sup>[36]</sup>; quer, intui-se, no âmbito da luta pelo Poder: criam um paralelo com a incapacidade de sua mãe para controlar as suas emoções e opiniões em público, e a falta de resistência à solidão e ao desânimo, que acabaram por lhe provocar a morte.

Ao contrário do quase ausente cavalo, grande relevo merece a loba, animal que simboliza o destino de Roma como mãe adoptiva dos gémeos fundadores da Cidade, representado também nos títulos de capítulos: *O Lamento da Loba*, *O regresso da Loba*, *O derradeiro exílio da Loba*. Agripina, mulher e mãe ferozmente ambiciosa e protetora, funde-se, à semelhança da mãe e da bisavó Livia, gradualmente com ela (v.g. 235, 241, 247, 278, 336 e 337) até à morte: «Eu, a loba romana de regresso à sua gruta, acoçada pelo filho e pela concubina», diz ela no final, pouco antes da chegada dos assassinos.

A visão sagrada do cosmos transparece constantemente: apesar de cética em relação aos deuses, cuja indiferença à injustiça é perturbadora (e.g. 12), Agripina acredita nos presságios representados pelos animais,

<sup>35</sup> O cão também é capaz de assimilar de algum modo as características dos seus donos, seus amores e ódios, perdendo as características mais estimáveis, e não deixando de ser excessivo, como sucedeu com a cadelinha branca de Narciso, seu mortal inimigo. Contudo, fiel ao seu profundo respeito pelos animais, Agripina considera que o amor de Narciso pela sua cadela revela um lado bom nesse homem caracterizado pela dissimulação e o cinismo (264-265). Curiosamente, Narciso adquire também traços animais: «Ele e a sua cadelinha branca, que adorava, rosnava-me.» (*ibidem*).

<sup>36</sup> Escrever algo de magnífico como a *Encida* tendo por companhia o latido simpático e persistente de um podengo inquieto seria na realidade ultrajante, para não dizer impossível.» (112).

e conta com pormenor os que anunciaram a Livia e a Cláudio o futuro imperial, com águias, uma galinha e um lobinho (69, 263). Os animais, por vezes designados com diminutivos, estão também muito presentes no âmbito formal, em comparações e metáforas que parecem evocar a iconografia, reforçando essa omnipresença típica da Antiguidade.<sup>[37]</sup>

## Conclusão

Oriundas de famílias destruídas pela violência, a Antígona e a Agripina destas recriações contemporâneas coincidem no final trágico, mas diferenciam-se na experiência dos afetos. Antígona não teve a oportunidade de ser amada por humanos na altura crucial, tornando-se inexoravelmente desconfiada e vingativa. A pequena cadelita branca, com a sua afetividade espontânea e ruidosa, oferecia-lhe o que ela necessitava em criança, e poderia depois curá-la dos seus traumas, mas a sua morte, às mãos vingativas e insensíveis da Ama, destruiu a possibilidade de redenção através do pequeno animal. Apesar de radicalmente traída pelo filho, Agripina foi amada por humanos e por animais, mas o gato, em cujo temperamento se revia, deu-lhe afeto quando era necessário um apoio especial, e ajudou-a a aperfeiçoar a capacidade de sobrevivência para a luta pelo Poder. Catalisadores das emoções, mas também de saberes, cão e gato marcam, pela presença ou ausência a vida destas personagens. A predileção das autoras poderá ter influenciado a opção entre cão e gato como animal de estimação, mas parece corresponder à lógica, tanto da cor local, como das necessidades destas personagens.

<sup>37</sup> Messalina é «fria, escorregadia e desinteressante como um peixe» (217); Narciso, observa Agripina «como um gato espreita um rato» (258), e ataca-a verbalmente «como um lobo furioso» (264); Burro e Séneca face a Nero são «dois ratos amestrados na boca do leão» (320); Popeia enfeitiçou Nero «tal como uma serpente hipnotiza e devora um melro deslumbrado.» (326); na «luta entre o gato [Popeia] e o pardal [Nero], este entrou na boca do gato, feliz por finalmente ser engolido.» (329); «Eu, a loba romana de regresso à sua gruta, acoçada pelo filho e pela concubina.» (336).

## REFERÊNCIAS

- BANULS, J.Vte. & CRESPO, P. (2008). *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante.
- CORREIA, Hélia (2006). *Perdição. Exercício sobre Antígona*. Lisboa: Relógio D'Água.
- DOMBROWSKI, Daniel (2014). Philosophical vegetarianism and animal entitlements in *Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, pp. 535-555.
- FERREIRA, Seomara Veiga (1999). *Memórias de Agripina*. Lisboa: Editorial Presença.
- FIALHO, Maria do Céu (2006). O mito clássico no teatro de Hélia Correia ou o cansaço da tradição in M<sup>a</sup> de F. Silva, (ed.) (2006). *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: IUC, pp. 47 - 60.
- FRAISSE, Simone (1966). Le thème d'Antigone dans la pensée française au XIXe et au XXe siècles, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, pp. 250-288.
- HAWTREE, Laura (2014). Animals in Tragedy in *Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, pp. 85-98
- HOMERO (2005). *ILÍADA*, trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- HOMERO (2005). *ODISSEIA*, trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- JUST, Roger (1991). *Women in Athenian Law and Life*. New York & London: Routledge.
- LAZENBY, Francis D. (1949). Greek and Roman Household Pets, disponível em [Phttp://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Journals/CJ/44/4/Household\\_Pets\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Journals/CJ/44/4/Household_Pets*.html), consultado em 30/08/2017.
- LOPES, Maria José Ferreira (2016). Entre a fidelidade às origens e o contexto interpretativo: duas adaptações portuguesas contemporâneas da tragicidade ambígua de Antígona, *Euphrosyne*, volume XLIV, pp. 189-207.
- MACKINNON, Michael (2014). Pets in *Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, pp. 269-281.
- MARINHO, M<sup>a</sup> Fátima (1999). *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- NEWMYER, Stephen (2014). Being the One and becoming the Other: animals in ancient philosophical schools in *Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, pp. 507-534.
- SILVA, M<sup>a</sup> de Fátima (2006). Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, *Perdição* in M<sup>a</sup> de F. Silva, (ed.) (2006). *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: IUC, pp.11-26.
- STEINER, George (1995). *Antígonas: a persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais*, trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.



- THUMIGER, Chiara (2014). Animals in Epic in *Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press, pp. 73-83.
- TOYNBEE, Jocelyn (2013) *Animals in Roman life and art*. Barnsley: Pen and Sword Books.
- VOULTSIADOU, Eleni & TATOLAS, A. (2005). The fauna of Greece and adjacent areas in the Age of Homer: evidence from the first written documents of Greek literature, *Journal of Biogeography*, 32, pp.1875-1882.



# IMPERIALISMO Y ANIMALIZACIÓN EN *L'ÉLÉPHANT DU ROI DE SIAM* DE FERDINAND LALOUE

María Teresa Lajoinie Domínguez\*

mlajoiniedominguez@gmail.com

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, VALENCIA, ESPAÑA

El objetivo del presente artículo es explorar los resortes culturales que articulan la presencia de animales vivos sobre las tablas de los teatros parisinos decimonónicos en cuanto mecanismo a través del cual se expresa el pensamiento imperialista dominante en la época. Para ello, se recurrirá al análisis de la obra *L'éléphant du roi de Siam* (1861) de Ferdinand Laloue, representada en el Cirque Olympique. Con ello se pretende demostrar cómo el animal se confirma, en este espectáculo teatral, como instrumento de referencial de la alteridad, al tiempo que se desgranarán las imágenes a partir de las cuales se vehiculan las ideas y preceptos imperialistas, así como las implicaciones socio-culturales que se derivan.

**ESTRENADA POR PRIMERA VEZ EN 1829 EN EL FAMOSO CIRQUE OLYMPIQUE DE PARÍS Y POSTERIORMENTE REEDITADA EN 1861, *L'éléphant du roi de Siam* de Ferdinand Laloue se inscribe dentro de un nuevo género surgido durante el siglo XIX como resultado de la hibridación genérica entre el circo y el teatro, a saber, los llamados mimodramas o pantomimas zoológicas. Tremendamente en boga a lo largo de dicho periodo, este original formato espectacular nace a finales del siglo anterior de la mano del oficial inglés Philip Astley, creador de la pista circular que se constituiría como el espacio circense prototípico hasta nuestros días; de figuras como la de Charles Hughes, primero en unir pista y escenario en un mismo establecimiento; la de Nicolet,<sup>[1]</sup> artista feriante**

---

<sup>1</sup> Jean Baptiste Nicolet fue uno de los primeros artistas en instalarse en el boulevard du Temple a finales del siglo XVIII. Así pues, tratando de esquivar la estacionalidad de las principales ferias situadas en los alrededores de París en las que ellos se producían, esto es la de Saint-Laurent, Saint-Germain y Saint-Ovide, Nicolet se instala en 1760 en la capital. Como resultado del éxito de sus eclécticos espectáculos, los cuales, cumpliendo con la divisa de su director "*de plus fort en plus fort chez Nicolet*", atraían cada vez más público, este edifica, en 1764, el primer teatro propiamente dicho en el Boulevard: le Petit Théâtre. No

que destacó por sus exhibiciones de *animaux savants*; o, más cercanos en el tiempo y el espacio, la de la familia Franconi quienes permanecerían en el sillón directoral del Cirque Olympique hasta mediados de la década de 1830.<sup>[2]</sup>

Este tipo de representaciones, cuya localización principal fue el popular enclave del boulevard du Temple, son el resultado de una búsqueda, por parte de directores y artistas, cuyo objetivo último era dar respuesta a las exigencias de un público que, cada vez más, intervenía en el proceso mismo de creación literaria. De este modo, la industrialización acelerada y generalizada de la sociedad decimonónica, y por ende, la imperante lógica comercial que se imponía a toda empresa teatral, unida al institucionalizado sistema de privilegios, contribuyeron a la aparición de una nueva concepción, de una nueva visión respecto del arte dramático. En este sentido, las obras del Cirque Olympique, y en particular, *L'éléphant du roi de Siam*, no destacaron tanto por su literariedad como por la espectacularidad de las mismas, entendiéndose, en consecuencia, el teatro como un divertimento que pretendía, no tanto entrar en el canon literario cuanto ser masivamente consumido, pudiéndose hablar, a tal efecto, de un primer «arte de masas».

## El imperialismo a escena

De entre todos los acontecimientos que trajo consigo la modernidad, la expansión territorial de las potencias europeas, principalmente a través de los continentes africano y asiático, constituye uno de los más relevantes, si bien no el único. El éxito de la carrera por la conquista colonial se debió, en gran medida, a los progresos científicos y técnicos que, por una parte, ampliaban y sistematizaban los conocimientos sobre Oriente, y, por otra, mejoraban los sistemas de comunicación

---

obstante, su celebridad se debió, en gran medida, a la incorporación a su *troupe*, en 1767, de Turco: “son singe, son fameux singe, qu’il employait aux parades de la porte, [et qui] divertissait tout Paris, lorsque, revêtu d’une robe de chambre ayant appartenu à Molet de la Comédie-Française, alors malade, il contrefaisait avec force grimaces les lies et les gestes convulsifs de cet acteur à la mode” (Cain, 1906: 6).

<sup>2</sup> Para más información sobre el surgimiento y la evolución de estos géneros espectaculares véase: Lajoinie Domínguez (2014).

umentando, así, las posibilidades del proyecto colonizador. Sin embargo, el imperialismo creciente de dichas potencias no solo se tradujo en el plano geográfico o económico, esto es, en el establecimiento de nuevas fronteras así como en la consolidación del capitalismo o, si se prefiere, de un sistema de comercio cada vez más internacionalizado. Por el contrario, los planos social y cultural, y por extensión la propia literatura, se impregnaron igualmente de esta ideología en la medida en que eran estos los que, finalmente, harían posible la construcción de un discurso coherente y consistente a través del cual la sociedad se adhiriese, cuando no participase, de dichas ideas. En este sentido, es posible afirmar, de acuerdo con Vega (2003), que toda composición literaria, y por lo tanto también *L'éléphant du roi de Siam*, es «copartícipe de una empresa de representación y dominación, como soporte de la inscripción de poder, pero también como agente de poder él mismo (y no mero reflejo o huella) ya que conforma, consolida, difunde y distribuye las representaciones» (340).

En consecuencia, no solo ámbitos como el científico, con las Sociedades de estudios como uno de sus principales medios de difusión, sino también el académico y literario intervinieron, desde distintas perspectivas, en el fortalecimiento del imperialismo como corriente de pensamiento, como principio de oposición (Young, 1995: 94) u oposición binaria (Said, 1980: 43) en base al cual relacionarse con la alteridad. De lo que se trataba, en última instancia, era de llevar a cabo «une quête de soi-même à travers l'image antinomique et mythique de l'Autre» (Vinson, 2004: 74). Así pues, el papel fundamental que jugó a este respecto la literatura en general, y en particular el teatro por cuanto este se erigió como género eminentemente democrático,<sup>[3]</sup> es una de las

---

<sup>3</sup> En este sentido, el principal escollo para las clases más desfavorecidas respecto al acceso a los distintos establecimientos teatrales residía en el importe de las entradas de los mismos. Frente a los precios desorbitados de los teatros que los decretos napoleónicos de 1806 y 1807 catalogó de «oficiales», los otros espacios de representación autorizados, esto es, los «secundarios» ofrecían tarifas al alcance de las clases populares quienes, por su parte, constituían el público principal de estos espectáculos, aunque no el único ya que burguesía y aristocracia también gustaban de asistir a los mismos ya que, para ellos, estos contaban con un atractivo adicional: *s'encanailler*. A este respecto, el autor de *Popular theatres of nineteenth-century France* señala que el salario medio de un trabajador industrial era de dos francos para los hombres, un franco y tres céntimos para las mujeres y setenta y

razones que explican la proliferación y popularización, durante todo el siglo XIX, de corrientes estéticas como el exotismo o de disciplinas como la orientalista que, a su vez, permitirían colmar las exigencias de un público ávido de novedades y sensaciones sorprendentes.

Nuestro objetivo es, pues, explorar los resortes y mecanismos a través de los cuales se vehiculan tales corrientes o, lo que es lo mismo, hacer visible los preceptos imperialistas que subyacen a las imágenes y referencias textuales presentes en la obra de F. Laloue. Lo que nos proponemos es demostrar que, en esta pieza teatral y, en general, en el género espectacular en el que se incluye, el animal vivo se consolida, no solo como principal reclamo de la obra, y por ende como garantía de éxito de la misma, sino también como instrumento efectista y eficaz de referencialidad de la alteridad puesta en escena. En definitiva, se trata de desgranar de qué manera intervienen estos «actores de cuatro patas» en la representación del imperialismo, o dicho de otro modo, en la escenificación de la relación de poder asimétrica que se establece entre dos actores, en este caso Oriente y Occidente, y que se fundamenta sobre la dominación de una de las partes sobre la *otra*.

*L'éléphant du roi de Siam* comienza con la muerte del antiguo monarca de Siam y con la consiguiente pugna por el poder que se desata entre dos personajes clave en esta historia: Nadir y Abdulkaïm. Si bien ambos dicen ser herederos legítimos de este trono, únicamente Nadir ha sido llamado a ocuparlo, lo que aviva los celos del príncipe birmano que se pone a la cabeza de las conspiraciones y traiciones que constituirán el núcleo de la obra. Así pues, Abdulkaïm, junto con sus tropas y Taherbad, un aliado surgido de las propias filas siamesas, urden un plan con el que pretenden no solo despojar a Nadir de la jefatura de Siam, sino también de su joven prometida Fatma de la que Abdulkaïm también está enamorado. El momento elegido por las tropas birmanas para capturar a Nadir es la ceremonia en la que, a la vez que se rinde

---

tres céntimos de franco para los niños. Así pues, teniendo en cuenta estos datos es posible comprender hasta qué punto eran inalcanzables para estas clases entradas como las de la Comédie-Française que, en 1828, alcanzaban los seis francos y sesenta céntimos para los asientos situados en la orquesta o los dos francos y veinte céntimos para el parterre. Por el contrario, teatros como la Gaité, la Porte Saint-Martin o el Ambigu ofrecían entradas a partir de los cincuenta-sesenta céntimos de franco (*apud* McCormick, 1993: 79), lo que ampliaba y diversificaba, como avanzábamos, sus respectivos públicos potenciales.

homenaje al difunto rey, se proclamará a aquel como nuevo soberano. Sin embargo, gracias a las convenientes y repetidas intervenciones del elefante sagrado, el usurpador del trono es vencido por Nadir quien, además, recuperará a su amada junto a la que reinará en Siam.

La importancia actancial del elefante, o mejor dicho elefanta,<sup>4</sup> se traduce en su necesaria participación para que la historia avance ya que, en muchos casos, no es sino su intervención la que permite concluir un episodio o introducir el siguiente. No obstante, se debe tener en cuenta que la relevancia de dicha presencia va más allá de su valor respecto a la trama, destacando, como avanzábamos anteriormente, por su capacidad de transmitir dos imágenes esenciales en la construcción del discurso imperialista. Por una parte, se encuentran las ideas de originalidad y de insólito, ambas relacionadas con la corriente del exotismo, y por otra, la idea de una alteridad animalizada que, a su vez, servirá de argumento legitimador de la colonización. Lo que ambos casos demuestran es que en este tipo de espectáculos los animales, y en este caso concreto el elefante, se constituían en uno de los elementos de significación más importante de la obra, en uno de los signos semióticos más relevantes del exitoso espectáculo que fue *L'éléphant du roi de Siam*.

Así pues, con respecto a la primera de las imágenes referidas, esto es, aquella relacionada con el exotismo, la obra de Ferdinand Laloue pertenece a lo que Soriau (1998) ha descrito como

Una primera variante del exotismo: el exotismo más o menos fantástico que mezcla algunas realidades con muchas imaginaciones. (...) En esta clase de exotismo hay mucha indiferencia hacia la realidad histórica y son frecuentes los anacronismos a distancia, las épocas se confunden (...) Se desdibujan las diferencias de etnia, de religión, etc., en un vago sincretismo (así, por ejemplo, varios personajes de Lakmé, piadosos hindúes, llevan nombres

---

<sup>4</sup> Se ha podido constatar la existencia de, al menos, tres elefantes distintos a lo largo de las diversas representaciones que se dieron de esta pieza. Así, a través de la epístola que Desjardins (1829) le dedica a Mlle. Djeck, podemos saber que esta es el primer paquidermo en representar el papel de elefante sagrado. Por otra parte, en *Histoire des petits théâtres de Paris* (apud Brazier, 1838) se hace referencia a un cierto Kinouy como el actor de dicha obra, mientras que en la segunda versión de 1861 Miss Betzy habría sido la encargada de encarnar este papel.

musulmanes). Ello no importa, porque lo que interesa del exotismo es que sea fiesta para la vista, las rarezas, el esplendor y lo curioso (550-551).

Del mismo modo que en la ópera de Léo Delibes, el Cirque Olympique apuesta por este tipo de exotismo en el que lo realmente importante no radica en el realismo histórico de cuanto se pone en escena, sino en el recurso al conjunto de topos o, como dijese Said, de *idées reçues* (1980: 96) que hacían reconocible una alteridad que para el grueso del público solo era accesible a través de los relatos e historias de viajeros, literatos o personal de la administración colonial. Solamente la adecuación de la obra a aquellos elementos que el discurso imperialista había erigido como características definitorias, como paradigma del *otro* oriental, a saber las ideas de opulencia, sensualidad, insólito, etc., por citar únicamente algunas de las más recurrentes, permitía la inclusión y categorización de aquella dentro de tal corriente.

En consecuencia, si la efectividad del discurso imperialista subyacente a la disciplina orientalista, así como a la corriente estética del exotismo, reside en la consistencia del primero gracias a la repetición, si no cristalización, de las imágenes y representaciones de la alteridad, se podría pensar que la originalidad de tales descripciones, las cuales habían empezado a explotarse más de un siglo antes, podía ya no estar garantizada. Si, como ya ha sido expuesto, los espectadores que asistían a estas funciones lo hacían precisamente en busca de la singularidad, de la novedad, y más en estas «représentations où celle-ci était 'souvent une marque de fabrique qu'ils revendiqu[ai]ent'» (Martin, 2010: 202), el éxito de *L'éléphant du roi de Siam* debió por lo tanto responder a una particularidad que diferenciase al Cirque Olympique y a sus espectáculos de los de otros establecimientos con los que competía de manera directa. Así pues, solo yendo más allá de las maneras tradicionales de connotar, si bien evocando los mismos estereotipos e invocando las mismas emociones, tanto la obra como la sala se aseguraban su éxito mutuo dentro de la lógica comercial que atañía al teatro, lo que se traduciría, en consecuencia, en la masiva afluencia de público, que Berthier (2008: 1) relata: «de juillet à novembre 1829, le grand succès scénique, à Paris, n'est pas littéraire: même le triomphe personnel qu'obtient Mlle. Mars dans son incarnation de Desdémone ne compromet pas la succession ininterrompue des représentations de *L'Éléphant du roi de Siam*».



Es, pues, posible concluir que la elección de esta suerte de actores materializaba el gusto por lo insólito y por lo novedoso, erigiéndose como uno de los principales mecanismos de exotización en la medida en que «l'animal, vrai ou imite, apporte et crée l'insolite (...) [car] c'est à l'animal qu'on doit encore aujourd'hui la couleur inédite, indéfinissable, de ces spectacles qui le présentent habilement comme s'il pouvait s'exprimer» (Martin, 2010: 214-5). De acuerdo con esta última idea, son muchos los ejemplos en los que *L'éléphant du roi de Siam* muestra al paquidermo en situaciones en las que, retomando la fórmula de Martin (2010), lo presenta como si este pudiese expresarse. Así, en la cuarta escena (segundo acto, *tableau IV*) el elefante parece efectivamente dotado de dicha capacidad cuando, como si de un emisario se tratase, entrega a Nadir el mensaje que previamente Fatma le había confiado.<sup>[5]</sup>

En este sentido, es fácil deducir que el sentimiento de extrañamiento provocado por la visión de un animal se acrecentase exponencialmente frente a la presencia concreta de un elefante, máxime cuando este posee rasgos que tienden a su humanización. La sensación de sorpresa se debía, por un lado, a la rareza misma del animal que era todavía más inusual en la Europa decimonónica de lo que lo es en la actualidad, y, por otro, al descomunal tamaño de aquel que hacía imposible equipararlo a ninguno de los animales salvajes del viejo continente. A todo ello se le debe sumar que la identificación entre el paquidermo y la alteridad hizo que el primero no solo simbolizase al segundo, sino que su aparición en el escenario trajese una parte misma del Oriente al que representaba, creando con ello un exotismo palpable, tangible, y, a diferencia de otros, que estaba vivo.<sup>[6]</sup>

<sup>5</sup> El fragmento es el que aparece a continuación: «L'éléphant paraît (...). Il dépose le sceptre dans le caveau royal; ensuite, et au-dessus des têtes inclinées devant lui, il étend sa trompe comme cherchant quelqu'un, et l'arrête sur Nadir absorbé dans ses pensées. Ayant trouvé celui qu'il cherche, l'Éléphant s'avance vers le jeune prince, le caresse de sa trompe et lui remet les tablettes qu'il a reçues de Fatma, puis il continue sa marche au milieu du cortège qui se perd sous la voûte» (Laloue, 1861: 11).

<sup>6</sup> La fascinación por esta especie y, en particular, por aquellos especímenes que formaron parte de la industria espectacular en Francia durante el siglo XIX, se traduce en la aparición de toda suerte de textos al respecto, desde los que se inscribían en el ámbito científico hasta otras de carácter más trivial. Así pues, en 1833 se edita en Besançon un pequeño volumen titulado *Mémoires de l'éléphant Kiouny*, de Ch\*\*\*\*\* L\*\*\*\*\*, dedicado a uno de los actores que, durante algún tiempo, encarnó el papel del elefante sagrado en

La segunda de las imágenes a las que apuntábamos al inicio, esto es, la de una alteridad eminentemente bestializada que es representada por la propia figura del elefante, reposa justamente sobre este reconocimiento del *otro* oriental en el *otro* animal. En un siglo en el que los límites de la animalidad y de la humanidad estaban siendo redefinidos por corrientes como el transformismo y, más tarde, el evolucionismo, alejando poco a poco al hombre de la especificidad y superioridad que el origen divino proclamado por las teorías creacionistas le había otorgado hasta entonces, la visión de la alteridad animal posibilitaba el (re)establecimiento de nuevos límites entre ambos. Del mismo modo, el contacto directo con la(s) otredad(es) que facilitaron las expediciones coloniales, relación que se vio marcada, no solo por los planteamientos imperialistas, sino también por las teorías raciales que empezaron a proliferar incluso en medios científicos, acrecentó esta necesidad del europeo de reubicarse en el seno de una realidad profundamente cambiante. Así pues, a la distinción primera, esto es la del hombre y el animal, se añadía una segunda igualmente importante y acuciante, aquella que establecía los parámetros de la hominización y que, por consiguiente, proporcionaba las bases para la jerarquización racial del *homo sapiens*. Con ello, no solo el hombre blanco reencontraba su singularidad en los ámbitos social y natural, sino que también proclamaba su superioridad respecto a las sociedades *otras* legitimando, por extensión, toda dominación ejercida sobre las mismas.

Para ejemplificar cuanto se ha expuesto recurriremos a «la scène du banquet royal, (...) [qui] excit[a] l'admiration de la multitude» (Brazier, 1838: 90) situada en el segundo acto (escena V, *tableau* V) a la que asisten Fatma junto a su sirvienta y en la que el elefante sagrado comparte mesa con estas.<sup>[7]</sup> En primer lugar, destaca la elección del autor de presentar

---

*L'éléphant du roi de Siam*. Con esto se confirma nuestra afirmación primera según la cual la curiosidad sentida por la visión de un animal aumenta cuando este es, como el elefante, exótico tanto por su procedencia geográfica como por su singularidad frente a aquellos animales “habituales” para el público parisino.

<sup>7</sup> Las acotaciones presentes en el texto describen la escena como sigue « (...) va gravement se placer à table. Des gardes sont rangés en bataille. Des esclaves apportent deux échelles dorées qu'ils placent à chaque côté de l'Éléphant. Ils y montent pour attacher une serviette au cou de leur maître. Une division de serveurs apportent le souper. On place sur la table une immense sonnette, que l'Éléphant agite quand il veut quelque chose.

al elefante en una situación propiamente humana como es el hecho de reunirse alrededor de una mesa para comer, o lo que es lo mismo, el hecho de codificar, por medio de la acción moldeadora de la sociedad y de acuerdo con las normas que de esta emanan, una necesidad básica como es la ingesta de alimentos. En este sentido, la apropiación por parte del paquidermo de ámbitos pertenecientes a la esfera de lo cultural, siendo la cultura y el lenguaje uno de los bastiones que continuaban identificándose exclusivamente con la especie humana, refleja la disolución de los márgenes entre ambos a la que ya se había aludido. El propio Badour, jefe de la casa del elefante, insiste en dicha aproximación al reprochar a la princesa Fatma que se refiera a aquel con el término «animal» que, aquí, es entendido como una apelación degradante, ya que «le noble éléphant n'est point un animal, il a de l'inspiration, du génie... C'est un être accessible aux plus tendres sentiments, aux plus douces émotions... Il aime les fleurs, les parfums; et il est sensible aux charmes de la musique» (idem, 1861: 7). En definitiva, lo que es posible apreciar es que la afirmación del personaje no hace sino redundar en la identificación hombre-animal, consolidando el proceso por el cual el elefante se afirma como símbolo por excelencia de la alteridad puesta en escena lo que, a su vez, se convertía en el punto de partida para la justificación del proceso europeo de colonización.

Así pues, no se trata tanto de una mejora respecto a la consideración que se tenía del reino animal, cuanto de una degradación de aquellos grupos y sociedades que se configuraban como el *otro* occidental. Perdida la singularidad de los orígenes de la humanidad, esta se comenzó a buscar, si no a establecer, en el proceso evolutivo mismo, así como en el resultado de este que culminaba con el hombre blanco erigiéndose en «modèle implicite de l'humanité et de l'homme achevé» (Martin, 2007: 119). De este modo, la burguesía europea comenzó a entender la evolución en términos de progreso técnico, lo que, por extensión, pasaba a significar un mayor desarrollo cultural. El nuevo

---

L'Éléphant mange. À mesure que les plats ou les corbeilles sont apportés par un singe qui lui sert de domestique, on les remplace. Quand il veut manger ou boire, il sonne. On lui présente une bouteille qu'il débouche lui-même. (...) Lorsque l'Éléphant a bu sa dernière bouteille et que le singe a fini ses lazzis, on emporte la table et l'on donne une serviette à l'Éléphant, qui s'en sert pour essuyer sa trompe» (idem, 1861: 15).

esquema que se imponía iba, evidentemente, en detrimento de otras sociedades, generalmente aquellas que estaban siendo colonizadas. En consecuencia, esta ausencia de culturización con la que Europa caracterizaba y representaba a Oriente confinaba a este último al espacio de la barbarie, del salvajismo, en definitiva, de la inferioridad puesto que «black skin splits under the racist gaze, displaced into sings of bestiality» (Bhabha, 1997: 159).

Nótese a este respecto que en el ejemplo extraído de la obra de Laloue son las propias élites siamesas las que aparecen en escena en la figura del elefante, determinando así unívocamente las diferencias entre estas y sus análogas occidentales y resaltando, por ende, la bajeza de las segundas por su pertenencia a esas «razas inferiores» a las que Jules Ferry todavía aludiría en su alocución ante la Assemblée Nationale en 1885. Es, pues, en virtud de estas premisas que el discurso imperialista del siglo XIX justificó y legitimó los instrumentos, mecanismos, así como el proceso colonizador mismo que, a partir de entonces, se presentaría no como una empresa con intereses múltiples y complejos, sino como una *mission civilisatrice* en la que, como dijera Victor Hugo, «le blanc a fait du noir un homme» (1879: 12r) y se pusiese, así, fin a la tiranía que gobernaba estos territorios.

## Conclusiones

Como se ha podido demostrar, tanto la puesta en escena del exotismo, como la animalización de la alteridad presentes en *L'éléphant du roi de Siam* se fundamentan sobre aquellos estereotipos e imágenes transmitidas por el pensamiento imperialista del que, no solo son un testimonio directo, sino también una activa parte integrante. Así pues, participando de la asociación entre el *otro* y el animal, la obra tiene por objetivo último hacer de este procedimiento de carácter metafórico, una operación lógica y, por lo tanto, irrefutable. Con ello lo que se consigue es transformar la relación asimétrica de fuerzas, base del imperialismo, en lo propio de la naturaleza, respaldando, en última instancia, el mantenimiento del *status quo* en el plano nacional, así como en el internacional, beneficiando con ello a las élites europeas que verían cómo la organización social que imponían se iba poco a poco

legitimando. De este modo, los ejercicios de doma que protagoniza el elefante en la obra permiten escenificar la sumisión de la alteridad animal frente al humano, cuyo prototipo era el hombre blanco, y es que, como advierte Baratay (2013), «(...) le XIXe siècle occidental ne voyait que deux modes de relation [par rapport aux animaux sauvages exotiques]: l'acclimatation et la domestication ou l'extermination!» (189). Si, tal y como ha sido probado, por un proceso metafórico el animal se convertía en la obra de Laloue, y por extensión en todas aquellas del mismo género, en símbolo de la otredad, la dominación del primero no hace sino naturalizar la de los *otros*. En consecuencia, la superioridad occidental se presenta como un simple reflejo, como el inevitable resultado de las leyes, inamovibles e invariables, que rigen un macrocosmos igualmente jerárquico.

Asimismo, el estereotipo que lleva a reconocer al oriental como un ser más cercano de la animalidad que de lo humano permite la justificación, si no legitimación, del colonialismo que aparece, no como un proyecto territorialmente expansionista y económicamente capitalista, sino como una misión social y civilizadora. El principal resultado de este planteamiento es la exoneración de toda responsabilidad por parte de las potencias coloniales con respecto a la violencia de los procedimientos utilizados en sus conquistas. Lo que los ejercicios de doma, el recurso al exotismo y la animalización de la alteridad analizados ponen de manifiesto es la voluntad de que la sociedad francesa participase, por medio del teatro, de la aprehensión y dominación de Oriente, cuyos costes económicos y personales asumía. Por último, es igualmente posible concluir que los casos estudiados demuestran que la presencia escénica del animal como dispositivo connotativo obliga a considerarlo, no como a un mero elemento escenográfico o de decorado, sino como a un verdadero signo poseedor de significación(es) propia(s).

## REFERENCIAS

- BARATAY, Éric (2013). L'homme et l'éléphant : complicité précieuse et fragile En Jeannenney, J.N (dir.), *L'actualité au regard de l'histoire. De l'affaire Merab à l'élection du pape François*. Paris: Le Monde Éd. Autrement/L'atelier d'histoire, pp. 177-195.
- BERTHIER, Patrick (2008). Animal de théâtre ou bête de scène ? De quelques images et réalités animales dans le théâtre et la presse des années 1830, *L'Animal du XIXe siècle*, Coloquio internacional organizado en la Universidad Paris Diderot- Paris 7 del 16 al 18 de octubre de 2008, [en Línea] consultable en <http://www.equipe19.univ-paris-diderot.fr/Colloque%20animal/Berthier.pdf>, accesado el 05/01/2013.
- BHABHA, Homi K. (1997). Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse En Cooper, Frederick & Ann Laura, Stoler (ed.). *Tensions of Empire. Colonial cultures in a bourgeois world*. Berkley & Los Angeles: University of California Press.
- BRAZIER, Nicolas (1838). *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine*. Paris: Allardin, Tomo I.
- CAIN, Georges (1906). *Anciens théâtres de Paris. Le boulevard du Crime, les théâtres du boulevard*. Paris: Fasquelle.
- DESJARDINS, (1829). *Épître à Mademoiselle Djeck, éléphant du roi de Siam*. Paris: Marchands des nouveautés.
- HUGO, Victor (1879). *Discours sur l'Afrique*, Paris, Manuscrito, [En línea] consultable en [gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/btv1b525051833.r=Dsicours+sur+l%27afrique+Victor+Hugo](http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/btv1b525051833.r=Dsicours+sur+l%27afrique+Victor+Hugo), accesado 20/03/2017.
- L\*\*\*\*, Ch\*\*\*\*\* (1833). *Mémoires de l'éléphant Kioun*. Besançon: Imprimerie de Charles Deis.
- LAJOINIE DOMÍNGUEZ, María Teresa (2014). Del circo al teatro: representación animal e hibridación escénica en el drama ecuestre decimonónico En Greogrio-Godeo, Eduardo & María del Mar, Ramón-Torrijos (ed.), *Multidisciplinary views on popular culture: Proceedings of the 5th International SELICUP Conference. Visiones multidisciplinares sobre la cultura popular: Actas del 5º Congreso Internacional de SELICUP*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LALOUÉ, Ferdinand (1861). *L'Éléphant du roi de Siam. Drame à grand spectacle en 3 actes et 10 tableaux*. Paris: Imprimerie de Dubuisson et Cie.
- MARTIN, Isabelle (2007). *L'animal sur les planches au XVIIIe siècle*. Paris: Honoré Champion, [Collection Les Dix-huitièmes siècles dirigée par R. Trousson et A. McKenna].

- MARTIN, Isabelle (2010). Question animale et théâtre comique, *Dix-huitième siècle*. Paris: La Découverte, 1, 42, pp. 201-216.
- MCCORMICK, John (1993). *Popular theatres of nineteenth-century France*. Londres : Routledge.
- SAID, Edward W. (1980). *Orientalism*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul.
- SOURIAU, Etienne (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid : Akal [Traducción de Ismael Grasa Adé et alii. Revisión de la edición española por Fernando Castro].
- VEGA, María José (2003). *Imperios de papel. Introducción a la crítica colonial*. Barcelona: Crítica, [Col. dirigida por Gonzalo Pontón Gijón].
- VINSON, David (2004). L'orient rêvé et l'orient réel au XIXe siècle. L'univers perse et ottoman à travers les récits de voyageurs français, *Revue d'histoire littéraire de la France*. Paris: PUF, 1, Vol. 104, pp. 71-91.
- YOUNG, Robert J.C. (1995). *Colonial desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. Londres : Routledge London and New York.





# DU CHEVAL... ON NE SAIT RIEN: LE DÉFAUT DE MONDE ET L'ÉCHEC DU SUPPORTER DANS L'UNIVERS CINÉMATOGRAPHIQUE DE BÉLA TARR

Marion Bilodeau\*

marion.bilodeau@mail.utoronto.ca  
UNIVERSITY OF TORONTO, TORONTO, CANADA.

En 2011, à l'occasion de la sortie du *Cheval de Turin*, Béla Tarr annonçait qu'il mettait un terme à sa carrière de cinéaste. Ce dernier long-métrage radicalise à bien des égards les motifs esthétiques et narratifs chers au réalisateur hongrois, parmi eux la présence monumentale de l'animal (on se souviendra de la baleine des *Harmonies Werckmeister* et du chat de *Sátántangó*) qui, non moins que les corps humains et que la plaine hongroise, tient lieu de personnage. Cet article se propose d'étudier la figure du cheval dans ce dernier film en la situant dans le contexte plus large de l'œuvre de Béla Tarr, notamment à travers le motif de la promesse et les postulats ontologiques qui le sous-tendent. Il s'agira ainsi de montrer comment il n'est peut-être pas anodin que la présence de la bête soit aussi forte, aussi lourde dans ces dernières images.

