

## Eu próprio e o *outro*: memórias de um encontro singular

Márcia Seabra Neves

Pós-doutoranda/IELT – Universidade Nova de Lisboa

**PALAVRAS-CHAVE:** ANIMAL, HUMANO, INTERAÇÃO, ALTERIDADE, COMPARTILHAMENTO, DEVIR.

**KEYWORDS:** ANIMAL, HUMAN, INTERACTION, ALTERITY, SHARING, BECOMING-ANIMAL.

L'animal est un Autre pour l'homme; Autre dont il ne cesse de vouloir s'approcher et se défaire, étrange voisin, propre à devenir une surface idéale de projection et de réflexion. (Maillet, 1998: 1128)

Nas últimas décadas do século XX e, sobretudo, na primeira do século XXI, tem-se assistido a uma profunda mutação nas relações entre o humano e o não-humano que se reflecte de forma evidente no plano da representação literária, onde, cada vez mais, os autores procuram equacionar novas formas de interacção com a outridade animal.

Com efeito, numa sociedade cada vez mais individualista e segregadora, no seio da qual o indivíduo desaprendeu a olhar o *outro*, o animal de companhia passou a fazer parte integrante do imaginário individual e familiar, convertendo-se numa *quase-pessoa*. O homem moderno parece procurar no convívio com o animal um lugar de afectos e de partilhas, um amigo, um companheiro, um familiar, ou, por outras palavras, um *outro* substitutivo do ser humano.

Ora, esta aproximação entre o homem e o animal veio reconfigurar as narrativas centradas nas relações entre ambos, nas quais se tem vindo a inscrever uma espécie de com-

promisso ou cumplicidade afetiva entre o escritor e os animais, que parecem compartilhar o mesmo nível de protagonismo, instituindo-se entre ambos espaços de mútua cooperação, amizade e comunicação emocional. Dominique Lestel fala mesmo de “compartilhamento de interesses e compartilhamento de sentidos” (Lestel, 2011: 44) para designar as leis que regulam as chamadas “comunidades híbridas” (*ibid.*: 36), fundadas na interação entre o homem e o animal. Assim, os escritores contemporâneos concedem ao animal o estatuto de sujeito e reconhecem-lhe uma subjetividade própria, tornando explícita uma apreensão da animalidade baseada nos *próprios* do animal e não nos do homem.

Na narrativa portuguesa contemporânea, são abundantes os textos que sinalizam essa tomada de consciência de uma *outridade* animal, apresentando o animal como o nosso *outro* mais próximo. Jorge de Sena, Manuel Alegre e Maria Gabriela Llansol são alguns dos autores que intuíram essa aproximação ao *outro*, transpondo para o espaço transfigurante da ficção as memórias desse encontro singular.

1. Num conto intitulado “Homenagem ao Papagaio Verde”, um texto de expressa matriz autobiográfica, Jorge de Sena evoca, em comovido relato elegíaco, o seu melhor e único amigo de infância, um papagaio rebelde e feroz, com um carácter exuberante e “uma altivez senhorial” (Sena, 1989: 37) que, acorrentado a uma gaiola e privado do dom de voar, não se conformava com a sua triste reclusão. Ora, vivendo também ele num cenário de repressão paterna e clausura doméstica, o narrador-menino identifica-se projetivamente com o papagaio, vislumbrando no animal insubordinado uma fantasia desiderativa de si próprio, do seu próprio ser encarcerado. Por outro lado, o carácter insubmisso do bicho converte-se no reflexo do seu temperamento recalcado e da sua reprimida ânsia de liberdade. Assim, num ambiente marcado pelo emparedamento físico e emocional, a figura do papagaio torna-se para o rapaz um símbolo de libertação que, em alargamento alegórico contextual, tem sido lido como sátira da máquina repressiva do Estado Novo.

Vivendo ambos dominados e contrariados no confinamento daquela “casa triste e soturna” (*ibid.*: 30), nutrindo ambos “um crescente pessimismo em relação ao género humano” (*ibid.*: 28), estabelece-se entre o menino e o papagaio uma funda relação de amizade cúmplice que não encontra correspondência em qualquer relação humana:

No mundo hostil dos adultos que me cercavam de solicitude e clausura, o Papagaio Verde, afinal, não me revelou apenas o que era carácter: ensinou-me também o que a amizade é. (*ibid.*: 28-29)

Na verdade, o narrador polariza no animal todas as suas falhas afectivas, decepções e angústias, mas também alegrias e esperanças, passando ambos a “comungar numa idêntica solidão acorrentada” (*ibid.*: 36). No fundo, o papagaio vem preencher o enorme vazio que é a vida sitiada do menino e a sua morte, relatada de forma sentida e dilacerante, mergulha-o num vazio ainda mais profundo e irremissível: “A minha solidão tornara-se total” (*ibid.*: 49). O papagaio assume, deste modo, uma função de *Ersatz*, que Alain Montandon explica nos seguintes termos:

L'intérêt de l'histoire pour nous n'est pas la dégradation des rapports humains, des changements irréversibles vers le pire, mais ce crochet d'une vie par des animaux dans lesquels tout se trouve investi. Cette fonction d'*ersatz*, fonction de remplacement est bien connue dans l'économie domestique et nombre de récits ont montré combien l'animal de compagnie pouvait être la focalisation de toutes les frustrations, de tous les manques et de toutes les déceptions pour être investi des restes de l'amour et de la libido. (Montandon, 2006 :25-26)