**IL FAUT SANS DOUTE D'EMBLÉE DEMANDER: POURQUOI ÉLIRE LE CHEVAL**, alors que tant d'autres figures animales parcourent l'œuvre de Béla Tarr? Pourquoi s'arrêter sur celui dont, qui plus est et comme le signale le prologue de l'ultime long-métrage, «on ne sait rien»? On aurait pu en effet discuter du troupeau de vaches sur lequel s'ouvre lentement *Sátántangó* ou encore, dans ce même film, du chat qui, dans une des scènes les plus éprouvantes de l'œuvre du cinéaste hongrois, subit les coups de la petite Estike qui finira d'ailleurs par l'empoisonner. On aurait pu également se pencher sur les chiens errants de *Damnation* auxquels la caméra revient sans cesse; ou encore sur le cadavre de la baleine des *Harmonies Werckmeister* qui accueille en son intérieur vidée une partie de l'étrange fête foraine qui débarque dans le village. Toutes ces bêtes en effet mériteraient que l'on en témoigne. Or si je décide de me pencher sur le cheval, c'est qu'il participe selon moi plus distinctement de l'impossible mouvement de la promesse qui traverse l'œuvre

241

.....  
**DU CHEVAL... ON NE  
SAIT RIEN: LE DÉFAUT  
DE MONDE ET L'ÉCHEC  
DU SUPPORTER DANS  
L'UNIVERS  
CINÉMATOGRAPHIQUE DE  
BÉLA TARR**  
.....

Marion Bilodeau

toute entière et des attitudes fondamentales qui lui sont attachées. Pour mieux le situer, il convient donc de dégager, dans un premier geste, quelques-uns des motifs filmiques et thématiques récurrents chez Béla Tarr. Ce sera en fait un assez long préambule et le cheval lui-même - comme dans le film d'ailleurs - n'y apparaîtra que très peu, au détour. Mais c'est que l'animal du dernier film surgit à la toute fin d'une démarche cinématographique qui, si elle ne l'explique pas totalement, au moins y prépare et lui confère une profondeur. Nous y viendrons donc à ce cheval; il s'agit seulement ici de s'armer d'un peu de patience.

J'ose penser que ce qui fait, entre autres choses, la particularité de l'œuvre de Béla Tarr, c'est qu'elle façonne un monde *qui ne va pas de soi*. Autrement dit, je soutiendrai ici que le monde chez Tarr n'existe pas sous la forme d'un donné objectif sur lequel reposeraient tout naturellement des histoires, des choses et des êtres; au contraire, il s'agit plutôt d'un monde qui menace continuellement de disparaître sous la forme de son propre échec, et ce tout autant en ce qui concerne l'espace narratif que le dispositif cinématographique. Disons déjà que la ruine traverse l'œuvre de part en part: elle corrode aussi bien la matière que les projets et les relations. Or la ruine, c'est d'une part ce lieu où le passé rencontre le présent; ce lieu aux vertus symptomatiques où, pour reprendre le mot de Deleuze, «la terre vaut pour ce qui y est enfoui» (Deleuze, 2009: 318), mais d'autre part et parce qu'il n'est jamais total, il s'agit à la fois d'un espace chargé de valeurs prospectives: «[son] charme mélancolique, souligne André Habib, ne vient pas uniquement du spectacle de *ce qui n'est plus*, il provient du fait que [la ruine] nous amèn[e] à imaginer *ce qui ne sera plus*» (Habib, 2011: 13-14). D'une certaine manière, on peut dire que l'événement a déjà eu lieu qui aura lieu encore - c'est le retour du refoulé, mais aussi le processus en cours.

Peut-être plus important encore cependant est le fait que le phénomène de la ruine, comme l'écrivait Georg Simmel, fait converger ces forces contradictoires que sont, d'une part, la volonté édifiante de l'être humain et, d'autre part, l'aplanissement naturel (Simmel, 1998). Cet échec de l'entreprise humaine sur laquelle la nature reprend ses droits est, au moins depuis *Damnation* (1988), au cœur de l'esthétique tarrienne. Et lorsqu'il ne s'agit pas de ruines au sens propre du terme, c'est souvent les panoramiques quasi-photographiques de la plaine hongroise, où se multiplient les trajets éreintants, qui reconduisent

avec une force douloureuse ce motif de l'horizontalité. Or cette hostilité de l'environnement est aussi bien prise en charge par l'action du climat: cette pluie qui traverse l'œuvre, et avec elle la boue et le vent, accusent fortement la difficulté du corps, aussi bien que de l'édifice d'ailleurs, à se tenir debout. En sorte que tous les déplacements du personnage tarrien intègrent constamment au calcul le risque d'un effondrement qui est toujours là en puissance et qui, pour reprendre le mot de Corinne Maury, «retient les êtres à la périphérie de leur existence» (Maury, 2013: 15).

Ce procès de la désintégration affecte donc aussi bien la réalité matérielle que la conduite de celui ou de celle qui se tient à grand-peine en son centre. C'est qu'en même temps qu'il se désintègre, le monde lui-même manque à sa promesse: celle de se faire support, d'accueillir un être qui puisse l'habiter, y construire et s'y construire. Cet empêchement, c'est peut-être le plan prolongé qui nous en donne la clé; celui qui s'arrête trop longtemps sur les choses, qui nous force à abandonner l'attitude naturelle et avec elle le repérage mécanique des valeurs figuratives formelles, pour voir naître sur l'écran la part impartie à l'invisible, à l'étrange dans l'image, ce qui précisément en elle fait défaut bien qu'il s'y tienne (et encore ici à grand-peine). J'entend ici les vestiges d'un monde incapable de se donner lui-même, et qui ne survit (comme spectre, dans un destin un peu similaire au Dieu nietzschéen) qu'à travers la multiplicité des promesses portées par ces êtres qui veulent - parce qu'ils en ont besoin - se le donner.

On parle souvent du cinéma de Béla Tarr comme d'un cinéma minimaliste ou d'un cinéma de «temps faibles». J'aime beaucoup pour ma part l'expression de cinéma de la raréfaction, telle que proposée par Anthony Fiant: «moins d'histoire, moins de scénario, moins de récit, moins de paroles, moins de musique, moins de décors, [...], moins de rythme effréné, moins de plans, etc.» (Fiant, 2014: 12), un cinéma, bref, qui tirerait davantage sa puissance dans la *suggestion* que dans la *représentation*. Et il faut bien noter que cette raréfaction est de plus en plus accusée au fil de l'œuvre, et qu'elle affecte nécessairement les personnages eux-mêmes, dont les profils s'appauvrissent radicalement du premier au dernier long-métrage en même temps que la désintégration est redirigée moins dans une sphère politique qu'ontologique. En effet, du *Nid familial* (1979) au *Cheval de Turin* (2011),

on passe d'un appartement exigü bondé d'objets où la caméra nous découvre des personnages au sens fort du terme en privilégiant les gros-plans arrêtés sur les visages, à un logis dépouillé, où le fourneau, la table, les couverts et les lits constituent l'essentiel du décor et dont les habitants, Ohlsdorfer et sa fille (dont on ne saura jamais le nom d'ailleurs), ne s'échangent que quelques paroles, avares, relatives aux gestes quotidiens auxquels ils sont réduits. Or en même temps que le personnage tarrien se fait précisément de moins en moins personnage, la place - en termes de nombre, de temps, et de rôle - impartie aux figures animales, elle, s'intensifie: absentes dans les trois premiers films (*Le Nid familial*, *Rapports préfabriqués*, *Almanach*), les bêtes apparaissent avec *Damnation* et occupent de plus en plus d'espace jusqu'à ce cheval auquel on consacrera un titre. Ce qui s'impose peut-être au cinéaste, c'est que l'animal apparait de plus en plus comme un «meilleur» personnage que la bête humaine, et ce, justement parce qu'il l'est moins. Comme ce cheval dont, rappelons-le, «on ne sait rien».

Trois motifs, qui s'intensifieront au fil de l'œuvre, me paraissent caractériser le personnage chez Béla Tarr: opacité psychologique, égalité de traitement et antériorité. D'abord donc, une opacité psychologique, drastique après *Almanach d'automne*: le cinéaste nous présente des personnages sans qualités propres, peu expansifs, qui n'ont de cesse d'être des obstacles pour eux-mêmes, et pour le spectateur, en vertu de leurs propres inaptitudes verbales, motrices, et sociales. La caméra, au fil du temps, s'intéresse en effet bien davantage à la masse des corps qu'aux détails du portrait, ce pourquoi d'ailleurs les longs plan-séquences tendent à remplacer toujours plus les gros plans des premiers films et enregistre, en bougeant autour, derrière, devant eux, des corps et des visages dont les vertus énigmatiques «résistent tant à l'emprise du cadre qu'à celle du récit» (Rollet, 2013: 6-7). D'autre part, et c'est là sans doute une conséquence de cette opacité, le personnage chez Béla Tarr est toujours là comme, ou autant qu'un autre. C'est dire qu'il n'a jamais préséance sur son milieu: tout, dans cet univers, la pierre, la pluie, la bête, l'humain participe d'une même danse, celle de la désintégration, le tango de Satan, peut-être, précisément. Comme le souligne Sylvie Rollet, ce ne sont pas tellement les mouvements des personnages qui conditionnent la chorégraphie de la caméra que la situation elle-même, qui multiplie sans cesse les centres de gravité (Rollet, 2013: 6).

Autrement dit, pas de héros chez Béla Tarr; le personnage se tient discrètement, à la dérobée presque, *parmi d'autres choses qui tiennent un même rôle* au milieu d'une situation qu'il n'a le plus souvent ni produite ni espérée. Or à mesure que s'appauvrit le profil, la silhouette elle, et en même temps que l'espace, gagne en puissances mémorielles. Je veux dire ici, et c'est là le troisième motif, qu'à l'intériorité se substitue quelque chose comme une *antériorité* qui apparaît dans la matière du corps. C'est comme si les personnages, au fil des déceptions et des souffrances accumulées, avaient vieilli trop vite; en quoi le corps est peut-être, dans le cinéma de Béla Tarr, le premier à ne pas tenir ses promesses. Or la vertu figurale de ce corps cinématographique se tient précisément ici. C'est qu'en gagnant en matérialité (le corps vieillissant se fait nécessairement davantage «sentir» – dans le pas lourd, dans la voix essoufflée, dans la langueur de l'apparition –, et si ce n'est que comme obstacle, que le corps de la jeunesse), ce corps signale en même temps son éventuelle disparition; en quoi il s'appartient toujours plus en même temps que de moins en moins. Le corps se dé-figure effectivement sous la forme de son propre spectre, émettant parallèlement ce qui lui reste de forces singulières; un langage, un projet, une démarche, etc. S'il n'est pas cliniquement mort, il se fait pourtant signe de ses restes: il figure son propre impossible, cette finitude qui, si elle est radicalement sienne, signe par ailleurs la fin d'une appartenance au monde. Il est, comme la foule hagarde de Mallarmé, *la triste opacité de son spectre futur* (Mallarmé, 1970: 65).

Mais que peut-il donc encore faire, ce personnage qui tend de plus en plus à ne plus en être un? La réponse, me semble-t-il, est la suivante: de petite promesse en petite promesse, au prix d'un effort de soi harrassant et, nous le verrons, ultimement paradoxal, il se met continuellement au monde. Et si à tous coups ces promesses restent lettres mortes, l'échec du contenu ne disqualifie pas pourtant la puissance de la forme. C'est-à-dire qu'au-delà du «promis», qui contient chaque fois la possibilité de son propre échec - et cela n'échappe jamais, sauf quand il est l'Idiot, au personnage tarrien -, la promesse est l'acte par lequel il se donne au monde et se donne un monde en s'y engageant. Et en effet, il s'agit bien là d'une des dernières puissances: lorsqu'on ne peut plus rien et que rien n'arrive plus, on peut toujours se promettre que l'on pourra faire et que «ça» arrivera, quand bien même l'on sait

.....  
 DU CHEVAL... ON NE  
 SAIT RIEN: LE DÉFAUT  
 DE MONDE ET L'ÉCHEC  
 DU SUPPORTER DANS  
 L'UNIVERS  
 CINÉMATOGRAPHIQUE DE  
 BÉLA TARR  
 .....

Marion Bilodeau

ces promesses trompeuses. C'est au profit de cette vertu, me semble-t-il, que le contenu de la promesse tend à disparaître toujours plus au fil de la carrière de Béla Tarr: alors qu'il y avait encore promesse d'un logement dans *Le Nid Familial*, promesse d'amour dans *Rapports préfabriqués* et au moins promesse d'argent dans *Damnation*, c'est à la seule promesse du jour que s'en remettent les personnages du dernier long-métrage. Ce que je veux suggérer ici, et en cela je suis d'assez près Peter Sloterdijk dans *La Mobilisation infinie*, c'est que la promesse est bien davantage que l'acte par lequel un sujet s'engage à se perpétuer dans l'avenir. Elle est, plus fondamentalement, le geste d'un être qui par elle se *fait* sujet en portant le monde, geste par lequel il s'engage à tenir la promesse que lui fait le monde, pourtant incapable de la tenir, geste par lequel, donc, cet être maintient le néant à distance. Autrement dit, il y aurait, derrière toutes les promesses, une promesse plus grande, celle de pouvoir s'auto-attribuer une présence au monde, même lorsque ou peut-être précisément parce que celui-ci se dérobe.

C'est en ce sens que je veux penser que la promesse n'est pas, comme l'entend Rancière dans *Béla Tarr, le temps d'après*, la mise en marche qui entraînerait le personnage dans un espace autre, «un espace qui [ne serait] plus façonné par [sa] propre fatigue» (Rancière, 2011: 53). Tout au contraire le sujet est-il, parce que les promesses sont destinées à n'être point tenues, condamné à un essoufflement existentiel. Sloterdijk écrit:

Le rien est l'intenabilité manifestement progressive de ce qui a été promis, il est la réduction de tout ce qui est là-devant en un dispositif pour tenir des positions qu'on sait depuis longtemps intenables. C'est la vague de la lassitude qui roule par-dessus les digues des promesses rompues et qui rend les corps aussi lourds que leur propre dalle funéraire. Ce rien se prolonge jusque dans l'auto-expérience du sujet surmené, quand ce dernier parvient aux limites de sa résistance. (Sloterdijk, 2000: 184-185)

Et c'est bien là ce que met en scène Béla Tarr: des corps épuisés, terrassés par le trafic des promesses et leurs marches contre le néant qui finira bien par les rattraper. L'exister qui se convoque un monde qui ne persiste qu'aussi longtemps qu'il en assume la charge ne repousse pas véritablement la mort de chair. C'est le mouvement inverse qui est vrai: il s'en rapproche à chaque moment. Le corps mnésique, celui

qui supporte dans les deux sens du terme, est un corps tragique: le personnage nie le néant qui le frappe au moyen de la promesse et la mort frappe précisément parce que cette négation (qui se décline en fait au pluriel), ce sursis accordé au monde, se résout pour lui dans l'à-bout-de-souffle, limite de l'effort-de-soi comme lieu d'une défiguration radicale. Au fil du récit comme au fil de l'œuvre toute entière, le corps perd en potentialités à mesure qu'il gagne en fatigue. Jamais le cinéaste ne nous donne à voir des êtres qui grandissent ou qui prospèrent: Karrer (*Damnation*) finit à quatre pattes dans la boue avec les chiens; les habitants de *Sátántangó* finissent dépouillés et éparpillés dans des villages où ils ne connaissent personne; Valuska (*Les Harmonies Werckmeister*) finit à l'asile; Maloin (*L'homme de Londres*) finit libre, mais avec un meurtre sur la conscience; Ohlsdorfer et sa fille (*Le Cheval de Turin*) finissent sans eau, sans lumière, sans feu et peut-être reste-t-il des pommes de terre, mais ils n'ont plus rien pour les faire cuire. Écran noir qui clôt le sixième jour.

Or qu'est-il arrivé au cheval dans l'intervalle ? Et en sait-on davantage sur lui au terme du sixième jour ? Dans un entretien accordé en 2011, Béla Tarr affirme que, ce qui l'intéresse, c'est le *devenir* du cheval (et non son histoire, nous y reviendrons). Du titre et d'un tel commentaire, on aurait pu s'attendre à ce qu'il occupe davantage l'écran qu'il ne le fait en effet. Dans l'ensemble, le temps de caméra alloué à sa présence est bien moindre que celui accordé aux deux autres personnages. Or cette rareté dans l'apparition est compensée par la manière de l'apparence. D'abord parce que si le cheval que met en scène Béla Tarr est déjà un cheval lourd, la caméra accentue cet effet d'entrée de jeu dans la séquence d'ouverture - celle où l'on voit pendant plus de quatre minutes le cheval avancer difficilement à travers les vents violents - en partie au moyen d'un travelling arrière en contre-plongée qui confère à la bête une allure monumentale qui ne la quittera d'ailleurs plus. Je pense ici, entre autres, à ce si puissant gros-plan qui découpe sa figure au cinquième jour, un des derniers gros-plans du cinéma de Béla Tarr, et la dernière apparition de la bête dans le dernier film. Ensuite parce qu'à mesure que le cheval renonce aux gestes attendus - dès le deuxième jour, il refuse d'avancer, au troisième, il cesse de manger, puis de boire au quatrième, et enfin même de bouger au cinquième -, c'est le monde qui prend congé: le vent se

lève, le village est saccagé, le puis s'assèche, le feu et les lampes, qui pourtant contiennent suffisamment d'huile, s'éteignent, plongeant ainsi le père et la fille dans l'obscurité. Le cheval que Béla Tarr met en scène, et dont le devenir est donc aussi celui d'un monde, est une bête épuisée qui, arrivée au terme de sa résistance, se laisse mourir. Et c'est précisément cela, et rien que cela, au fait, qui arrive au cheval: son refus obstiné et silencieux de reconduire davantage l'épreuve du supporter. Si Béla Tarr ne travaille jamais qu'avec des corps essoufflés, c'est plus rarement il est vrai qu'il les fait parvenir à l'à-bout-de-souffle. On ne choisit pratiquement jamais la mort, en effet, dans les films du cinéaste et les seuls qui le font véritablement sont le cheval et Estike, l'enfant de *Sátántangó*, partie rejoindre les anges, sans doute pour échapper à la violence de la mère, aux mensonges du frère aîné et à l'indifférence générale. Il me semble que la proposition que nous offre Béla Tarr ici, et il s'agit d'une analyse fort lucide de notre manière d'être au monde, c'est que certains, *autres*, paient le prix du trafic des promesses qui font tenir les uns et leur monde<sup>[1]</sup>. Walter Benjamin écrivait, dans la VII<sup>e</sup> thèse sur le concept d'histoire:

Or ceux qui règnent à un moment donné sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé. L'identification au vainqueur bénéficie toujours aux maîtres du moment. (...) Tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. (Benjamin, 2000: 432)

Parmi ces derniers, il y a le cheval, mais aussi la petite Estike et son chat, celui-là qui subit les coups de la première dès lors qu'il tente d'échapper à son emprise, dans quelque chose comme le geste punitif de l'enfant à celui qui aurait failli à la promesse d'amitié. Ou la baleine qui, elle, aura dû mourir pour devenir le support du spectacle des hommes et bien d'autres personnages tarriens encore. Tous ces autres évidemment ne feront jamais l'Histoire «officielle», au mieux resteront-ils dans les marges, comme ce cheval qu'aurait rencontré Nietzsche en sortant de la gare de Turin, ce cheval dont effectivement l'histoire ne nous dit

<sup>1</sup> Il faut bien noter cependant qu'un seul personnage, chez Béla Tarr, peut être à la fois l'autre et l'un.



pas grand-chose. Or peut-être cet autre cheval aura-t-il fait l'histoire, du cinéma en tous cas, cet autre cheval de la dernière histoire de Béla Tarr, dans un puissant hommage à tous ceux et celles que l'on croise et que l'on côtoie, mais que l'on manque si souvent de voir.

## RÉFÉRENCES

- O CAVALO DE TURIM. DIRETOR: BÉLA TARR. PRODUÇÃO: HUNGRIA, França, Alemanha, Suíça, USA: TT Filmműhely, Vega Film, Zero Fiction Film, 2011.
- BENJAMIN, Walter (2000). «Sur le concept d'histoire», Œuvres complètes III, *trad.* Maurice de Candillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris: Gallimard, Folio/Essais, pp. 427-443.
- DELEUZE, Gilles (2009). *L'image-temps: Cinéma 2*. Paris: Minuit/Critique.
- FIANT, Antony (2014). *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, «Esthétiques hors cadre».
- HABIB, André (2011). *L'attrait de la ruine*. Crisnée, Yellow Now.
- MALLARMÉ, Stéphane (1970). «Toast funèbre» in *Poésies*. Paris: Gallimard/Poésie.
- MAURY, Corinne (2013). *L'attrait de la pluie*. Crisnée: Yellow Now.
- RANCIÈRE, Jacques (2011). *Béla Tarr, le temps d'après*. Nantes: Capricci/Actualité critique.
- ROLLET, Sylvie (2013). «Filmer la figure humaine "au milieu" des choses: le cinéma selon Béla Tarr», *Appareil*, 12, en ligne: <http://appareil.revues.org/1941>, consulté le 13 février 2015, pp. 2-8.
- SIMMEL, Georg (1998). « Les ruines, un essai d'esthétique » in *La Parure et autres essais*, *trad.* Michel Collomb, Philippe Marty et Florence Vinas. Paris: MSH, pp. 111-118.
- SLOTERDIJK, Peter (2000). *La mobilisation infinie: Vers une critique de la cinétique politique*, *trad.* Hans Hildenbrand. Paris: Christian Bourgois/Points.



# LE BESTIAIRE LITTÉRAIRE DE MME DE SÉVIGNÉ

Nicolas Garroté

nicolas.garotte@etu.univ-montp3.fr

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY - MONTPELLIER III, IRCL, FRANCE

Les figures animales que Mme de Sévigné tire de ses lectures tiennent une place de choix dans ses lettres. Elles permettent de conjuguer le plaisir de la citation, le plaisant de la comparaison et la fécondité de l'allusion. L'épistolière s'en sert pour railler ses contemporains et leurs travers, pour formuler des regrets ou des reproches à son entourage, et surtout pour exprimer sa tendresse à sa fille.

**LA FABLE QUE DÉDIE LA FONTAINE À LA FILLE DE MME DE SÉVIGNÉ EN 1668**, où un «Lion amoureux» veut épouser une «Bergère à son gré», semble prémonitoire de l'esthétique des *Lettres*, qui célèbrent les noces de papier de l'homme et de la bête. Dans une étude sur les animaux chez Mme de Sévigné<sup>[1]</sup>, Patricia Weed a montré que le vif bestiaire des lettres – la gent de poil et de plume qu'on y croise – est «doublé» (Weed, 1983: 173) par un bestiaire figuré, où les bêtes servent de miroir aux hommes. Nous voudrions montrer qu'il est en réalité «triplé», puisqu'au bestiaire figuré s'ajoute un bestiaire littéraire, intertextuel, qui confère à la musique des *Lettres* une densité polyphonique.

De même qu'elle donne à sa chienne Marphise le nom d'un personnage de l'Arioste, Mme de Sévigné affuble régulièrement les hommes de noms et de traits d'animaux littéraires. Ces applications permettent de conjuguer le plaisir de la citation, le plaisant de la comparaison et la fécondité de l'allusion. Il semble qu'elles fassent l'objet d'une densité concentrique: à mesure que l'on s'approche du noyau familial, elles sont de plus en plus riches et les animaux de plus en plus fabuleux.

251

LE BESTIAIRE LITTÉRAIRE  
DE MME DE SÉVIGNÉ

Nicolas Garroté

<sup>1</sup> Il s'agit de la version remaniée d'un article d'abord paru en 1981, assorti d'un «commentaire» de Fritz Nies. On trouvera toutes les références ci-dessous.

Une spirale, un jeu de l'oie intertextuel se dessine ainsi dans les *Lettres*, de l'huître de La Fontaine à l'hippogriffe de l'Arioste.

On verra tout d'abord comment le bestiaire littéraire de la *Correspondance* est mis au service du badinage et de la raillerie. Puis comment Mme de Sévigné l'utilise pour prodiguer des conseils, des reproches, ou pour formuler des regrets à son entourage. Enfin, nous verrons qu'il permet à l'épistolière d'exprimer sa tendresse et les peines causées par l'éloignement de sa fille.

### Le côté Célimène de Mme de Sévigné: raillerie et badinage

«Il y en a qui disent que, pour une femme de qualité, son caractère est un peu trop badin» disait Bussy-Rabutin dans le portrait satirique qu'il fit de sa cousine en 1658 (Bussy, 1993: 153). Les livres de Mme de Sévigné fourmillent de bestioles qui lui fournissent la matière d'applications propres à réjouir son lecteur. Ainsi le duc de Savoie, pris entre la France et l'Espagne pendant la guerre de la Ligue d'Augsbourg, risque fort de connaître le sort de l'huître de la fable de La Fontaine («L'Huître et les Plaideurs»): «il sera *gobé* par le plus fort» (19 juillet 1690, III, 918).<sup>[2]</sup> En 1677, lorsque Mme de Montespan apprend la relation du Roi avec Mme de Ludres, dame d'honneur de Madame, elle la brise avec éclat, humilie sa rivale et obtient son renvoi de la cour. Mme de Sévigné raconte une de ses visites à la maîtresse en titre, qui la reçoit dans sa chambre, à Versailles, en présence de sa rivale:

Sa sœur en haut, se trouvant en elle-même toute *la gloire de Niquée*, donna des traits de haut en bas sur la pauvre *Io*, et riait de ce qu'elle avait l'audace de se plaindre d'elle. Représentez-vous tout ce qu'un orgueil peu généreux peut faire dire dans le triomphe, et vous en approcherez- (11 juin 1677, II, 462)

Dans la mythologie grecque, et dans l'opéra de Quinault et Lully, qui venaient d'en reprendre le thème pour le carnaval de 1677, *Io* est une fille d'*Inachus* aimée de Jupiter mais transformée en vache et offerte à

<sup>2</sup> Nous citons Mme de Sévigné dans l'édition de Roger Duchêne, dont nous indiquons le tome en chiffre romain et la page en chiffre arabe.

Junon, pour assouvir sa jalousie. Ce nouveau baptême apparaît comme une variation sur la disgrâce de Mme de Ludres, vache offerte en sacrifice aux foudres de la «légitime». La métamorphose permet à la fois d'éviter les noms propres (Mme de Sévigné et sa fille recouraient à un chiffre pour cela) et de peindre la défaveur, ou plutôt l'holocauste, de la belle dame d'honneur. Mme de Sévigné l'appellera ainsi (tantôt *Io*, tantôt *Isis*, l'autre nom de la déesse dans le livret de Quinault) jusqu'à l'achèvement de sa «désastreuse aventure», dans un couvent, comme Mlle de La Vallière. Elle accentuera même son devenir bovin par une scène de pâturage, pendant la période d'exil qui précédera son renvoi définitif de la cour: «*Io* est dans les prairies en toute liberté, et n'est observée par aucun *Argus*» (30 juin 1677, II, 479).

Pour d'autres belles moins malheureuses, Mme de Sévigné pousse volontiers la plaisanterie jusqu'au sarcasme. Ainsi en 1676, elle trouve que «la *tourterelle* Sablière» (Mme de La Sablière) se console de la mort de son mari aussi aisément que l'oiseau de la fable de Mme de Villedieu («La Tourterelle et le Ramier»). Comme lui, elle apprend à un galant «*le chemin de son cœur*» (II, 373; Mme de Villedieu, 1670: 6) en lui confiant sa douleur. À l'inverse, Mme de Senneterre «n'a point de ramier, au moins de la grande volée. Savez-vous bien qu'elle est assez sottre ? Cela n'attire point les chalands» (4 septembre 1676, II, 389). La légère n'est pas moins bête que la sottre.

La raillerie s'accroît lorsqu'il s'agit des ennemis des Grignan, comme Forbin-Janson, évêque de Marseille et procureur pour le clergé, qui incarne l'opposition à M. de Grignan lors des assemblées générales des communautés de Provence pendant toute la décennie 1670. Mme de Sévigné le déteste tant que son confesseur lui refuse l'absolution, peu avant Noël 1673, «à cause de [s]a haine pour l'Évêque» (I, 633). Elle le surnomme «Fourbin», «La Grêle», mais aussi «Dom Courrier», en référence à la fable «Le Cheval et le Loup», où La Fontaine appelle le cheval «Dom Coursier». C'est une façon de railler ses allers et retours incessants entre Marseille (dont il était évêque) et Paris (où il venait faire sa cour et, selon Mme de Sévigné, intriguer contre M. de Grignan). En 1673, Pierre Arnoul Marin est nommé Premier Président au Parlement de Provence. Homme extravagant, aux «manières brusques», battant sa femme en public, il est surnommé le «cheval Marin» par l'épistolière, qui joue ainsi sur son nom et sur celui du poète italien Marino qu'on

appelait le «Cavalier Marin». Lorsqu'il est question de son départ, en 1689, elle s'écrie: «Je sens tout le mépris que l'on a pour votre Parlement en lui laissant le chef que nous connaissons (...) un cheval *marin* qui rue et fait cent folies» (25 septembre 1689, III, 708). *A contrario*, l'image de la colombe annonçant la fin du déluge dans la Genèse (8, 11) est reprise pour ceux qui soutiennent les Grignan ou les Sévigné. En novembre 1676, en pleine guerre de Hollande, on apprend à Mme de Sévigné que son fils pourrait rentrer plus tôt que prévu parce que les Impériaux prennent leurs quartiers d'hiver: «apparemment La Fare serait la colombe qui apporterait le rameau d'olive» (II, 450). Sous-lieutenant dans le régiment de son fils, La Fare devait le précéder et confirmer la bonne nouvelle. En 1689, lorsque Mme de Grignan remporte un procès de plusieurs années contre M. d'Aiguebonne, une affaire sur laquelle «on retourne [...] depuis le déluge», Mme de Sévigné rapporte à sa fille l'issue de l'audience: «une heure après, M. Bailly est sorti, comme la colombe, et m'a dit avec mine grave: "Madame, vous avez obtenu ce que souhaitiez."» (16 mars 1689, III, 542).

Certaines applications «salées» courent dans toute la *Correspondance*, comme celle de la «Mouche», qui caractérise plusieurs personnes et connaît plusieurs sources. Il y eut, sous le règne de Louis XIV, une véritable vogue de fables de la mouche: La Fontaine mais aussi Desmay, Benserade, Furetière, Montpleinchamp et Fontenelle en écrivent. Coulanges, le cousin de Mme de Sévigné, y consacre une chanson. En juin 1677, sur la route de Provence, les Grignan en composent aussi une, sur le modèle de celle de La Fontaine («Le Coche et la Mouche»):

Je vous remercie de la fable de *La Mouche*; elle est divine. On ne trouve en son chemin que des occasions de penser à elle: *oh ! que je fais de poudre !* Eh, mon Dieu ! que cela est plaisant ! La *Gillette* ne doute point que ce ne soit elle qui fasse le tourbillon. Il y en a d'autres qui ressemblent à cette autre *Mouche* de La Fontaine, et qui pensent toujours avoir tout fait. Elle était sur un chariot embourbé et voltigeait fort pendant qu'on le tirait d'affaire. Quand ce fut fait, elle s'en vint tout échauffée: *J'ai tant fait que nos gens sont enfin dans la plaine*. On trouve à tout moment de quoi faire ces applications. (23 juin 1677, II, 472)

Remarquons que Mme de Sévigné identifie les deux fables. Sans doute parce que les Grignan avaient repris le texte de La Fontaine dans la leur. Le thème et la morale, en tout cas, sont identiques. Mme de Sévigné songe aussitôt à l'appliquer à ceux «qui pensent toujours avoir tout fait»: sans doute l'évêque de Marseille, qui prétend avoir fait la paix de Pologne. Quelques jours plus tard, elle l'applique à sa cousine, et aux vaines occupations qui retiennent celle-ci à la cour: «Je fus hier, avec Mme de Coulanges, au Palais-Royal: *oh ! que je fais de la poudre !* n'est-ce pas une de vos applications ? Elle est fort juste et plaisante.» (25 juin 1677, II, 475), «Je crois que Mme de Coulanges n'ira point à Lyon. Elle a trop d'affaires ici: *oh ! que je fais de la poudre!*» (30 juin 1677, II, 479) Tant et si bien que «la Mouche» devient son surnom: «la *Mouche* ne peut pas quitter la cour présentement.» (21 juillet 1677, II, 497)

Mais la figure est malléable: la mouche s'applique à bien des visages, notamment celui de Mme de Lillebonne, qui se croit l'objet des soupirs qu'on adresse à sa fille:

*Oh ! que je fais de la poudre !* Une mère encore jeune, qui aurait été aimée, qui aurait après elle une fille bien plus aimable et qui croirait toujours que c'est elle qu'on suit, ne trouverez-vous point qu'on pourrait dire: *Oh ! que je fais de la poudre !* Il me semble que si j'avais été un peu plus sotte, j'aurais pu représenter cette sottise. Il est vrai qu'on est riche quand on sait cette fable. (14 juillet 1677, II, 488)

L'application est plus éloignée du sens original de la fable. Mme de Sévigné aurait pu choisir d'évoquer Bélise, la tante pleine de «visions» des *Femmes savantes*. Mais elle préfère la fable de sa fille. Le plaisir réside peut-être plus dans la reprise elle-même que dans la justesse de l'application (d'autant que Mme de Sévigné ignore celles qu'en fait Mme de Grignan: «n'est-ce pas une de vos applications ?»). La mouche devient ainsi dans les *Lettres* l'allégorie de tous les ridicules, un masque plastique pouvant recouvrir tous les visages, jusqu'à celui de l'épistolière.

En 1679, en effet, Mme de Sévigné s'applique la fable, mais en reprenant le texte de La Fontaine. Peut-être parce qu'elle répugne à se confondre aux yeux de sa fille avec les sots personnages qui ont joué ce rôle dans la version des Grignan. L'application apparaît peu de temps

après la disgrâce de Pomponne, ministre des Affaires étrangères (portefeuille dont la Provence relevait) et ami de Mme de Sévigné, qu'elle sollicitait souvent pour les affaires de son gendre. Ce sont désormais les Grignan résidant à Paris qui joueront ce rôle, auprès du frère de Colbert, qui a hérité du ministère et qu'ils connaissent bien. Mme de Sévigné se sent alors mouche parmi les chevaux:

Ainsi vous voyez clairement l'accablement d'affaires que vous me donnez, et le bel usage que je fais de toute ma bonne volonté. Me voilà précisément comme la mouche. Je me mets *sur le nez du cocher*, je pousse la roue, je bourdonne, et *fais cent sottises pareilles*, et puis je dis: *J'ai tant fait que nos gens sont enfin dans la plaine*. Je vais chez MM. de Grignan, j'écoute ce qu'ils me disent, j'approuve, je conseille ce qui est résolu. En un mot, ma chère enfant, si vous ne m'aimez par d'autres raisons que par l'intérêt, je suis perdue. (6 décembre 1679, II, 758)

J'ai parlé de vos affaires aux Grignan; il est vrai que c'est là où je fais comme la *Mouche*. Ils sont fort opposés à l'affaire de Toulon. (...) Il est vrai que j'ai un peu bourdonné, et me suis si bien placée sur le nez du Chevalier que je suis persuadée qu'il me la rapportera [une gratification accordée aux Grignan] de Saint-Germain; je ferai le reste. (25 décembre 1679, II, 773)

L'autodérision vise ici à conjurer l'amertume, et peut-être à stimuler la tendresse de Mme de Grignan, à un moment où Mme de Sévigné, qui se disait la «résidente» de sa fille, perd cette charge. Justement, dans la même lettre, l'épistolière applique aussi la référence aux peines de l'éloignement:

L'éloignement, ma très chère, est une chose affreuse, accompagné de tout ce qui accompagne le nôtre. Je vous épargne souvent de lire mes peines sur le sujet, mais il m'est quelquefois impossible de vous les dissimuler. Il faut que je les bourdonne comme la *Mouche*. Je souhaite que ce ne soit pas aussi inutilement, et que l'amitié que vous avez pour moi fasse un effet qui est de vous réveiller sur le soin que vous devez avoir de vous avant toutes choses. (25 décembre 1679, II, 772-773)

Étrange application, où le bourdonnement de la mouche, qui était omniprésent dans la fable de La Fontaine, sert à évoquer une plainte



souvent retenue et à peine audible, les accents indistincts d'une douleur bâillonnée. Où l'écriture, humiliée et offensée, devient sifflement d'insecte, bruit de fond importun, mue d'une voix étranglée.

Pourtant, dix ans plus tard, la mouche reparaitra pour chanter le printemps radieux de 1690:

J'ai si bien fait que le printemps est achevé. Tout est vert. Je n'ai pas eu de peine à faire pousser tous ces boutons, à faire changer le rouge en vert. Quand j'ai eu fini tous ces charmes, il a fallu aller aux hêtres, puis aux chênes; c'est ce qui m'a donné le plus de peine, et j'ai besoin encore de huit jours pour n'avoir plus rien à me reprocher. Je commence à jouir de toutes mes fatigues, et je crois tout de bon que non seulement *je n'ai pas nui* à toutes ces beautés, mais qu'en cas de besoin je saurais bien faire un printemps, tant je me suis appliquée à regarder, à observer, à épiloguer celui-ci, ce que je n'avais jamais fait avec tant d'exactitude. Je dois cette capacité à mon grand loisir et, en vérité, ma chère bonne, c'est la plus jolie occupation du monde. C'est dommage qu'en me mettant si fort dans cette belle jeunesse, il ne m'en soit demeuré quelque chose: *Mais hélas ! quand l'âge nous glace, / Nos beaux jours ne reviennent jamais !* (26 avril 1690, III, 875-876)

257

LE BESTIAIRE LITTÉRAIRE  
DE MME DE SÉVIGNÉ

Nicolas Garroté

Mme de Sévigné se décrit plaisamment en insecte butineur qui va d'arbre en arbre et croit, comme la mouche de La Fontaine et de Mme de Grignan, accomplir ce qu'elle ne fait que voir. La description s'ouvre sur un alexandrin qui rappelle un vers de la fable de La Fontaine («J'ai tant fait que nos gens sont enfin dans la plaine»). L'allusion retrouve son sens original, et n'est plus que prétexte à une représentation amusée de soi et du printemps breton.