Por outro lado, o animal institui-se como uma *alteridade portadora de sentido*, na medida em que permite ao narrador repensar a sua relação com os outros homens e a sua posicionalidade na comunidade humana:

É importante voltar ao interesse que os animais representam para a comunidade humana, não somente de modo utilitário, mas também e sobretudo como geradores de sentido. A animalidade à qual esses animais remetem provém de uma «alteridade servil». O animal doméstico remete tanto à solidariedade da comunidade quanto à abertura do outro. O animal de estimação [...] ajuda o homem a pensar o seu próprio lugar na comunidade e marca a fronteira com a alteridade radical, com uma exterioridade ameaçadora extremamente difícil de conceituar enquanto tal, mas que pode ser essencialmente sentida. (Lestel, 2011: 45)

A aproximação entre ambos foi gradual. Começou com um silencioso e penetrante diálogo do olhar, que absorvia “os dois numa contemplação embebida” (Sena, 1989: 29), firmou-se “sem hesitações nem reservas” (*ibid.*: 38) com o contacto físico (“Ele deixou que o agarrasse, instalou-se num meu dedo, e pesava. Que dia triunfal”, [*ibid.*: 39]) e foi-se fortalecendo, cada vez mais, através da música, que franqueia o acesso a uma sala proibida, onde o menino toca piano para o papagaio que, pousado “na borda extrema do teclado” (*ibid.*: 45), acompanhava e participava nas melodias, demonstrando uma inesperada sensibilidade musical:

O piano era triplo e delicioso pretexto para fazer o contrário do que queria a maioria numerosa dos meus tutores honorários, para penetrar na sala obscura e proibida onde o nosso piano estava aguitarrando-se na solidão húmida, e para ficar sonhadoramente compondo, curvado sobre as teclas amareladas, as sinfonias que me tornariam livre, célebre, distante de tudo e todos. (*ibid.*: 39)

A sala do piano torna-se um refúgio para ambos, um microcosmos privilegiado de fuga e de libertação. Assim, apresentados como dois semelhantes que partilham o mesmo espaço físico e emocional, a relação entre o menino e o papagaio constrói-se sobre o plano da convivência e do *compartilhamento*. Assiste-se, pois, ao longo de toda a narrativa, à descrição de uma “região comum e compartilhada entre o animal e o humano”, para retomar uma expressão de Florencia Garramuño, que recorre ao termo de *coetaneidade* para definir esta coexistência entre o animal e o humano “no tempo e no espaço, num mútuo reconhecimento e memória” (Garramuño, 2011: 105). Segundo a autora, a “configuração do animal em comunidade com o humano” (*ibid.*) não só contribui para diluir as fronteiras entre ambas as espécies, como representa também um passo fundamental para a definição do animal ou do humano *enquanto tal* e já não em contraposição um ao outro:

A figuração conjunta e aproximada do animal e do humano esboça fronteiras de passagem que fazem da convivência entre eles um modo de exploração do vivente, para além de toda distinção, fronteira, identidade ou subjectividade. [...] Postular a coetaneidade do animal e do humano implica não apenas abandonar o caminho da contraposição ao animal para definir o humano, como também discutir a própria possibilidade de definir o humano – ou o animal – “enquanto tal”, com uma especificidade definida, uma identidade que o diferencie não apenas do outro, mas de si mesmo “enquanto tal”. (*ibid.*: 107)

Com efeito, esta figuração conjuntiva do animal e do humano colide com a conceitualização do animal como arquétipo ou símbolo do Homem, perspectivando-os simplesmente como animais, ou seja, seres vivos que não têm acesso à palavra, mas que também não precisam dela para se enunciarem do ponto de vista comunicativo, possuindo outros meios de comunicação, como os gestos, o olhar e até o silêncio.

2. É precisamente o que nos revela Manuel Alegre em *Cão como nós*, um testemunho autobiográfico em que o escritor homenageia, consagrando-a ficcionalmente, a memória

do seu cão Kurika<sup>1</sup>, um *épagneul-breton* que, durante largos anos, fez parte da sua família, acabando por se tornar num *cão como eles*. O sonho de Kurika “era o de ser o primeiro cão a pronunciar uma palavra” (Alegre, 2002: 31) e, embora não conseguisse conquistar a ambicionada enunciação, a verdade é que “compreendia a fala humana” (*ibid.*: 103) e também se fazia compreender tão bem como se falasse:

A fala é muito complicada. Está antes da palavra, como a poesia. E aquele cão falava. Falava com os seus vários modos de silêncio, falava com os olhos, falava, até, com o rabo, falava com o andar, com as inclinações da cabeça, com o levantar ou baixar as orelhas. (*ibid.*: 89)

No fundo, o vínculo afectivo que unia cão e donos dispensava qualquer tipo de loquacidade: “Não eram precisas palavras para entendermos o essencial: que tudo é uma breve passagem e que não há outra eternidade senão a da solidão partilhada” (*ibid.*: 100). Ora, esta é efectivamente uma narrativa que tematiza a comunhão transitiva entre um cão e o seu dono, expressa na partilha de sentimentos, estados anímicos e emoções, tal como o próprio escritor confirma em nostálgica evocação: “sempre partilhou as nossas alegrias e as nossas tristezas” (*ibid.*: 69).