Comme le bourdon de la *Recherche du temps perdu*, la mouche de la *Correspondance* a porté bien des sentiments. Son vol a épousé en quelque sorte l'itinéraire de Mme de Sévigné: parti de la raillerie de son entourage (l'évêque de Marseille, Mme de Coulanges, Mme de Lillebonne), passé par une autodérision mi-inquiète mi-enjouée, il s'achève sur une peinture souriante du printemps et de soi que ni l'excès ni le manque de sel ne peuvent plus sécher. Un printemps qui rappelle cependant son âge à cette «Sido» butinant à l'ombre de ses charmes en fleurs.

## Le côté Mme Pernelle de Mme de Sévigné: reproches et regrets

«Mme Pernelle en dirait autant, mais elle dirait bien» dit Mme de Sévigné en décembre 1671 (I, 393). Comme la mère d'Orgon dans *Tartuffe*, mais avec plus de grâce et de douceur, il arrive à l'épistolière de conseiller, de reprendre, voire de réprimander les membres de sa famille. En 1677, elle met sa fille en garde contre son gendre en l'assimilant à Grippeminaud, le chat fourré de Rabelais et de La Fontaine (II, 477). En 1671, elle appelle le frère du comte, coadjuteur de l'évêque d'Arles, «Seigneur Corbeau». Un surnom doublement lafontainien, *Corbeau*, associé au teint sombre des Grignan et à l'habit du prélat,<sup>[3]</sup> venant du «Corbeau et le Renard»<sup>[4]</sup> et *Seigneur*, associé à leur félinité royale et paresseuse,<sup>[5]</sup> étant le titre de tous les lions dans les *Fables* (*maître*, le titre du corbeau, sentait sans doute trop son Pathelin et sa roture aux yeux de Mme de Sévigné pour un Grignan). Le 19 juillet 1671, elle écrit à propos du coadjuteur:

je n'avais pas bien vu sa goutte en vous écrivant. Ah ! *Seigneur Corbeau*, si vous n'aviez demandé, pour votre nécessité, qu'*un poco di pane, un poco di vino*, vous n'en seriez point où vous êtes; il faut souffrir la goutte, quand on l'a méritée. Mon pauvre Seigneur, j'en suis fâchée, mais c'est bien employé. (I, 298)

Les mots en italiens sont une allusion à la simplicité de la Cène – Bossuet emploie exactement les mêmes en français dans ses *Méditations sur l'Évangile* (2017: 1056-1057) – et donc à l'ascèse à laquelle sont appelés les disciples du Christ, en particulier un futur évêque. Pour reprocher au coadjuteur ses excès alimentaires, Mme de Sévigné reprend aussi la chute de «La Cigale et la Fourmi»: «j'en suis fâchée, mais c'est bien employé» / «j'en suis fort aise: / Eh bien ! dansez maintenant». Le rythme (4/6 et 4/7) et la sonorité («j'en suis fâchée» / «j'en suis fort

<sup>3</sup> «Could it be that the black of clerical garb is responsible for stimulating such imagery!» s'exclame une critique américaine (Recker, 1986: 35).

<sup>4</sup> Le 12 juillet 1671, Mme de Sévigné dit qu'il n'a «aucune branche où se reposer» (I, 192).

<sup>5</sup> Mme de Sévigné appelle M. de Grignan «le matou» (II, 104 et *passim*), son fils «le petit matou» ou «le minet» (III, 496 et *passim*) et sa fille Marie-Blanche «petit chat» (I, 548).

aise») sont quasi identiques. Le sens des deux premiers segments paraît opposé, mais c'est parce que le propos est ironique chez La Fontaine. L'attitude que Mme de Sévigné reproche au Coadjuteur tient à la fois des défauts du Corbeau et de ceux de la Cigale: comme le premier il a été gourmand, comme la seconde il a été imprévoyant. Cela est d'autant plus coupable qu'il est un ecclésiastique, d'où l'allusion à la Cène. Les allusions permettent d'exprimer plaisamment des reproches à un parent de la comtesse, alors en séjour à Grignan, d'en envelopper l'amertume dans le miel de la référence. Le bestiaire lafontainien, qui mêle à la gaieté des *Fables* leur portée morale et édifiante, est particulièrement approprié. Il fournit à Mme de Sévigné cette langue à double fond dont elle a besoin pour parler à et de sa belle-famille.

Il permet aussi à l'épistolière d'exprimer des regrets, en particulier à propos de son fils. En 1679, après deux décennies de service dans l'armée sans grand avancement, Charles de Sévigné cède à l'appel de la forêt bretonne et veut vendre sa charge, même à vil prix. La marquise pousse d'abord les hauts cris, mais se résigne enfin: «Ce pays-ci [Paris, la cour] n'est pas bon pour l'établir; il faut rendre à César ce qui appartient à César. Je l'ai un peu dérangé, mais il ne doit pas y avoir de regret; cette éducation vaut mieux que celle de *Laridon négligé*» (29 septembre 1679, II, 691). L'allusion à la Bible entraîne celle à la fable de La Fontaine («L'Éducation»). Charles est identifié à César, le chien noble, propre aux exploits (à l'armée) et à la grandeur (à la cour). Même si, comme sa mère, «demoiselle de Bourgogne élevée à la cour», il ne parvient pas à bréclat escompté, il vaut toujours mieux y avoir été préparé que d'avoir reçu une éducation indigne, comme son ami breton Tonquedec. À force de persister dans son dessein, le chien devient loup: «dans l'humeur où il est, n'être plus attaché comme le loup est tout ce qu'il désire» (1er mars 1680, II, 857), «c'est un petit libertin qui dirait comme le loup» (3 avril 1680, II, 890). Comme le loup de la fable («Le Loup et le Chien»), Charles préfère la liberté sauvage du hobereau au «collier» de l'armée. Le passage de l'animal domestique à l'animal sauvage des *Fables* exprime bien sa trajectoire, et les regrets de Mme de Sévigné de le voir «[s]'envoyer à Quimper» (II, 858).

Pleine de désillusions sur sa carrière, elle désespère aussi de le marier: «Ces sortes de conduites sont aussi mauvaises pour prendre les hérons que pour faire sa cour» commente-t-elle le 19 janvier 1680 (II, 806). Où «héron»

vaut pour *fille à marier, parti*, en référence à la fable de La Fontaine qui unissait les deux figures, l'oiseau dédaigneux et la jeune fille «un peu trop fière» («Le Héron, La Fille»). Le terme n'est pas choisi au hasard. Charles essuie depuis plusieurs années le refus de partis potentiels, à Paris comme en Bretagne, dans la robe comme dans l'épée. Étrange destin de ce fils chien et loup qui n'attrape point de héron! Les animaux des *Fables* servent à dire en sourdine l'amertume de l'épistolière, qui voit son fils s'ensauvager et décevoir une à une les espérances qu'elle avait placées en lui. Toutefois, il ne se départira jamais d'une vive tendresse pour sa mère, qui lui vaudra le surnom de «pieux Énée».

### Le côté Mariane de Mme de Sévigné: la tendresse et l'ennui

Dès la livraison de la quatrième partie des *Fables* (1679), les «Deux Pigeons» apparaissent dans la *Correspondance* pour évoquer les deux enfants de Mme de Sévigné: «Je reçois des lettres de votre frère, qui ne me parlent que de son *pigeon*» (27 septembre 1679, II, 688), «je lui dis que vous êtes son *pigeon*, et que vous l'aimez.» (4 octobre 1679, II, 694) La référence permet d'exprimer la tendresse. Ou peut-être d'éteindre les éventuelles étincelles entre frère et sœur, que Mme de Sévigné redoutait,<sup>[6]</sup> en imposant à leur relation un climat d'«amour tendre».

Mais ce qu'elle redoute par-dessus tout, c'est la séparation et la mauvaise santé de sa fille. «Je me fais des *Dragons*<sup>[7]</sup>» (I, 154) dit-elle souvent, c'est-à-dire des inquiétudes et des tourments. Semblable, en cela, à Mariane, la religieuse des *Lettres portugaises* (1669).<sup>[8]</sup> «Quelle joie, ma très chère bonne, de vous voir sans être malade et sans *dragons* ! Ah, mon Dieu ! les étranges et dévorantes bêtes ! Vous n'êtes pas seule à qui elles font du mal.» (7 octobre 1677, II, 563) Le mot appartient à

<sup>6</sup> Une lettre de son fils à sa fille après la mort de leur mère en témoigne: «elle [Mme de Sévigné] m'a quelquefois soupçonné d'intérêt ou de jalousie contre vous pour toutes les marques d'amitié qu'elle vous a données. J'ai présentement le plaisir de donner des preuves authentiques des véritables sentiments de mon cœur.» (juillet ou août 1696, III, 1693).

<sup>7</sup> La majuscule figure dans l'édition de 1754.

<sup>8</sup> Roger Duchêne rapproche les deux œuvres, où il voit «malgré la différence de situation, (...) la même expression pathétique et douloureuse d'un amour contrarié par l'absence.» (Duchêne, 1992: 253).

l'idiote des deux femmes. Dans son *Lexique de la langue de Madame de Sévigné*, Édouard Sommer remarque que le mot «ne se trouve pas dans les dictionnaires du XVIIe siècle.» (Sommer, 1866: 309) Tout porte à croire que Mme de Sévigné a tiré la figure du dragon des vieux romans qu'elle aime en dépit d'elle-même. Peut-être d'*Amadis de Gaule*, qu'elle cite à l'occasion. Il n'est pas anodin qu'elle ait retenu cette figure traditionnelle de l'opposant à l'union des amants pour exprimer son chagrin. Dans les romans, les dragons séparent les amants; dans la *Correspondance*, ils dévorent les cœurs éloignés.

Au contraire, pour rêver cette union, Mme de Sévigné recourt à un autre animal fantastique, adjuvant des amants: l'hippogriffe.

Si vous n'étiez point grosse, et que l'hippogriffe fût encore au monde, ce serait une chose galante et à ne jamais l'oublier que d'avoir la hardiesse de monter dessus pour me venir voir quelquefois. Hélas ! ma bonne, ce ne serait pas une affaire: il parcourt la terre en deux jours. Vous pourriez même quelquefois venir dîner ici, et retourner souper avec M. de Grignan; ou souper ici, à cause de la promenade où je serais bien aise de vous avoir, et le lendemain vous arriveriez assez tôt pour être à la messe dans votre tribune. (15 juillet 1671, I, 295)

L'hippogriffe (moitié cheval, moitié griffon) est dans *Roland furieux* la monture d'Astolphe pour aller dans la lune. L'animal fabuleux est chez Mme de Sévigné le support d'une rêverie de retrouvailles: puisqu'il mène Astolphe dans la lune, il pourra bien mener Mme de Grignan aux Rochers, dans la résidence bretonne de l'épistolière. Il fournit à Mme de Sévigné l'«espèce de magie» (I, 292) à laquelle elle rêvait une semaine plus tôt. Marc Fumaroli remarque justement que chez l'Arioste,

l'hippogriffe d'Astolphe est le symbole, à l'intérieur même du poème, de l'imagination poétique, des pouvoirs de la parole quand elle s'associe à la fable et à la liberté. L'imagination de l'Arioste, comme le cheval ailé d'Astolphe, passe avec une aisance désinvolte du camp des chrétiens à celui des Mores, des aventures d'amour dans les forêts et sur les côtes rocheuses de l'Europe du Nord, à celles qui ont pour théâtre les villes sensuelles de l'Orient. (Fumaroli, 1997: 108-109)

Mme de Sévigné a bien senti cette puissance évocatoire et incantatrice de l'hippogriffe ariostin. C'est ce qui explique l'usage qu'elle en fait dans les *Lettres*, où il ne vole pas d'un camp et d'un monde à l'autre mais de la fille à la mère, des portes de l'Afrique (la Provence) aux portes des Indes (la Bretagne), joignant d'un coup d'ailes «ces deux bouts de la terre où nous sommes plantées» (II, 878).<sup>[9]</sup> Dans *Amadis de Gaule*, dans *Roland furieux*, dans le mythe d'Andromède (que Mme de Sévigné connaît par les *Métamorphoses* et par la pièce de Corneille), c'est toujours l'hippogriffe (ou un de ses frères ailés, le pégase ou le «grifaleon»<sup>[10]</sup>) qui aide le preux à secourir la belle, prisonnière ou menacée par un dragon (ou par un avatar marin). Dans les *Lettres*, où il circule de 1671 à 1679, l'hippogriffe fait en quelque sorte système avec les dragons. Les dragons séparent la mère et la fille, l'hippogriffe les réunit. Opérateur d'union, il fournit la matière d'un rêve d'amour que les lettres seules sont inaptes à feindre. L'animal littéraire n'est plus mis au service d'une herméneutique du monde, des autres ou de soi, il est vecteur d'échange, support d'une rêverie à laquelle Mme de Sévigné s'abandonne, attentive non plus aux deux cents lieues qui la séparent de sa fille mais aux simples détails de leurs retrouvailles: dîner ou souper ? Comme Argan hésitant entre long et large, Mme de Sévigné n'hésite plus qu'entre soir et matin. C'est que l'hippogriffe a rempli son rôle, au moins le temps de l'écriture de la lettre: unir mentalement les deux femmes par-delà les monts, et par la merveille du texte.

Mieux encore, il transforme l'essence de la lettre. Quelques lignes plus haut, Mme de Sévigné affirmait: «Si je vous écrivais toutes mes rêveries, je vous écrirais toujours les plus grandes lettres du monde. Mais cela n'est pas bien aisé. Ainsi je me contente de ce qui se peut

<sup>9</sup> On peut remarquer que Proust utilise la même image lorsque le narrateur de la *Recherche du temps perdu* espère que sa rencontre avec Mme de Villeparisis, au Grand-Hôtel de Balbec, lui permettra de franchir «les distances sociales infinies» qui le séparent de Mlle de Stermaria «comme si [il avait] été porté par les ailes d'un oiseau fabuleux» (Proust, 1988: 253). Réminiscence sévignéenne ?

<sup>10</sup> Ainsi nommé parce qu'il «avait la ressemblance d'un Grifphon et d'un Lyon» (Silva, 1556: 210).

écrire, et je rêve tout ce qui se doit rêver».<sup>[11]</sup> Quand je rêve, je rêve; quand j'écris, j'écris. Voire. Car voici que, comme l'oiseau de Mallarmé brise et traverse le verre,<sup>[12]</sup> l'hippogriffe de Mme de Sévigné brise les parois qu'elle venait d'établir et traverse son rêve, poursuivant son vol à grands coups de plume hors du ciel qui le songe. Secouant l'agonie par l'espace infligée aux deux femmes qui le nient, l'oiseau-chimère abolit encore la frontière entre le rêve et l'écriture, entre château en Espagne et lettre pour Provence. L'envol de l'hippogriffe au zénith de l'année 1671 confond l'«arrière-boutique» où se tisse l'étoffe d'un rêve d'amour et l'étal du texte où il se déplie. Plus de frontière entre intériorité et extériorité, entre l'âme et la lettre, plus de sphères, plus qu'un ciel où «mes pensées, mon encre, ma plume, tout vole» (III, 516).

Tandis que le bestiaire des fables (de La Fontaine, de Mme de Villegaignon et même de Mme de Grignan), à la fois réaliste et moral, sert à peindre les hommes, leurs caractères et leurs travers, le bestiaire fantastique de l'épopée et du roman devient support des affects et trame d'un rêve d'amour. Le bestiaire littéraire de Mme de Sévigné connaît ainsi une triple progression: des animaux des *Fables* aux animaux de la fable (l'épopée et le roman); du monde entier au cœur d'une mère; de l'interprétation du monde à sa transformation. Sous la plume de cette maternelle Philomèle, il forme les accords d'un chant propre à faire reflourir les déserts où il porte.

<sup>11</sup> Cette distinction est réaffirmée en 1676: «je m'en retourne seule dans ma forêt, avec une impatience et une espérance de vous voir, qui font continuellement les deux points de mon discours, c'est-à-dire de ma rêverie, car je sais comme il faut ménager aux autres ce que nous avons dans la tête.» (8 septembre 1676, II, 392).

<sup>12</sup> «Rêver à un envol d'oiseau pour signifier l'acte poétique n'a rien, en soi, de bien original; imaginer le ciel comme un plafond contre lequel on se heurte ne réclame pas non plus une invention particulièrement active. Mais si l'oiseau crève une vitre, si cette vitre est aussi un tombeau, un plafond, une page; si cet oiseau laisse tomber des plumes qui font vibrer des harpes, puis deviennent des fleurs effeuillées, des étoiles tombées, ou de l'écume; si cet oiseau-écume déchire la transparence aérienne tout en se déchirant à elle; si cette transparence, devenu chant d'oiseau, éclate en mille gouttelettes qui se muent à leur tour en jet d'eau, en fleurs épanouies, en explosions de diamants ou d'étoiles, en coups de dés, on accordera que nous sommes chez Mallarmé et chez lui seul.» (Richard, 1961: 29-30).

## RÉFÉRENCES

- BOSSUET, Jacques-Bénigne (2017). *Élévations sur les mystères, Méditations et autres textes*. Paris: Robert Laffont.
- BUSSY-RABUTIN, Roger de (1993). *Histoire amoureuse des Gaules*. Paris: Gallimard.
- DUCHÊNE, Roger (1992). *Madame de Sévigné et la lettre d'amour*. Paris: Klincksieck.
- FUMAROLI, Marc (1997). *Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle*. Paris: Fallois.
- LA FONTAINE, Jean de (1991). *Œuvres complètes I. Fables et contes*. Paris: Gallimard.
- NIES, Fritz (1981). Commentaire, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 15/2, pp. 109-116.
- PROUST, Marcel (1988). *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris: Gallimard.
- RECKER, Jo Ann M. (1986). *Appelle-moi Pierrot: Wit and Irony in the Lettres of Madame de Sévigné*. Amsterdam-Philadelphie: John Benjamins.
- RICHARD, Jean-Pierre (1961). *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil.
- SÉVIGNÉ, Marie de (1972-1978). *Correspondance*. Paris: Gallimard.
- [SILVA, Feliciano de] (1556). *Le Douzième livre d'Amadis de Gaule*, trad. Guillaume Aubert. Paris: Longis.
- SOMMER, Édouard (1866). *Lexique de la langue de Madame de Sévigné*. Paris: Hachette.
- VILLEDIEU, Marie-Catherine de (1670). *Fables ou Histoires allégoriques*. Paris: Barbin.
- WEED, Patricia (1981). Le Bestiaire de Madame de Sévigné, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 15/2, pp. 95-107.
- WEED, Patricia (1983). Le Bestiaire de Madame de Sévigné, *Les Lettres romanes*, 37/3, pp. 163-180.



# **AM I NOT A FLY LIKE THEE? / OR ART NOT THOU A MAN LIKE ME?: OS DIÁLOGOS HOMEM-ANIMAL NA POESIA INGLESA DO PERÍODO ROMÂNTICO**

Paula Guimarães  
paulag@ilch.uminho.pt  
UNIVERSIDADE DO MINHO, BRAGA, PORTUGAL

Este artigo explora o significado cultural dos animais e suas respetivas representações estéticas na poesia do período romântico inglês, durante o qual se verificou um incremento acentuado dos valores humanistas e democráticos. Examina como, no contexto proto ecológico de uma nova ênfase na natureza, aqueles foram vistos quer como seres intrinsecamente diferentes do homem (indivíduos com espírito e voz própria), quer como muito semelhantes aos seres humanos, com a capacidade de sentir, pensar e dialogar como eles. O artigo detalha vários aspetos relativos à importância dos animais em poetas como Blake, Byron, Coleridge, Wordsworth, Shelley e Keats e nas suas respetivas obras, e relaciona o interesse destes nos dilemas e ensinamentos daqueles com os discursos sobre animais produzidos em vários contextos culturais contemporâneos, incluindo debates políticos, teses alimentares e teorias sobre a evolução das espécies.

265

**AM I NOT A FLY LIKE THEE? / OR ART NOT THOU A MAN LIKE ME?: OS DIÁLOGOS HOMEM-ANIMAL NA POESIA INGLESA DO PERÍODO ROMÂNTICO**

.....  
PaulaGuimarães

**AO QUE PARECE**, foi apenas muito recentemente que os seres humanos descobriram que não são, afinal, figuras centrais no esquema da existência.<sup>[1]</sup> Em *Kindred Brutes* (1999), Christine K. Jones argumenta que foi no período romântico – uma altura de profundas mudanças sociais e políticas<sup>[2]</sup> – que o homem começou a questionar seriamente a sua

<sup>1</sup> Em *Considering Animals* (2011), Freeman aborda os problemas práticos e éticos das interações do homem com as outras espécies e faculta evidência convincente de que estas são capazes de consideração pelo Outro. Salienta ainda os contactos frequentes com outras espécies que perturbam a nossa existência humana e examina os nossos relacionamentos problemáticos com elas. Demonstra que, diante da extinção de espécies e da destruição ambiental, os papéis e os destinos dos animais são demasiado importantes para serem ignorados.

<sup>2</sup> Entre 1790 e 1830, os ideais da liberdade, da igualdade e da fraternidade, resultantes da Revolução Francesa, tinham conduzido a um grande incremento dos valores humanistas.

própria centralidade no mundo (7). Mas foi também no contexto de uma nova e intensa exaltação da Natureza que o debate literário acerca da diferença ou semelhança entre os animais e o homem começou a ser articulado. Em *Man and the Natural World* (1983), Keith Thomas refere que o debate evolucionista sobre a relação científica entre a espécie humana e as outras espécies animais teve início no século XVIII e havia concluído, no final do período romântico, que ambas compartilhariam uma mesma herança biológica (40).<sup>[3]</sup> Esta consciência ou sensibilidade precoce já informa a postura neoclássica de poetas como Alexander Pope (1688-1744), baseada na ideia de uma grande cadeia existencial (*a great chain of being*),<sup>[4]</sup> na qual o homem e a fera são elos inseparáveis, propondo de forma audaz que a imaginação dos poetas se alargue para incluir o ponto de vista não-humano.<sup>[5]</sup>

Um primeiro, e também paradigmático, exemplo de poeta *natural* é Robert Burns (1759-1796), conhecido pela sua poesia popular, cantada em dialeto escocês e em forma de diálogo com os animais, incluindo os mais pequenos. O seu estilo romântico, que inclui a adoção de uma linguagem deliberadamente simples, é encarado como uma estratégia crítica de olhar o homem e de o levar a ver o mundo através de outra perspetiva – nomeadamente, a de um simples piolho. O poema

---

As subsequentes reformas sociais e políticas, por sua vez, criaram as condições necessárias para que um maior número de seres humanos pudesse viver condignamente.

<sup>3</sup> A par das taxonomias biológicas de Buffon e Lineu, que tinham demonstrado importantes semelhanças anatómicas entre homem e animal, uma nova orientação para os deveres do cuidado conduziu a movimentos humanitários que defendiam o bem-estar dos animais, da mesma forma que o dos escravos e das pessoas oprimidas em geral.

<sup>4</sup> «Nothing is foreign: parts relate to whole; / One all-extending, all-preserving soul / Connects each being, greatest with the least; / Made beast in aid of man, and man of beast; / All served, all serving: nothing stands alone: / The chain holds on, and where it ends, unknown.» (*Essay on Man*, 21-34,45-8). Todos os excertos poéticos referidos ou citados neste artigo são retirados da antologia de Duncan Wu (2006).

<sup>5</sup> Tal como Mark Payne enfatiza em *The Animal Part* (2010), «The ecological argument is founded on empathetic imagination [...] to be asked to think like a mountain moves the question of the imagination far beyond.» (4) Curiosamente, os poemas e as cartas de Pope que fazem alusão aos seus cães de raça estão mesmo entre os primeiros em inglês a antropomorfizar completamente os animais domésticos. Veja-se, por exemplo, o seu *Bounce to Fop* (1736): uma epístola de um cachorro de Twickenham para um cão da Corte, a qual aborda o então controverso tema da alma/espiritualidade dos animais.

intitulado *To a Mouse* (1785) exprime, assim, a compreensão e compaixão genuínas do poeta por uma família de roedores cujo refúgio é acidentalmente destruído por um arado. Burns parece, além do mais, propor uma «democracia» igual para todas as criaturas, chegando mesmo a elevar o rato acima do homem: aquele seria mais abençoado por só se preocupar com o presente e, ao contrário deste, nunca antecipando ou temendo o futuro. O forte sentimento de identificação entre o animal desprotegido e o poeta desfavorecido assume assim uma conotação política, uma vez que ao contrário de outros artistas Burns não escreve a partir de uma posição privilegiada.<sup>[6]</sup>

Como observa Jones (62), um dos exemplos mais invulgares no período romântico do uso de certos animais para fins políticos, e sobretudo as causas liberais, era o ato simbólico de adoção de um animal selvagem ou exótico. Num poema bem conhecido de Robert Southey (1774-1843), intitulado *The Dancing Bear*, a simpatia do poeta em relação ao urso dançarino que é explorado no circo, e a quem ele se dirige, surge associada ao fracasso reiterado do Parlamento inglês em introduzir legislação abolicionista. Ao fazer a descrição da condição degradada do urso, que é estrategicamente comparada à escravidão humana, Southey parece assumir o ponto de vista daquele e comprometer-se seriamente com a ética do tratamento animal, ao mesmo tempo que critica a incapacidade política de erradicação daquele flagelo. Como observa Jones (45), os seus poemas da década de 1790, como *To a Goose*, *To a Spider* e *Ode to a Pig*, abordam todos eles o animal de uma forma familiar e identificam-se de perto com os sentimentos do mesmo. Mas Southey parece não apenas criticar mas também saborear tais exemplos de antropomorfismo, o que confere à sua escrita poética uma estranha combinação entre humor satírico e seriedade.

---

<sup>6</sup> Outro poeta oriundo da classe baixa, John Clare (1793-1864), mostra também uma grande capacidade de ver e compreender o mundo animal, em particular os pássaros (mais de 40 poemas); um deles, a narceja, vive e sofre, como o próprio poeta, nas fronteiras da sociedade humana. Os animais em Clare partilham com os humanos preocupações semelhantes e procuram evadir ou desafiar a opressão. O recurso à onomatopeia como forma privilegiada de expressão aliena os leitores da sua própria voz e coloca-os em contacto com o mundo natural e sua cacofonia de vozes não humanas (muito presente, por exemplo, em *Rural Morning*).

O uso generalizado de figuras de animais na obra poética e pictórica de William Blake (1757-1827) é um assunto complexo, envolvendo formas deliberadamente polarizadas («two contrary states») e configurações perturbadoras. Por exemplo, o famoso poema *The Tyger* (incluído em *Songs of Innocence and of Experience* de 1794) surge posicionado entre a pura celebração da energia animal feroz e o medo primordial sentido pelo homem: se o Tigre não receia o Homem ou o próprio Criador, estes em contraste temem a sua lendária ferocidade, admirando embora a sua beleza terrífica. As representações animais alternadamente «ferozes» e «mansas» de Blake e a comparação das mesmas com o Reino de Terror de 1792-3 têm sido referidas pela crítica, sendo associadas às *Reflections on the Revolution in France* (1790) de Edmund Burke e ao seu *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757).<sup>[7]</sup> Além do mais, Burke tinha classificado o tigre – assim como a baleia, o touro e o burro selvagem – como criaturas «sublimes». De acordo com Jones (50), esta dicotomia entre os animais belos mas inocentes (mansos como o cordeiro) e os que são sublimes nos seus efeitos sobre a humanidade, causando terror e destruição, é prevalente no período romântico, tanto na sua cultura escrita como visual.<sup>[8]</sup>

Na sua obra multifacetada, Blake representa as criaturas não-humanas – as selvagens e as domesticadas – não tanto como meras figuras ou símbolos de um sistema mas como exemplos visionários daquilo que, segundo ele, excede ou desafia os (inferiores) sentidos humanos (Fosso, 2014). Os seus espantosos poemas iluminados colocam o leitor no centro de uma fauna verdadeiramente adâmica e analisam a relação bíblica do animal com o humano (colocando-os em diálogo filosófico), assim como confrontam a própria animalidade e o desejo físico do homem.<sup>[9]</sup> Deste modo, no apocalipse da Forma Humana que surge nas épicas tardias de Blake,<sup>[10]</sup> o *ser* humano multivariado torna-se fonte vital de uma alteridade corpórea e de um *génio* expandido,

<sup>7</sup> Os críticos Martin K. Nurmi e Ronald Paulson são apenas dois exemplos principais dessas comparações ou associações da obra de Blake.

<sup>8</sup> A este propósito, e no contexto da cultura visual, vejam-se as pinturas de George Stubbs, Eugene Delacroix e Jean-Louis Gericault.

<sup>9</sup> Um bom exemplo desses elementos em Blake é o poema *The Garden of Love* (em *Songs*).

<sup>10</sup> Referimo-nos sobretudo a *The Four Zoas* (1804), *Milton* (1810) e *Jerusalem* (1820), obras que representam o culminar do seu pensamento visionário.

formando um ser misto, divino – sublimemente partilhado (Fosso, 2014). As representações de Blake, incluindo as de «animais humanos», destabilizam, assim, todo o sentido de animalidade que é simples, essencialista ou antropocêntrico e tendem a evoluir na sua obra para uma totalizante e derradeira «Forma Divina», que implicitamente se opõe a quaisquer distinções de espécie ou género entre criaturas.

A escrita poética de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), como observa Jones (71), inclui diversos compromissos imaginativos intensos com animais e algumas das suas auto identificações metafóricas mais interessantes são com espécies não humanas, especialmente os pássaros. Além disso, ele articula o seu pensamento sobre o que significa ser humano através de brilhantes e extensas rumações em prosa sobre o estatuto dos animais em relação aos seres humanos. À semelhança de outras criações do período, o poema «pantisocrático»,<sup>[11]</sup> de 1794, *To a Young Ass* aborda o tratamento animal (de uma mula), em linguagem relativa à igualdade e aos direitos dos grupos humanos, em particular os escravos. Este poema, que oscila entre o humanitarismo sentimental e o burlesco, parte das comuns atitudes Lockeanas em relação à bondade para com os animais, mas torna-se mais complexo e interessante, porém, pela sobreposição das noções de Rousseau sobre a capacidade dos animais sentirem compaixão, e o contexto político do sofrimento comum dos animais e dos humanos.<sup>[12]</sup>

Numa veia bastante diferente – a do sobrenatural – em que certos animais surgem associados a fortes superstições e ao misticismo religioso, Coleridge conceberia o seu famoso poema narrativo *The Rime of the Ancient Mariner* (1798); desta vez, em torno da ideia central da santidade da Natureza e, em particular, das suas Criaturas (mesmo as mais desprezíveis ou repelentes) e do respeito e atenção que lhes

<sup>11</sup> O termo refere-se ao projeto de uma comunidade utópica no Novo Mundo, concebido por Coleridge e Southey, em que eles e respetivas famílias fariam parte de um modo de vida igualitário (*Pantisocracy*).

<sup>12</sup> As representações animais do final do século respondem particularmente às ansiedades e desejos provocados pelas mudanças sociais e políticas – a revolução, a guerra, e as reformas – assim como pelas transformações económicas da época. Em *Romanticism and Animal Rights* (2003), Perkins afirma o seguinte: «Whoever was for rescuing slaves, prisoners, foundlings, and other human victims was likely to feel a kindred impulse with respect to animals, and many an animal lover also supported other humanitarian causes.» (3-4).

é devido. O albatroz, um grande pássaro marinho, era reconhecido como um sinal de boa sorte para os marinheiros a bordo dos navios; mas, assim que o Velho Marinheiro resolve matar este bom presságio, tudo na viagem começa a correr mal para a tripulação amaldiçoada e ele fica sujeito à eterna penitência solitária de contar a certas pessoas a sua história de redenção. Isto porque Coleridge, tal como Blake em *The Lamb*, relaciona sempre os animais e a natureza com Deus. O poder encantatório do poema (uma balada) de pregar a simples moral da bondade para com os animais, repetida sob a forma de refrão,<sup>[13]</sup> seria aproveitado pelo ativismo do século XIX, altura em que surgiram os primeiros apelos ou petições contra atos de crueldade.

Mas algumas das mais poderosas referências de Coleridge aos animais são, de facto, aquelas em que ele usa os pássaros como símbolos de certos sentimentos ou crenças. *The Raven* (1798) assemelha-se a uma fábula explicativa da origem da reputação de mau agoiro atribuída ao corvo: um ato de vingança do animal como retribuição pela forma como o Homem maltrata as outras espécies. O poema, que é narrado do ponto de vista do Corvo,<sup>[14]</sup> conta como este tinha plantado uma bolota e esperado que ela se transformasse num frondoso carvalho, mas um lenhador insensível vem e corta a árvore, destruindo o ninho e a família do pássaro. A madeira da árvore acaba depois transformada num navio, permitindo ao Corvo vingar-se do seu infortúnio quando aquele naufraga com muita perda de vidas humanas. Deste modo, Coleridge apresenta o drama da personagem animal (pela qual ele fala) como uma lição, para demonstrar algum sentido de equidade e justiça no mundo. Apesar disso, para o poeta, tal como para a maioria dos crentes pré-darwinianos, o homem surge sempre no centro do universo; e as metáforas e analogias que se baseiam no mundo natural servem

---

<sup>13</sup> «He prayeth well, who loveth well / Both man and bird and beast. // He prayeth best, who loveth best / All things both great and small; / For the dear God who loveth us, / He made and loveth all.» (Part 7, 612-17)

<sup>14</sup> Mas que é contado por um rapaz de escola a seus irmãos e irmãs mais novos, como forma de *exemplum* moral e, muito provavelmente, também como forma mais imediata de dissuadir as crianças de então de vandalizarem os ninhos dos pássaros, o que constituía um atropelo frequente na época.

sobretudo para demonstrar a benevolência da Divindade na criação de um mundo onde todos os seres estão adaptados ao uso humano.<sup>[15]</sup>

O processo mais comum às abordagens dos animais na literatura imaginativa pré-darwiniana consiste no seguinte: quando se olha para outras espécies, é essencialmente com o propósito de comentar a nossa própria espécie e abordar aspetos da cultura humana. Foi assim que a ocasião da morte de um *spaniel* seu favorito, em 1805, proporcionou a William Wordsworth (1770-1850) a oportunidade de meditar sobre, e de demarcar cuidadosamente, a diferença entre a comemoração dos animais e a dos seres humanos. É significativo que o poema *Tribute to the Memory of a Favourite Dog* evolua muito rapidamente da celebração do animal morto para as preocupações do poeta vivo, e use a morte do cão como pretexto para explorar as diferenças – em vez das semelhanças – entre os seres humanos e os animais.<sup>[16]</sup>

O modo de vida natural escolhido por Wordsworth, a sua preocupação com a proteção da geologia e dos costumes do Lake District e a sua visão da interdependência entre o homem e a natureza no Vale de Grasmere têm sido interpretados em termos das suas credenciais ecológicas. No entanto, como afirma Jones (145), quando o poeta tenta enquadrar os animais, por exemplo no Livro VIII de *The Prelude*, ele demarca bem a linha existente entre o homem e o ambiente natural, situando os animais e os pássaros *fora* da Natureza. Ele declara aí que embora tenha aprendido desde pequeno a amar essas criaturas, ao atingir o estado adulto aprendeu sobretudo a amar a Humanidade.<sup>[17]</sup>

<sup>15</sup> No entanto, esta não é uma posição que prejudique os animais, já que é a 'semelhança' destes com o homem que justifica a forma como eles devem ser tratados – benevolentemente.

<sup>16</sup> Ver *Memorializing Animals during the Romantic Period* (2015), em que Pielak traça as disrupções linguísticas, físicas e psicológicas ocasionadas por encontros com animais no seio da vida comunitária, na mesa, no campo e, finalmente, no cemitério e no 'além'. Ele argumenta que os escritores do período romântico usam uma linguagem que, em última instância, trai certas perturbações bestiais, expondo a ansiedade sobre o que significa ser humano, na convivência, na morte e no significado de ser lembrado.

<sup>17</sup> As lembranças de infância de Wordsworth são sobretudo as de um garoto criado numa região onde os animais não são de modo nenhum vistos como ideais: as criaturas selvagens fazem parte integrante da paisagem, enquanto as bestas domesticadas são uma realidade prática de uma vida campestre difícil. Quando muito, por vezes, estas últimas podem inspirar carinho pela semelhança peculiar do seu comportamento com o dos seres humanos.

Embora a intensidade quase religiosa dos termos que Wordsworth emprega em relação aos animais possa lembrar o sublime alcançado na sua Ode *Intimations of Immortality* (1807), o poeta exclui firmemente os mesmos da grande influência formativa da sua vida.

O uso que Wordsworth faz do termo *animal* sugere alguma ambivalência, pois a forma adjetival é mais usada, sobretudo para descrever a parte não-espiritual da consciência humana, como em *Animal Tranquility and Decay*.<sup>[18]</sup> Quando o substantivo é registado, designa um ser separado do Homem, silencioso e inarticulado: como é o caso dos animais salvos pelo pastor Michael. Este silêncio é estranho para um poeta profundamente preocupado com a natureza da voz poética e com a fala em geral. Mas, ao contrário dos objetos inorgânicos e inanimados, aos quais o poeta confere livremente uma voz, as bestas e os pássaros intrigam-no porque são criaturas que podem *falar* por si próprias. Isto poderá estar ligado à sua própria dificuldade de articular significado e de por em prática a sua convicção de que uma linguagem totalmente *natural* – adâmica – vai além das palavras.<sup>[19]</sup> Em *Peter Bell* (1819), como observa Jones (152), Wordsworth parece confrontar estas dificuldades ou desafios, conferindo à comunicação entre homem e animal um lugar central na história e fazendo um uso dramático dos sons animais; em contrapartida, ele descreve Peter como um ser semi-humano, através de referências ao seu «unshaped half-human thoughts» (296), «long and slouching’ gait» (306) e «his forehead wrinkled ... and furred» (311).<sup>[20]</sup> Há, assim, em toda a sua obra uma preocupação com o problema do

<sup>18</sup> No poema, o leitor pergunta-se se a estranha tranquilidade do velho é realmente algo de superior ou se é ‘animal’, como na natureza, algo irrefletido e insensível. O homem passa o resto dos seus dias em paz e solidão, mas o falante não esclarece se com essa ‘tranquilidade animal’ vale a pena perder a verdadeira profundidade de sentimento.