Assim, o narrador investe o animal de uma espécie de *pensamento sem palavras*<sup>2</sup>, impugnando, deste modo, a tradição filosófica que atribuía ao homem o monopólio da razão, à qual o animal nunca poderia aceder por não possuir o dom da palavra articulada, linha de corte radical entre o humano e o não-humano.

Tal como Jorge de Sena, também o texto de Manuel Alegre relata uma relação entre o homem e animal fundada na *coetaneidade* e no *compartilhamento* de um mesmo espaço físico e psicológico. Uma relação entre um homem que tentava convencer-se de que “cão é cão” (*ibid.*: 39) e que, por isso, deve ser tratado como tal e um cão que tinha a mania de que não era cão, que “não queria ser cão” (*ibid.*: 30) e que se comportava como uma pessoa da família, um filho, um irmão, um *cão como nós* os humanos.

Se, inicialmente, o narrador ainda fazia questão de sublinhar os limites e a hierarquia que balizavam a relação entre o humano e o animal, asseverando que “entre humanos

<sup>1</sup> O nome é nitidamente inspirado no protagonista (um pequeno leão) do romance de Henrique Galvão, precisamente intitulado *Kurika*.

<sup>2</sup> Retomamos aqui uma expressão de Boris Cyrulnik, que defende a existência nos animais de *une pensée sans parole*, constatando que « le jour où l'on comprendra qu'une pensée existe chez les animaux, nous mourrons de honte de les avoir enfermés dans les zoos et de les avoir humiliés par nos rires » (*apud* Viennet, 2009).

e cães há uma diferença e que essa diferença é favorável aos primeiros” (*ibid.*: 22), essa postulação vai sendo fragilizada pelo decurso da narrativa. O convívio diário com o animal, as suas constantes demonstrações de afecto, amizade e lealdade, bem como os seus gestos e atitudes *quase humanos*, contribuíram para a dissolução dessa fronteira apriorística e, conseqüentemente, para uma aproximação entre o narrador e aquele “quase alguém” (*ibid.*: 35) que, não sendo humano, também não se convenciu de que era apenas um cão. As relações entre ambos foram-se tornando “algo híbridas” (*ibid.*: 39), não “de pessoa a pessoa” (*ibid.*), mas “entre humanos e um cão que tendia a deixar de o ser sem todavia lograr ser mais que cão” (*ibid.*).

Um dia, sentindo-se observado pelo cão – num curioso paralelo do que acontecera com Derrida (1999: 253-265) e o seu gato – o narrador viu-se obrigado a repensar o seu posicionamento perante aquele *outro* não-humano, bem como o seu próprio conceito de animalidade: “É isto normal num cão? Olhar para o dono com desdém e abanar a cabeça em sinal de reprovação?” (Alegre, 2002: 40). O dono acaba, assim, por admitir que o cão não era apenas um cão, obliterando a barreira que inicialmente tinha colocado entre ambos:

Seguia-nos pela casa toda, estava, como nós, à espera, como nós, digo bem, como se fosse um de nós. E tenho de reconhecer que era. Um grande chato, sim, um cão rebelde, caprichoso, desobediente, mas um de nós, o nosso cão, ou mais que o nosso cão, um cão que não queria ser cão e era cão como nós. (*ibid.*: 78)

Contudo, o verdadeiro encontro com a outridade animal dá-se com o movimento recíproco do olhar, ou seja, quando o homem lança sobre o seu cão um olhar destituído de qualquer narcisismo antropocêntrico. A união efectiva entre ambos só ocorre quando o narrador penetra verdadeiramente nos olhos do animal e percebe que neles não há vazio; o vazio está nos daqueles que, não sabendo olhar o animal, também não se deixam olhar por ele:

Alguém falou da tristeza e do vazio do olhar dos animais. Vi a tristeza, em certos momentos, no olhar do cão. A tristeza de quem quer chegar à palavra e não consegue. Mas não vi o vazio. O vazio está talvez nos nossos olhos. (*ibid.*: 85)

Em suma, reconhecendo ao seu cão uma capacidade de comunicação e uma individualidade próprias, o escritor estabelece as correspondências entre o humano e o não-humano defluentes de um olhar cruzado entre ambas as espécies e não de uma projecção identitária

do homem no animal, facultando-nos assim uma leitura da animalidade em dissonância explícita da visão didática e antropocêntrica dos fabulistas tradicionais.

3. Outros escritores contemporâneos intuem a aproximação íntima entre o humano e o não-humano com maior intensidade, abrindo-se a uma relação de *devir*: *devir-animal* do homem e *devir-humano* do animal. Um dos exemplos mais paradigmáticos desta abordagem inédita da animalidade é, porventura, *Amar um cão* (Llansol, 1990), um texto breve e denso de Maria Gabriela Llansol, publicado sob forma de livro-carta em homenagem ao seu cão de estimação. Todavia, contrariamente aos textos de Jorge de Sena e de Manuel Alegre, as memórias de Llansol não se situam num plano ficcional ancorado no real reconhecível, mas antes no do pensamento e do sonho, seguindo o caminho tenso da inverosimilhança e do fulgor, já que “o fulgor é preferível à verosimilhança” (Llansol, 2000: 199).

Com efeito, longe de constituir uma superfície estável com uma articulação interna propiciadora de um encadeamento linear da leitura, o livro organiza-se como um texto-pensamento que começa e recomeça num movimento em tensão e em aberto, que delinea, no espaço indeterminado da escrita, vários começos possíveis, diferentes direcções a seguir e retornos constantes. Assim, “nesta ordem de ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas” (Llansol, 1990: 11).

Uma escrita, portanto, ímpar e fragmentária, que nos obriga a uma leitura muito semelhante à daquele bibliófilo francês, apelidado por Antoine Compagnon de “l’homme aux ciseaux”, que lia com uma tesoura na mão, cortando literalmente tudo o que lhe desagradava ou o pudesse ofender: “je lis avec des ciseaux, excusez-moi, et je coupe tout ce qui me déplaît. J’ai ainsi des lectures qui ne m’offensent jamais” (Compagnon, 1979: 27). Nesta perspectiva, considerando o *homem da tesoura* como o único verdadeiro leitor, Compagnon afirma que “l’essentiel de la lecture est ce que je découpe, ce que j’ex-cite; sa vérité est ce qui me plaît, ce qui me sollicite” (*ibid.*: 28).

Ora, neste jogo de *cortar e colar*, Maria Gabriela Llansol procede de antemão ao *corte*, deixando ao leitor o trabalho de *colagem* ou junção daquilo a que ela chama as *cenar fulgor*, que a escritora define como certos *nós construtivos* ou *núcleos cintilantes* que constituem instantes de iluminação do texto, ou seja, momentos em que a emoção se transmite de forma mais intensa por intermédio da *figura*, elemento central da *cena fulgor*<sup>3</sup>. Caberá,

<sup>3</sup> “[...] identifiquei progressivamente «nós construtivos» do texto a que chamo figuras [...]. O que mais tarde chamei cenas fulgor. Na verdade, os contornos a que me refiro envolvem um núcleo cintilante. O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas

pois, ao leitor capturar os núcleos simbólicos polarizadores da narrativa e acompanhar o pensamento em movência que desliza na escrita, de modo a poder reagir ao vórtice textual que a unifica.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, considerando que o livro se compõe das mais diversificadas matérias, bem como de tempos e velocidades diferentes, definem-no como um *agenciamento* de diferentes linhas: “des lignes d’articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification” (Deleuze e Guattari, 1980: 9-10). Ora, em *Amar um Cão*, mais do que procurar temas ou reconstituir uma linha efabulatória, o leitor deve seguir e observar esses movimentos do livro, essas linhas de fuga e de articulação que imprimem ao texto a sua unidade temática e formal, cujo núcleo centrípeto reside na relação de amor ímpar entre a dona e o seu cão. Só assim o leitor poderá aceder ao espaço transcendental da troca verdadeira entre estas duas personagens, que, na verdade, não passam de *figuras*. Só assim se poderá entender a fulgurante trajetória de Jade, anunciada, desde logo, por um duplo nascimento.

A entrada do leitor no texto é acompanhada por dois traços vazios que marcam a hesitação de alguém que, há muito tempo, transportava um recém-nascido sem saber onde o pousar, acabando por deixá-lo suspenso sobre um medronheiro. Esse recém-nascido era Jade, que “acabara de nascer sobre as bagas purpúreas dos medronhos” (Llansol, 1990: 2). Este novo ser, vindo à luz “sem mãe visível, num berço nem celeste, nem terrestre”, não tinha forma definida, recaindo sobre ele apenas “uma incidência animal alada”, que nem era “verdadeiramente pássaro, nem verdadeiramente quadrúpede” (*ibid.*: 1). A sua figura híbrida confundia-se com o corpo musical da natureza: um fio de voz que emergia da mata, um choro que se identificava com a chuva, um sentimento ténue ou um ritmo novo (*ibid.*: 1-2).

No entanto, embora sem forma fixa, Jade já pensava e falava. O seu pensamento era um “pensamento de leite” (*ibid.*: 2), sem conhecimento prévio de nada, e falava, não com a linguagem da boca, mas com a dos olhos, que já lhe permitiam medir os astros, ler

---

fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo.

Acontece, contudo, que há entre estes núcleos uma identidade formal [...] e que eu identifico pelo vórtice que provocam em mim. Quando o leitor reage da mesma maneira, esse vórtice confirma-se, e o nó construtivo adensa-se” (Llansol, 1998: 130-131).

o mundo e olhar para a sua dona, que o amaria incondicionalmente. Este primeiro “porto de nascer” (*ibid.*: 3), lugar da “pujança arcaica de uma vegetação de princípio de mundo” (Barrento, 2007: 23), revela-se assim o ponto de partida da sua abertura ao *outro* (ao eu-narrativo) e o início de uma íntima cumplicidade.

A esta primeira cena fulgor, segue-se a do segundo nascimento, onde Jade aparece como memória do futuro, no pensamento de infância do eu-narrativo, que retornou a um estágio puro e primordial do ser – o *ser-criança* em busca do seu “eu mais interior” (Llansol, 1990: 5), ou seja, do conhecimento de si própria, projectando-se na imagem ainda não encarnada do seu “cão do futuro” (*ibid.*).