<sup>19</sup> Dois poemas nos quais Wordsworth usa animais como protagonistas da história e utiliza várias vozes interpretativas são ‘Hart-Leap Well’ (1800, *Lyrical Ballads*) e ‘The White Doe of Rylstone’ (1807/1808), em que o Veado e a Corça embora não humanizados, são, no entanto, altamente expressivos. A mensagem de conclusão do narrador, que é fortemente consonante com o pensamento ecológico moderno, reitera num discurso polido a mensagem que já foi transmitida pelo discurso simples do pastor, pelo gemido moribundo do animal e pela natureza inanimada.

<sup>20</sup> O poema parece compartilhar com Coleridge o interesse no poder humanizador de bestas e pássaros, refletindo assim a política de transição do século ou a estreita associação entre os interesses do humanitarismo e os do bem-estar animal.



estatuto particular dos animais e dos homens como seres marginais, situados entre a natureza e a cultura.

No longo debate evolucionista, foi contributo de Charles Darwin o de demonstrar, em 1859, não tanto a semelhança entre espécies mas o mecanismo biológico que explicava a *origem* das suas diferenças. Jones afirma que embora a atitude habitual de Byron (1788-1824) seja uma que já prefigura o darwinismo, também o coloca em desacordo com os debates do seu tempo, os quais se focavam sobretudo na defesa das classes mais desfavorecidas (8). Além disso, a frequente autoidentificação de Byron com animais, especialmente os selvagens e encarcerados, sugere uma interpretação mais desafiadora de eventuais complexos (o seu pé deformado) e desejos proibidos (pelo Outro) experimentados pelo poeta.<sup>[21]</sup> Acima de tudo, como argumenta Jones (9), a percepção de Byron sobre a consubstanciação entre o homem e os animais era um elemento importante da sua ironia ou sátira, mas também o fazia simpatizar com os animais e desconfiar das reivindicações excessivas da humanidade.

O poema por ele escrito para celebrar a morte do seu cão favorito, Boatswain, o qual tinha morrido de raiva no outono de 1808, constitui uma paródia da própria forma que parece emular: a do epitáfio. A *Inscription on the Monument of a Newfoundland Dog* subverte não apenas a função epítáfica de louvar os mortos, discorrendo em vez sobre a natureza degradada do Homem, mas também o dogma da imortalidade da alma. O poema confronta a convenção epítáfica da lealdade familiar ao paradoxalmente fazer o poeta denegrir a sua própria casta. E, como defende Jones (13), suporta-se num exemplo fundador da sensibilidade elegíaca do século XVIII, uma longa tradição filosófica, clássica e renascentista, que satiriza as pretensões humanas, lembrando-nos do nosso parentesco com os animais e contrastando a tolice pretensiosa do ser humano com a sabedoria instintiva dos animais. Em consonância com esta forma de pensar e em elevado apreço pelo seu animal de

---

<sup>21</sup> Quer um aspeto (deformidade congénita) quer outro (sexualidade transgressiva) têm sido frequentemente abordados pela crítica moderna (em particular, a psicanalítica): J. Peakman, *Sexual Perversions* (2009), C. Sandahl, *Bodies in Commotion: Disability and Performance* (2009), Nowel Marshall, *Romanticism, Gender and Violence* (2013) e Clara Tuite, *Lord Byron and Scandalous Celebrity* (2014).

estimação, Byron tinha mandado erigir em Newstead Abbey (a sua propriedade em Nottinghamshire) um elaborado monumento de pedra sobre uma câmara subterrânea, deixando instruções para que aí fosse sepultado, ao lado do seu fiel amigo. No poema, Byron explica que a escultura *nomeia* não a sua nobre e gloriosa linhagem humana, mas (numa inscrição separada) o seu cão, um ser muito mais meritório e seu único amigo verdadeiro.<sup>[22]</sup> Acima de tudo, a personalidade de Byron liga-se de perto ao uso estratégico de vários animais para concretizar as suas formas de expressão satírica, iconoclasta e antiautoritária.<sup>[23]</sup>

Em maio de 1809, Lord Erskine, veterano da campanha de abolição da escravatura, tinha apresentado um projeto de lei na Câmara dos Lordes para evitar «a crueldade maliciosa» para com os animais domésticos – o primeiro a ser debatido em qualquer legislatura ocidental. Dois meses depois, Byron assistia a uma corrida de touros perto de Cádiz – assunto abordado criticamente no Canto I de *Childe Harold* (1809). Uma das perguntas que se coloca é se a passagem que Byron escreveu sobre a cena a que assistiu em julho terá sido sugerida pelo debate político que ele próprio ouviu em maio desse ano. Referimo-nos aos sofrimentos infligidos aos cavalos, em particular; estes eram para os cavalheiros ingleses desse período animais muito próximos. A descrição feita pelo poeta chama a atenção especial para o vínculo entre cavalo e cavaleiro, valorizando o animal em termos do serviço que presta ao *senhor* humano e, assim, ampliando a perceção do leitor sobre a culpa dos atormentadores do animal. Mas se a crueldade da morte dos cavalos é por ele relatada com detalhes minuciosos, o suplício acrescido do touro faz dele o verdadeiro herói da cena. A simpatia do leitor é invocada não por piedade ou sensibilidade, ou mesmo pela

---

<sup>22</sup> “Ye! who behold perchance this simple urn / Pass on, it honours none you wish to mourn: / To mark a friend’s remains these stones arise, / I never knew but one - and here he lies.” (23-26).

<sup>23</sup> O seu envolvimento com animais entrou, assim, no Byronismo numa fase inicial da sua vida. Quando, numa carta de 1821, P. B. Shelley descreve a casa de Ravenna de Byron a Thomas Peacock, ele mitifica o cenário, referindo-se à residência do poeta em Itália como ‘o palácio de Circe’ (*apud* Jones, 33). Deste modo, Boatswain e os ‘ursos de Cambridge’ foram apenas os animais de companhia mais notórios, já que durante toda a vida Byron foi um ‘pet-keeper’ habitual e auto-reflexivo, assim como um agudo observador e também assíduo anotador de atividade animal de todos os tipos.

culpa, mas pela admiração face à grande coragem e dignidade do touro. Nestas estrofes, Byron inverte as convenções do romance cavaleiresco onde o herói deve lutar contra um dragão, um animal selvagem ou um monstro para se testar e ganhar a sua senhora; de tal modo que é o valor do touro, e não o dos seus oponentes humanos, que assume o primeiro plano. A ideia, muitas vezes reiterada no Parlamento, de que a crueldade para com os animais degrada os seres humanos constitui, assim, a força motriz do argumento de Byron.<sup>[24]</sup>

Como afirma Jones (118), uma parte fundamental dessa ideologia diz também respeito ao lugar da carne animal na dieta humana e a relação tensa e problemática que esse consumo origina entre seres humanos e animais. Na obra de P. B. Shelley (1792-1822), o leitor apercebe-se do grande envolvimento do poeta nesta questão e da sua convicção no controlo pessoal e social que distingue os seres humanos dos animais, mesmo (ou especialmente) nos respetivos hábitos alimentares. Essa preocupação é evidente nos escritos em prosa de Shelley sobre o vegetarianismo e em passagens poéticas de *Queen Mab* (1813), onde a Era de Ouro é vista como aquela em que «os animais *esquecem* a sua animalidade» e «os humanos se tornam *mais* humanos». Assim, se Shelley escreve e intervém contra a crueldade em relação aos animais, é sobretudo com o propósito de tornar os seres humanos menos brutais, menos animais. Algumas das invocações mais vigorosas de Shelley e de Byron sobre o ato de comer,<sup>[25]</sup> podem ser explicadas como uma forma iconoclasta de confrontar as categorias em que a cultura humana foi construída, convidando o leitor a reconhecê-las como criações arbitrarias que são. O que fascina ambos os poetas é o questionar dos pressupostos presentes nos processos de separação e categorização dos alimentos e nas respetivas formas de comer, com a intenção de atacar estruturas profundas e instituições sociais e políticas do seu tempo.

<sup>24</sup> Desta descrição crítica sobressai implicitamente o entendimento do poeta de que a crueldade que preside à tourada é, na verdade, um mero microcosmo ou amostra de um país em guerra (Espanha lutava, por esta altura, contra as invasões napoleónicas). Tendo desistido de disparar sobre alvos vivos depois de ter ferido uma águia na Grécia, em 1810, Byron deixaria registado em *Don Juan* o seu desdém pelas atividades da caça e da pesca.

<sup>25</sup> Presentes, por exemplo, em *Laon and Cythna* de Shelley e em *Childe Harold* e *Don Juan* de Byron.

Fora deste contexto específico, o uso figurativo de animais em Shelley é geralmente concebido de forma bastante estereotipada, numa tradição emblemática que remonta ao período medieval, em que diferentes espécies de animais fornecem um conjunto de símbolos fixos para as qualidades humanas. Assim, os seus tigres são quase sempre «ferozes e cruéis», as suas cobras «pérfidas e venenosas», os seus pássaros «alegres e eloquentes» e os seus antílopes «inocentes e gentis». Tal pode ser constatado em *To a Skylark*: «Hail to thee, blithe Spirit! / Bird thou never wert» (1-2), onde a própria identidade do pássaro (uma cotovia) – um ser autónomo no seu ambiente natural – é imediatamente negada. Como Jones afirma (2), o pássaro é transformado num símbolo, num representante das aspirações internas do poeta; é envolvido na subjetividade do autor, em vez de respeitado na sua objetividade e alteridade.

Apesar de tudo, a sua obra *Laon e Cythna* (1817) é pontuada por imagens algo diferentes que combinam, de forma iconoclasta, animais e seres humanos, alimentação e sexualidade, em formulações muito mais desafiantes. Por exemplo, no Canto V, uma das esculturas do templo de Laone/Cythna exhibe o significado emblemático da ‘reconciliação da humanidade com a natureza’; mas mais impressionante e talvez eficaz é, sem dúvida, a imagem repelente de um réptil a ser amamentado por uma mulher. Shelley pretendia que este símbolo «nutritivo» oferecesse uma celebração positiva da remoção de barreiras entre seres humanos e animais, causada pela renúncia da carne à carne.<sup>[26]</sup> É, assim, neste contexto particular que os animais se tornam importantes para Shelley: eles produzem sentimentos fortes no poeta causados pelo sentido de repulsa em relação à mistura das carnes humana e animal e sua respetiva transformação – imagem que é, por sua vez, equiparada na sua obra a uma grotesca ou invertida forma de «gravidez».

O facto de que, no período romântico, o tema da evolução das espécies biológicas percorre uma grande variedade de designações é também significativo: o *transformismo*, a *metamorfose*, o *paralelismo*, a *transmutação* e a *progressão*, são termos que refletem a grande riqueza

<sup>26</sup> Não é por acaso que, no final da sua nota a *Queen Mab*, Shelley tinha já apresentado a máxima da sua filosofia vegetariana: “NEVER TAKE ANY SUBSTANCE INTO THE STOMACH THAT ONCE HAD LIFE”.

da hipótese pré-darwiniana sobre o tema, mas também a falta de consenso sobre o mecanismo pelo qual as espécies mudaram e se extinguíram.<sup>[27]</sup> Foi, assim, no contexto deste primeiro debate que várias perguntas, relacionadas com questões de parentesco, miscigenação e monstrosidade, começaram a ser feitas. Ao contrário do que se poderia supor, poetas românticos como Byron, Shelley e Keats estavam particularmente conscientes destas questões, incluindo o debate sobre ciência e poesia que se desenrolou nesse período. As suas obras respetivas demonstram a preocupação romântica com os mitos da Criação, incluindo a crítica ao modo como certas analogias científicas estavam a ser utilizadas; nomeadamente, aquelas que tentavam provar a intrínseca superioridade do homem sobre outras espécies ou a sua inevitável evolução no sentido da perfeição ou de um tipo superior.<sup>[28]</sup>

A ideia de perfetibilidade e a correspondente doutrina progressivista, que para alguns pensadores e poetas do período (incluindo Shelley) fazia todo o sentido, seria no entanto posta em causa por John Keats (1795-1821). Para Jones (183), nenhum dos poemas de Keats exprime uma expectativa de perfeição humana, nem qualquer esperança de que a evolução, ou outro processo natural, conduza a formas e espécies mais evoluídas. A sua famosa *Ode to a Nightingale* (1819) não prevê uma perfeição evolutiva para o poeta, mas antes uma transitoriedade dolorosa, em que ele terá de enfrentar a sua mortalidade para que o pássaro (um rouxinol) possa cantar o seu harmonioso *requiem*. A Ode ignora a iconografia tradicional que faz dos pássaros e das borboletas símbolos da imortalidade da alma, concentrando-se em vez na morte do poeta, que é reconfortante precisamente porque implica *stasis* e não transformação.

<sup>27</sup> É apenas com o título explícito de Darwin em 1859 (*On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*) que a questão das causas, dos meios e dos resultados é colocada, embora não respondida ainda, em termos reconhecidamente modernos.

<sup>28</sup> Esta autoconsciência da oportuna introdução de temas científicos na literatura imaginativa derivava não apenas do progresso, mas também do complexo contexto histórico (invasões napoleónicas). Alguns destes temas foram habilmente captados e registados por Mary Shelley em *Frankenstein, or the Modern Prometheus* de 1818, obra romântica central que aborda os perigos da pretensão criadora do homem e da sua excessiva dominação do mundo.

Embora Keats fosse um conhecedor da anatomia animal, como resultado do seu treino médico, a sua obra revela medos sobre a forma como os homens e os animais podem ser cruzados ou confundidos, originando seres monstruosos. Como observa Jones (177), a resposta do jovem poeta aos aspetos embriológicos da teoria da progressão é particularmente evidente nas descrições metafóricas de nascimentos e metamorfoses presentes na sua obra. Por exemplo, a transformação que Circe faz dos seus amantes humanos em animais (porcos), no Livro III de *Endymion* (1818), oferece um contraste grotesco e gótico com o tom predominantemente sonhador do resto do poema. Essa visão de Circe, de fazer com que o ser humano regrida para o estado animal, inverte as ideias da transição evolutiva ascendente que Keats tinha aprendido durante o seu treino médico. Na passagem em questão, antigas criaturas mitológicas emergem do escuro, mas a sua natureza híbrida (humana e animal) é visível quer na forma física quer na licença sexual do seu comportamento.<sup>[29]</sup> A passagem como um todo ressoa com o desgosto que o poeta parece ter sentido da sua própria carne animal.<sup>[30]</sup> Deste modo, à medida que as implicações da teoria evolucionista começam a surgir (muitos anos antes da publicação do trabalho de Darwin), as consequências da ascendência compartilhada da humanidade com os animais tornam-se ontologicamente mais ameaçadoras, mas também criativamente mais desafiadoras.

---

<sup>29</sup> A metamorfose clássica presente em *Lamia* (1820) é também de um tipo diferente do desenvolvimento evolutivo darwiniano. A afirmação de Ovídio em *Metamorfoses* ('Tudo muda, nada morre') marca uma distinção crucial entre a ideia de metamorfose e a teoria da evolução de Darwin, que implica a extinção. A *Lamia* de Keats é um verdadeiro monstro à maneira de embriões abortivos, uma vez que ela possui os atributos mistos de diferentes espécies, não apenas humanos, mas também os de outros animais e figuras híbridas populares, como as sereias.

<sup>30</sup> Desgosto esse registado com precisão médica nas notas marginais que Keats deixaria numa cópia de *Anatomia da Melancolia* de Burton.

## REFERÊNCIAS

- FOSSO, Kurt (2014). 'Feet of Beasts': Tracking the Animal in Blake. *European Romantic Review*, 25. 2, 113-138.
- FREEMAN, Carol, E. Leane and Yvette Watt (2011). *Considering Animals: Contemporary Studies in Human-Animal Relationships*. Burlington, VT: Ashgate.
- JONES, Christine Kenyon (1999). 'Kindred Brutes': *Approaches to Animals in Romantic-Period Writing, with Special Reference to Byron*. Ph.D. thesis, King's College, University of London, UK (<https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/>)
- PAYNE, Mark (2010). *The Animal Part: Human and Other Animals in the Poetic Imagination*. University of Chicago Press.
- PIELAK, Chase (2015). *Memorializing Animals during the Romantic Period*. Farnham & Burlington, VT: Ashgate.
- PERKINS, David (2003). *Romanticism and Animal Rights in Romantic Period Writing*. Cambridge University Press.
- THOMAS, Keith (1983). *Man and the Natural World. Changing Attitudes in England 1500-1800*. London: Allen Lane.
- WU, Duncan (2006). *Romanticism. An Anthology* (3rd ed.). Oxford UK and Malden USA: Blackwell.





# A FIGURA DE *ICHTUS* NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM DE LÚCIO EM *UM DEUS PASSEANDO PELA BRISA DA TARDE* DE MÁRIO DE CARVALHO

Patrícia Gomes Leal

gomeslealpatricia@gmail.com

UNIVERSIDADE ABERTA, LISBOA, PORTUGAL

*Um deus passeando pela brisa da tarde*, de Mário de Carvalho, relata a subtil ameaça do Cristianismo ao Império Romano. Ao longo do romance, a ação explora uma aura mística e simbólica, na qual a figura *Ichtus* é determinante para a evolução do enredo e da personagem de Lúcio. Século II d.C., Lúcio é reconduzido no duunvirato de Tarcisus. Imbuído nos seus afazeres públicos, o magistrado, de modo pouco consciente, vai-se apercebendo da importância que a imagem do peixe vai adquirindo em Tarcisus e sentir-se-á progressivamente afetado por esta presença simbólica, em particular, pela fanática adoradora da *seita do peixe*. A figura do peixe e a cultura religiosa a si associada trarão a Lúcio alterações de comportamento, no que concerne à sua conduta profissional e pessoal. Tendo em conta a importância da figura de *Ichtus* na reconfiguração psicológica da personagem principal deste romance, propõe-se, com este trabalho, destacar e analisar as suas principais representações.

*Se tivesse que escolher uma personagem talvez escolhesse o Lúcio Valério de Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde, que me parece o exemplo de um homem recto e digno, mas que falha também porque não se conseguiu adaptar a um mundo que não é feito só dessas coisas e desses princípios (Dias, 2014:31).*

Mário de Carvalho

*UM DEUS PASSEANDO PELA BRISA DA TARDE* apresenta-se sob a alçada de alicerces clássicos. Figuras histórico-literárias como, por exemplo, Cícero, da obra *Orador*, ou textos como *O Satíricon* de Petrónio, *Heautontimorumenos* de Terêncio, ou as *Bucólicas* de Virgílio são constantemente lembrados no decorrer da narração, conferindo intemporalidade clássica a este romance e perspetivando-o, mas não deixando de enquadrar e de perspetivar essas múltiplas temáticas na contemporaneidade do século XX:

281

.....  
A FIGURA DE *ICHTUS*  
NA CONSTRUÇÃO DA  
PERSONAGEM DE LÚCIO EM  
*UM DEUS PASSEANDO PELA  
BRISA DA TARDE* DE MÁRIO  
DE CARVALHO  
.....

Patrícia Gomes Leal

'Estamos em plena *pax romana*' - esclarece Mário de Carvalho, mas esta 'pax' é ainda a do seu livro. É a 'paz europeia' que em Portugal se vive há vinte anos, e que, segundo ele, 'de um momento para o outro pode acabar.' (SILVA, 1995:15)

Lúcio, a figura central deste romance, procura respostas para as suas inquietudes nas palavras de vários autores clássicos que o precederam e, em simultâneo, tenta compreender o momento político e social que vai, paulatinamente, reconfigurando a construção social ditada por Roma. Apesar de alicerçado em bases convenientemente definidas, cronológica e culturalmente, Lúcio esclarece: « O que não conseguir recordar, comporei, sem qualquer escrúpulo. A imaginação também é amparo da verdade.» Carvalho (1994:27) Mário de Carvalho defende assim, através da sua personagem nuclear, a verdade histórica, aquela que « (...) recria situações e ambientes que nos transportam para o mundo Antigo – mítico, histórico e literário, [...] no intuito de conferir à narrativa um pano de fundo rico de sugestões ». (Pereira, 2012:204) É neste sentido que *Um deus passeando pela brisa da tarde* propicia este retrocesso histórico-temporal, sendo que os desígnios de Lúcio são também recuperados pelos homens dos séculos XX e XXI e que as cidades enfrentam, atualmente, as mesmas fragilidades que Tarcisus enfrentava no séc. II d. C., entre elas, os extremismos religiosos, o belicismo, a degradação arquitetónica, e a corrupção. Esta intemporalidade do clássico propõe e revela ao Homem um autoconhecimento e uma autorreflexão que atravessa os séculos. Nesta perspetiva, Osvaldo Silvestre, conciliando a abordagem histórica de *Um deus passeando pela brisa da tarde* com factos contemporâneos, esclarece:

(...) o romance histórico é, e aliás sempre foi, uma forma de abordar questões de hoje: e nada como reflectir sobre o mais bárbaro dos séculos (o nosso) [Osvaldo Silvestre escreve este texto em 1997, referindo-se ao século XX como tendo sido o mais bárbaro dos séculos, aludindo às duas grandes guerras mundiais.] a partir de situações históricas em que os bárbaros se encontram às portas da Cidade (quando não a governam, por desencontradas razões de hereditariedade ou conspiração política). (Silvestre, 1997:219)

Editado pela primeira vez em 1994, este romance de Mário de Carvalho, posicionado entre o registo histórico e o puramente ficcional, apresenta ao leitor, em primeira instância, Lúcio Valério Quíncio, que narra, por entre pensamentos e recordações, a sua lânguida existência.

Decorria o séc. II d.C. e Marco Aurélio Antonino, o Imperador-filósofo, governava os destinos do Império Romano. Fazia-se já notar algumas das debilidades que Roma enfrentava, mais concretamente no que se refere à expansão do Cristianismo por entre os cidadãos do império. Recorrendo à cidade lusitana de Tarcisis, Mário de Carvalho expõe as debilidades de Roma que, *a posteriori*, a levariam à ruína, sendo a larga expansão do Cristianismo uma das causas que ditou o fim deste colossal império.

Definitivamente afastado de Tarcisis, cidade da Lusitânia, na qual, anos antes, Lúcio exercera funções de duúnviro, a este, tal «(...) como ao Orador [,] amarga o ócio, quando o negócio foi proibido» Carvalho, (1994:13). Este afastamento do *negotium* fora perpetrado pelo seu opositor político, Rufo Cardílio, que, aliado ao decênviro de Tarcisis, Ênio Calpúrnio, acabaria por ditar um novo rumo aos destinos da urbe.

Como nota de abertura do seu romance, Mário de Carvalho esclarece que o município de Tarcisis, na designação latina *Fortunata Ara Tulia Tarcisis*, nunca existiu. Porém, ao longo da obra, é possível perceber uma eventual localização desta cidade. São dadas várias indicações geográficas que a posicionam num contexto de cidade histórica e arqueológica, registadas nos Anais. Tarcisis localizava-se na Lusitânia, sob o domínio do Império Romano. Perante a ameaça árabe, avançando o inimigo de Sul para Norte, de Marrocos em direção ao Sul da Lusitânia, várias cidades são enunciadas como atingidas por esta invasão: *Volubilis* (cap. II: p. 33, 40); *Lixus* (cap. II: p. 34); *Septem Fratres* (cap. II: p. 33 e cap. IX: p. 154), atual território de Marrocos; *Gades*, Cádiz, (cap. II: p. 34 e cap. IX: p. 154); *Emerita*, Mérida (cap. IX: p. 154), atual território de Espanha; *Ossonoba*, Faro (cap. IX: p. 154); *Vipasca*, próximo de Aljustrel (cap. III: p. 48 e cap. V: p. 83); *Miróbriga* (cap. II: p. 30); Ébora, Évora (cap. VII: p. 122), atual território de Portugal. De forma muito concreta, o narrador esclarece que Ébora localizava-se a '(...) umas cinco ou seis milhas a Norte' de Tarcisis (cap. VII: p. 122), ou seja, separavam Évora de Tarcisis entre 8 a 10 quilómetros. (Leal, 2016:6)

O afastamento de Lúcio dos comandos de Tarcisus deve-se principalmente a dois fatores, i.e., à morte de Pôncio e à leveza com que o duúnviro foi permitindo o culto dos *adoradores do peixe*, de certa forma movido pela paixão que nutria por Iunia, uma mártir cristã.

No que concerne à questão da imagem do peixe ser usada como símbolo, Chevalier e Gheerbrant (1982:515-516) elucidam:

A simbologia do peixe estendeu-se ao Cristianismo [...]. A palavra grega *Ichtus* (= peixe) foi, com efeito, tomada pelos cristãos, como um ideograma em que cada uma das cinco letras gregas era vista como a inicial de outras tantas palavras que se traduziam por: Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador, Jesus Christós, Theou Uios Soter. Daí as numerosas representações simbólicas do peixe nos antigos monumentos cristãos (em especial funerários). [...] Por fim, como o peixe vive na água, o simbolismo por vezes vê-lo-á como sendo uma alusão ao baptismo: nascido da água pelo baptismo, o cristão compara-se a um pequeno peixe, à imagem do próprio Cristo (Tertuliano, *Tratado sobre o Baptismo*).

Deambulando pela sua *pasmada vila*, Lúcio tece algumas considerações relativamente à sua condição de cidadão, afirmando: « Sou um senhor da terra, sou um romano, leio, cultivo-me, marco os tempos com o meu porte, os meus gestos, os meus ditos, as minhas maneiras, a minha fleuma, o meu traje togado. Dignidade. Gravidade. Romanidade. Humanidade » (Carvalho, 1994:16). No entanto, estas premissas, pelas quais Lúcio tenta reger a sua conduta romana, terão sido abaladas no decorrer da sua magistratura, como teremos oportunidade de confirmar nesta análise.

É ainda no decorrer do capítulo I que dois episódios fulcrais despertam em Lúcio uma premente necessidade de relatar o que se passara nos últimos tempos da sua magistratura. Como este afirma, após a visita de Proserpino, seu antigo colega de tribunal, urge, numa tentativa de apaziguar o espírito, a necessidade de escrever as suas memórias, *inspirado pela Providência*, não recusando, curiosamente, «(...) sequer a intercessão de certo deus que, nos primórdios, ao que parece, passeava num jardim, pela brisa da tarde...» (idem:27).

Não obstante a visita de Proserpino, bem antes, há um momento que inquieta Lúcio, reavivando-lhe a memória e deixando-o *estarrécido*:

Debruçado sobre uma sebe, um escravozito apanhava amoras para uma sacola. [...] Em dado momento o garoto parou, sentou-se, encheu a boca de amoras, puxou de uma cana e começou a desenhar na areia: uma linha oblonga, outra linha oblonga com a mesma origem e que se afastava e curvava para seccionar a primeira. Uma terceira linha a unir o remate das duas outras. Um ponto: o olho do peixe.

[...]

Pisoteei meticulosamente o desenho com as minhas botinas cardas, até restar apenas uma lavra de areia remexida. Acto inútil. Não se apagam as realidades destruindo-lhes os símbolos. Talvez muitas milhas além, no caminho do cardador outros desenhos aparecessem e outras memórias fossem reavivadas. Estava extinta a congregação do peixe? Eu procurava convencer-me de que sim. Que sabia eu? (idem:19-20)

Confrontado com o desenho que o escravo fazia na areia, Lúcio sentiu-se atemorizado. Este temor advém do que posteriormente será relatado pelo próprio, relacionando-se com a figura e com a simbologia de *Ichtus*. Lúcio carrega e suporta ainda, no seu consciente, as mudanças que a seita dos adoradores do peixe e, em particular, Iunia efetuaram na sua conduta romana. Neste sentido, é curioso perceber que, aquando da sua decisão de revelar aos demais as suas vivências enquanto magistrado, Lúcio procura inspiração na Providência e não recusa a intervenção do *certo deus que passeava pela brisa da tarde*, («Ouviram, então, a voz do Senhor Deus, que percorria o jardim pela brisa da tarde, e o homem e a sua mulher logo se esconderam do Senhor Deus, por entre o arvoredo do jardim» (Génesis 3, 8:28)), conciliando a filosofia estoica com os princípios do Cristianismo.

Ainda no que concerne ao conceito de Providência, Hadot esclarece:

Nous avons parlé plus haut des deux perspectives de l'idée stoïcienne de providence et nous avons dit que ces deux perspectives, à savoir celle d'une loi générale de l'univers, indifférente aux êtres individuels, et celle d'une action particulière des dieux, prenant soin des individus, ne s'excluaient pas. C'est évidemment dans la seconde perspective, celle de la providence particulière, qui s'inscrit de livre. Marc Aurèle y revoit toute sa vie dans cette lumière apaisante de la sollicitude des dieux à son égard. (Hadot, 1996:303)

Coloca-se então uma questão central e que nos irá acompanhar ao longo desta abordagem, ou seja, o contributo da figura de *Ichtus* para a evolução da personagem Lúcio Valério Quíncio. Este elemento permitirá uma reflexão acerca de duas conceções que encontramos logo no capítulo de abertura do romance. Num primeiro momento, Lúcio afirma-se um romano convicto e fiel às premissas: dignidade, gravidade, romanidade e humanidade. Não obstante, num segundo plano, não se coíbe de invocar a Providência e o *certo deus que passeava pela brisa da tarde* para o auxiliar nas suas memórias e na sua escrita.

O romance *Um deus passeando pela brisa da tarde* alude, entre outras leituras passíveis de serem feitas, à queda do Império Romano e à conseqüente ascensão do Cristianismo, esclarecendo Mário de Carvalho:

Depois, tive o cuidado de verificar as datas, os acontecimentos, com a preocupação de, no caso de transgredir ou de cometer algum anacronismo ou erro histórico, que fosse por opção narrativa e não por ignorância. Sei que antecipei o cristianismo em cem anos, o que não é inverosímil. (Cotrim, 1996:48)

Cumulativamente, e por meio de uma leitura mais introspetiva, é possível entender que um dos principais propósitos do romance é opor os valores morais romanos, usando para isso a personagem de Lúcio.

### A reencarnação de *Ichtus*

Estávamos então em Tarcisis, « 213 anos da era de Augusto, 928 da fundação da Urbe (...) » (Carvalho, 1994:29). Pela Lusitânia temiam-se as investidas dos bárbaros que, progressivamente, iam desbravando este território. Lúcio não estava alheio a estas ameaças e, com a maior urgência, decreta a recuperação das muralhas de Tarcisis. É por entre este e outros afazeres de duúnviro que se vê na obrigação de percorrer a cidade. Ao entrar num bairro caótico, vislumbra, pela primeira vez, o desenho de um peixe: « Entre dois prédios, em frente, surgiu um clarão ténue. Ao meu lado, junto a uma porta, pude distinguir uma mancha caiada, com um desenho: um peixe, nadando entre círculos que figuravam rodas de aros ou, talvez, pães » (idem:67-68). Sem

existir ainda uma conexão deste desenho do peixe à ameaça latente, o Cristianismo, o magistrado não lhe confere grande importância. Porém, as desconfianças adensam-se: « E este misterioso banquete calado, de homens hirtos, petrificados, em frente de nacos de pão? Sob o signo do Peixe, quando os dias corriam na influência zodiacal do Leão? *Episkopos*? Supervisor? Mercador? Sicofanta?» (ibidem). Todavia, encontrava-se de tal forma imerso nas ameaças bárbaras e na reconstrução da muralha que este género de manifestação pública não lhe desperta outras reflexões.

Entretanto, outro assunto vem desviar a atenção do magistrado das questões que se prendiam com a possível proliferação de novos cultos em Tarcisis, i.e., a manifesta vontade de Rufo Cardílio, «(...) descendente de escravo, iletrado (...)» (idem:95) e homem pouco idóneo, se candidatar a edil.

Mais não bastasse, fruto da reconstrução da linha defensiva da cidade, algumas casas teriam de ser demolidas. Para tal, e depois de muito ponderar, Lúcio esclarece: « (...) em vez de sacrificar ilhas populosas, atrair sobre mim a ira da plebe e lançar a desmoralização na cidade, optei por sacrificar as mansões ajardinadas de Pôncio e os terrenos de dois ou três notáveis, além de construções semiabandonadas, de pouco préstimo » (idem:77). Tal decisão foi irremediavelmente incompreendida por Pôncio que, em último recurso, apela a Lúcio para poupar a sua casa da demolição. Não vendo o seu pedido satisfeito, e em derradeiro ato de contestação, Pôncio suicida-se. Como resultado, Rufo Cardílio utiliza esta tragédia para acusar Lúcio, em praça pública, de ser o responsável pelo suicídio de Pôncio. É neste momento da narrativa que as relações de Lúcio com o povo de Tarcisis começam a tornar-se difíceis.

Na tentativa de evitar algum alvoroço por entre os habitantes da urbe, e procurando alguma quietude para si, Lúcio decide não participar no funeral de Pôncio, observando o cortejo fúnebre por uma janela da basílica. É nesta cerimónia que Lúcio constata que o seu amigo de infância, Máximo Cantaber, regressou à cidade na companhia das suas duas filhas, Clélia e Iunia. Curiosamente, em jeito de presságio, no dia anterior, Lúcio tinha observado despreocupadamente um *peixe que saltou no tanque do implúvio*, numa espécie de aviso.

A chegada de Iunia leva-nos a recuperar as palavras de Lúcio, aquando do capítulo I, quando este se encontrava na *villa* com Mara, sua esposa: «Ainda hoje olho com desconfiança quem venha do lado do Oceano. Mas será das praias que acorrem todos os perigos?» (idem:19). A sua desconfiança não se limitava à invasão bárbara porque, como iremos constatar, os mouros não foram bem-sucedidos no seu ataque a Tarcisis. Por conseguinte, a reputação de Lúcio, quanto à defesa da cidade, não saiu fragilizada. A verdadeira ameaça que espreitava do lado do oceano era a *seita adoradora do peixe*, enfatizada por Iunia, a mártir.

O capítulo VII do romance marca, de forma determinante, a grande viragem na ação e no narrador-personagem. A aparição de Iunia Cantaber, representante máxima da dimensão da figura de *Ichthus*, irá introduzir na narrativa várias questões primordiais. Por um lado, no que concerne à esfera privada, irá colocar à prova os valores estoicos de Lúcio, como, por exemplo, *logos vs. affectus*, por outro, a nível da esfera pública, irá através dos seus rituais religiosos destabilizar o quotidiano de Tarcisis.

Por esta altura, Lúcio, ao observar vários desenhos de peixes pelas paredes, dá-se conta de «(...) que a seita adoradora de peixes estava a expandir-se na cidade» (idem:113). Neste panorama da expansão do Cristianismo, a personagem do duúnviro deixa de ser um mero espectador, assumindo um papel mais ativo.

A introdução da personagem de Iunia Cantaber na narrativa de *Um deus passeando pela brisa da tarde* é preponderante para a configuração da personagem de Lúcio. Como refere Maria João Simões (2012:74), «(...) Lúcio é uma personagem cuja complexidade se desenrola, se desdobra e se abre paulatinamente ao leitor». O próprio nome *Lúcio*, de etimologia latina, proveniente de *lux, lucis*, adequa-se à sua busca por uma conduta clarividente, orientado «(...) pela racionalidade e moderação estoicas e pelo sentido de civilidade romana», esclarece Carla Carvalho Alves (2012:236). Relativamente à ideia de luz, Cirilot, citando Ely Star, refere:

Identificada tradicionalmente con el espíritu. La superioridad de éste, afirma Ely Star, se reconoce inmediatamente por su intensidad luminosa. La luz es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes. Su color blanco alude precisamente a esa síntesis de



totalidad. La luz de un color determinado corresponde al simbolismo de éste, más el sentido de amanación. Pues la luz es también fuerza creadora, energía cósmica, irradiación. [...] Psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz y, en consecuencia, de fuerza espiritual. (Cirlot, 1969:293 *apud* Ely Star, 1902:31)

Uma das maiores provações a esta conduta de Lúcio dá-se, quando, em modo provocatório, este recebe um rolo de papiro, contendo, *um pequeno peixe recortado em couro* com a seguinte mensagem: «(...) não vás ao ponto de ignorar que em casa do teu amigo Máximo Sálvio Cantaber se praticam rituais obscenos, fundados na fornicção e na adoração de animais impuros» (Carvalho, 1994:115). Porém, as ameaças não ficariam pelo papiro. Consequentemente, o duúnviro e a esposa são ofertados «(...) com um enorme lúcio, suspenso com dificuldade, às mãos ambas, pelas guelras. A barbatana da cauda rojava o chão. [...] Quando foi abrir estava o peixe no lancil, embrulhado numa esteira. Ao lado, um saco de favas» (idem:124). Tal como o magistrado refere, a oferenda vem carregada de simbolismo. Em primeiro plano, é-nos revelado um peixe, um lúcio «(...) devastador e canibal, que engole tudo o que é vivo em volta e que, uma vez à solta, é a ruína das lagoas e dos viveiros» (idem:125). Por conseguinte, *como sinal funéreo*, as favas são o «(...) símbolo dos mortos e da sua prosperidade.» (Chevalier & Gheerbrant, 1982:317)

É perante a carta que faz referência à seita dos adoradores do peixe e a oferenda do lúcio e das favas que o magistrado conclui que medidas urgentes devem ser tomadas quanto às práticas cristãs que decorrem em casa do seu amigo, Máximo Cantaber. Ao deslocar-se à mansão de Máximo, Lúcio irá ao encontro da essência das práticas cristãs. Esta mansão, sumptuosa em tempos passados, apresenta sinais de desleixo e de relativo abandono. Nela impera agora o culto ao Cristianismo. Não podemos deixar de notar que esta mansão é uma representação do magnânimo Império Romano que enfrenta, com o advento do Cristianismo, entre outros acontecimentos, o seu declínio.