A cena passa-se no Jardim da Estrela, lugar onde a narradora-criança pode pensar livremente sobre “as questões filosóficas” que se lhe apresentam sob dois *planos* (ou caminhos a seguir): “o do jogo e o do poço” (*ibid.*: 3). O do *jogo* é o lugar onde “as outras crianças brincam entre si, evoluem à volta umas das outras” e no qual Jade não pode existir, surgindo apenas como “uma sombra fora do campo de jogos” (*ibid.*: 4). A narradora-criança recusa-se a entrar neste plano, que é o do humano e lhe está predestinado, para se apagar *no cão que deseja* e que também a quer conhecer: “Eu posso, na realidade, perder-me a brincar com os brinquedos do silêncio, e com o meu cão Jade, que ainda nem sequer encarnou” (*ibid.*: 3). Este *silêncio* ou linguagem muda constitui, precisamente, o “traço de união” (*ibid.*: 5) que a ligará ao reino do seu cão-desejo, ao qual ela só poderá aceder através do *poço*, lugar *obscuro e luminoso* de passagem para o outro lado da fronteira que ela tanto deseja transpor.

O *poço* surge, assim, como essa *zona de risco* em que se dá o encontro com o desconhecido, ou seja, a passagem para esse “lugar envolvente e sublime” que se situa “para além da noite” e a que Maria Gabriela Llansol chama de *metanoite* (Llansol, 1994: 13), afirmando que “o ser humano é o único que pode arriscar a sua identidade” (*apud* Barrento, 2007: 30). Por outras palavras, a *metanoite* é “o que nos espera do outro lado de uma fronteira que poucos atravessam: uma noite, mas de luz, um lugar de risco que é preciso atravessar para crescer na intensidade” (Barrento, 2007b: s.p.).

Ora, ao isolar-se dos outros humanos e de todas as convenções sociais, a narradora abre-se aos caminhos da *metanoite*, atravessando os perigos do *poço* para penetrar no terreno desconhecido da outridade animal. Esta travessia faz-se, inicialmente, por meio de um diálogo que recorre “às palavras que anunciam a realidade” (Llansol, 1990: 4), ou seja, a uma linguagem livre, primordial e *sem impostura*, imanente da inocência da criança e de um cão que ainda só existe enquanto pensamento-desejo:

- Porque brincas? Por que não brincas? Por que brincas sozinha?
- Por necessidade de conhecer. De conhecer-te – respondo.
- Entraste no reino onde eu sou cão. (*ibid.*: 4)

A narradora-criança entra, assim, no reino de Jade, que se tornará para sempre o seu “gémeo animal” (*ibid.*: 14) e “verdadeiro interlocutor” (*ibid.*: 5), selando-se entre menina e cão um pacto de amizade que não mais se dissolverá. Estes dois nascimentos-fulgor demonstram, pois, a relação transcendente entre a narradora-autora e Jade, que já era amado antes de existir fisicamente, continuará a sê-lo durante a trajetória de vida que ambos partilharão e sê-lo-á mesmo após a sua morte.

Em *L’animal que donc je suis*, procedendo a uma incisiva desconstrução do humanismo logocêntrico ocidental, Jacques Derrida defende que o verdadeiro encontro com a outridade animal só é possível pela troca de olhares entre o homem e o animal, não o animal metamorfoseado a partir de uma visão antropocêntrica, mas sim o animal real, aquele outro que existe em face de nós e que também nos olha (Derrida, 1999: 253-265).

Ora, é precisamente neste olhar cruzado que se baseia a relação entre Maria Gabriela Llansol e o seu cão Jade, lapidarmente expressa numa breve mas não menos luminosa frase, na qual se condensa toda a força irradiante de sentido do texto:

Através do outro, e em face do outro, sob o seu olhar, um *ser sendo* forja a sua identidade. (Llansol, 1990: 5)

Com efeito, a narradora e o cão apresentam-se como dois seres ímpares que se olham mutuamente, e é pelo olhar que se enfrentam num “leal combate corpo a corpo” (*ibid.*: 9), como dois adversários em situação de igualdade e mútuo reconhecimento, ou seja, como dois seres que se respeitam nos *próprios* de cada um:

ergo para a minha dona os meus olhos frágeis, opondo-me a uma adversária que, de certeza, me ama: faço-lhe pedidos

luta comigo;

dá-me a sensação de ter saído vencido, mas com rebeldia. (*ibid.*: 3)

É-me dito, finalmente: — Ou tu me vences a mim, ou eu te venço a ti. (*ibid.*:6)

É nesse combate frente a frente, em que cada um se vê *através de* e *em face do* outro, que se desenham os contornos de uma “fraternidade do ímpar” (Santos, 2007:

36), metaforicamente substantivada na *aliança* que ambos estabelecem com o Sol: “faço uma aliança com o Sol, e a sua grandeza luminosa, só separada deste cão por uma divisão natural” (Ilansol, 1990: 6). Deste modo, a união entre cão e dona não se consolida numa relação de poder, mas sim num compromisso livre e não possessivo, baseado na cumplicidade e reciprocidade do afecto. Mina-se, assim, a tradicional hierarquia entre as espécies, cancelando-se a soberania do humano sobre o animal, tal como demonstram as seguintes *palavras pensantes* do cão Jade:

não estou sujeito ao poder da minha dona por temor; não posso  
ser bom ser  
se não estiver na perpendicular do ceptro. (*ibid.*: 7-8)

É, precisamente, por não se sentir subjugado ao poder da sua dona que Jade parte “em três pedaços iguais” (*ibid.*: 7) a palavra *obe-di-ente* (sujeito à vontade de outrem), para a transformar em *obe-desc-ente*, termo fonética e fonologicamente muito próximo de *descendente*, pressentindo-se a ideia de uma linhagem comum entre cão e dona, ou seja, de uma relação baseada na continuidade, e não na insanável cesura, entre o animal e o humano.