Ao longo da narrativa, é possível verificar a presença de símbolos do Cristianismo, com maior evidência, por exemplo, em momentos em que Lúcio e Iunia se cruzam. A sua entrada na mansão dos Cantaber põe-no em contacto com um ritual cristão, ao qual não fica indiferente:

Havia outro poder ali, e mais forte que o das minhas recordações.

[...]

Do lugar por onde passava vi, ao longe, num relance, por entre sombras, uma mulher nua de pé, sobre uma tina. Alguém a aspergia de água, com uma concha. A mulher agachou-se, sentou-se na água e duas mãos masculinas pousaram-lhe sobre os cabelos escorridos.

[...] Sobre o altar, uma estatueta de barro pintado, tosca, representando um rústico com um cordeiro aos ombros.

[...]

O motivo do peixe aparecia frequentemente, nos poucos adornos que traziam consigo: pingentes de pulseiras, brincos, uma fíbula... Não compreendi, na altura, qual a relação entre aquele símbolo obsessivo e o labrego da estatueta de barro, vestido de peles, que transportava um cordeiro.

Neste cenário batismal, prática que Lúcio desconhecia, o magistrado observa Iunia a ser *aspergida* pelas águas, num ritual «(...) de regeneração espiritual, pois que a imersão na água batismal equivale ao enterramento de Cristo. [...] Simbolicamente, o homem morre através da imersão, e renasce purificado, renovado, exatamente como Cristo ressuscitou do seu túmulo» (Eliade, 2008:160). Porém, em sentido figurado, Lúcio, ao entrar neste refúgio dos *adoradores do peixe* e ao contactar, pela primeira vez, com a realidade das práticas cristãs, em especial com o ritual batismal, é formalmente apresentado ao Cristianismo.

Iunia é quem tece as primeiras considerações sobre *Ichthus*. Após assistir ao batismo, Lúcio, *desprevenido* e *incomodado*, é intercetado pela cristã, que lhe apresenta o seu Deus:

– O filho de Deus tem forma humana e veio ao mundo para nos salvar. A ti, também.

– Não me importo de ser salvo. Ninguém se importaria, acho eu. E esse peixe que vocês por aí pintam, o que é?

– *Ichthus!*

– Eu sei, também falo grego.

Didacticamente, com uma paciência afectada, explicou-me, a partir das iniciais do vocábulo, que se tratava de um anagrama para Jesus Cristo Filho do Deus Salvador.

[...]

– Ótimo! Seja bem-vindo ao Panteão. Há lugar para todos. Ainda bem que não tem forma de peixe. (Carvalho, 1994:141)

O jardim dos Cantaber, na presença de Lúcio e Iunia, parece antever um outro episódio bíblico, isto é, o de Adão e de Eva.

Ouviram, então a voz do Senhor Deus, que percorria o jardim pela brisa da tarde; o homem escondeu-se e a sua mulher da presença do Senhor Deus, entre as árvores do jardim.

E chamou o senhor Deus a Adão e disse-lhe: Onde estás?

E ele disse: Ouvi a tua voz soar no jardim, e temi, porque estava nu, e escondi-me.

E Deus disse: Quem te mostrou que estavas nu? Comeste tu da árvore de que te ordenei que não comesses?

Então, disse Adão: A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi.

E disse o senhor Deus à mulher: Por que fizeste isso? E disse a mulher: A serpente me enganou, e eu comi.

Então, o senhor Deus disse à serpente: Porquanto fizeste isso, maldita serás mais que toda besta e mais que todos os animais do campo; sobre o teu ventre andarás e pó comerás todos os dias da tua vida. (Genesis, 3, 9-15:28)

Lúcio, tal como o próprio descreve, sentia um irresistível impulso por Iunia, Numa esfera que irá colidir com o ideal estoico do magistrado, a bela jovem, nua e num apelo ao pecado original, consegue, de imediato, desconcertar Lúcio. Iunia representa para Lúcio o fruto proibido, a paixão, que irá provocar o verdadeiro confronto entre *logos* e *affectus*.

Lúcio, com o intuito de manter Iunia perto de si, vai permitindo que os cristãos pratiquem algumas das suas cerimónias. No entanto, os habitantes de Tarcis não se sentem agradados com esta condescendência. As críticas à atuação do magistrado avolumam-se, sendo que, paralelamente, as investidas contra os cristãos, perpetradas pelos habitantes de Tarcis, tomam sérias proporções. Por ordem do imperador, são proibidos novos cultos em território romano, sendo os cristãos de Tarcis presos e julgados e Iunia, que não renuncia ao seu deus, é condenada pelos seus atos e enviada para Roma, cuja sentença será proclamada pelo pretor da capital imperial.

Em primeira análise, o duúnviro de Tarcisís é apresentado ao leitor como um romano, um estoico. Não obstante, numa fase posterior do romance, é possível criar uma proximidade de Lúcio a *Ichthus*.

O seu nome, Lúcio, remete para uma dupla interpretação: primeiro, como ideia de luz, quer como símbolo universal de divindade e de espiritualidade, quer como símbolo de suma importância para os cristãos (e.g.: João 8, 12:1746; *apud* Biedermann, 1989:204); segundo, como ideia de peixe, numa clara referência ao símbolo do Cristianismo. Esta última referência manifesta-se não só no próprio nome da personagem principal, mas também nos episódios fulcrais que, no decorrer do romance, cruzam o destino de Lúcio e o de Jesus Cristo

À semelhança de Jesus Cristo, Lúcio também enfrentará diversas provações de índole ética e moral. Vejamos, por exemplo, a passagem referente à descoberta da efígie de Lúcio: «(...) numa padiola, coberta com um pano de púrpura, traziam-me uma oferta. Entre as pedras do novo teatro, [...], tinham descoberto um baixo-relevo com o meu perfil e o meu nome» (Carvalho, 1994:113). Nesta citação, é relatado ao leitor que a efígie vem coberta por um *pano de púrpura*, remetendo, em sentido bíblico, para a questão da penitência. Como refere Chantal Labre (2002:234), «O *Novo Testamento* dá, claramente, ênfase à penitência interior, à conversão do espírito, ainda que estas últimas possam surgir a par de sinais exteriores de arrependimento (...)» (tradução própria.). O ato da entrega do baixo-relevo a Lúcio, envolto num pano purpúreo, impõe à personagem principal a necessidade de se penitenciar.

Ainda considerando a simbologia relativa ao ato de penitência, os textos bíblicos e os próprios rituais solenes da Igreja Católica remetem este ato para o período quaresmal, que antecede a morte e a ressurreição de Jesus Cristo. Tentando ser desacreditado pelos seus atos, Jesus Cristo é condenado à crucificação pelos romanos, em particular por Pilatos, um magistrado. Também Lúcio, à semelhança de Jesus Cristo, é desacreditado e julgado pela população da cidade que ele dirige e pelos seus pares, em especial pelo decênviro Énio Calpúrnio. Os seus procedimentos enquanto moderador social e como apaziguador (numa tentativa de entendimento entre romanos e cristãos de Tarcisís) ditam uma descrença generalizada nos seus ideais e, conseqüentemente, o seu definitivo afastamento da *res publica*.

Perante a inadaptação de Lúcio a todos estes constrangimentos que se lhe interpuseram, o magistrado abandona a cidade, a conselho de Marco Scauro, comandante da VII Legião Gémina, que veio em auxílio de Tarcisus no ataque dos bárbaros.

Lúcio encerra a narração das suas memórias com a imagem do rapaz a desenhar um peixe na areia, na certeza que aquele sinal nunca será rememorado. No entanto, na abertura do romance, recorrendo a uma analepse, Lúcio relembra a criança e o desenho do peixe, mas o seu discurso não se afigura como mais uma certeza inabalável. Cauteloso, o antigo magistrado questiona-se, ainda que incerto nas suas deduções: «Estava extinta a congregação do peixe? Eu procurava convencer-me de que sim. Que sabia eu?» (Carvalho, 1994:20)

Para Roma, havia que erradicar os dissidentes, como se esta fosse a solução acertada para pôr término às investidas contra as ideologias romanas, podendo antever-se, inclusivamente, no afastamento forçado de Lúcio, um temor social e político generalizado de que o próprio magistrado houvesse comungado de *Ichthus*. Não obstante, Lúcio não se desvincula do simbolismo de *Ichthus*. Apesar de impelido e até ofuscado pela atração que sente por Iunia, o duúnviro não é indiferente às proporções religiosas e sociais que o Cristianismo começava a evidenciar, podendo afirmar-se que o magistrado pressagiava a mudança religiosa que, gradualmente, transformaria os destinos de Roma. Ao contrário de Marco Aurélio, Lúcio estava consciente de que as realidades não se extinguiriam pela destruição dos seus símbolos.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Carla Carvalho (2012). O lado errado do Marenostrum: o elemento mouro como símbolo de alteridade e barbárie em *Um deus passeando pela brisa da tarde* em *Ensaio sobre Mário de Carvalho* (pp. 231-248). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- BIEDERMANN, Hans (1992). *Dictionary of Symbolism*, trad. James Hulbert. New York: Facts on File.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário de Símbolos – Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Lisboa, Teorema.

- CARVALHO, Mário de (1994). *Um deus passeando pela Brisa da tarde*, 12ª edição. Lisboa: Caminho.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1969). *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Siruela.
- COTRIM, João Paulo (1996). Alguma coisa me perturba, *Revista Ler*, 34, <http://www.mariodecarvalho.com/media/imprensa>, [consultado em 15.04.2017].
- DIAS, Ana Sousa (2014). A vida secreta das palavras, *Revista Ler*, 132.
- GÉNESIS (2001). IN *BÍBLIA SAGRADA*. LISBOA: DIFUSORA BÍBLICA.
- ELIADE, Mircea (2008). *Tratado de história das religiões*, trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes.
- HADOT, Pierre (1996). *Qu'est-ce que la philosophie antique?* Paris: Gallimard.
- LEAL, Patrícia (2016). *A arqueologia do espaço urbano na construção ficcional de «Um deus passeando pela brisa da tarde» de Mário de Carvalho*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas. Braga: Universidade do Minho/ Instituto de Letras e Ciências Humanas.
- PEREIRA, Virgínia Soares (2012). 'Como dizia o outro': a presença dos Clássicos em Mário de Carvalho in *Ensaios sobre Mário de Carvalho*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp.201-214.
- SILVA, Rodrigues da (1995). Mário de Carvalho. Um estóico dos dias de hoje in *Jornal de Letras*, 2/8/95, pp.14-18. <http://mariodecarvalho.com/uploads/pdfs/8b2406fd1e4ac91c7cb593a103a3b383ecde1do.pdf>, [consultado em 10.04.2017].
- SILVESTRE, Osvaldo (1997). Mário de Carvalho: revolução e contra-revolução ou um passo atrás e dois à frente in *Revista Colóquio / Letras* (pp. 209-229). Ensaio n.º 147. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SIMÕES, Maria João (2012). Sátira e o cepticismo: configuração de personagens em Mário de Carvalho in *Ensaios sobre Mário de Carvalho*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp.55-76.

# L'ANIMAL POSTMODERNE: DÉCENTREMENT ANTHROPOLOGIQUE DANS L'ŒUVRE DE JEAN ECHENOZ

Sara Bédard-Goulet

sara.bedard.goulet@gmail.com

COLLÈGE DES LANGUES ET CULTURES ÉTRANGÈRES, UNIVERSITÉ DE TARTU, TARTU, ESTONIE

Cet article aborde les figures de l'animal dans trois romans de l'auteur français contemporain Jean Echenoz, *Nous trois* (1992), *Les Grandes blondes* (1995) et *Je m'en vais* (1999). En analysant le traitement romanesque des animaux dans ces œuvres, on constate qu'il établit un parallèle entre humain et animal qui remet en question le partage moderne opposant humain et non-humain. De même, le motif de la disparition à l'œuvre chez Echenoz interroge la pertinence de la présence humaine dans un monde duquel le sujet se tient à distance et du rôle d'observateur qu'il y occupe négligemment. L'esthétique postmoderne est sollicitée pour renégocier les rapports entre sujet et objet, notamment grâce à un «effet de romanesque» qui engage non seulement l'adhésion du lecteur, mais confère aussi une portée critique et politique à l'œuvre d'Echenoz, peu abordée jusqu'à ce jour par la recherche universitaire.

295

.....  
**L'ANIMAL POSTMODERNE:  
DÉCENTREMENT  
ANTHROPOLOGIQUE  
DANS L'ŒUVRE DE JEAN  
ECHENOZ**  
.....

Sara Bédard-Goulet

## Introduction

LE STATUT DE L'ANIMAL et la place qui lui est accordée dans les sociétés selon les époques nous informent, réciproquement, sur la place de l'humain dans son environnement naturel autant que social. Les rapports établis entre humain et animal aujourd'hui témoignent d'un certain décentrement anthropologique, replaçant l'humain dans un écosystème dont il a longtemps tenté de s'extraire, autant qu'il a souhaité le maîtriser. Réciproquement, le statut de l'animal gagne en légitimité dans un monde où le partage moderne entre humain et non-humain décrit par Bruno Latour dans son ouvrage *Nous n'avons jamais été modernes* (1991) se renégocie. En effet, au dualisme occidental formé par les pôles ontologiques de la «nature» et de la «société» (Descola, 2005) s'objecte un réel infiniment plus complexe, composé d'hybrides. Aussi, peut-on penser que les représentations littéraires contemporaines de l'animal

mettent à jour les liens étroits qui associent celui-ci aux humains et participent à redéfinir, à leur échelle, les catégories du vivant, en lui faisant jouer un rôle significatif dans le monde.

Plusieurs romans de Jean Echenoz, sans placer l'animal au centre de leur propos, incluent ponctuellement sa présence, souvent de manière incongrue, et parfois pour l'inscrire dans un rapport de similitude avec les personnages. Loin de toute forme «d'écriture de la nature» (*nature writing*) chère à une certaine écocritique dérivée de la philosophie de l'environnement (Posthumus, 2014), l'œuvre d'Echenoz s'offre néanmoins légitimement à une approche qui considère que l'humain et le non-humain sont intimement liés. Si nous avons rarement accès à l'intériorité des personnages échenoziens, nous pouvons toutefois constater l'importance que prennent les lieux qui les entourent et la manière dont ils témoignent d'un processus de (dé)subjectivation continu, soumis à l'influence de l'environnement. En prenant *Nous trois* (1992), *Les Grandes blondes* (1995) et *Je m'en vais* (1999) pour objets d'étude, cet article vise à analyser le rôle romanesque qu'y jouent les animaux, pour en tirer des observations plus générales sur la transformation du rapport humain au monde et à ses divers habitants.

Nous faisons l'hypothèse que, dans ces romans, les animaux s'apparentent à des symptômes, manifestant, certes, un principe anthropomorphique (Danowski & Viveiros de Castro, 2014: 282) qui les rapproche des personnages. Mais ce rapprochement tiendrait davantage du remplacement, puisqu'il va de pair avec une certaine désobjectivation de l'humain qui s'absente des lieux, laissant place, chez Echenoz, à une «géographie du vide» décrite par Christine Jérusalem dans son ouvrage éponyme (2005). Ce phénomène rappelle aussi la déshumanisation qu'Anne Cousseau associe au roman postmoderne français (2004: 364), dont on connaît la place qu'il tient au sein des éditions de Minuit, l'unique éditeur d'Echenoz (Schools, 1997). Il me paraît souligner le déplacement ontologique contemporain, comme si tout en reconnaissant sa place au sein d'un environnement qui le dépasse, l'humain peine à s'adapter à cette nouvelle position, ce qui se traduit, dans les romans d'Echenoz, par une présence accrue (et non justifiée par l'action) des objets et des animaux, et suscite une impression de suspension, de flottement des personnages (Dangy, 2012). L'esthétique littéraire postmoderne, cherchant, comme le précise Áron



Kibédi Varga, à «nuancer les rapports entre *sujet* et *objet* au-delà des dichotomies simplistes de la tradition» (1990: 10), annoncerait ainsi, par l'intermédiaire d'une mise en scène de l'animal, un nivellement des places marqué, chez Echenoz, par une ironie caractéristique qui a déjà fait l'objet de plusieurs études (Bessard-Banquy, 2003; Carlat, 2004; Schoentjes, 2007).

Publié en 1995, *Les Grandes blondes* est le septième roman d'Echenoz. Le récit porte sur un producteur de télévision, Paul Salvador, qui souhaite créer «une série sur les grandes filles blondes au cinéma, mais aussi dans la vie» (Echenoz, 1995: quatrième de couverture), et retrouver, pour l'y faire figurer, Gloire Abgrall, une étoile montante dont la courte carrière a pris fin avec la chute suspecte de son agent du quatrième étage d'une cage d'ascenseur. Gloire ne souhaitant pas particulièrement être retrouvée, le roman est principalement consacré à sa poursuite, de la Bretagne en Normandie, en passant par l'Inde et l'Australie, par les envoyés successifs de Salvador.

Lauréat du prix Goncourt en 1999, *Je m'en vais* débute et se termine avec ces mots du personnage principal: «Je m'en vais, dit Ferrer, je te quitte.» (Echenoz, 1999: 7) annonce Félix à sa femme Suzanne, sur le seuil de leur domicile, en incipit du roman. «Je prends juste un verre et je m'en vais.» (*Idem*: 226) affirme le même Félix à une inconnue rencontrée dans une fête un an plus tard au même endroit – le seuil de son ancienne maison –, à la toute fin du roman. Entre ces deux moments, le protagoniste, marchand d'art propriétaire d'une galerie à Paris, vit diverses aventures dont une expédition dans le Nord canadien, pendant glacé au voyage méridional de Gloire, et visant à récupérer un trésor oublié d'art inuit ancien.

*Nous trois*, paru en 1992, nomme d'emblée le triangle amoureux que forment les personnages de Louis Meyer, Lucie Blanche et DeMilo, mais aussi, on l'imagine facilement, celui que les deux couples successifs constituent avec la Terre, tant celle-ci y apparaît comme un personnage à part entière. Du simoun qui chasse les grains de sable du Sahara jusqu'à Paris, au tremblement de terre qui détruit Marseille et à la sphère qu'on observe depuis la navette spatiale où se retrouvent les trois protagonistes, la planète devient la mesure du monde romanesque et y rappelle fréquemment sa présence.

## Parallèle et objectivation

On trouve donc dans ces romans des scènes qui construisent un parallèle entre humain et animal, «humanisant» celui-ci et «animalisant» celui-là, dans une forme d'hybridité caractéristique de l'époque contemporaine (Latour, 1991). C'est le cas notamment d'un rapprochement effectué entre animal et voyageur, qui émerge dans l'analyse comparée des deux œuvres les plus récentes, tandis qu'elles présentent les passages respectifs de Gloire et de Félix à l'aéroport de Paris Charles-de-Gaulle. Dans *Les Grandes blondes*, Gloire est chargée par un trafiquant indien de veiller au transport de chevaux lors de son retour en France. Arrivée à Paris, ses formalités douanières se passent sans anicroche:

Ensuite on passe généralement les chiens, les chats, les singes aux rayons X, sans ménagement on balance leur caisse sur le tapis à bagages, au milieu des valises inanimées. Mais on n'a pas d'appareil assez gros pour y passer les chevaux qui défilèrent, au pas, de l'avion jusque dans les fourgons. (Echenoz, 1995: 195)

298

FIGURAS DO ANIMAL

Literatura Cinema  
Banda Desenhada

Ignorante des détails concernant les six chevaux, directement récupérés par le partenaire français du trafiquant indien, Gloire ne se doute pas «que les trois premiers d'entre eux cont(iennent) chacun soixante grammes de césium et les trois suivants cinq kilos d'héroïne, celle-ci sous emballage plastique et celui-là sous conteneur plombé.» (ibidem) Si l'on s'en tient à ce passage et à l'observation de l'homme de main qui s'occupe des bêtes à leur arrivée: «C'est que c'est quand même vaste, un cheval (...), on peut mettre plein de trucs dedans.» (ibidem), celle-ci sont réduites à des objets par leur propriétaire, utilisées comme moyen de transport illicite idéal. Or, *Je m'en vais* reprend cette image d'un vivant commodément transformé en bagage, dans la figure de voyageurs cherchant à faire passer des produits illégaux à la douane lorsque Félix rentre pour sa part à Paris avec son trésor inuit:

À cette heure-ci, presque personne ne travaillait sinon les douaniers et médecins de l'aéroport, trop occupés par un parti de pseudo-bijoutiers pakistanais et de soi-disant touristes colombiens pour s'intéresser longuement à Ferrer. Radiographiant ces ressortissants puis les gorgeant de

produits laxatifs pour qu'ils expulsent leurs pierres précieuses et leurs ovules de cocaïne et devant ensuite, en rechignant, enfiler des gants pour récupérer ces objets (...). (Echenoz, 1999: 100)

Le parallèle entre humain et animal employés comme contenant est d'autant plus frappant que la même technique de détection est évoquée (la radiographie aux rayons X), quoique la manière de récupérer les objets ingérés s'avère, elle, fatale pour les chevaux. D'une part, l'examen des voyageurs s'apparente à un gavage (on les «gorge de produits laxatifs») et même à une chasse, puisque c'est aux douaniers que «revient de *traquer* les trafiquants» (ibidem). De l'autre, les chevaux des *Grandes blondes* sortent de l'avion-cargo à la manière d'humains: «Plutôt abrutis, cernés, ballonnés, ils faisaient tout ce qu'on leur disait» (Echenoz, 1995: 190), très semblables à des passagers fatigués par un long vol. On observe donc ici une forme de plasticité du statut humain-animal à rebours d'un partage conventionnel moderne, qui repose sur une interchangeabilité des positions et du traitement romanesque. Outre leur assimilation, humain et animal sont également «chosifiés», de sorte que s'estompent l'objectivation de l'animal et la subjectivisation de l'humain, réarrangeant la place de celui-là vis-à-vis de celui-ci. En ce qui concerne le roman, ils partagent une même valeur de ressort narratif, dans une volonté postmoderne de reconstruire le récit qui, néanmoins entaché d'une gêne (moderne) à l'égard de l'intrigue traditionnelle, en mine le sens et le tourne en dérision (Kibédi Varga, 1990: 20). Cette renarrativisation procède chez Echenoz d'un «effet de romanesque» produit, selon Christine Jérusalem, par une sélection des éléments de la réalité qui peuvent passer pour irréalistes ou romanesques (2004: 336). Or, il me semble que cet effet de romanesque, outre qu'il «vise l'adhésion du lecteur à l'aspect invraisemblable du récit» (idem: 332), a aussi pour résultat de transposer cet invraisemblable, parfois ridicule, du récit aux situations décrites et à l'absurdité qu'elles portent dans la réalité. Ainsi, la lecture des deux romans peut remettre en question l'utilisation réelle d'animaux et d'humains dans le trafic de drogues et d'autres produits illicites. Plus généralement, elle peut engager une réflexion sur la position de chacun dans un monde guidé par le profit et sur la marchandisation et le contrôle du vivant qui en découlent.

Le roman *Nous trois* présente lui aussi un parallèle important entre les humains et les animaux, tous autant affectés, quoique de manière différente, dans leur rapport à la Terre. C'est le cas, par exemple, pour leurs réactions respectives à l'activité sismique, dans les conséquences tragiques du séisme comme dans ses effets avant-coureurs. Ces signes annonciateurs, «pluie de sable ou de sang, nervosité dans les basses-cours et sur les autoroutes, éclairs de chaleur hors saison» (Echenoz, 1992: 61), s'observent chez les humains tandis que Louis Meyer roule vers Marseille, la veille de la catastrophe:

Sur les voies combles de l'autoroute, les conducteurs semblaient tendus comme si tout était au bord d'exploser; (...) ils créaient un de ces embouteillages exubérants, fébriles, rayonnants d'imprécations et de klaxons, d'appels de phares, boîtes de vitesse craquantes et pare-brise étoilés, pare-chocs meurtris dans le rugissement des cylindres en cage. (idem: 19)

Les signes avant-coureurs se manifestent aussi chez les animaux, comme dans une ferme où le personnage s'arrête ensuite pour demander son chemin:

(...) Meyer distingua la tête et le poitrail luisant d'un cheval fou dans l'ombre d'une stalle, forte bête écumante aux yeux gelés de terreur et qui, soudain, se cabrant, se mit à battre des antérieurs contre la porte du box. (...) Meyer s'aperçut, à quelques autres signes, qu'une atmosphère inquiète pesait sur la basse-cour: frissonnant en rang serré, les poules s'étaient juchées sur une branche du platane, quelques canards hypertendus investissant la branche du dessus, loin du rond d'eau boueuse au bord duquel, regard immobile et soies hérissées, quatre porcs paraissaient en état de choc. (idem: 34-35)

En comparant les deux énumérations, on peut facilement associer les bruits très présents dans la première à ceux d'une «basse-cour», tandis que dans la seconde, les animaux semblent plutôt immobilisés par la connaissance instinctuelle d'un événement à venir, mieux avertis que les humains. Dans les deux cas, la narration traite indifféremment humains et animaux dans leurs réactions respectives au séisme imminent, rappelant la sensibilité commune du vivant à de tels événements, souvent minimisée par le discours scientifique.

*Nous trois* se termine sur une comparaison semblable entre le personnage de DeMilo et son chat Titov, qui paraissent réagir par avance à une autre catastrophe, uniquement suggérée par la chute du roman. Autrement placide, Titov surprend son maître dans le dernier chapitre: «Je le croyais endormi comme à l'accoutumée, il n'en est rien: dressé contre le mur, raide sur ses postérieurs, son corps est agité de frémissements irréguliers. Je n'avais jamais vu Titov trembler, je n'imaginai pas qu'il en fût capable, or m'approchant je l'entends claquer des dents.» (idem: 215) De son côté, le personnage, habituellement très composé et sûr de lui, est tout à coup incapable de choisir une chemise pour son rendez-vous prévu avec Lucie Blanche: «Moi qui n'hésite jamais, je tente éperdument de choisir. J'essaie, j'ai su, je ne sais plus. Cinq heures et demie. Titov hurle à la mort.» (idem: 219) En plus de mettre en parallèle la nervosité du personnage et celle de son chat, le texte joue sur l'effet d'homophonie entre «je sais» et «j'essaie» dans l'énumération «j'essaie, j'ai su, je ne sais plus» pour marquer l'évolution de DeMilo dans sa manière de connaître le monde. En effet, pilote d'expérience qui ouvre le roman avec l'affirmation «Je connais bien le ciel. Je m'y suis habitué.» (idem: 7), le personnage est ébranlé dans ses habitudes et ses certitudes. En jouant sur la cause de cette agitation, sensibilité à un événement climatique majeur, mais aussi anticipation de sa rencontre tant attendue avec Lucie, le roman insiste parallèlement sur deux éléments qui remettent en question la place du sujet. Objet de désir non réciproque pendant tout le roman, Lucie Blanche appelle DeMilo à la toute fin, modifiant ainsi leurs rapports, tandis que la Terre, bien connue du pilote, l'affecte tout à coup comme s'il n'était plus maître de lui-même, mais plutôt soumis aux aléas de l'activité géologique. Dans les deux cas, le sujet est déplacé, dans une situation comparée à celle de son animal domestique, nuanciant ainsi la dichotomie moderne entre sujet et objet, entre un humain qui s'imagine maître de lui-même et d'une nature passive.

## Disparition et remplacement

La présence animale dans les romans échenozziens a lieu dans un contexte de disparition, thème récurrent de l'auteur, qui fait s'absenter les personnages, au profit des lieux désertés typiques de notre époque

(friches industrielles, banlieues, autoroutes, etc.) et des objets qui les occupent (objets de consommation, déchets, bâtiments, etc.). La critique universitaire s'est penchée sur ces objets qui abondent dans l'œuvre d'Echenoz, la comparant notamment à l'art hyperréaliste des années 1970 (Douzou, 2004), sans toutefois porter attention aux animaux qui s'y multiplient aussi, comme autant de substituts à un humain évacué des espaces qu'il a lui-même construits. Par exemple, dans *Je m'en vais*, la présence animale est évoquée de manière surprenante dès le deuxième chapitre, dans une description de l'aéroport, un endroit qui évoque d'emblée, depuis les travaux de Marc Augé sur les non-lieux, «un monde (...) promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère» (1992: 101):

(...) un aéroport n'existe pas en soi. Ce n'est qu'un lieu de passage, un sas, une fragile façade au milieu d'une plaine, un belvédère ceint de pistes où bondissent des lapins à l'haleine chargée de kérosène, une plaque tournante infestée de courants d'air qui charrient une grande variété de corpuscules aux innombrables origines – grains de sable de tous les déserts, paillettes d'or et de mica de tous les fleuves, poussières volcaniques ou radioactives, pollens et virus, cendre de cigare et poudre de riz. (Echenoz, 1999: 10)

«Le belvédère ceint de pistes où bondissent des lapins» s'inscrirait sans mal dans une pastorale du XIX<sup>e</sup> siècle, mais «l'haleine chargée de kérosène» de ces mêmes lapins tourne en dérision ce motif de la modernité et déconstruit sa conception idyllique du paysage. En interrogeant, par sa description ironique, le lieu commun littéraire du paysage moderne, le texte suscite dans un même temps une réflexion sur le paysage réel et sur le lieu occupé et transformé par l'aéroport, menant, dans le cas présent, à sa fragmentation écologique et à la pollution de l'air. En reprenant un genre littéraire typique du mode de perception occidental et bourgeois, le paysage décrit annonce d'emblée que la «nature» est un phénomène séparé et distant de son observateur. D'ailleurs, les lapins sont les seuls êtres vivants évoqués dans la description de ce lieu pourtant construit pour et par l'humain et ses machines, et où, néanmoins, il se soustrait. En se positionnant comme observateur, l'humain s'absente du monde qui l'entoure, expliquant ainsi l'impression de flottement que suscitent souvent les personnages

échenoziens, qui accusent ce trait d'une modernité désuète et pourtant toujours opérante. Le phénomène se répète lors du retour de Félix à l'aéroport de Roissy au seizième chapitre, qui s'ouvre sur cette scène de chasse:

Soit un lapin terrorisé courant au point du jour à toute allure sur une vaste surface plane herbeuse. Soit un furet nommé Winston qui poursuit ce lapin. Celui-ci, apercevant non loin le seuil de son terrier, s'imagine, l'innocent, qu'il est tiré d'affaire et que là est son salut. Mais à peine s'est-il engouffré, se ruant pour s'y réfugier tout au fond, que le furet lancé à ses trousses le rejoint dans cette impasse, le saisit à la carotide et le saigne dans l'obscurité. Puis en prenant son temps il le vide et se gave de son sang, ce dont témoignent de légers craquements de fractures et d'obscènes bruits de succion. Repu, aspirant à une sieste méritée, le furet s'endort ensuite à côté de sa proie. (idem: 98)

En l'absence d'humain, les deux animaux jouent le rôle principal de cette scène étonnante qui tranche, au premier abord, avec le reste du roman. D'autant que son champ lexical rappelle les *Fables* de La Fontaine et leur travestissement des réalités humaines dans le monde animal, permettant souvent de rendre compte, par cet intermédiaire, de la part inhumaine de l'humain. Dans les fables, cette transposition concourt également à placer l'animal entre la figure et le personnage (Welfringer, 2013), de sorte qu'insérée dans le roman, elle participe à faire du lapin et du furet des acteurs principaux. Lorsqu'on s'aperçoit, à la phrase suivante, que «deux agents techniques des Aéroports de Paris (...) patientent près de l'entrée du terrier» (Echenoz, 1999: 98) pour récupérer le furet dressé et sa proie, au sujet de laquelle se pose «la question de la sauce» (idem: 99), on reconnaît le traitement ironique de la nature aéroportuaire par Echenoz. Si l'auteur inscrit la réalité de l'aéroport dans la tradition du furetage (la chasse à l'aide d'un furet), sa description de cette pratique joue sur le spectaculaire (la mort violente et sonore) et le contraste (la sieste et la cuisine), créant ainsi un effet de romanesque par le biais d'une image invraisemblable. En effet, la mort du lapin est plus forte que la réalité – dans laquelle le furet serait muselé, chasserait simplement le lapin hors de son terrier où il serait cueilli par les employés de l'aéroport à l'aide d'une cage. La chasse

décrite correspond davantage à celle que pourrait accomplir un putois (dont le furet est la forme domestique) dans son milieu naturel, en des circonstances exceptionnelles. Encore une fois, l'invraisemblable, tout en favorisant l'adhésion du lecteur, suscite des interrogations vis-à-vis de la réalité, sur la transformation des milieux naturels par l'humain, ses effets sur les animaux, et sur la domestication de ceux-ci. L'absence d'humains dans ces milieux transformés conteste la pertinence de leur exploitation, et même celle de la présence humaine, dans un monde complètement affecté par un sujet qui s'en tient néanmoins à distance. Par ailleurs, la scène de chasse précédant directement la fouille des passagers évoquée plus tôt, un parallèle est encore établi entre l'animal et l'humain, entre le lapin saigné par le furet et les voyageurs «vidés» par les douaniers, en soulignant la dévitalisation qui affecte ces deux espèces du vivant dans un espace caractérisé par le contrôle. De même, l'allusion au genre de la fable, suivie de l'intervention des agents de l'aéroport, dénonce la manière dont la responsabilité cynégétique de l'humain est déléguée à l'animal, en dédouanant celui-là de sa prédation, signe de son animalité.

Figure récurrente chez Echenoz, le lapin apparaît aussi dans *Les Grandes blondes*, aux côtés d'objets abandonnés dans le jardin qui entoure la maisonnette de Gloire en Bretagne, où elle se cache sous une fausse identité avant d'être repérée par les détectives de Salvador. On le découvre brièvement alors que Gloire sort de chez elle pour lui apporter des déchets alimentaires:

Derrière la maison, le fond de la petite cour était bouché par une remise où stationnait une R5 borgne anciennement blanche et moisissaient quelques pneus déjantés, deux chaises dépareillées, un lampadaire énucléé. Un linge de la première génération, une dernière lessiveuse avant disparition de l'espèce encadraient un clapier dans lequel un lapin, frémissant et charnu, braquait son œil vers le court terme. (Echenoz, 1995: 34-35)

Malgré la présence du personnage, le jardin est décrit comme un lieu livré à l'abandon, portant les traces, les restes d'une humanité absente, voire déchuë: ses objets de consommation inutilisés ou inutilisables, transformés en autant de déchets. Seul être vivant parmi ceux-ci, le lapin d'élevage, en «braquant son œil vers le court terme»,



semble partager avec les objets une temporalité limitée, une péremption imminente. Du point de vue du récit, on peut aussi considérer qu'il annonce le départ de Gloire qui, s'étant déjà débarrassée de son premier poursuivant, s'apprête à quitter la Bretagne, faisant d'abord un festin du lapin. Plus généralement, la succession temporelle évoquée par l'évolution des machines à laver et la «disparition de [leur] espèce» suggère que celle-ci s'étend au lapin et au vivant qu'il représente, par opposition aux vestiges du progrès moderne. On constate ici que ce progrès n'est pas présenté de manière positive, mais qu'il est plutôt associé à la disparition et à la mort, de même qu'à l'accumulation, à l'obsolescence et à la pollution qui en résulte.

## Conclusion

Ce tour d'horizon rapide des bestiaires dans les romans *Nous trois*, *Les Grandes blondes* et *Je m'en vais* nous a permis d'observer que les animaux partagent des similarités avec les humains et sont parfois présentés dans des situations équivalentes, établissant un parallèle avec eux, comme c'est le cas pour les voyageurs et les chevaux transformés en «mules». Ce phénomène déconstruit, me semble-t-il, le partage moderne entre humain et non-humain en montrant la plasticité de ces rôles et ébranle par conséquent légèrement l'ontologie naturaliste qui explique la composition du monde occidental (Descola, 2005). En offrant un traitement romanesque semblable des personnages et des animaux, la narration échenozienne efface l'écart qui les sépare: voyageur et cheval sont également chosifiés, remettant dès lors en question les trois grands récits de la modernité: la raison, le progrès et la liberté.

La présence d'animaux dans les romans d'Echenoz, par ailleurs marqués par une disparition généralisée, souligne l'absence des personnages, tenus à distance d'un monde qui les ennuie. Aux côtés des objets dans les lieux désertés, les animaux interrogent la nécessité, la pertinence de l'humain, maître d'un monde dont il s'extrait et qu'il abandonne autant qu'il l'affecte irrémédiablement. Seul vivant à produire des déchets, à l'image de tous les rebuts longuement décrits par la narration (Bouchy, 2010), l'humain paraît rapidement de trop dans la

fiction échenozienne, ses motifs d'action obscurs, ses comportements peu motivés. Quoique le sujet postmoderne apparaisse dorénavant à travers ses récits et non hors du temps et du discours, sous une forme d'absolu (Kibédi Varga, 1990), il est ici incertain, tout comme la narration, marquée par l'ironie, qui hésite à lui attribuer une nouvelle place, se contentant de déconstruire l'opposition entre sujet et objet, entre sujet et animal et redistribuant un partage désormais considéré comme obsolète.

## RÉFÉRENCES

- AUGÉ, Marc (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- BESSARD-BANQUY, Olivier (2003). *Le Roman ludique: Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille: Presses universitaires du Septentrion.
- BOUCHY, Florence (2010). Démystification et invention du quotidien: les objets des romans de Jean Echenoz, *Recherches & Travaux*, vol.77: pp. 77-89, disponible au <http://recherchestravaux.revues.org/428>, consulté le 17/07/2017
- COUSSEAU, Anne (2004). Postmodernité: du retour au récit à la tentation romanesque in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp.359-370.
- CARLAT, Dominique (2004). De la vertu critique de l'humour à l'ère industrielle de la reproduction: *Les Grandes blondes* de Jean Echenoz, *Roman 20-50*, vol. 38, pp. 71-76.
- DANGY, Isabelle (2012). Suspension, détachement, apesanteur dans les romans de Jean Echenoz in Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp.177-185.
- DANOWSKI, Déborah et VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2014). L'arrêt de monde in Émilie Hache (dir.), *De l'univers clos au monde infini*. Bellevaux: Dehors, pp. 221-339.
- DESCOLA, Philippe (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- DOUZOU, Catherine (2004). *Les Grandes blondes* roman hyperréaliste, *Roman 20-50*, vol. 38, pp. 57-69.
- ECHENOZ, Jean (1992). *Nous trois*. Paris: Minuit.
- ECHENOZ, Jean (1995). *Les Grandes blondes*. Paris: Minuit.
- ECHENOZ, Jean (1999). *Je m'en vais*. Paris: Minuit [2001].

- JÉRUSALEM, Christine (2004). Stevenson/Echenoz: le jeu des «images irréelles», in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 331-339.
- JÉRUSALEM, Christine (2005). *Jean Echenoz: géographies du vide*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- KIBÉDI VARGA, Áron (1990). Le récit postmoderne, *Littérature*, vol. 77, pp. 3-22.
- LATOUR, Bruno (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte [2015].
- POSTHUMUS, Stéphanie (2014). Écocritique et *ecocriticism*. Repenser le personnage écologique in Mirella Vadean et Sylvain David (dir.). *La Pensée écologique et l'espace littéraire*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, pp. 15-33.
- SCHOENTJES, Pierre (2007). Jean Echenoz: du réel au romanesque et retour in *Silhouettes de l'ironie*. Genève: Droz, pp. 189-205.
- SCHOOTS, Fieke (1997). *Passer en douce à la douane. L'écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- WELFRINGER, Arnaud (2013). Les animaux des Fables sont-ils des personnages? L'effet-personnage dans le commentaire, *Fabula*, Séminaire «Anachronies - textes anciens et théories modernes», disponible au [http://www.fabula.org/atelier.php?Les\\_animaux\\_des\\_Fables\\_sont%2Dils\\_des\\_personnages](http://www.fabula.org/atelier.php?Les_animaux_des_Fables_sont%2Dils_des_personnages), consulté le 29/08/2017



# OLHAR DE ANIMAL, OLHAR DE HOMEM: HENRIQUE GALVÃO E OS SEUS *BICHOS DO MATO*

Sara Reis da Silva  
sara\_silva@ie.uminho.pt  
UNIVERSIDADE DO MINHO

José António Gomes  
jam.gomes@netcabo.pt  
INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO

A escrita para a infância de Henrique Galvão (1895-1970) ocupa um lugar relevante na historiografia literária. Nos anos 40 e 50 do século XX, o autor publicou três narrativas dedicadas ao leitor infantojuvenil, singulares quanto à ficcionalização da figura animal: *Kurika* (1944), *Impala* (1946) e *Vagô* (também designado *O homem e o tigre*) (1952), a trilogia de “Romance dos Bichos do Mato”. A ficção de Galvão parte da descrição da galeria de animais da selva africana e, também, no caso da última obra, da Índia. Embora, pontualmente, se note uma proximidade entre bichos e homens (com gestos antropomorfizados), por vezes, os animais são animais, bichos ferozes e livres. Estas obras são habitualmente catalogadas como literatura de influência colonial, facto a que não será alheio o contexto histórico-político da sua redação, aspeto que parece ter condicionado a sua receção.

309

.....  
**OLHAR DE ANIMAL,  
OLHAR DE HOMEM:  
HENRIQUE GALVÃO E OS  
SEUS *BICHOS DO MATO***  
.....

Sara Reis da Silva /  
José António Gomes

**HENRIQUE GALVÃO (BARREIRO, 1895 – S. PAULO, BRASIL, 1970)**, figura controversa da História Contemporânea, foi militar de carreira e um dos apoiantes de Sidónio Pais (1872-1918), tendo participado no golpe militar de 28 de Maio de 1926. Salazarista convicto, até certo momento da sua vida, foi, em 1934, o primeiro diretor da Emissora Nacional. Esteve em África, onde organizou ações de propaganda do Regime. Nomeado governador de Huíla, em Angola, foi esta a terra que, a partir de 1929, lhe serviu de inspiração não apenas para a escrita de relatórios coloniais, crónicas realistas e livros sobre zoologia e caçadas, mas também de ficção longa, contos, teatro, entre outros. Sobressaiu, ainda, pela sua faceta de jornalista e de diretor da revista *Portugal Colonial* entre 1931 e 1937. Já numa fase antisalazarista, ficou também conhecido pela sua intervenção – com Velo Mosquera, Jorge Soutomaior e Camilo Mortágua (Mota, 2011) – no Assalto ao pacote Santa Maria, levado a cabo, em 1961, por um grupo luso-espanhol politicamente dirigido

por si, ação que «teve enorme impacto na opinião pública mundial, expondo o carácter ditatorial do regime salazarista.» (Mota, 2008: 12)

A escrita de potencial receção infantojuvenil de Henrique Galvão, conquanto de difusão relativamente restrita, ocupa lugar relevante na historiografia literária. Provam-no as menções que a este autor é possível encontrar em obras de referência como *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, de Natércia Rocha – «Henrique Galvão representa um rumo pouco seguido, explorando as possibilidades do ambiente africano em *Impala e Kurika*.» (Rocha, 2001: 81) – ou *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*, de José António Gomes – «(...) merecem ainda destaque *Kurika* (1944) e *Impala* (1946), importantes ‘romances de bichos do mato’, de ambiência africana, assinados por Henrique Galvão, senhor de uma prosa sensorial e rica em recursos expressivos» (Gomes, 1997: 32). A estas menções significativas junta-se o reconhecimento, por exemplo, da sua singularidade no contexto sociocultural dos anos 40 do século XX, em concreto do seu africanismo, como prova a referência de José-Augusto França, por exemplo, considerando-o um caso especial e aludindo à publicação das suas três narrativas (França, 2012).

De facto, nas décadas de 40 e 50 do século XX, o autor em apreço publicou três narrativas preferencialmente vocacionadas para o leitor infantojuvenil, que possuem como denominador comum a forte presença animal. De considerável extensão, estas obras são merecedoras de uma análise que faça sobressair aquilo que de particular evidenciam quanto à ficcionalização do tópico já aludido: a figura animal. *Kurika* (1944), *Impala* (1946) e *Vagô* (também designado *O homem e o tigre*) (1952), compoem a trilogia completa de *Romance dos Bichos do Mato*, desvendam uma singular visão dos animais em cenário africano (caso dos dois primeiros volumes) e indiano (caso do terceiro), distinguindo-se por figurações marcadamente originais.

Anna Sewell (1820-1878) e o seu *Black Beauty* (1877), Rudyard Kipling (1865-1936) com *The Jungle Book* (1894) e *The Second Jungle Book* (1895), Jack London (1876-1916) com *The Call of the Wild* (1903) ou Juan Ramón Jiménez (1881-1958) com *Platero y Yo* (1914 e 1917) são nomes de autores e títulos da literatura ocidental cujas obras nos vêm à memória quando se pensa em esboçar uma possível genealogia literária das narrativas de protagonista animal produzidas por Galvão. O mesmo se poderá

dizer relativamente a outras narrativas portuguesas do século XX que colocam animais no seu centro, tendência iniciada com *O Romance da Raposa* (1924), de Aquilino Ribeiro (1885-1963), e continuada, por exemplo, com *Bichos* (1940), de Miguel Torga (1907-1995), exemplos de uma especial herança da fabulística tradicional (Neves, s./d.). No caso concreto da literatura infantojuvenil, esta tem sido, como metaforicamente a apelidou Marc Soriano, uma verdadeira «Arca de Noé» (Soriano, 1975), onde os animais mais ferozes ou mais mansos, mais próximos ou mais distantes convivem. E esta coexistência possibilita uma visão destes seres quer como embuços de tipos humanos, no universo fabular ou no álbum narrativo, quer como figuras de potencial poético-simbólico, em narrativas do maravilhoso e poemas, quer tão só como lídimos representantes da sua condição e espécie em moldura quotidiana ou aventurosa, para apontar três situações possíveis, entre outras. Nelly Novaes Coelho, por exemplo, considera que a figura animal «é das mais contraditórias na literatura infantil» (Coelho, 2000: 167). E Ana Margarida Ramos sublinha que «a temática animal continua a ser decisiva na produção contemporânea destinada à infância, ocupando um lugar significativo entre as publicações mais recentes», acrescentando: «A aproximação entre a criança e os animais do ponto de vista do comportamento, dos sentimentos e até das emoções permite aos autores recriar situações com que o leitor se pode facilmente identificar porque as reconhece como próximas e significativas» (Ramos, 2005: 190). David Rudd, por seu turno, regista: «The association of animal and child in children's books is so common that it is easy to forget the figurative nature of this alliance – the way we have penned the animals in» (Rudd, 2009: 242). Com efeito, nesta linha, sublinhe-se a relevância da forte presença animal, real ou simbólica, no universo vivencial da criança e a sua extensão à própria literatura que a tem como preferencial destinatário.

Genericamente, as três extensas narrativas de Henrique Galvão, que sempre se revelou «mais amigo dos animais do que dos homens» (Mota, 2008: 14), compõem um profundo elogio dos animais tanto na sua faceta mais pura ou essencial, enquanto bichos selvagens ou ferozes, como nas suas ações afetivas, por vezes mais *humanas*, dir-se-ia, do que a de certos humanos. *Kurika* e *Impala* são, efetivamente e em última instância, manifestações literárias de um conjunto restrito patente na

literatura portuguesa de receção infantojuvenil da representação de «Africa as a place where people share space with animals» (Yenika-Agbaw, 2008: 23) ou ainda da proximidade entre humanos e animais da selva. Já *Vagô*, com enredo situado em ambiente asiático tropical, assume traços peculiares.

Lançado em 1944, *Kurika*, título inaugural da trilogia *Romance dos bichos do mato* ilustrada a preto e branco por José de Moura, foi um sucesso (conta com mais de trinta edições e, por diversas vezes, foi leitura aconselhada por diferentes documentos reguladores do ensino da Língua Portuguesa, sobretudo para o 3.º ciclo do Ensino Básico). Trata-se de uma narrativa protagonizada por um leão, que é capturado por um colono branco, o Conceição, e que é libertado por uma macaca Paulina. Distinguindo-se pela exaltação das características dos animais selvagens, dos seus comportamentos, qualidades físicas e temperamentais, o texto é perpassado por eixos ideotemáticos como a liberdade e a subjugação/prisão/domesticação ou o instinto/razão, substantivados na figura do herói felino. Outras linhas como o crescimento ou a própria amizade cruzam, igualmente, este romance que, conforme esclarece o seu autor, é uma «fantasia sobre temas reais (...)». As minhas personagens existiram (...). E os acontecimentos em que intervêm, onde não são verdadeiros são verosímeis – porque a parte da história que foi imaginada apenas cuidou de preencher espaços em branco, abertos entre os factos, sem transpor os limites da História Natural nem as fronteiras de realidades sertanejas.» (Galvão, 1944: 6)

No itinerário vivencial de *Kurika*, no seu crescimento até à idade adulta, são notórias as similitudes com a ação, os gestos e os sentimentos humanos, facto consentâneo, aliás, com os propósitos explícitos pelo autor no prefácio da obra: «Das semelhanças que venham a notar-se entre o comportamento dos homens e dos bichos, na ordem das suas ações e dos seus sentimentos – não é o autor o responsável» (idem: 6). De notar, ainda, que se trata do único dos três volumes em análise que comporta um prefácio do autor, em que é por ele assumida a condição de *Kurika* como livro para crianças mas não só. Afirma Galvão: «Pretendemos, é certo, que fosse um livro para crianças – mas para as crianças de todas as idades, entre os quinze e os oitenta anos, as crianças, enfim, que a idade não consegue matar nem abandonar na



alma dos homens, mesmo quando as rugas já lhes sulcam as faces (...)» (Galvão, 1944: 5).

*Impala* (1946) é um romance que tem como principal matriz temática a amizade entre dois animais, uma gazela, que dá título à obra, e um elefante, Jamba, que, por razões distintas, são afastados das suas manadas. O percurso de sobrevivência dos dois animais é recriado expressivamente e, por exemplo, as referências à dor de Impala, depois de ter sido «varado pela bala do *homem*» (Galvão, 1946: 27), revestem-se de impressionante dramatismo, acentuando o caráter antropomórfico que Galvão imprime às figuras animais ficcionalizadas, também elas profundamente marcadas pelo peso da solidão e do silêncio. É o que se constata, por exemplo, em passagens como:

O pobre Impala parecia, realmente, a folha verde, gerada na praça da última Primavera, desprendida da grande *mulemba* e levada sem destino. Diante dele, macia e doirada, a *chana*, silenciosa e nua, amargurava a sua trágica solidão. No alto, rondavam abutres, aguardando pacientemente o termo fatal do drama.

Uma agonia imensa embaciava os olhos meigos do Impala. (idem: 34).

Sobre Jamba, o elefante, traçado o seu retrato físico, acentuam-se primeiramente a sua força e a sua imponência e, depois, o seu envelhecimento, os seus «quebrantos do moral» (idem: 49) e a derrota da sua coragem perante a sua própria manada, esse «despenhar verticalmente em funduras de abismo» (idem: 58) que redundava em «Silêncio» (idem: 59). É, aliás, esta personagem a figura que metonimicamente representará a própria morte, tópico que, ainda que fraturante e escassamente tratado na literatura vocacionada para os leitores mais novos, Henrique Galvão não deixa de ficcionalizar na sua escrita, inclusive com abundância de pormenores grotescos, como ocorre com o fim de Jamba e o processo de decomposição do seu gigantesco corpo. A violência da morte será retomada, aliás, em *Vagô*, no episódio em que o tigre caça o velho búfalo e noutros.

Em toda a trilogia do *Romance dos Bichos do Mato*, é reconhecível uma peculiar atenção à psicologia do animal, que o narrador elabora literariamente, recorrendo não raro à focalização interna e, desse modo, buscando porventura uma aproximação, compreensiva, da visão do

potencial destinatário ao olhar do próprio protagonista animal. Em *Impala*, são, igualmente, assíduos os contrapontos homem-animal que o narrador vai formulando, como se pode notar, por exemplo, em «Os bichos, na verdade, ao contrário dos homens – muito mais inteligentes que os bichos – limitam o emprego da força à conquista ou defesa de necessidades elementares da existência.» (idem: 39-40). Também nesta narrativa (enquanto personagens secundárias, nela circulam figuras do primeiro livro, como o próprio Kurika, o que não ocorre em *Vagô*) se regista o deslumbramento ou a estupefação do Homem perante a natureza exuberante ou, por exemplo, uma imensa e imponente fauna: «Mas nunca imaginara sequer que todas as manadas juntas, que vira durante largos anos, compusessem multidão tamanha!» (idem: 21).

O romance *Vagô* (1952) foi escrito durante a prisão do autor no Aljube, depois de ser acusado de conspirar contra o regime salazarista. Este volume foi proibido (a ordem de apreensão pela PIDE tinha a data de 14 de agosto de 1952) e a sua edição foi totalmente destruída, à excepção de 24 exemplares que Henrique Galvão conseguiu oferecer a pessoas amigas, conforme nota paratextual do editor inserida no próprio volume. Como se pode ler na referida nota, saída em edição posterior ao 25 de Abril de 1974: «O leitor compreenderá o motivo que levou à dita destruição ao aperceber-se da intenção de Henrique Galvão traduzida no ataque – disfarçado mas intenso – ao regime político então vigente, o que torna ainda mais aliciante este romance.» A este título, importa talvez lembrar que *Vagô* foi a designação de uma acção de luta contra a ditadura salazarista, que teve lugar em 10 de novembro de 1961 e envolveu o desvio de uma aeronave da TAP em voo entre Casablanca e Lisboa.

Também este terceiro volume da trilogia dos *Bichos do Mato* tem como figura central um animal, neste caso, um tigre, apresentado desde o seu nascimento, «com a simplicidade e a naturalidade dos rebentos que se abrem a convite da Primavera» (Galvão, 1952: 22), até se impor como um «exemplar raro de Tigre Real» (idem: 165) e se distinguir, por fim, pela sua mitificação como «símbolo da liberdade» (idem: 262).

Neste volume, acentuam-se as diferenças entre bichos e homens. Estas são equacionadas num espaço que, em parte, perde as referências de cunho realista que caracterizavam os dois primeiros volumes da trilogia, para ganhar contornos de alegoria (sublinhados pela maiusculação

de certos nomes: os Senhores, os Guerreiros, o Feiticeiro, o Homem, a Multidão, o Palácio, a Colina Dourada...), no quadro geral de uma «Índia» mencionada uma única vez, onde a cidade do Marajá se situa.

Ao contrário do cuidado posto na descrição do cenário africano em *Kurika* e *Impala*, não se observa a preocupação em descrever com exatidão os traços paisagísticos e culturais da Índia, até porque, nesta peculiar Índia de *Vagô*, é a dimensão socioeconómica e política a que parece interessar ao narrador. E assim é ela que é colocada em evidência, para a aproximar de um pretendido retrato cifrado de Portugal sob o jugo salazarista. De facto, existe, neste livro, um primeiro alvo nunca nomeado que é Salazar (cujos traços fisionómicos, biográficos e de carácter surgem, de algum modo, mimetizados no retrato da personagem Homem<sup>[1]</sup>) e outro, igualmente não nomeado, que é a sociedade portuguesa, na sua miséria, na credice e ignorância da sua turba de pobres, nas gritantes diferenças sociais. Em *Vagô*, tais diferenças são sobretudo entre Senhores e Multidão, com afirmação crescente de um ditador originário dos deserdados, narcísico, sedento de poder mas fiel servidor do sistema socioeconómico imposto pelos Senhores. Assim o descreve o narrador. Um tirano a que, naturalmente, não faltam os espíões – a lembrar a PIDE que deteve o autor da obra. Recorde-se que Henrique Galvão esteve preso nos cárceres da Penitenciária de Lisboa e do Forte de Peniche, entre 1952 e 1959, e que *Vagô* é escrito no Aljube, como já foi dito, entre fevereiro e maio de 1952.

Em *Impala*, o olhar do Homem era o do predador supremo: dotado da arma de fogo, retratado como o incompreendido terror dos grandes animais da selva. Em *Vagô*, esse olhar humano complexifica-se, é diverso de classe social para classe social, o olhar da Multidão de pobres é naturalmente diferente do olhar do Marajá, do dos Senhores, do do manipulador Feiticeiro, do do narcísico ditador.

*Vagô* é, porventura, o livro em que o desencanto com a humanidade revela maior negrume, em especial nos capítulos que abordam, desde a infância até à idade adulta, a vida da personagem designada como «o Homem», ou seja, a que irá converter-se em tirano. Completada a aprendizagem de grande felino caçador, o tigre, «Senhor todo poderoso da Selva» (idem: 257), inicialmente órfão por morte da mãe às mãos

---

<sup>1</sup> Vide, a título exemplificativo, pp. 142-43 e 216-17.

do pai do futuro ditador, ronda a cidade, já no final. Tornara-se um caçador (de homens também) e aproxima-se cada vez mais do coração do próprio sistema ditatorial. A sua fama espalha-se e o tigre converte-se numa figura mítica: «As mães ensinaram aos filhos que um dia Vagô entraria na Cidade para libertar todos os prisioneiros e ensinar aos Senhores, aos humildes, aos escravos, como se ganha e conserva, entre a vida e a morte, a liberdade dos seres.» (idem: 263)

O estilo de Henrique Galvão, certamente decorrente das suas vivências intensas e marcantes do cenário e/ou da ambiência africana/o, do seu conhecimento profundo «das coisas do mato», do «*modus vivendi* de alguns animais selvagens», «do seu instinto de sobrevivência»<sup>[2]</sup>, evidencia um caráter sensorial. Este é revelador de uma preocupação com o pormenor e com uma descrição, por vezes, com laivos líricos, que pretende apresentar-se vívida e tendencialmente realista. Aqui e acolá, um certo refinamento lexical, a adjetivação expressiva, os verbos sensoriais e de ação, bem como a metáfora e a comparação são algumas das suas marcas mais notórias. Mas também, por vezes, o recurso à estrutura anafórica e à enumeração, sobretudo nos segmentos catalíticos. De destacar, igualmente, o gosto por termos oriundos de línguas autóctones de Angola, para designar mais rigorosamente os elementos do cenário, sobretudo em *Impala*, e para conferir ao texto cor local.

Em síntese, a ficção de *Kurika*, de *Impala* e de *Vagô* desenvolve-se a partir da minuciosa descrição da galeria de animais que povoam a savana e a selva angolana ou indiana, e, ainda que, em certos momentos, se note uma proximidade entre bichos e homens (com gestos antropomorfizados), por vezes os animais são animais, bichos ferozes e livres e, sobre estes, deixa o autor registados apontamentos de teor científico. Com efeito, observa-se a confluência de duas linhas de representação do animal. Este surge simultaneamente «in its animal nature» e com «an identifiable character» (Mazi-Leskovar, 2004), como, aliás, denunciam os três títulos nominiais dos volumes analisados. Em certa medida, as narrativas de Henrique Galvão testemunham o seguinte ponto de vista de David Rudd: «Precisely because of the ease with which we can anthropomorphise animals, some authors have tried to represent them

<sup>2</sup> Como enfatiza o editor dos “romances dos bichos do mato” na nota paratextual ao último da trilogia em questão.

more realistically – albeit suggesting an underlying, anthropocentric commonality of feeling and suffering.» (Rudd, 2009: 244). Por outras palavras e seguindo a perspectiva citada, animalidade e humanidade interseccionam-se nos protagonistas selvagens de Galvão.

Todas ilustradas, com desenhos e fotografias, as obras nas quais se centrou este ensaio são, por conseguinte, dominadas pela presença animal, que aí se afigura matricial e estruturante, e são habitualmente catalogadas como pertencentes à «literatura de influência colonial» (Gomes, 1997), dado o contexto historicopolítico da sua redação. E é este facto que, em nosso entender, lamentavelmente, por certo, tem também condicionado a sua restrita receção. Não obstante este facto e como já, em outro contexto, tivemos a oportunidade de registar, as obras analisadas:

não se esgota[m] na leitura dos elementos de cor local, uma vez que problematiza[m] alguns dos dilemas dificilmente superáveis que definem a identidade humana – a oposição entre os instintos e a razão e a perplexidade perante os riscos imensos da liberdade depois de muito tempo de cativoiro. (Gomes, Ramos & Silva, 2007: 41)

317

.....  
OLHAR DE ANIMAL,  
OLHAR DE HOMEM:  
HENRIQUE GALVÃO E OS  
SEUS BICHOS DO MATO  
.....

Sara Reis da Silva /  
José António Gomes

## REFERÊNCIAS

- BRAGA, Elda Firmo *et. al.* (org.) (2015). *Representação animal na literatura*. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura.
- COELHO, Nelly Novaes (2000). *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna.
- FRANÇA, José-Augusto (2012). «Ano XX» – *Lisboa 1946 – Estudo de Factos Socioculturais*. Lisboa: INCM.
- GALVÃO, Henrique (1944). *Kurika*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.
- GALVÃO, Henrique (1946). *Impala*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.
- GALVÃO, Henrique (1952). *Vagô*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.
- GOMES, José António (1997). *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância*. Lisboa: MC/IPLB.
- GOMES, José António, RAMOS, Ana Margarida e SILVA, Sara Reis (2007). Produção canonizada da literatura portuguesa para a infância e a juventude (século XX)

- in GOMES, José António e ROIG RECHOU, Blanca-Ana (coord.). *Grandes Autores para Pequenos Leitores*. Porto: Deriva, pp. 13-51.
- MAZI-LESKOVAR, Darja (2004). A Happy Blend of Universality and Novelty: *Julie of the Wolves* and *A Ring of Endless Light* as stories crossing the animal-human boundary in VAN DER WALT, Thomas *et al.* *Change and Renewal in Children's Literature*. Westport/London: Praeger, pp. 47-58.
- MOTA, Francisco Teixeira da (2008). Henrique Galvão, um herói desconhecido in GALVÃO, Henrique. *Kurika*, Biblioteca Editores Independentes – Colec. «África Minha». Lisboa: Cotovia, pp. 11-14.
- MOTA, Francisco Teixeira da (2011). *Henrique Galvão – Um Herói Português*. Lisboa: Oficina do Livro.
- NEVES, Márcia (s./d.). Fabulistas do Século XX. Especuliaridades e Deslocamentos – in *A Fábula na Literatura Portuguesa: Catálogo e História Crítica* – Projeto avaliado e financiado pela FCT – PTDC/CLE- LLI/100274/2008) [em linha], disponível em [http://memoriamedia.net/bd\\_docs/Fabula/8.Fabulistas%20do%20seculo%20XX\\_Marcia%20Neves.pdf](http://memoriamedia.net/bd_docs/Fabula/8.Fabulistas%20do%20seculo%20XX_Marcia%20Neves.pdf) (consultado no dia 15 de Abril de 2017).
- RAMOS, Ana Margarida (2005). As fábulas e os bestiários na literatura de recepção infantil contemporânea, *Forma Breve / 3 – A Fábula*, Aveiro, Centro de Língua e Culturas – Universidade de Aveiro, pp. 169-194.
- ROCHA, Natércia (2001). *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, Lisboa, Caminho (1.ª ed. – 1984, Lisboa: ICALP).
- RUDD, David (2009). Animal and object stories in GRENBY, M. O. e IMMEL, Andrea. *The Cambridge Companion to Children's Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 242-257.
- SORIANO, Marc (1975). *Guide de la Littérature pour la Jeunesse*. Paris: Flammarion.
- YENIKA-AGBAW, Vivian (2008). *Representing Africa in Children's Literature. Old and New Ways of Seeing*, NY & London: Routledge.

# SYMBOLES THÉRIOMORPHES ET VISAGES DU TEMPS DANS LA TRILOGIE NIKOPOL

Sophie Pittalis

sophie.pittalis@univ-lille3.fr

UNIVERSITÉ DE LILLE, GERIICO (EA 4073), VILLENEUVE-D'ASCQ, FRANCE

*Il ne faut pas oublier que le plus grand homme n'est jamais qu'un animal déguisé en Dieu.*

*Francis Picabia*

Parmi les réalisations remarquables du 9<sup>ème</sup> Art, *La Trilogie Nikopol* est un récit fantastique d'anticipation qui décloisonne les genres dans un brassage référentiel mêlant littérature, poésie et cinéma. La figure animale apparaît dès le premier volet, «La Foire aux immortels», sous les traits de dieux égyptiens thériomorphes. L'un d'entre eux, le dieu Horus, prendra possession par intermittence du protagoniste Alcide Nikopol. Cette situation se prolonge plus manifestement dans le troisième volet, «Froid Equateur», où aboutit l'échange entre Horus et Nikopol tandis que les divinités s'en retournent et que certaines espèces animales métaphoriquement anthropomorphisées sont représentées parallèlement aux humains. L'identification du régime diurne des images de cette narration permet d'entrevoir les structures de l'imaginaire, et notamment les visages du temps entre immortalité des dieux, animalité et finitude des humains qui sous-tendent cette bande dessinée.

319

.....  
**SYMBOLES  
THÉRIOMORPHES ET  
VISAGES DU TEMPS DANS  
LA TRILOGIE NIKOPOL**  
.....

Sophie Pittalis

**LE RÉCIT QUI TRAVERSE LA TRILOGIE NIKOPOL** s'inscrit dans le registre des littératures de l'imaginaire du fantastique et de la science-fiction qu'affectionne Enki Bilal.<sup>[1]</sup> A ce titre, l'approche littéraire du scénario de cette bande dessinée mène à porter une attention particulière à l'imaginaire qui fonde ce récit en images.

Les desseins de l'auteur s'y expriment par le trait dans un foisonnement de planches et de cases aux larges plans d'ensemble. Ces dessins ont inspiré des générations de lecteurs et participent désormais

---

<sup>1</sup> L'auteur signe là sa première œuvre indépendante en tant qu'auteur-scénariste et dessinateur.

de l'imaginaire collectif.<sup>[2]</sup> La portée du récit est servie par l'esthétique de ces représentations en couleur directe mais aussi par une approche narrative originale dans l'articulation du fantastique et de la science-fiction. Le corpus de la littérature fantastique aborde souvent la finitude existentielle tout comme le temps qui est également un des thèmes de prédilection de la science-fiction (Todorov, 1970). Ce choix qui inscrit la fiction vers l'avenir dans la perspective d'un futur proche, interroge sur la nature des visions qui s'y projettent et l'anticipation par un imaginaire spéculatif. Car les orientations scénaristiques et formelles du récit, tout en relevant d'intuitions, procèdent également d'une captation de *l'air du temps* c'est-à-dire de cet inconscient collectif qui plonge ses racines dans le fond culturel universel. Les structures symboliques et mythologiques peuvent être détournées ou transformées, elles demeurent néanmoins dans cet œuvre sous-jacentes et implicites dans le texte mais sont véhiculées par les images.

C'est à partir du régime diurne des images, et plus particulièrement des visages du temps issus de l'archétypologie de l'imaginaire (Durand, 1992) que l'on peut repérer utilement des structures anthropologiques latentes. C'est plus particulièrement au travers des symboles thériomorphes et des symboles nyctomorphes et catamorphes, ainsi qu'aux schèmes qui leur sont associés, que l'on précisera les thèmes et les contours signifiants de la figure de l'animal et de ce qu'elle implique dans le courant de cette trilogie.

### Figures thériomorphes et images du temps

Toute archétypologie doit s'engager sur un Bestiaire (Durand, 1992: 126) et celui qu'introduit «La Foire aux immortels» se présente dès les quatre premières planches sous forme de divinités thériomorphes occupant une pyramide flottant telle une énigme dans le ciel de Paris en 2023.

Horus, tout comme ses congénères (Anubis, Bastet, Khépri,...) sont affranchis des contingences temporelles et attendent une livraison de carburant pour repartir – un trait d'humour en image inspiré par

<sup>2</sup> Leur audience se matérialise dans l'espace des galeries d'art et au musée (Voir l'exposition «Les Fantômes du Louvre»)



et en référence à Roger Joseph Zelazny, un des auteurs de *New Wave*, une science-fiction introspective et spéculative, dont l'un des thèmes majeurs d'écriture est l'immortalité. Ce sont ainsi des dieux paresseux, joueurs de Monopoly qui nous sont présentés. Ils arborent la nudité du corps humain et sont pourvus de têtes d'animaux, en l'occurrence, pour certains, de prédateurs: de rapace pour Horus, de chacal pour Anubis, de crocodile pour Sobek, de Cobra pour Mertseger,... tout en se révélant particulièrement méprisants à l'égard des hommes.

Par-delà la représentation insolite d'une pyramide en suspension dans les airs et de l'aéropage des dieux qui l'occupent se déploie d'entrée de jeu un horizon d'immortalité qui ancre fondamentalement le récit dans un régime inhabituel de la temporalité. La bestialité est le premier visage thériomorphe du temps et le symbole éternel de Kronos comme de Thanatos (Durand, 1992: 96)

Sous l'égide des symboles catamorphes, qui participent des visages du temps et du régime diurnes des images archétypologiques, émergent alors dans le récit de la bande dessinée le schème de la chute en deux étapes:

La chute du dieu Horus qui déserte sa pyramide par dissidence en étant assoiffé de vengeance. Horus incarne à lui seul une forme de crépuscule des dieux produisant un décloisonnement des frontières entre l'homme et l'animal en prenant possession de l'humain Nikopol. Les repères en sont brouillés si bien que «rien ne sépare plus l'homme de la bête maintenant qu'il n'y a plus de Dieu pour établir le principe de leur séparation [...] rien ne peut plus retenir l'homme d'être [...] entraîné vers le bas maintenant qu'il n'y a plus rien à pouvoir [...] l'attirer vers le haut» (Surya, 2004: 135). Cette chute d'Horus emporte aussi des conséquences à la fois sur le plan du divin et sur le plan humain, comme nous le verrons plus avant. En effet, Horus fait homme sera et trop animal pour être dieu et trop humain pour n'être qu'animal.

Puis vient la chute d'Alcide Nikopol atterrissant brusquement de l'espace où il hibernait suite à une condamnation. Lors de sa rencontre avec Horus il est réduit à l'état d'homme-machine pourvu de prothèses.

Enfin Nikopol engage un mouvement vers les ténèbres avec le deuxième visage du temps de la symbolique nyctomorphe où la noirceur psychique d'un homme prédomine tel un reflet de son environnement fictionnel (le renversement d'un régime dictatorial).

*La Trilogie Nikopol* dépeint une tension entre l'immortalité d'un aéroplane de dieux thériomorphes qui sont à la fois dans et en-dehors du temps et la finitude de la condition humaine, celle d'un père et son fils se retrouvant au même âge dans un présent où le passé n'a pas eu le temps de sévir pour l'un tandis qu'il a suivi son cours pour l'autre. Cette situation n'est pas sans rappeler les thèmes fondamentaux en littérature fantastique de «la multiplication de la personnalité» et «la rupture de la limite entre sujet et objet» (Todorov, 1970:126). C'est une confrontation de l'homme à son double, le père et son fils, et à son dédoublement provoqué par sa cohabitation avec l'esprit pas très sain d'un dieu thériomorphe.

Nikopol habité par l'esprit d'Horus devient à la fois sujet conscient de cette possession et objet en tant qu'homme-machine et véhicule conduit par la divinité. Il se produit dès lors une collision dans l'esprit du protagoniste Nikopol dont le psychisme est traversé de fulgurances parfois poétiques, ainsi que de trous de mémoires et de folie, ce qui le mènera à l'asile dès la fin du premier volet de la trilogie. Les citations de poèmes extraits des *Fleurs du mal* de Baudelaire («Le revenant», «Une charogne»,...) témoignent à double titre de l'expression poétique comme moyen de conjurer l'échéance de la mort.

## Mbara et le schème de l'animé

L'archétypologie des structures de l'imaginaire permet d'appréhender la dimension thériomorphe en mouvement qui renvoie au schème de l'animé et matérialise la mesure du temps dans une mise en parallèle de trajectoires machinique et animale.

Ainsi dans le troisième volet de *La Trilogie Nikopol*, une image panoramique et emblématique nous interpelle: elle expose deux trajectoires quasiment perpendiculaires, celle de l'éléphant et de la temporalité de l'existence, et celle de la locomotive en regard de la technologie en constante évolution.

C'est une image surplombée d'un cartouche où l'on peut lire: « A ce moment même, le Blue Nile Express, croise Mbarara, le plus vieil éléphant du monde ». Le dessin du pachyderme aux oreilles perforées décaties par le temps occupe la partie gauche de l'espace panoramique de

la case et se superpose à la trajectoire de la machine locomotive traversant derrière le pachyderme, à droite de la case, à vive allure (Bilal, 2005c: 148). Le gris bleu qui recouvre l'animal, la machine et l'environnement crée une sorte de continuum: « La machine joue toujours le rôle de «tiers pensant» dans la relation de l'homme à l'animal, c'est-à-dire le rôle d'une entité neutre par rapport à ce qui est en jeu dans les rapports hommes/ animaux » (Lestel, 2007: 120). Cette médiation a d'ailleurs été par la suite matérialisée par Bilal pour son exposition *Mécanhumanimal* qui s'est déroulée au musée des Arts et Métiers de Paris (juin 2013 à Mars 2014).

Cette image tel un traveling arrêté au détour d'une planche, dans le fil de la narration, pourrait passer à première vue pour la manifestation d'une conscience écologique au sujet de la disparition des espèces. Mais à y regarder de plus près, on voit la représentation de deux temporalités qui s'y croisent. Ce que renforcent les termes clés du texte inscrit dans le cartouche supérieur: «moment»: temps, instantanéité/ «Express»: passage rapide/ «vieil»: inscription dans la durée et la temporalité.

La temporalité de l'éléphant avec ses oreilles trouées s'inscrit dans une temporalité proche de celle de l'humain et dans une forme de conscience de soi par sa capacité à se visualiser lui-même et les autres dans le temps. L'usure du temps se manifeste aussi par ses oreilles trouées. Tandis qu'à l'arrière-plan du pachyderme, le train qui traverse horizontalement l'image vient matérialiser une trajectoire du temps sur le mode d'une *timeline*. La comète rouge qui le surplombe symbolisant alors le flux vital qui s'en échappe. Le schème de l'animé caractérise ici davantage l'animation accélérée, le mouvement rapide, et le changement brusque: une expérience du temps et l'angoisse suscitée par ce changement. Ainsi l'animal, puissant, stable et conscient dans ce paysage, introduit-il ici une dimension existentielle forte qui contrarie en quelque sorte la machine dont la puissance n'est, tout comme son passage éclair, que fugace – son obsolescence suivant les évolutions technologiques dont on connaît la vélocité.

## Métamorphose et parallèle humain-animal

De l'hybridité humaine-animale aux monstres il n'y qu'un pas que le registre fantastique de «La Foire aux immortels» permet de franchir en

plan large sur une case inférieure (Bilal, 2005a: 59): un « monstrueux insecte » que la chatte de la divinité Bastet qui se profile en arrière-plan qualifie de « sale bête ». Celle-ci, comme prise sur le vif, semble prête à introduire ses pinces, et davantage encore, dans les entrailles de Nikopol. Car « La chair, cet animal qui vit en nous, ramène toujours à la médiation du temps » (Durand, 1992: 133-134). Sans être à proprement parler une référence à la métamorphose de Gregor Samsa, il est difficile de ne pas voir dans cette scène l'influence de Howard Phillips Lovecraft, auteur prisé par Enki Bilal, et de ses monstres. Le symbole nyctomorphe d'une monstruosité « dragon », « araignée », « pieuvre » qui engloutit sa proie dans les ténèbres fait écho à la folie rampante de Nikopol mais aussi et surtout à Kronos, dieu de la mythologie grecque, qui monstrueusement dévore ses enfants.