Da mesma forma que parte a palavra obediente, Jade também quebra a trela que o liga à dona, quando lhe pede que o ensine a ler, pois sabe que “o sopro de vida é leitura” (*ibid.*: 6) e que, por esse viés, as suas vozes se tornarão ainda mais cúmplices: “pediu-me que eu lhe falasse ininterruptamente para ele aprender a ler” (*ibid.*). Ao querer aprender a linguagem humana, Jade percorre o caminho inverso do *poço*, aquele que a sua dona já havia percorrido na infância para entrar no seu território. Anulam-se assim as fronteiras entre o mundo do humano e o do não-humano.

Neste sentido, podemos dizer que a *trela*, tal como a *letra* – seu quase perfeito anagrama – na sua relação com a palavra, surge como elemento de ligação, mas também se pode fragmentar para construir novas relações de sentidos. Em *Amar um cão*, a trela, simbolicamente partida por Jade, transforma-se num espaço de passagem e transição que tanto pode unir como separar, permitindo transitar de um lado para o outro e estabelecer um *continuum* entre os dois reinos (animal/humano).

Assim, tanto a *trela* como o *poço* representam um *lugar entre*, ou seja, um lugar de encontro situado fora da *luz comum*, espaço daqueles que se regem por hierarquias e por uma visão mecanicista e antropocêntrica do universo, estribada na racionalidade e na linguagem humana como atributos justificativos do primado do homem sobre o animal. A aliança entre Jade e a dona assenta num princípio “contrário à luz comum” (*ibid.*: 9),

transgredindo a velha “lei do hábito de servir” (*ibid.*: 10). Jade e a narradora penetram no reino um do outro, transpondo a barreira das desigualdades e a tópica distinção entre o humano e o não-humano. Cão e dona são dois seres de espécies diferentes que compartilham o mesmo espaço físico e emocional, construindo mutuamente as suas identidades pela permuta de pensamentos, afectos e experiências.

Assim, percebendo que “a vida não é essencialmente nem principalmente humana” (Llansol, 2000: 190), a narradora procura “outro lugar à mesa, o lugar ao lado do outro” (Llansol, 1990: 9), ou seja, o lugar onde pela presença do *outro* o sujeito se altera, num constante processo de mutação.

Na verdade, como bem sublinhou Pedro Eiras, o “sujeito llansoliano não se deixa definir numa identidade fixa” (Eiras, 2005: 561), descobrindo-se progressivamente “pela experiência da existência e da metamorfose no outro” (*ibid.*: 554). Esta construção do sujeito pode ser entendida à luz de uma das premissas de Levinas, quando observa que

Ser eu é [...] possuir a identidade como conteúdo. O eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece. (*apud* Santos, 2007: 40)

Ora, na obra de Maria Gabriela Llansol “não há o sujeito nem *um* sujeito mas uma subjectividade difusa que por vezes se concretiza, por traços instáveis, numa figura” (Eiras, 2005: 561). Assim, em vez de personagens, o texto de Llansol exhibe *figuras* situadas num mesmo nível ontológico, ou seja, imagens em movimento, cuja identidade se vai configurando pela leitura activa do leitor *em devir* de *legente*<sup>4</sup>. Com efeito, o cão não tem forma, é um cruzamento de imagens e impressões que surge no texto como aparição e sombra, atravessa-o como um *ser sendo* (metamorfoseando-se sucessivamente em *adversário*, *interlocutor*, *alma gémea* ou *anjo sublime*) e sai dele num sonho, para voltar a renascer. A própria narradora-sujeito é também uma figura transtemporal, que surge ora como memória de um passado de infância, ora como dona, no presente, de um cão que se perpetuará no futuro.

Jade e a narradora são, em suma, duas figuras que se vão construindo mutuamente, numa relação de puro *devir*, que Deleuze e Guattari definem como um trânsito entre humanidade e animalidade que se manifesta, não por via da *analogia*, *filiação*, *imitação*

<sup>4</sup> Trata-se de um conceito formulado por Maria Gabriela Llansol e que se diferencia do leitor pela sua intervenção activa na obra, completando o seu sentido a partir das marcas deixadas pelo escritor. No caso de Llansol, estas marcas seriam, por exemplo, os espaços vazios e os traços.

ou *identificação*, mas se traduz pela *simbiose* ou mesclagem de naturezas entre o humano e o não humano (Deleuze e Guattari, 1980: 291). Trata-se, pois, de uma travessia da fronteira animal/humano pela experiência do *outrar-se*, ou seja, pela intertroca entre o *devir animal do homem* e o *devir homem do animal* (sem antropomorfismos), que exige uma *desterritorialização* do indivíduo (humano ou não humano) que, só saindo de si próprio, poderá verdadeiramente *sentir e pensar* a alteridade.