Dans « Froid Equateur », dernier volet de la trilogie, une série de planches montre dans une perspective post-humaniste la machine, la prothèse, l'artefact, le robot, mais surtout ici, l'animal et l'humani(-ité) en situations parallèles.

La métaphore la plus parlante est ici littéralement comme au figuratif celle des transports: on peut y voir un train plus proche de la « bétailière » (Bilal, 2005c: 141; 150) et des quais de gares bondées (Bilal, 2005c: 151), c'est-à-dire des conditions de transports collectifs qui relèvent de l'entassement et de la promiscuité renvoyant à la condition animale dans les batteries d'élevage où l'acheminement et le stockage les réduit définitivement au statut d'objets.

Le passage en douane et contrôle de santé (Bilal, 2005c: 153) est une case dont le plan fait penser à une galerie de l'évolution qui se complèterait par l'espèce humaine nue, comme étant le dernier maillon de la chaîne animale

Dans le registre post-humaniste d'une anticipation fictionnelle, il y a la scène du « prélèvement des 3S » (Salive, Sang, Sperme) dans une chambre d'hôpital (Bilal, 2005c: 163), où sur deux lits côte à côte sont étendus Nikopol fils et un rhinocéros. Une situation que l'on pourrait mettre en parallèle avec la « rhinocérite », cette épidémie imaginaire par laquelle Eugène Ionesco interroge lui aussi la montée des totalitarismes, le conformisme et la place de l'homme.

Plus avant dans le récit, la scène des incubateurs d'hibernation (Bilal, 2005c: 178) présente un assemblage d'espèces animales, insectes,

reptiles, léopard, girafe, zèbre, sans oublier le rhinocéros, et l'humain Nikopol sur un même plan de cryogénéisation. Cette confrontation entre animalité/humanité et tekhné souligne sinon accentue la fragilité et la finitude du vivant dans les processus d'artefactualisation, Ce qui a pour but de repousser les limites de la finitude fige en définitive l'humaine et animale nature - le vivant - qui repose ici dans les caissons de cryogénéisation.

L'isomorphisme de ces images qui renvoient aux symboles catamorphes évoque l'angoisse existentielle et les stratégies, mêmes illusoire, de résistance contre la mort et le temps.

### Trois temporalités de l'être

«L'homme est une corde tendue entre la bête et le Surhumain, – une corde sur l'abîme...» (Nietzsche, 1993: 293) et qui matérialise cette tension cultivée dans la trame narrative de la trilogie par la mise en situation d'un homme possédé et dont la condition humaine est fondamentalement remise en question.

La triade (dieu-animal-humain) se perçoit dans ce contexte à partir du médiateur qu'incarne le dieu Horus à tête de faucon fusionnant dans l'humain par intermittence et opérant par ce moyen une confrontation du divin et de l'animal à l'intérieur même de l'humain.

Cette fulgurance scénaristique de superposition des espèces dans une cohabitation inattendue donne lieu, sous forme de pensées, à un dialogue spéculatif parfois humoristique, voire philosophique, entre Nikopol et le dieu immortel qui l'absorbe.

Nikopol l'antihéros est un «ça», un sujet-objet que Bilal investit à sa convenance pour le faire évoluer au fil du récit. L'auteur s'apparente alors au démiurge, créateur de cet univers fictionnel et fantastique dont il tire les ficelles d'un trait de crayon. C'est au moyen de cette schizophrénie protagoniste qu'il scénographie la condition humaine mortelle et l'immortalité réunies dans un même corps et une même conscience. Ce stratagème remémore l'immortalité de l'homme primordial jusqu'aux prétentions humaines à l'immortalité consolidées par les évolutions technologiques.

Le personnage d'Horus sonde ainsi les limites de l'humain et en questionne les frontières tout en l'investissant temporairement. A l'issue de l'expérimentation qu'il a effectuée durant onze ans avec le corps de Nikopol, soit en un instant à l'échelle de son immortalité, sa déclaration est sans appel:

Votre incompétence à gérer le monde est incommensurable. Vous gangrenez tout ce que vous touchez. J'ai voulu me rapprocher des hommes mais ils sont petits...et ils le resteront éternellement, avec leurs nationalismes rampants, leurs religions butées, leur inaptitude au pouvoir et leurs limites temporelles.... Car c'est là que le bât blesse....Vous ne vivez pas assez longtemps pour mesurer, saisir, la valeur des choses essentielles. (Bilal, 2005c: 162)

Cette déclaration d'Horus projette le lecteur dans les trois temporalités de l'être: la temporalité très courte et peu consciente de soi (animale), la temporalité intermédiaire avec conscience de soi (humaine) et la temporalité divine inscrite dans l'éternité (hors du temps). Considérant que la temporalité des dieux immortels est hors du cadre temporel, une observation s'effectue du côté de temporalités plus courtes et moins bien appréhendées pour leur fugacité aveuglant l'humain sur sa nature profonde: l'animalité qui le fonde d'un côté et de l'autre la théorie cartésienne de l'animal-machine dont il ne s'affranchit pas facilement.

Le protagoniste Alcide Nikopol possédé par Horus va se hisser un temps sur l'Olympe et côtoyer un moment d'immortalité, une succession d'infinitésimales poussières d'éternité à son échelle humaine. Nikopol se retrouve ainsi à la croisée des temporalités du temps court de la vie animale, du temps médian de l'humain et du temps éternel incarné par le dieu (Horus). « je veux vivre en sachant que je vais mourir » réclame-t-il dans une distorsion phonétique qui renforce le comico-tragique de cet acte d'énonciation, renonçant ainsi à la divinité et à l'éternité. Dans «le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art» (Bataille,1988: 262-263), au moment où l'animal en l'homme devint humain, celui-ci a dissimulé ses traits sous le masque de l'animal pour se représenter. Avec humilité, Nikopol reconnaît qu'il n'est qu'un homme et non un

dieu et accepte de porter à nouveau le masque de l'animal. Un homme qui veut également regagner sa condition humaine d'être aimant (en l'occurrence Jill Bioskop, l'héroïne de «La Femme Piège»<sup>3</sup> renvoyant aux symboles nyctomorphes qui reposent sur «la féminité», «la chevelure», «la lune»), et d'animal raisonnable.

La mort est donc perçue dans une perspective existentialiste non seulement comme limite ultime de l'humain mais aussi comme donnée *sine qua non* de l'existence: «si l'animal ne sait pas qu'il va mourir, l'homme est l'animal qui porte la mort en lui (la négativité, selon Hegel), et donc qui trouve en lui-même 'la force monstrueuse de l'entendement' ou 'l'énergie monstrueuse de la pensée'» (Mayné-Cini, 2014: 26). La réflexion sur la mort distingue l'homme de l'animal. La pensée de la finitude est humainement effrayante et nécessite un courage hors-norme pour intégrer la conscience de cette limite et surtout pour l'accepter, autrement dit pour s'y résoudre et vivre avec.

C'est à cette donnée existentielle de sa finitude que l'être humain peine pourtant à se résoudre, empruntant tel un démiurge l'exploration et la manipulation des voies du vivant pour en repousser les limites, mais jusqu'où ? L'immortalité peut-elle être un but pour l'humaine et animale nature et à quel prix ? Comment penser et peut-on concevoir le vécu dans l'espace sans le temps ? Comment avoir peur de quelque chose que l'on ne rencontrera jamais consciemment ? Dans cette déraison, l'homme s'achemine vers l'état de bête ou d'animal-machine. Et s'il est effectivement un animal raisonnable et éloquent alors se pose la question du sujet, de la conscience du sujet quant à sa finitude et de la prise en compte de cette réalité comme condition de son humanité.

Au seuil de cette déraison, Nikopol réalise qu'il ne peut *faire corps* avec l'immortalité du dieu qui l'occupe. Il y a là l'amorce d'un renversement, un symbole ascensionnel par la prise de conscience pour neutraliser le schème de la chute ici relié à la multiplication de la personnalité du protagoniste Nikopol et en restaurant la limite entre sujet et objet. Une amorce qui, dans une sociologie du sacré, laisse entrevoir une issue:

.....  
<sup>3</sup> Correspondant au deuxième volet de la trilogie, «La Femme piège» n'est que succinctement mentionnée étant donné que les symboles thériomorphes, qui sont ici prioritairement observés, se situent essentiellement dans le premier volet «La foire aux immortels» et dans le troisième volet «Froid Equateur».

Dès lors, pour mériter le statut d'homme, l'homme, l'animal deux fois humain (qui transcende l'animal en lui et qui « sait » transcender l'homme en lui), ne peut céder à la facilité de l'auto-sacralisation: désormais il se doit de continuer à se nier lui-même jusqu'à éprouver à fond, par-delà la souveraineté de l'homme sur l'animal, la souveraineté dérisoire de l'instant de la mort humaine en lui. (ibidem)

Les symboles du régime diurne des images font ainsi ressortir un axe fondamental de l'imaginaire à l'œuvre dans *La Trilogie Nikopol*, celui de symboles thériomorphes fortement reliés aux visages du temps. Cet axe permet de déployer une orientation forte et progressive des structures imaginaires dans la narration: Immortalité du et des dieu-x thériomorphe-s; Distorsion du temps et perte de repères temporels avec le schème de la Chute; Mouvement et changement brusque avec le Schème de l'animé-anima; Monstre qui dévore et stratégies de conjuration du temps; les trois temporalités de l'être divine-humaine-animale.

Au travers de cette bande-dessinée, il ressort que les figures de l'animal traitées par Enki Bilal permettent d'instruire l'horizon temporel et existentiel du vivant. La figure de l'animal renvoie l'homme à son «désir d'éternité» (Alquié, 1983:7) tout en le conduisant à reconnaître son caractère «humain trop humain». La condition divine se pose au-delà d'un post-humanisme (voire transhumanisme) qui aurait défié le temps. Ainsi que certaines planches de «Froid Equateur» l'illustrent, l'animalité est finitude. Et l'homme n'a aucune vocation réelle à outrepasser cette frontière en dépit de toutes les capacités qu'il a pour s'y risquer. Il y a là une leçon de liberté qui rappelle que seul l'imaginaire permet à l'homme de se dépasser sans pour autant se brûler les ailes.

Et d'ailleurs à la fin de l'album se trouvent quelques symboles ascensionnels: un oiseau bleu et un avion dont on pourrait concevoir que leurs ailes respectives puissent incarner l'expérience imaginaire de l'auteur pour conjurer le temps au moyen de sa création.



## RÉFÉRENCES

- ALQUIÉ, Ferdinand (1983). *Le désir d'éternité*. Paris: PUF/Quadrige.
- BATAILLE, Georges (1988). « Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art » in *Œuvres complètes XII, 1950-1961*, Paris, Gallimard.
- BILAL, Enki (2005a). *La trilogie Nikopol, Tome 1: La Foire aux Immortels*. Paris: Casterman [1998].
- BILAL, Enki (2005b). *La trilogie Nikopol, Tome 2: La Femme Piège*. Paris: Casterman.
- BILAL, Enki (2005c). *La trilogie Nikopol, Tome 3: Froid Équateur*. Paris: Casterman.
- DURAND, Gilbert (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod.
- LESTEL, Dominique (2007). *L'animalité – Essai sur le statut de l'humain*. Paris: L'Herne.
- NIETZSCHE, Friedrich (1993). *Œuvres - Ainsi parlait Zarathoustra I*. Paris: Robert Laffont [1883].
- MAYNE-CINI, Gilles (2014). Animalité et souveraineté chez Bataille, Derrida et Deleuze in Méaux, D. (dir.). *Animal/Humain: passages, Figures de l'Art*, 27.
- SURYA, Michel (2004). *Humanimalités*. Paris: Éditions Léo Scheer.
- TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.



# L'A-MÉTAMORPHOSE OU LA CHIMÈRE TEMPORELLE RETOUR VERS L'ANIMALITÉ HUMAINE: OVIDE, KAFKA, CRONENBERG...

Vincent Lecomte

vinkyworld@orange.fr

CIEREC/UNIVERSITÉ JEAN-MONNET DE SAINT-ÉTIENNE, FRANCE

La chimère peut prendre des formes d'une infinie variété, mais également représenter la manifestation d'un phénomène d'hybridation en cours. Les étapes du passage de l'homme à l'animal donnent corps à une suite de chimères. Ovide, Franz Kafka comme David Cronenberg étudient, en imaginant un corps soumis à cette aliénation, ce que l'on pourrait appeler une «chimérisation». Qu'il s'agisse d'Actéon, par exemple, de Gregor Samsa dans *La Métamorphose* ou de Seth Brundle dans *La Mouche*, aucun de ces personnages n'a librement choisi de faire l'expérience de cette transformation. Tout se passe comme si l'animalisation, impensable à vivre en conscience, le devienne soudain en survenant d'une manière inopinée, presque «naturelle». Par ailleurs, l'identification à ces personnages hybrides nous fait traverser le miroir confortable d'une humanité prédatrice, morale et physique, pour atteindre à une animalité qui pourrait, à tout moment, être la nôtre.

331

L'A-MÉTAMORPHOSE OU  
LA CHIMÈRE TEMPORELLE  
RETOUR VERS L'ANIMALITÉ  
HUMAINE: OVIDE, KAFKA,  
CRONENBERG...

.....  
Vincent Lecomte

**DANS L'UNIVERS DE LA LITTÉRATURE COMME DANS CELUI DU CINÉMA**, l'hybridation peut advenir, suivant un processus qui se déroule dans le temps; l'homme perd alors son humanité pour rejoindre l'animalité, soit par une progressive prise de conscience comme dans *La Métamorphose* de Kafka, soit à la suite d'une manipulation scientifique, par laquelle il prend peu à peu – comme dans la version de 1986 du film *La Mouche* réalisée par Cronenberg – l'apparence d'un insecte atypique. Le réalisateur rend d'ailleurs fréquemment hommage à l'écrivain: Cronenberg a notamment écrit la préface d'une traduction récente de *La Métamorphose*. Dans *La Mouche*, véritable cauchemar kafkaïen, le personnage du savant, aux allures d'enfant fou, Seth Brundle, confie d'ailleurs, constatant l'irréversibilité de sa mutation: «je suis insecte qui rêvait qu'il était un homme, et qui appréciait cela. À présent, le rêve est terminé

et l'insecte est réveillé.» Chez Cronenberg les transformations sont souvent le résultat de l'expérience médicale<sup>[1]</sup>: c'est aussi le cas dans *Frissons*, en 1975 et *Rage*, en 1976, dans lequel une greffe de peau qui échoue dote l'héroïne d'un dard inoculant une étrange épidémie de rage. Dans *Le Festin nu*, en 1991, inspiré de William Burroughs,<sup>[2]</sup> c'est la machine à écrire qui devient insecte. Homme, animal et machine finissent peu à peu par donner corps à des existences troubles, la confusion provenant de leur fusion.<sup>[3]</sup> Au début du film, Billy Lee déclare qu'écrire est trop dangereux pour lui et qu'il a trouvé sa profession: «exterminateur d'insectes». Le rapport de domination de l'homme sur l'animal – qui va jusqu'à la recherche de son anéantissement – est soudain régi par des contre-rapports: des renversements de situation, cette fois en faveur de la bête. Ainsi, suivant cette inversion, Bill, qui consomme secrètement l'insecticide, tue Joan, sa femme, au cours d'une partie inspirée de Guillaume Tell. Il a agi sur l'ordre d'un cafard. Ce qu'il appelle une «défonce kafkaïenne» lui donne alors «l'impression d'être lui-même un cafard».

Par-delà la prise en compte de son résultat, c'est le mouvement même de la métamorphose qui fascine les créateurs depuis bien longtemps. «Je me propose de dire les métamorphoses des formes en des corps nouveaux» annonce Ovide au tout début de son poème éponyme (Ovide, 1925: 42-43). Le récit qu'il fait de l'origine du monde et des mouvements qui le parcourent n'est pas réductible au simple récit mythique. Il désire, avant de comprendre, faire ressentir cette dynamique terrestre, voire universelle, qui atteint aussi bien l'animal que l'homme. Ovide est l'ancêtre de bien des penseurs et des artistes qui

<sup>1</sup> Il peut encore s'agir de contamination.

<sup>2</sup> «Le corps est une machine» avait pour habitude d'affirmer Burroughs.

<sup>3</sup> Dans *La Mouche*, l'ordinateur affiche soudain le mot «Fusion» lorsque Brundle lui demande ce qu'il est advenu du parasite qui est entré dans la cabine de téléportation avec lui. La réaction du savant est: «Je n'ai même pas été présenté à la mouche !» Les règles de bienséance auraient-elles été par mégarde négligées, remettant en cause l'humanité même du protocole scientifique ? La chimère produite par cette «fusion» incongrue devient pour Brundle une sorte de seconde nature. Il va la nommer «Brundlelamouche», faisant du langage lui-même un acte chimérique. Et c'est bien le discours de la science qui ici est confondu, troublé par l'animal. De performatif il devient introspectif, révélant enfin l'âme dans la chair du héros.

entendent rendre sensible plutôt que définir ce mouvement multiple et variable à l'infini.

Cette œuvre jeune de deux mille ans – presque jour pour jour – fait le pari de décrire la transition entre l'état initial et l'état final d'un monde en transformation permanente, mais aussi des êtres – réalistes ou fantastiques – qui l'habitent. Ovide est le premier à montrer l'hybridation en train de s'accomplir, chose difficile, voire impossible, à représenter pour un peintre ou un sculpteur. Mais la littérature et, plus tard, le cinéma, qui sont des expressions de la durée et du mouvement, ont en la matière un avantage immense sur les autres arts.

S'appuyant sur la vision cinématographique de Bergson dans *Matière et Mémoire*, pour qui «l'enregistrement, par la mémoire, de faits et d'images uniques en leur genre se poursuit à tous les moments de la durée» (Bergson, 1939: 80), Deleuze voit dans le mouvement «une coupe mobile» (Deleuze, 1983: 49), un changement à l'intérieur même du changement qui définit la durée.<sup>[4]</sup> Ovide en relatant la succession des états, fait accéder son lecteur à la temporalité du vécu de la métamorphose elle-même. Ce mouvement qui semble rendu fluide est une suite de bouleversements irréversibles ouvrant sur une temporalité tout à la fois épique et biologique.<sup>[5]</sup> Tout se passe comme si Ovide cherchait à rendre compte de la mutation d'un point de vue physique – ou par un corps conscient de sa matérialité.

Assistant, dans *Les Métamorphoses*, à ces transformations de la matière, le lecteur peut s'apparenter au spectateur, pris ou surpris par un mouvement cinématographique, dont l'espace virtuel, et pourtant vécu, est comparable à l'espace mythologique, que le corps même peut ressentir. Ainsi, lorsque Diane, persuadée d'avoir été surprise nue au bain,<sup>[6]</sup> change Actéon en cerf, «soudain, dit Ovide, sur la tête du prince

<sup>4</sup> Pour Deleuze, dans le premier chapitre *Matière et Mémoire*: «(1) il n'y a pas seulement des images instantanées, c'est-à-dire des coupes immobiles du mouvement; 2) il y a des images-mouvement qui sont des coupes mobiles de la durée; 3) il y a ensuite des images-temps, c'est-à-dire des images-durée, des images-changement, des images-relation, des images-volume, au-delà du mouvement même ...» (Deleuze, 1983: 22).

<sup>5</sup> Difficile ici de ne pas songer au temps historique que Paul Ricœur place, tel un médiateur, entre le temps du monde (le temps cosmologique) et le temps vécu (Ricœur, 1983-1985: 387).

<sup>6</sup> Ovide ne précise pas si Actéon a réellement vu – ou même entrevu – Diane ? La beauté extrême de la déesse l'a-t-elle aveuglée le chasseur, ou les nymphes qui l'assistaient

s'élève un bois rameux; son cou s'allonge; ses oreilles se dressent en pointe; ses mains sont des pieds; ses bras, des jambes effilées; et tout son corps se couvre d'une peau tachetée. À ces changements rapides la déesse ajoute la crainte.» (Ovide, 1925: 65) Ce dernier détail n'est pas anodin car Diane a le souci de faire vivre au chasseur – pas seulement de lui faire comprendre – ce que ressent la bête à l'affût. Transformé en cerf, Actéon a le sentiment exacerbé d'une puissance farouche.<sup>[7]</sup> Pour Pythagore «l'âme est immortelle et passe dans d'autres espèces animales.» (Porphyre, 1924: 19) Mais avec Actéon, la transmigration a été partielle, ou volontairement interrompue, et sa souffrance en est d'autant plus grande: il reste bloqué dans un état transitoire, prisonnier de ce corps animal, il acquiert enfin une lucidité – laquelle, n'ayant qu'une force rétrospective, le laisse impuissant.<sup>[8]</sup>

Cette monstruosité engendrée par la confusion animal/humain ne fait en fin de compte que précipiter un mouvement naturel, universel. En effet, *Les Métamorphoses* se terminent par une réflexion sur cette dynamique permanente<sup>[9]</sup> que suit, entre autres, la transfiguration d'une espèce en une autre: «Tout change, rien ne meurt. L'âme erre d'un corps à un autre, quel qu'il soit: elle passe de l'animal à l'homme, de l'homme à l'animal, et ne périt jamais.» (Ovide, 1925: 385) Ces monstres,

---

ont-elles eu le temps de la dérober au regard du chasseur ? En tout cas, Diane est alors dans une nudité – concept élaboré par l'humain – qui peut être perçue comme une forme de condition animale, confusion intolérable pour la déesse de la chasse, soudain devenue la proie d'un regard, celui d'un chasseur qui plus est. Cette inversion, à nouveau retournée, constituera le principe de sa vengeance.

<sup>7</sup> On peut songer ici à l'expérience de la transfusion du sang de cheval qui est pratiquée sur le corps de Marion Laval-Jeantet, lors de la performance *Que le Cheval vive en moi*, en 2011, et surtout au témoignage qu'elle livre à propos des effets de cette inoculation sur son humeur, son énergie, sa conscience. L'artiste semble se faire Diane, déesse paradoxale qui se serait choisie comme propre cible de cette métamorphose «en conscience».

<sup>8</sup> Il est une chimère psychologique, résultat de la fusion entre un corps animal et un esprit humain. Et cette créature a soudain, à l'occasion de cette incarnation animale, conscience de la condition de la bête mais aussi de son ancienne condition d'homme.

<sup>9</sup> Italo Calvino rend hommage à Ovide et sacre, par la même occasion, l'art de la métamorphose. Calvino reprend l'idée que nous faisons partie d'un même tout, mouvement unique du vivant – idée fondamentalement antispéciste –, permettant d'abattre d'inutiles frontières entre les règnes. Le processus de la métamorphose met au jour ce que Calvino appelle «la contiguïté universelle», notion d'un élan naturel commun entre l'homme et son environnement, à commencer par les animaux (Calvino, 1999: 124).

à la formation desquels on assiste, semblent venir justifier un raisonnement mythologique, plus que se faire l'illustration d'une théorie, d'une démonstration purement biologique ou scientifique. C'est en cela que la longue suite de mythes racontée ou rapportée par le poète savant ne rejoint jamais l'ambition de la science-fiction, forme dialectique tenant autant du récit fantastique que de l'exigence scientifique. Cependant, le projet dynamique – on pourrait dire «ciné(mato)gonique» – contenu en puissance dans la description des mutations monstrueuses des *Métamorphoses* en offre, pourtant, une sorte de préfiguration.

Parmi les réalisateurs de science-fiction, David Cronenberg est l'un de ceux qui n'a cessé tout au long de sa carrière d'explorer la figure de la chimère et de la métamorphose. Comme dans les œuvres de Francis Bacon, la porosité entre la chair et la viande, entre le corps du sujet et la matière corporelle, est au centre de ses préoccupations. D'une part, le peintre, dans ses triptyques, déjoue l'ordre de la métamorphose, sa chronologie, le même corps pouvant sembler se décomposer et se recomposer au sein de la même œuvre. D'autre part, il rend indissociable le devenir-animal du devenir-viande. Lorsque, dans *La Mouche*, Seth Brundle, le héros, scientifique, cobaye et victime, souvent pris pour un «magicien», tente ses expériences de téléportation, avant même de s'attaquer au transport à distance des êtres vivants, il utilise la viande comme un degré zéro de l'être, comme matière générique. Or, rappelle Pierre Véronneau, «la viande téléportée ressemble à de la viande mais une fois cuite, a mauvais goût: elle n'a pas la saveur d'un steak, elle n'en a pas l'âme.» (Véronneau & Handling, 1990: 143) D'ailleurs, la vie même de la chair – mot répété maintes fois par Brundle –, la fascination pour la peau, et les agressions qui peuvent atteindre à son intégrité, sont des images récurrentes dans l'univers du réalisateur.

Fait original et étonnant chez Cronenberg: la science, loin de se méfier de notre patrimoine animal et de chercher à se distancier de la nature pour mieux l'étudier, s'en rapproche, révélant par là même un aspect de son animalité. En l'occurrence, c'est bien l'expérience que mène Brundle qui l'a reconduit vers un état animal.

Dans *eXistenZ*, par exemple, il s'agit d'explorer, entre science et technologie, les méandres de la virtualité. Le cinéaste fait apparaître des niveaux de conscience que des manifestations ludiques remettent perpétuellement en question. Cependant, dans ces aventures virtuelles,

ces espaces et ces temporalités en mutation permanente, la présence de la chair hante de part en part ce qui ressemble étrangement à un jeu inventé par un pur esprit. De manière discrète et obsédante nous ne quittons jamais, dans *eXistenZ*, l'accroche charnelle et bestiale; nous sommes en permanence confrontés à l'image de personnages mis à nu, des corps animaux ou hybrides.<sup>[10]</sup>

Dans tous les cas, nous avons affaire à un usage de l'animalité ou du monstre comme «outil» de réflexion sur les comportements humains. On peut songer alors à *Elephant Man* de David Lynch, qui renvoie, tel un reflet impitoyable, le caractère monstrueux sur la société victorienne dans son ensemble, pointant par ce détour avec plus d'efficacité encore l'Angleterre thachérienne. Cronenberg et Kafka, qui utilisent le prisme du monstre pour dépeindre également leur société, osent, eux, représenter le voyage de bincarnation. Mais, passé le choc de la monstruosité, leurs héros ressentent et conçoivent dans leur chair une généralité animale «supra-humaine».<sup>[11]</sup> «En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte. (...) «Qu'est-ce qui m'est arrivé ?» pensa-t-il. Ce n'était pas un rêve.» (Kafka, 1990: 26) Les premières lignes de la nouvelle ont l'air de prendre à rebrousse-poil le poème d'Ovide et son abondante descendance qu'il a inspirée. Là où Ovide, et bien plus tard Cronenberg, entendent raconter «par le menu» le processus de transformation, le héros de Kafka, lui, prend subitement acte de la mutation dont il est l'objet. En effet, si métamorphose il y a bien eu – le titre de l'œuvre et le constat initial de

<sup>10</sup> Ainsi, l'aspect même du jeu et de ses connections ressemble de plus en plus, au fur et à mesure qu'il se perfectionne, à des organes musculeux, glabres. Les accessoires ont souvent une allure amphibienne, même si Cronenberg va jusqu'à intégrer à certains d'entre eux des éléments extraits du corps humain par le biais d'opérations sauvages.

<sup>11</sup> Dans la fiction, la chimère peut représenter la forme intermédiaire, ce *zwischen land* qu'évoque Sigmund Freud dans une lettre à Wilhelm Fliess – qui serait ici l'état transitoire avant l'aboutissement que constituent l'animal ou le monstre. La science est souvent responsable de cette métamorphose, soit par addition, soit par mutation. On se demandera donc si Gregor Samsa, dans la célèbre nouvelle de Kafka *La Métamorphose*, n'étant pour sa part le produit d'aucune expérience, est pour autant réellement indemne de toute forme d'expérimentation scientifique. En effet, à cette époque, difficile, dans cette Mitteleuropa éclairée de ne pas connaître les travaux de Durkheim, de Freud, les théories politiques parfois tentées par l'anarchisme (qui intéressait particulièrement Kafka), mais aussi la zoologie et singulièrement l'éthologie naissante.



Samsa l'attestent –, il n'est plus ici question d'en faire le récit ni même la description. Aucune métamorphose n'a lieu dans ce texte; *ex abrupto*, le personnage et le lecteur se retrouvent *dans et face* à un insecte géant.

Par ailleurs, dans *La Métamorphose*, on assiste (si l'on peut dire) à un anti-phénomène, à la négation de toute dynamique de la mutation; *La Métamorphose* est en fait «l'a-métamorphose» («a» privatif). On pourrait certes objecter que Gregor parvient de moins en moins à communiquer avec ses proches, qu'il se met à apprécier l'utilité de ses antennes, que son odorat, sa vue, ses goûts, et même ses instincts changent. Il devient également plus agile. Ces constats sont d'ailleurs aussi ceux de Brundle, mais ce dernier les fait progressivement, à mesure qu'il découvre la mutation à l'œuvre. Chez Kafka rien ne vient prouver qu'il s'agit là du déroulement d'une transformation. Le fondé de pouvoir met peu de temps à s'apercevoir que Gregor s'exprime avec «une voix d'animal». (Kafka, 1990: 40) N'est-il pas, depuis son réveil, déjà perdu pour le reste de l'humanité ? Et cela, Gregor ne l'a-t-il pas tout de suite saisi ? Ne ressent-il pas, à son corps défendant, autant la frayeur qu'une sorte de soulagement ? Son apparence nouvelle, en un certain sens, l'empêche d'avoir à paraître. Son nouvel aspect, ses nouvelles perceptions appartiennent en propre au «métamorphosé»<sup>[12]</sup>. C'est «seulement» son esprit qui les découvre peu à peu.

Avait-il réellement envie que cette pièce douillette, agréablement installée avec des meubles de famille, se métamorphosât en un antre où il pourrait certes évoluer à sa guise en tous sens, mais où en même temps il ne pourrait qu'oublier rapidement, totalement, son passé d'être humain ? Car enfin il était déjà à deux doigts de l'oubli (...). (Kafka, 1990: 48)

C'est ainsi que Gregor commence à oublier sa condition d'homme. Il ne se transforme pas, il s'adapte. Le doute même plane sur la réalité de cette métamorphose en insecte répugnant. En son for intérieur, Samsa n'a-t-il pas toujours été le cancrelat, le parasite ? Telle une conséquence logique, n'est-ce pas là, plus encore qu'une mutation aboutie, le dernier terme, physique, d'une forme de révélation ? Cette transformation soudaine ne serait-elle qu'une épiphanie négative,

<sup>12</sup> Terme employé à la première phrase de la nouvelle.

mais prévisible, puisque déjà vécue, pressentie depuis l'intérieur et conditionnée par son entourage ?<sup>[13]</sup>

*La Métamorphose* s'ouvre, pour le protagoniste comme pour le lecteur, sur l'évocation d'un rêve éveillé. Cette éventualité, à laquelle Gregor ne réussit pas à donner suite, le lecteur, en revanche, peut continuer à la prendre en compte: le héros de *La Métamorphose* ne serait-il pas la fiction issue du sommeil d'un insecte ? À l'instar du *Horla*<sup>[14]</sup> de Maupassant, on peut lire la nouvelle comme le récit d'un cauchemar dont le protagoniste devra tôt ou tard se réveiller. Même si Gregor semble conclure rapidement «Es war kein Traum» («ce n'était pas un rêve») nous en sommes toujours à la première page de la nouvelle, à ce moment (ou cette image) du réveil qui n'est pas encore tout à fait distinct ou détaché du sommeil. D'ailleurs le doute ne sera pas dissipé par le reste du récit.<sup>[15]</sup>

Kafka relate une expérience fantastique<sup>[16]</sup>, cauchemardesque – rêves éveillés peut-être – comme une chronique de faits ordinaires.

<sup>13</sup> La bête est qualifiée d'*ungeziefer*. Alexandre Vialatte traduit ce terme par le mot «vermine», Claude David suggère plutôt de le traduire par «cancrelat». Le nom désigne en allemand l'animal impropre au sacrifice, refusé par une culture. Ce sens permet d'éclairer les intentions de l'essayiste. L'animal est souvent perçu comme ce qui échappe à la culture; il constitue sa véritable extériorité, son dehors absolu. Pour Georges Canguilhem, le monstre représente une contre-valeur vitale. Si on en prend le point de vue, on peut s'extraire de l'orthodoxie sociale. *L'ungeziefer* représente bien un être chimérique capable de voir *dans* et *hors* les murs. Sa conscience double, ou hybride, possède un pouvoir de pénétration (et de perception élargie) hors du commun, mais l'animal réussit également à impressionner par sa seule apparition, déployant une efficacité plastique et une capacité de monstration inouïes.

<sup>14</sup> Guy de Maupassant, à travers *Le Horla*, surtout dans la version de 1887 reprenant la forme du journal intime, fait vivre au plus près au lecteur le doute qui hante et détruit son personnage.

<sup>15</sup> L'univers du rêve est une source d'inspiration majeure pour Kafka, qui entend retranscrire ses impressions de la manière la plus fidèle. Kafka sait que dans le sommeil la conscience peut opérer des transferts vers des formes animales polymorphes, jusqu'à en épouser le caractère bestial. Elle fonctionne alors comme une métaphorisation chimérique.

<sup>16</sup> Vécue par Samsa qui «se l'explique», et vit justement cela comme un fait presque ordinaire. N'essaie-t-il pas, dans un effort désespéré de mensonge à soi-même, de faire «comme si de rien n'était», ou presque ? Samsa semble habité d'une pensée magique, espérant que cet ultime déni de soi parviendra à influencer sur le cours des choses, et sur le regard que les autres portent sur lui.

Entre l'entomologiste et le psychiatre se glisse le simple employé de bureau qui, prenant vite toute la place, cherche à apaiser sa conscience, quitte à raisonner l'impensable: être entré dans la peau de cette bête répugnante. Alors même qu'il se sent sombrer, rejeté par tous les autres, cette crise devient la révélation d'une conscience aiguë de son être qui commence à disparaître. Cette altération progressive de la conscience – à laquelle on assiste également chez Cronenberg – est en soi un processus d'hybridation. Ce mouvement peut être rapproché de la «chimère», dans toute l'amplitude des significations que ce terme revêt. En effet, il est bien question d'un monde chimérique, à première vue invraisemblable, illusoire, et pourtant visionnaire. Dans *La Mouche*, notamment, la transformation progressive du héros en insecte passe par la forme transitoire de la «chimère mentale», ou «morale», que Samsa, lui, connaît dès son réveil.<sup>[17]</sup>

On est donc amené à se poser la question suivante: la transformation de Samsa est-elle réellement le résultat d'un processus d'animalisation, ou révèle-t-elle une animalité qui est déjà là, consubstantielle au personnage, et, partant, à tout être humain ? Est-ce une réalité à laquelle le héros doit peu à peu se plier, se «rendre», avec laquelle il finit par faire corps ? Le questionnement existentiel affecte – de manière plus ou moins consciente – le lecteur. Cette métamorphose contamine donc aussi celui qui la contemple, qui en lit, en transfère, le récit subjectif: elle est, par procuration, celle du trouble d'une réflexion,<sup>[18]</sup> d'une conscience de soi vacillante. Il est à noter que Kafka a toujours refusé que l'on illustre d'une manière ou d'une autre la nouvelle. Est-ce pour respecter le caractère irréprésentable de ce qui est vécu, d'une animalité générale, ou encore d'un état de l'humanité ? L'a-métamorphose, décelable aussi

<sup>17</sup> Il s'agit aussi de montrer en négatif la rigidité de nos conceptions, prises dans un carcan, que seul un mouvement radical, une mutation de la conscience (et de sa perception pensante par un sujet) saurait faire bouger. Pourtant, chez Kafka l'état d'animalité est posé dès la première ligne. Si le personnage met quelques temps à comprendre et à relativiser, puis à accepter entièrement sa «nouvelle» nature, cette dernière est, dès le départ, irréfutable. Fait intéressant: c'est que, si animalisation il y a eu, personne n'a été témoin de ce changement, ni le héros, ni même le narrateur. La conscience animale est préexistante à la narration. Elle est déjà sensible au début, concomitamment à l'identification du lecteur au narrateur, modification parallèle à l'«assimilation» au cafard qui s'opère chez Gregor.

<sup>18</sup> «Réflexion» est ici à entendre de manière polysémique.

dans l'irreprésentabilité voulue, serait-elle une manière plus efficace d'opérer une mutation dans l'esprit du lecteur ? Toutefois, le souhait de Kafka ne sera pas observé; sa nouvelle continuant de susciter une immense production iconographique, et une inspiration encore très actives aujourd'hui – dont je ne n'ai tiré que quelques exemples, ici.

Chez Ovide la métamorphose du corps permet le dépassement et la révélation de soi, alors que chez Cronenberg et Kafka elle est bien plutôt à comprendre comme la prise de conscience d'une nature humaine gagnée par sa part d'animalité singulière, qu'elle passe par les figures du parasite ou de celle de bête savante – ou de savant bête –, ignorante d'elle-même. Les deux héros souffrent du caractère inacceptable de cette altérité qui pourtant les révèle à eux-mêmes. Gregor Samsa et Seth Brundle refusent, chacun à leur façon, la révélation apportée par ce «devenu-animal» que leur finitude, que leur plongée radicale vers une forme d'être qui, littéralement, finira par avoir leur peau, conduit, comme dans *Le Horla*, au sacrifice par le suicide ou la mort «assistée». Kafka décrit ainsi la fin de Gregor:

«Et maintenant ?» se demanda Gregor en regardant autour de lui dans l'obscurité. Il découvrit bientôt qu'à présent il ne pouvait plus bouger du tout. Il n'en fut pas surpris (...). L'idée qu'il devait disparaître était encore plus ancrée (...). Puis, malgré lui, sa tête retomba tout à fait, et ses narines laissèrent s'échapper faiblement son dernier souffle. (Kafka, 1990: 91)

Difficile, ici, de ne pas songer à la scène finale d'*Elephant Man*, lorsque Joseph Merrick décide de se donner la mort en laissant retomber sa tête hors de l'oreiller protecteur. Les récits de Kafka, Lynch ou Cronenberg, au contraire de la presque totalité de ceux narrés par Ovide, ne sont pas épiques mais tragiques, et le soulagement ne vient pas de la renaissance, mais d'une extrême et ultime lucidité sur la condition humaine. Cependant, chez Kafka et Cronenberg, la métamorphose n'a de vertu cathartique<sup>[19]</sup> que pour le lecteur ou le spectateur.

<sup>19</sup> La catharsis, incarnée par les protagonistes, fonctionne chez ces derniers comme une purification à l'envers, qu'ils vivent à même la transformation de leur chair et qui leur est fatale.

C'est à une libération charnelle que l'on assiste dans *La Mouche*. «Le croisement avec la mouche, clairement indiquée comme être instinctuel, irrationnel et sexuel, sert de métaphore à l'expression du refoulé; tout ce qui a longtemps été emprisonné en Brundle, nié, peut maintenant s'exprimer» (Véronneau & Handling, 1990: 147), analyse Pierre Véronneau.<sup>[20]</sup>

Kafka et Cronenberg, eux, donnent corps à des monstres qui nous sont proches, des humains qui ont outrepassé, ou refusé, leur devenir-animal, sans autre expérience que celle de leur propre dissolution. Et à mesure qu'ils muent, physiquement et moralement, les «métamorphosés» nous semblent de moins en moins obscènes, de plus en plus familiers.

Dans ces univers en chute,<sup>[21]</sup> dans ces mondes sans créateur(s) – la seule création est humaine et vouée à l'échec –, l'homme est abandonné au sort de sa conscience. Il devient ce mutant, tentant de fixer et de fuir cette image monstrueuse de lui-même. Il est «entre», dans ce *zwischen land* (Freud, 1985) qu'évoque Freud dans une lettre à Fliess, ou dans un état de «tiers exclus»: d'une part, possédé par une animalité dans laquelle il peine à se reconnaître et, d'autre part, investi de la mémoire d'un équilibre métaphysique auquel il ne croit souvent plus. Kafka est l'un des prophètes de cette apocalypse qui, parmi tous les animaux, ne concerne que l'homme, repris par une nature dont il s'est sciemment exclu. Avec Kafka, Cronenberg, ou encore Lynch, le sacrifice auquel on assiste, et que l'on vit au plus près, est-il pourtant vain ? À partir de ce moment (qui semble pourtant constituer un point de non-retour) la recherche d'un passage vers une autre conscience n'est-elle pas (dé) léguée aux lecteurs et aux spectateurs ?

Pour Deleuze, ces devenirs ne sont pas «des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes.» (Deleuze & Parnet, 1977: 8) Cette «double capture», l'art peut s'en saisir. Écrire, c'est être aux frontières de

<sup>20</sup> Et le concept même de métaphore est à prendre en compte en tant que tel, car le principe métaphorique est d'opérer un déplacement, une translation vers un autre monde, souvent plus concret, de créer une (con)fusion au sein de l'image, formant une sorte de chimère invisible.

<sup>21</sup> Dans une sorte de version tragique du clinamen.

l'animalité, d'après Alice Cournot. L'imagination s'y trouve confrontée avec ses propres limites, se fait violence pour tenter d'atteindre une inhumanité propre au corps humain et à l'esprit humain mais qui ne pouvait émerger sans l'expérience de l'animalité. (Cournot, 2001: 89)

La confusion que mettent en scène les «artistes de la métamorphose» enclenche par ailleurs un mouvement hybride, une chimère temporelle mêlant temps animal et temps humain dans une évolution plurielle et réciproque. Cette coexistence fait aussi la force de la peinture de Bacon, qui montre des états troubles, interroge une «zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité entre l'homme et l'animal» (Deleuze, 1981: 23), pour reprendre les termes de Deleuze. Évitant toute comparaison entre les règnes<sup>[22]</sup>, les expérimentations artistiques sont des expériences de «déterritorialisation», impulsant une mobilité, un devenir qui transcendent la métamorphose en échappant à sa temporalité. Dans les tableaux de Bacon, les plans de Cronenberg, les constats de Kafka, tout est arrêt sur image confuse, instable. Et, plus que le résultat d'une dialectique, ces zones de turbulence sont captées par les images de Kafka ou Bacon de manière non moins cinématographique que celles de Cronenberg. Car c'est l'arrêt même, cette a-métamorphose qui crée, en conscience, chez le lecteur et le spectateur, le mouvement du devenir-autre. Un devenir que le passage par l'animal permet de révéler, qui a à voir avec l'animalité de manière générale, et donc celle de l'homme... C'est par cette métamorphose restant à jamais inédite, arrêtée, et à reconstituer à rebours, en pensée, que l'homme peut tenter de comprendre l'animal que, donc, il est. (cf. Derrida, 2006)

---

<sup>22</sup> Dans ce devenir-animal, comme le remarque Alice Cournot, on ne doit voir «aucun anthropomorphisme ni zoomorphisme» (Cournot, 2001: 90).

## RÉFÉRENCES

### Ouvrages

- BERGSON, Henri (1939). *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: PUF.
- CALVINO, Italo (1999). La Contiguïté universelle in *La Machine littérature*. Paris: Seuil.
- COURNOT, Alice (2001). Le «Devenir-animal» chez Gilles Deleuze in *Revue d'esthétique*. Paris: Jean-Michel Place.
- DELEUZE, Gilles (1981). *Bacon, Logique de la sensation*. Paris: La Différence.
- DELEUZE, Gilles & Parnet, Claire (1977). *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- DELEUZE, Gilles (1983). *L'Image-mouvement*. Paris: Minit.
- DERRIDA, Jacques (2006). *L'Animal que donc je suis*. Paris: Galilée.
- FREUD, Sigmund (1985). Lettre du 21 septembre 1897 in *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*. Londres: Harvard University Press.
- KAFKA, FRANZ (1915). *Die Verwandlung, Weiße Blätter*, Leipzig: Kurt Wolff Verlag.
- KAFKA, FRANZ (1990). *La Métamorphose*, trad. Bernard Lortholary. Paris: Flammarion.
- KAFKA, FRANZ (2015). *La Métamorphose*, trad. Susan Bernofsky. New York: W. W. Norton & Co., préface de David Cronenberg.
- MAUPASSANT GUY DE (2011). *LE HORLA*. PARIS: BELIN.
- OVIDE (1925). *LES MÉTAMORPHOSES*. LIVRE I, trad. Georges Lafaye. Paris: Gallimard [8 ap. J.-C.].
- PORPHYRE (1924). *VIE DE PYTHAGORE*, trad. Auguste Diès. Paris: Les Belles lettres [vers 270].
- RICEUR, Paul (1983-1985). *Temps et récit*. Paris: Seuil.
- VÉRONNEAU, Pierre & HANDLING, Piers (1990). *L'Horreur intérieure: les films de David Cronenberg*. Paris: Cerf et Montréal, La Cinémathèque québécoise.

### Films

- CRONENBERG, David (1991). *Le Festin nu*. 115, 35mm, couleur, Grande-Bretagne, USA, Canada, Japon.
- CRONENBERG, David (1986). *The Fly (La Mouche)*, 96mn., 35mm, couleur, Canada.
- CRONENBERG, David (1975). *Frissons*, 90mn, 35mm, couleur, Canada.
- CRONENBERG, David (1976). *Rage*, 90mn, 35mm, couleur, USA, Canada.
- CRONENBERG, David (1999). *eXistenZ*, 96mn, 35mm, couleur, Canada, France, Grande-Bretagne.
- LYNCH, David (1980). *Elephant Man*, 124 mn., 35mm., N&B, États-Unis.





# LA REPRÉSENTATION DE L'ANIMAL SUR SCÈNE EN ESPAGNE AU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE. PROBLÈMES ET PERSPECTIVES

Yves Germain\*

yg.germain@orange.fr

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE, UFR D'ÉTUDES IBÉRIQUES, LABORATOIRE CLEA

L'article se propose de résumer plusieurs aspects d'une question souvent délaissée, la représentation de l'animal, certes rare, mais dont la présence est allée en augmentant sur les scènes espagnoles du Siècle d'or. Si Lope de Vega ne semblait se l'autoriser qu'en fonction d'une réelle nécessité dramatique, Calderón y a sans doute plus souvent recours pour satisfaire à un primat du divertissement dans le théâtre du palais à partir du milieu du siècle. À la recherche première d'un effet de stupeur succèdent alors des usages plus diversifiés, où le burlesque a sa part, mais aussi des effets plus subtils de déconstruction des clichés, comme dans l'étonnante *Ballena* de Monteser.

345

LE THÉÂTRE ESPAGNOL DU SIÈCLE D'OR, et en premier lieu le théâtre urbain et commercial des *corrales de comedias*, est associé à une liberté et à un mélange inédit des genres, dont l'audace et la diversité surprennent encore, après avoir marqué avec force le théâtre français avant l'essor du classicisme. On s'attache rarement, dans l'étude de cette *comedia nueva* et des formes qui l'ont suivie sur les scènes du palais, à signaler l'utilisation de la représentation animale sur scène, par le biais de déguisements pour l'essentiel, une utilisation certes rare mais néanmoins récurrente. Cette représentation, d'une indéniable originalité, est traditionnellement à peine prise en compte par la critique,<sup>[1]</sup> voire résolument ignorée, comme une manifestation contraire sans doute à l'esprit d'un théâtre du verbe triomphant, qu'au moins au début du XVII<sup>e</sup> siècle on serait allé entendre (on disait d'abord *oir la comedia*),

LA REPRÉSENTATION DE  
L'ANIMAL SUR SCÈNE EN  
ESPAGNE AU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE:  
PROBLÈMES ET  
PERSPECTIVES

Yves Germain

<sup>1</sup> Le travail de référence principal est celui de José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 271-290; voir aussi dans Cordone, Gabriela et Kunz, Marco, eds., *Ficciones animales y animales de ficción en las literaturas hispánicas*, Zürich, LIT Verlag, 2015, notre article «La representación de animales en el teatro breve del Siglo de Oro», p.183-193.

bien plus que voir. Que peut-on donc nous apprendre, ou révéler, cette présence d'une représentation animale, très ponctuelle et limitée au début du siècle, plus fréquente ensuite sur les scènes du palais, si l'animal représenté est privé de parole – une règle générale évidente, quoique susceptible de très rares exceptions?

On ne saurait espérer là l'expression d'une évolution de la perception de l'animal par l'homme, comme celle qu'a si bien su observer au siècle suivant, sur les scènes françaises de l'âge des Lumières, Isabelle Martin dans son étude sur *L'animal sur les planches au XVIII<sup>e</sup> siècle* (2007). Seul Lope de Vega, exceptionnellement, a pu ébaucher à l'occasion les prémisses d'un discours animaliste avant la lettre. L'objet de notre enquête est nécessairement moins ambitieux, et nous reconnaissons n'explorer qu'une possibilité de représentation qui se situe toujours aux marges du théâtre espagnol d'alors, une tentation contenue, sans doute souvent réprimée et néanmoins susceptible de ressurgir. Cette exploration de la marge interroge le burlesque, bien sûr, mais aussi la présence résiduelle de motifs de la tradition folklorique, puis dans le théâtre de cour, la possibilité d'un jeu parodique avec les emblèmes. L'animal sur scène, en dépit de ses rares apparitions, peut en dire long sur des filiations délaissées, la force des mythes ou les formes du rire, et ses irruptions étonnantes pourraient bien contribuer à infléchir la vision d'un théâtre encore souvent tenu comme un monument culturel national quelque peu intangible, dédié à la propagande monarchique, à une nouvelle culture urbaine de masses pour ce qui est des *corrales*, et à de simples fastes de célébration pour le théâtre de palais.

Dans cet aperçu nécessairement bref de l'animal représenté sur les scènes espagnoles du Siècle d'or, nous évoquerons trois questions. D'abord, pourquoi y avoir recours? Il semble que l'accusation de gratuité, ou de recherche d'effets grossiers et faciles, ait longtemps prévalu: les premières occurrences répondent donc au contraire à une nécessité dramatique, notamment chez le premier Lope, et ce n'est qu'ensuite qu'un principe de divertissement acquiert sans doute une forme de légitimité, à la faveur de l'importance croissante du plaisir visuel dans les spectacles, de cour notamment. Ensuite, comment l'animal est-il représenté? La question de la matérialité du costume est ici essentielle, même si les données dont on dispose sont limitées; elles permettent toutefois de dessiner un panorama assez divers, quoique dominé par

le costume de lion qui semble avoir été très apprécié. Enfin, à quelles fins, à la recherche de quels effets, a-t-on eu recours à la représentation de l'animal? La diversité des fins recherchées est certaine: si les premières pièces de Lope l'utilisent pour produire un effet de stupeur, éventuellement compatible avec le comique, les occurrences plus tardives jouent à l'occasion à décliner une symbolique, ou à inverser le schéma traditionnel de l'effroi au sein d'une véritable jouissance visuelle, comme on le verra avec *La ballena* de Monteser.

C'est sans doute à Cervantès, dans son *Colloque des chiens*, que l'on doit la charge la plus sévère contre l'utilisation de l'animal sur scène: le chien Berganza y raconte son expérience auprès d'une troupe de comédiens qui le dressent pour des effets grossiers et des scènes de violence gratuite, avant de le maltraiter sans la moindre reconnaissance. Si Cervantès est coutumier des critiques envers la scène de son temps, on peut penser que le reproche de facilité et de gratuité dont son personnage canin fait alors état a dû être assez répandu. Un théâtre digne de ce nom ne saurait se satisfaire des effets grossiers des montreurs de foire.

L'impact d'une condamnation de cet ordre est assez perceptible dans des pièces de la première période de Lope, où la représentation de l'animal sur scène est une tentation que le dramaturge ne semble s'autoriser qu'en fonction d'une réelle nécessité dramatique. Ainsi l'apparition du lion reste-t-elle très brève dans *El hijo de los leones*, histoire de Leonido, enfant princier abandonné puis élevé dans les bois auprès des fauves (un lion n'apparaît que pour réveiller ce dernier, alors que des chasseurs viennent de le surprendre et croient trouver un monstre: le simple mouvement d'une figure de lion animée atteste les explications que donne alors Leonido aux chasseurs). En revanche, dans *El esclavo de Roma* (publié en 1617), variation sur l'histoire d'Androclès, qui avait soigné un lion et le retrouva lorsqu'il fut livré aux fauves à Rome, le lion apparaît bien plus longtemps, au cours de trois scènes clés: celle où Andronio (le nom d'Androclès dans la pièce) soigne la patte du lion qu'il trouve dans la grotte où il s'était réfugié, tout en commentant la scène et les expressions de l'animal, en une assez longue tirade qui clôt l'acte II; celle où Andronio explique comment il survit dans la nature grâce à la nourriture que le lion lui apporte, avant de célébrer la gratitude dont les fauves se montrent capables, au contraire de bien

des humains. La didascalie mentionne que le lion doit apparaître avec un lapin dans la gueule («sale el león con un conejo en la boca: ¡Oh qué cuidado tan grande / Ya la cena me ha traído/ ¡Ay! Hombres que a questo veis/ ¿Cómo podéis ser ingratos?») ; la scène du dénouement enfin, où l'homme et l'animal se reconnaissent dans l'arène avant d'être graciés par l'empereur.

La présence d'un ours est également requise par l'intrigue dans deux pièces de la même période, publiées en 1604: ainsi *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*, autre histoire d'un héritier du trône élevé parmi les bêtes, annonce dès la liste des personnages «una osa con un niño». L'ourse apparaît à la fin du premier acte, enlevant le premier des jumeaux d'une reine de France qui a dû accoucher dans une chaumière; un jeu de confusion comique s'établit alors que des *rústicos* se mettent à sa poursuite, en vain, et voient une femme apparaître avec un second enfant dans les bras. La scène n'est pas seulement plaisante, car il importe pour le dénouement que le premier né, Ursón, à qui le trône reviendra de droit, soit celui que l'ourse a enlevé. La dimension mythique de l'ours est plus affirmée lorsqu'un ours apparaît au troisième acte de *El casamiento en la muerte*, une belle pièce exaltant le héros espagnol Bernardo del Carpio et sa victoire contre Roland à Roncevaux-Roncesvalles. Son souci majeur est d'être l'enfant d'un couple illégitime, le roi de Léon et des Asturies ayant refusé à son père d'épouser sa sœur. Au troisième acte, le roi des Asturies Alfonso est confronté à l'attaque d'un ours dans la montagne, alors qu'il rejoint Oviedo, une rencontre qui pourrait lui être fatale comme elle l'avait été pour le roi wisigoth Favila, médiocre successeur du grand Pelayo. Alfonso échoue à le tuer et ne doit son salut qu'à l'intervention de Bernardo, qui d'un coup de poignard tue la bête. Le héros de l'Espagne, qui obtient du roi la liberté pour son père (qu'il mariera après sa mort à sa mère Ximena, d'où le titre) enrichit sa dimension mythique du statut de héros tueur d'ours, l'animal totem des guerriers dont son nom portait déjà la racine germanique Bern/ Bär/Björn (Pastoureau, 2007). Si les *romances* les plus connus de la geste de Bernardo n'évoquent pas l'épisode ursin, Lope, qui a le sens du mythe, perçoit évidemment l'occasion de grandir son héros, de l'inscrire dans la lignée des Roland, Arthur et Lancelot, tous réputés tueurs d'ours. Le déguisement d'ours sur scène a bien pu être celui qui avait servi dans la pièce antérieure –les deux

pièces semblent avoir été contemporaines – mais l'enjeu symbolique, qui achève de fonder la légitimité du héros, exclut cette fois que l'on ait pu sourire de l'apparition du fauve.

La nécessité de semblables apparitions n'allait toutefois sans doute pas de soi, et elles deviennent bien rares pendant plusieurs décennies, pour ne reparaitre que confinées à des effets comiques. Calderón alors ne craint pas d'introduire un lion pour un effet de pur divertissement, comme c'est le cas dans *Los dos amantes del Cielo*, autour de 1640, une *comedia de santos* autour de la persécution des premiers chrétiens. Là, le cruel Polemio trouve pour la jeune et vertueuse Daría un châtiment plus terrible que l'exposition aux fauves dans l'arène, l'enfermement dans une *mancebía* ou maison de tolérance, où elle est livrée aux appétits non moins féroces des humains. C'est alors que surgit par pur hasard un lion égaré, «feroz monarca de los desiertos», qui sème la panique jusque dans les intestins du *gracioso* Escarpín, avant de guider la jeune fille vers une grotte où elle n'échappe que provisoirement au martyre. Le *gracioso*, victime burlesque, crie son effroi dans le registre scatologique courant chez ce type de personnage: «¡Ay que me muerde y araña! ¿El olor no te bastó, para no comerme, de asco?».<sup>[2]</sup>

De fait le dramaturge soucieux d'introduire l'animal sur scène ne doit pas craindre l'accusation de gratuité: c'est peut-être là même que la représentation animale peut donner sa pleine mesure d'originalité, comme on peut l'observer dans des pièces brèves et comiques pour le palais, *entremeses* ou *mojigangas*, dans la seconde moitié du siècle. La plus étonnante est *La ballena* de Monteser, représentée au Buen Retiro devant Philippe IV en 1657, et reprise sous Charles II.<sup>[3]</sup> Elle débute avec la figure conventionnelle de l'alcalde du palais, chargé d'organiser une fête, et pour qui tout se complique quand une baleine, remontant le Manzanares, a dévoré les figures prévues pour la *mojiganga* ou fête carnavalesque. Cette baleine apparaît bientôt, prodigieux décor qui libère sur scène l'incroyable bestiaire de la fête baroque, des figures déguisées qui récitent en chantant des répliques célébrant un triomphe de l'Amour:

<sup>2</sup> «Ah, il me mord et me griffe! Mon odeur ne t'a donc pas suffi, pour te dégoûter de me manger?».

<sup>3</sup> Edition récente de Catalina Buezo, dans *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 289 sq.

un perroquet et un paon (pavo), puis des animaux hybrides combinant des emblèmes (le lion et l'aigle, v.gr.), quatre ours des Asturies là aussi, qui loin de susciter l'effroi, chantent un air bucolique, et enfin «tres muchachos de monos bailando los matachines», des garçons déguisés en singes, qui, au lieu d'échanger des coups comme les *matachines* ou figures burlesques de la *mojiganga*, dansent allègrement. La fête au palais, conçue pour célébrer la naissance de l'enfant Felipe Próspero, déploie une véritable prolifération animale qui doit d'abord séduire par sa richesse visuelle.<sup>[4]</sup> On est alors aux antipodes des réticences des *corrales* du début du siècle.

Avant de s'interroger davantage sur ce que l'on pouvait attendre de la représentation animale sur scène, il convient de s'arrêter un instant sur la façon dont l'animal était représenté. De la nature du déguisement découlent en grande partie les possibilités du jeu. On aura compris que nous ne prenons pas en compte ici la présence d'animaux réels sur scène, limitée à certaines espèces domestiques ou plus faciles à montrer, le chien associé à Tobie/Tobías dans une pièce de Lope, un faucon parfois, des oiseaux qu'on lâche dans certaines pièces pour le palais, et bien sûr le cheval qui peut traverser la salle, voire apparaître sur scène: moins surprenants ou spectaculaires, ils ne seront pas notre objet ici. Des figures mécaniques ou machines de scène sont également possibles, pour donner vie à des monstres sur les scènes du palais, comme on l'a vu avec la baleine (qui relevait plutôt d'un décor animé). Mais l'essentiel de la représentation animale suppose un déguisement. Il n'en est pas resté de trace en Espagne, même en illustration, mais on peut avancer des hypothèses pour une reconstitution. Les ours de Lope, en position verticale, pouvaient supposer une armature d'osier recouverte de peaux, documentée au siècle suivant mais observée aussi dans des représentations folkloriques, comme celles des *zamarrones* asturiens mentionnées par Caro Baroja, dont les farces animalières ont un lien étroit avec l'histoire du théâtre comique (en intégrant la figure du *boxiganga* qui faisait résonner ses grelots) (Caro Baroja, 2006). Des illustrations contemporaines allemandes montrent aussi des costumes de scène où le haut du corps porte une peau d'ours, le

---

<sup>4</sup> Pour une analyse plus complète de cette scène, voir notre article de 2015 cité *supra* en note 1.

bas étant recouvert par un jupon. Concernant les lions de Lope, on ne croit plus à l'hypothèse défendue en 1935 par le dramaturge Thornton Wilder, selon lequel on aurait eu recours à un vieux lion, dont une compagnie aurait disposé (Ruano, 2000, 284-285). Les déguisements de lion n'ont pas manqué, et la comptabilité du théâtre du palais permet de connaître leur coût relativement élevé: ainsi en 1676 une tenue de lion devant servir au personnage d'Hercule valait le quart du prix de la tenue certainement somptueuse de l'actrice principale; il est précisé qu'elle se compose de différents éléments (manchons, etc.) pouvant s'adapter au corps de l'acteur. Dans ce cas, on suppose un jeu plus animé que le simple va-et-vient évoqué par les didascalies de Lope.

Les masques d'animaux semblent avoir été variés dans les intermèdes du palais: loups, tigres, singes ou encore sangliers sont plusieurs fois mentionnés, signes d'un goût croissant pour la représentation animale, en parallèle avec le développement des premières ménageries ou l'attention portée aux chasses royales (sangliers dans *Los sitios de recreacion del rey, mojjiganga* de carnaval attribuée à Calderón, 1661). N'imaginons pas pour autant, au vu de cette possible diversité, une représentation toujours réaliste. Il semble que les costumes aient créé des animaux hybrides, des bêtes n'existant que pour la scène, comme l'*espín* auquel fait plusieurs fois référence Calderón, en principe un porc-épic, mais qui tient beaucoup chez lui du sanglier. Son Hercule, au début de *Fieras afemina Amor*, après avoir expédié dans les coulisses un lion, se vante de ses victoires sur d'autres bêtes, mentionnant «en Calidonia el fiero espín»: c'est en fait le sanglier de Calydon (tué par Méléagre et non par Hercule, vainqueur lui du sanglier d'Erymanthe), dont Ovide, *Métam.* VIII disait déjà que ses soies se hérissaient comme des piquets («et saetae similes rigidis hastilibus horrent»). Effet produit également par les poils, soies ou piquants du masque de la bête de scène récurrente, qu'on retrouve dans un *auto* de Calderón, comme tenue que revêt le Goût. Le costume ici génère l'animal hybride, expliquant cette assimilation par ailleurs improbable du porc-épic et du sanglier.

En marge des déguisements et des masques d'une représentation animée, il conviendrait aussi de signaler d'autres types de figurations, susceptibles également de porter une forte charge symbolique. Lorsqu'il fait apparaître sur scène le personnage de *La serrana de la Vera*, femme forte, virile et rebelle héritière de toute une lignée de créatures

semi-sauvages, Vélez de Guevara, en 1613, prévoit son entrée à cheval à travers la salle, en tenue de chasseur, accompagnée de trois porteurs de trophées, les têtes et peaux d'un loup, d'un ours et d'un sanglier. Gila détaille alors le combat sanglant qu'elle a mené contre ce dernier, mentionnant juste qu'elle a aussi tué un ours et un loup. Ces trophées des totems de la force sauvage, qui doivent accompagner sa présence scénique pendant une bonne part du premier acte, attestent un lien au moins résiduel du spectacle théâtral avec les traditions carnavalesques étudiées par Caro Baroja, et mettent ici en valeur la puissance transgressive du personnage féminin hors-norme. Sa victoire sur un taureau, peu après, en donne une version plus burlesque, avec la didascalie qui dit que seule la tête du taureau traverse le rideau de fond de scène, avant d'être retournée par la *serrana*... On voit là que si les figures du lion sont indiscutablement les représentations privilégiées, on retrouve aussi les figures d'un bestiaire plus ibérique, ours et sangliers qui manifestent sur scène la force mythique des bêtes volontiers figurées dans les fêtes traditionnelles du nord de la péninsule. En ce sens, leurs apparitions dans le film récent de João Pedro Rodrigues, *O Ornitólogo*, et ses *caretos* du Tras Os Montes, s'inscrivent dans une continuité du spectacle visuel ibérique.

À quelles fins, à présent, utilisait-on la représentation animale? Quelle fonction assigner sur scène à des figures en principe privées de parole? Et dans quelles conditions, éventuellement, leur prêter cette parole?

La représentation sur scène – un espace a priori alors réservé à la présence humaine – d'animaux étrangers à l'environnement humain, de fauves ou *fieras*, doit d'abord susciter la surprise et la stupeur. Les personnages secondaires vont s'exclamer avec effroi «¡ Guarda el oso!» (Gare à l'ours!) ou «¡ Guarda el león!». Mais l'effet de ces apparitions spectaculaires est, on l'a vu, d'une grande ambivalence. La circonstance, la qualité du déguisement ou le jeu de l'acteur, parfois l'ajout d'un détail comme le lapin dans la gueule du lion, vont modifier l'effet et le faire verser vers le rire et le comique. Cette ambivalence redoutable, car non nécessairement recherchée, aura souvent éloigné la représentation animale de la scène pour la limiter à des effets d'annonce (on crie mais on ne voit pas) et à l'évocation par la seule parole humaine. Sur la scène française, le dernier acte du *Pyrame et Thisbé*, de Théophile



(publié en 1623) tire justement sa grandeur tragique de l'absence du lion, plus à même ainsi de figurer symboliquement tout ce qui peut s'opposer à l'amour des deux héros. Lope, en revanche, n'a pas toujours ressenti l'inconvénient de cette ambivalence de l'effet animal, et semble penser au contraire, dans *El esclavo de Roma*, que l'animal donne à parler, dans une perspective assez remarquable où la bête peut être aussi bien un miroir de l'homme ou un exemple face aux défauts de l'humanité. Andronio célèbre la générosité et la gratitude de son compagnon léonin – des vertus qu'il n'a guère rencontrées parmi les humains –, avant que tous deux connaissent l'infortune d'être capturés par les Romains. Au dénouement, l'empereur qui accorde sa grâce aux deux conclut à l'exemplarité de la conduite animale: «Aprendan aquí los hombres/ de los fieros animales/ a ser gratos y leales». On relève même dans cette évocation des jeux romains une très anachronique mention de la tauromachie espagnole, pire que ceux-ci, nous dit un chasseur, puisque si les Romains livrent aux fauves des condamnés, les Espagnols livrent aux taureaux des hommes innocents («pues que los hombres sin culpa/ echan a los toros bravos»). Et la pièce, qui évoque aussi les chasses romaines en Afrique, se distingue encore par l'énumération de tout un bestiaire, tant imaginaire que réel, confirmant sa particularité de pièce animalière, en quelque sorte.

L'animal représenté – par le biais du déguisement – mais dénué de parole, était forcément limité à un emploi réduit. Dans quelle mesure le théâtre d'alors parvient-il à lui concéder la parole? Nous n'avons pas trouvé de fable animalière qui ait été mise en scène, même si une *mojiganga* tardive de Tejera (1689, *Mojiganga de Merlín y los animales*) joue explicitement sur la référence à Ésope en mettant en scène un faux magicien, qui fait croire au simplet Perote que les bêtes peuvent bien parler: surgissent alors quatre personnages déguisés en loup, renard, lion et singe, qui finiront par rouer de coups Perote (éd. Buezo, 2005, 303-315).

C'est sur une toute autre scène, celle de *l'auto sacramental* allégorique, que Calderón entrevoit la possibilité de cette parole. Après avoir considéré, dans *Los encantos de la Culpa*, vers 1645, les possibilités offertes par les équivalences symboliques et les métamorphoses, au sujet des compagnons d'Ulysse, figurant les cinq sens de l'homme, changés par Circé / la Faute en divers animaux (ce n'était alors que l'objet d'un

récit), il tente en 1675, en pleine maîtrise de ce genre allégorique, dans *El jardín de Falerina*, de mettre vraiment en scène ce jeu dans lequel les cinq sens et compagnons de l'Homme, prisonniers de l'enchantresse Falerina, qui figure la Faute, sont métamorphosés en bêtes asservies aux vices, selon un jeu d'équivalences conceptuelles recherchées (la gourmandise, la Gula, a mué le Toucher, Tacto, «en la feroz bestia que ásperamente cerdosa/ no levanta de la tierra / los ojos al Cielo, y solo/ de lo inmundo se alimenta», Tacto apparaît ainsi sous l'apparence du fameux *espín*, ce porc-épic hybride du sanglier. Lorsqu'au dénouement, l'Homme et ses sens sont libérés des charmes de la Faute, une vraie scène de *mojiganga* burlesque oppose alors les *fieras* aux vices qu'elles rejettent avec force, une scène brève mais frappante et assez incongrue dans ce théâtre avant tout discursif et intellectuel qu'est l'*auto*. L'animalisation des sens, représentés en lion, tigre, caméléon, hérisson et porc-épic, n'est jouée que dans cet *auto*, alors que le théâtre sacré de Calderón glose à l'envi l'assujettissement de l'homme aux faiblesses de ses sens.<sup>[5]</sup> La figuration animale et burlesque des sens de l'homme touche sans doute aux limites de ce que l'*auto* peut décentement représenter, puisqu'il s'agit d'un théâtre célébrant avant tout l'Eucharistie, et donc Dieu qui s'est fait homme pour le salut de l'humanité, ce qui n'autorise pas à trop rire des défauts humains, quand le Christ s'est incarné sous forme humaine, et certainement pas animale.

Les pièces comiques brèves du théâtre de cour – *entremeses* et *mojigangas* – ne connaissent pas ce genre de limites, et, jouant volontiers du merveilleux, peuvent plus à loisir développer la représentation animale, dans un contexte de palais où la ménagerie royale et le bestiaire en général suscitent la curiosité. Certes, le Buen Retiro à cet égard n'est peut-être pas le Versailles des années 1660 où la ménagerie (Pieragnoli, 2016, 231) s'érige en «théâtre de civilité», que la cour visite lors du spectacle des *Plaisirs de l'Île enchantée* (mai 1664), mais la cour de Philippe IV manifeste aussi une curiosité pour le monde animal (à travers la peinture, les chasses royales, etc.) dont son théâtre se fait l'écho. On a déjà mentionné *La ballena* de Monteser, pour la prodigieuse prolifération animale qu'elle autorise, en consacrant la part du

<sup>5</sup> Cf notre article «Métamorphoses et fragilité de l'homme et de ses sens dans les *autos sacramentales* caldéroniens», *Bulletin Hispanique*, t. 117, n°2, décembre 2015, p. 507-516.

plaisir visuel dans le spectacle. Mais chacune des figures animales de ce défilé peu commun développe aussi une réplique chantée, souvent subtile, basée non sur l'exploitation de clichés mais plutôt sur leur déconstruction. Si les échouages de baleines étaient perçus comme des prodiges inquiétants, l'irruption de celle-ci, loin d'empêcher la fête, est un heureux prodige qui génère un bestiaire ludique et joyeux. Le paon, le tigre ou le serpent qui composent les hybrides chantent des couplets où leurs connotations symboliques négatives ne sont mentionnées que pour être dites sacrifiées au bénéfice du divertissement. Les ours des Asturies, au lieu de générer l'effroi, apparaissent en vassaux rustiques du monarque et dansent avec la fête sur un air de leur province, n'emportant que les abeilles et leur miel:

*(Salgan por la boca de la ballena cuatro osos)* Escamilla: ¡ Ojo, brava bocanada de osos! / Sabe Dios que estoy temblando.

Gaspar, cantando: Los osos que en las Asturias / también son nuestros vasallos, con el tono de su tierra / los tray el gusto bailando.

*Música en bocas diferentes:* ¡ Ay Toribia, que se van las abellas! Non se nos van, que os osos las llevan. (éd. Buezo, 2005, 300)

Les singes qui clôturent le défilé chantent l'Amour au lieu d'échanger les coups traditionnels des *matachines* à l'issue des *mojigangas*. Inversion des codes, qui substitue aux conflits burlesques de la *mojiganga* une image d'harmonie de la diversité, sous l'égide de la monarchie, garante des jeux préférés de la cour, l'esprit et l'amour.

C'était sans doute une gageure que d'essayer de résumer les problèmes de la représentation animale sur un siècle de scène espagnole, alors que le phénomène est aussi dispersé que minoritaire. Sans doute cet examen prend-il plus de sens quand on observe que le théâtre espagnol contemporain, avec des figures aussi connues que Juan Mayorga et Angélica Liddell, est devenu un de ceux qui s'intéressent le plus à la figure de l'animal. La rareté des occurrences, dans le volume total des productions d'un théâtre très prolifique comme l'est celui de l'Espagne du Siècle d'or, ne saurait dissimuler que la représentation animale inspire les deux plus grands dramaturges de l'époque, Lope et Calderón, le premier sans doute contre la méfiance du contexte des *corrales*, le second en vertu d'une plus grande liberté autorisée par la

diversification des spectacles possibles dans la seconde moitié du siècle, l'essor certain du spectaculaire et de la dimension visuelle du théâtre. Ce sont ces facteurs, tout comme une curiosité croissante pour l'animal qui permettent aussi une pièce comme *La Ballena*, expérimentation théâtrale qui mêle éléments traditionnels et inventions d'une nouvelle culture du spectacle de cour. L'animal sur scène, dans cette perspective, n'est pas seulement anecdotique, il fait voir au-delà du discours théâtral dominant, la persistance ou la récurrence de ressorts traditionnels du spectacle pré-théâtral, en jouant sur la stupeur que l'animal suscite lorsqu'il apparaît sur une scène d'abord humaine, mais peut aussi muer cet irréductible étonnement en un élément de renouveau du théâtre

## RÉFÉRENCES

- BUEZO, Catalina (2005), *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Cátedra.
- CARO BAROJA, Julio (2006), *El Carnaval*, Madrid, Alianza.
- CORDONE, Gabriela et KUNZ, Marco, eds (2015), *Ficciones animales y animales de ficción en las literaturas hispánicas*, Zürich, LIT Verlag.
- GERMAIN, Yves (2015), «Métamorphoses et fragilité de l'homme et de ses sens dans les autos sacramentales caldéroniens», *Bulletin Hispanique*, T. 117, n°2, déc. 2015.
- MARTIN, Isabelle (2007), *L'animal sur les planches au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion.
- PASTOUREAU, Michel (2007), *L'ours, Histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil.
- PIERAGNOLI, Joan (2016), *La cour de France et ses animaux (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, PUF.
- RUANO DE LA HAZA, José María (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.



---

Desde os primórdios da criação estética, cuja cena primitiva se localiza em grutas pré-históricas, o imaginário humano incorporou, como seria de esperar, nas suas diversas modalidades e sob pontos de vista múltiplos, a condição animal. E ao longo dos séculos é perfeitamente possível rastrear a evolução do pensamento humano e das mentalidades tendo como ponto de observação o modo como os animais se acham figurados não apenas nos mitos, nas lendas, nas fábulas, nas églogas, nos lais, nos contos, nos romances, na banda desenhada, nos desenhos animados, mas em todo o tipo de discursos (filosóficos, teológicos, científicos).

*Depuis l'aube de la création esthétique, dont la scène primitive a lieu dans les cavernes préhistoriques, l'imaginaire humain a incorporé la condition animale en ses différentes configurations et sous de multiples points de vue. Il est possible de suivre à la trace l'évolution de la pensée humaine et des mentalités tout au long des siècles moyennant l'observation des modalités de figuration des animaux aussi bien dans les mythes, les légendes, les fables, les églogues, les lais, les contes, les romans, la bande dessinée, les dessins animés, que dans le discours non-fictionnel (philosophique, théologique, scientifique).*

---