É precisamente a este fenómeno de desterritorialização que assistimos em *Amar um cão*, onde cão e dona se adentram no território um do outro, através de um combate que desejam sem fim (Llansol, 1990: 9). Sobre esta permutabilidade de naturezas, Gabriela Llansol dir-nos-á, dez anos mais tarde, voltando a lembrar o seu cão Jade, que:

[...] aprendemos a trocar de presença,  
em mim é humana,  
nele sou cão, [...]  
uma parte da minha humanidade movimentar-se-á, veloz, em Jade,  
uma parte do seu ser-cão ficará retida na minha sensibilidade (Llansol, 2000: 299)

Na realidade, e seguindo ainda Deleuze e Guattari, este processo de *tornar-se outro* não implica diluição de identidades, mas animal e humano deixam de ser entidades homogêneas, emergindo da fusão entre ambas um espaço de indistinção, ou seja, “une zone objective d’indétermination ou d’incertitude, quelque chose de commun ou d’indiscernable, un voisinage qui fait qu’il est impossible de dire où passe la frontière de l’animal et de l’humain” (Deleuze e Guattari, 1980: 335).

Nesta zona de vizinhança e de indiscernibilidade, o sujeito descentraliza-se do *eu* para descobrir outros *eus* e admitir ser metamorfoseado por eles, construindo assim a sua identidade *sui generis*, ou melhor, a sua *ipseidade*, conceito formulado por Paul Ricoeur para designar o sujeito como um *ser em relação* que passa de uma *identidade-idem* (o mesmo) a uma *identidade-ipse* (si-mesmo) pela sua abertura radical à alteridade, transformando-se num *si-mesmo como um outro*: “*Soi-même comme un autre* suggère d’entrée de jeu que l’ipséité du soi-même implique l’altérité à un degré si intime que l’*une* ne se laisse pas penser sans l’*autre*, que l’*une* passe plutôt dans l’*autre*” (Ricoeur, 1990: 14). Assim, considerando que “l’*Autre* n’est pas seulement la contrepartie du *Même*, mais appartient à la constitution intime de son sens” (*ibid*: 380), Ricoeur sustenta que a identidade do sujeito (o si-mesmo) se constrói pela sua acção de reciprocidade com o *outro*, defendendo o pri-

mado da dialéctica entre *ipseidade* e *alteridade* como fundamento para a definição de uma *hermenêutica do si*:

Que l'altérité ne s'ajoute pas du dehors à l'ipséité, comme pour en prévenir la derive solipsiste, mais qu'elle appartienne à la teneur de sens et à la constitution ontologique de l'ipséité, ce trait distingue fortement cette troisième dialectique de celle de l'ipséité et de la mêmété, dont le caractère disjunctif restait dominant. (*ibid.*: 367)

Ora, são precisamente estes conceitos de *devir* e de *ipseidade* que regulam a construção e evolução das figuras llansolianas, bem como a relação que entre elas se vai consolidando. Jade e a narradora são dois *seres sendo* que vão forjando as suas singulares identidades em face um do outro. O cão adquire traços de humanidade (pensa, sente, fala e aprende a ler) a dona projecta-se intimamente no terreno da animalidade (afasta-se dos outros humanos, fala e pensa com o cão, ensina-o a ler e partilha com ele a sua dor) e as fronteiras que os separam vão-se indeterminando, tornando-se indiscernível o estatuto do próprio sujeito, que deixa de ter uma identidade categoricamente definida.

Assim, as suas naturezas fundem-se e desta fusão surge uma espécie de *terceiro* “qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je” (Deleuze, 1993: 13). Um torna-se a extensão do outro: ele deixa de ser apenas cão, ela deixa de ser apenas menina / mulher e ambos se transformam numa “alma crescendo” que vai evoluindo textualmente:

Pela primeira vez, alimentei Jade (que adoeceu repentinamente) [...]: à medida que, neste trabalho, o aproximava de mim, e eu o sabia construção viva da natureza, principiei a sentir uma alma incipiente insuflada nele, e que duraria até ao fim do mundo, perguntando sempre “o que é a luz comum? Eu sou da luz comum, ou uma primeira alteração dessa luz clara?”. Chamo: – Vem, Jade –, mas com um prazer muito maior, designá-lo-ia por *alma crescendo*.

É esta relação de *alma crescendo* que se estabeleceu entre nós; é esta relação, fora da luz comum, que estabelece as diferenças que desempenham o papel de elementos perturbadores nos *hábitos de servir os afectos*. (Llansol, 1990: 10-11)

Podemos, pois, considerar que a única verdade destas figuras é que elas nunca *são*, estão sempre *sendo*, seguindo o decurso informe e impermanente da escrita, que se vai desenvolvendo como *efeito* e *reação* desse encontro entre o animal e o humano, surgindo como texto-pensamento em contínua construção, ou melhor, em constante *devir*. A este propósito, afirmando o carácter de *devir* inerente ao processo da escrita, Deleuze considera

a literatura e o acto de escrever como uma passagem de *Vida* que atravessa o *vivível* e o *vivido*, num movimento infinito e inacabado:

Ecire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement [...]. Ecire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable du devenir : en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu'à devenir-imperceptible. (Deleuze, 1993 : 11)

Em *Amar um Cão*, Jade e a narradora-sujeito surgem, assim, como dois seres da escrita que evoluem num texto que também *vai sendo*, num movimento aberto e infinito que nunca acaba, porque são inesgotáveis as suas possibilidades de transmutação. Por isso mesmo, o texto começa, mas não tem fim. Jade nasce, mas não morre. Embora um dia tenha partido, seguindo “o itinerário da geografia do seu corpo” (Llansol, 1990: 15), o *cão do futuro* renasce para a escrita “no centro de uma cena fulgor” (*ibid.*) e sai do texto através do sonho que o traz de volta para o Jardim da Estrela, onde, pela primeira vez, ele e a dona se *adentraram* no campo um do outro:

[...] sonhei esta noite que Jade tinha deixado a casa. Só eu fui à sua procura [...]. Jade veio, e deitou-se, dando à cauda, num enorme prato de leite. Felizmente, havia a trela, e trouxe-o para o Coreto do Jardim da Estrela, para o lugar de onde havíamos partido. (*ibid.*: 16)

Na verdade, consciente de que “a morte é dar como verdadeiro o que é” (*ibid.*: 14), Maria Gabriela Llansol opta pelo espaço sublime da inverosimilhança, onde poderá perpetuar e reviver o seu cão por meio de escrita-fulgor e da memória.

Tanto pela via do *compartilhamento*, como pela do *dever-animal*, Jorge de Sena, Manuel Alegre e Maria Gabriela Llansol viveram, na relação com os seus animais de companhia, a experiência do encontro com a outridade animal, irmanando-se com eles num espaço comum de partilha de sentidos e afectos. Nele, o animal surge dotado de um estatuto semelhante ao do homem, deixando de ser visto como seu mero sucedâneo imitativo. Ora, pensar e escrever o animal deste modo é ensaiar, pelos poderes da ficção, uma nova ética das relações entre o humano e o não-humano, que permite suprir o corte ontológico que, desde sempre, os separou e fundar novas relações intersubjetivas em que o *si-mesmo* (animal ou humano) se possa sentir como o *outro*.

Os três textos convocados são, pois, exemplares dessa percepção renovada do animal que, na ficção contemporânea, faz emergir um crescente sentimento de indistinção entre o animal e o humano, afastando-se, cada vez mais, daquela visão especista e antropocêntrica cartesiana que preceituava uma ruptura radical entre humanidade e animalidade.

## BIBLIOGRAFIA

- ALEGRE, Manuel (2002). *Cão como nós*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- BARRENTO, João (2007a). "Um berço de perguntas: Amar um cão I". In *Livro de Asas para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 19-34.
- (2007b). "Metanoite – Uma música sem mancha de ruído". Disponível em [http://espacollansol.blogspot.pt/2007\\_07\\_01\\_archive.html](http://espacollansol.blogspot.pt/2007_07_01_archive.html). Consultado a 11 de Dezembro de 2013.
- COMPAGNON, Antoine (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Editions du Seuil.
- DELEUZE, Gilles, Guattari, Félix (1980). *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1993). *Critique et clinique*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1999). "L'animal que donc je suis (à suivre)". In *L'animal autobiographique*. Paris : Galilée, 251-301.
- EIRAS, Pedro (2005). *Esquecer Fausto : A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa e Maria Gabriela Llansol*. Porto : Campo de Letras.
- GARRAMUÑO, Florencia (2011). "Região compartilhada: dobras do animal-humano". In *Pensar / escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: editora da UFSC, 105-116.
- LESTEL, Dominique (2011). "A animalidade, o humano e as comunidades híbridas". In *Pensar / escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: editora da UFSC, 23-53.
- LLANSOL, Maria Gabriela (1990). *Amar um cão*. Colares/Sintra: Colares Editora, 1990.
- (1994). *Lisboaleipzig 2 – O ensaio de música*. Lisboa: Edições Rolim.
- (1998). *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2000). *Onde vais, drama-poesia?*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- MAILLET, Chantal (1998). "Figures de rêves". In *Si les lions pouvaient parler. Essais sur la condition animale*. Paris: Gallimard, 1126-1133.
- MONTANDON, Alain (2006). "Que nous dit l'animal de nous et de la société? À propos de Boudjedra, Murakami et Carver". In *Écrire l'animal aujourd'hui*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC, 15-37.
- RICOEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- SANTOS, Maria Etelvina (2007). "A fraternidade do ímpar: Amar um cão II". In *Livro de Asas para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 35-52.
- SENA, Jorge de (1989). "Homenagem ao Papagaio Verde". In *Os Grão-Capitães: uma sequência de contos*. Lisboa: Edições 70, 27-50.
- VIENNET, Denis (2009). "Animal, animalité, devenir-animal". *Le Portique* [En ligne], 23-24 | 2009, documento 13, disponibilizado a 28 de Setembro de 2011, Consultado a 28 de Junho de 2012. URL: /index2454.html.

## RESUMO

Ao longo das últimas décadas, tem-se assistido a uma profunda mutação nas relações entre o homem e o animal, com indisfarçáveis ressonâncias no plano da criação literária, onde cada vez mais os escritores procuram ensaiar ficcionalmente novas formas de interação com a outridade animal. Jorge de Sena (“Homenagem ao Papagaio Verde”), Manuel Alegre (*Cão como nós*) e Maria Gabriela Llansol (*Amar um cão*) são escritores que delinearam, pelo viés da ficção, uma cartografia do encontro com o *Outro*.

## ABSTRACT

For last few decades, deep transformations have been occurring in the relationship between animal and human. These have had indisputable impact on literary representation, accounting for the writers' endeavour to fictionally thematise new forms of interaction with animal otherness. In this respect, Jorge de Sena (“Homenagem ao Papagaio Verde”), Manuel Alegre (*Cão como nós*), and Maria Gabriela Llansol (*Amar um cão*) have mapped in their fictional works these new routes of encounter with the *Other*.