



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2014

**Susana Cristina de
Almeida Martins**

(Hum)animalidades na ficção de José Saramago



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2014

**Susana Cristina de
Almeida Martins**

(Hum)animalidades na ficção de José Saramago

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak, professora auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, e sob a coorientação do Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, professor auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho ao meu pai e à minha mãe.

Dedico também este trabalho aos meus filhos, como incentivo à paixão pela literatura.

o júri

presidente

Professora Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos,
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutora Márcia Liliana Seabra Neves, Investigadora do Instituto de
Estudos de Literatura Tradicional da faculdade de Ciências Sociais e
Humanas da Universidade Nova de Lisboa (arguente)

Professora Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak,
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

agradecimentos

No decurso da realização deste trabalho, várias foram as pessoas que contribuíram para que a utopia se tornasse realidade:

Aos meus orientadores, Prof. Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak e Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, pela competência, rigor e, principalmente, pelas sábias contribuições para a melhoria do trabalho.

À Doutora Márcia Seabra Neves, pela disponibilização de leituras essenciais ao suporte teórico da presente dissertação.

À minha mãe, que contribuiu para colmatar a minha ausência em casa e me substituiu como excelente avó que é.

Aos meus filhos, pois sem a sua paciência e aceitação de todas as ausências, não seria possível ter continuado.

À minha colega e amiga de todos os dias, Anabela Coutinho, que foi o meu maior suporte e porto de abrigo, proporcionando-me companhia e alento neste processo solitário; e à sua irmã, Benvinda Coutinho, pois foi através delas que conheci a Universidade de Aveiro. Também não posso esquecer o incentivo da Liliana Canas e dos elementos do inseparável núcleo: da Clara Matos, da Odete Pereira e da Cristina Santos, que sempre acreditaram em mim.

Ao Rui Palricas, pelas intermináveis conversas filosóficas sobre as possíveis interações entre o homem e o animal, que muito me ajudaram na reflexão crítica e na organização de ideias.

Ao meu pai (*in memoriam*), que permanece sempre e para sempre em mim. Obrigada por teres projetado em mim quem tu foste.

palavras-chave

José Saramago, «O Centauro», *Ensaio sobre a Cegueira*, *A Viagem do Elefante*, animalidade, hibridismo, bestialização, outridade, antropomorfia.

resumo

Este trabalho pretende refletir sobre as estratégias de representação narrativa e alcance ideológico das relações entre o animal e o humano na ficção de José Saramago, nomeadamente no conto «Centauro», incluído na coletânea *Objecto Quase*, e nos romances *Ensaio sobre a Cegueira* e *A Viagem do Elefante*. Assim, apresenta-se, num primeiro momento, uma sondagem histórica sobre a inscrição do animal na literatura e na reflexão filosófica, destacando, depois, os processos ficcionais de animalização do homem e de humanização do animal e de construção da alteridade ontológica do animal.

keywords

· José Saramago, «O Centauro», *Ensaio sobre a Cegueira*, *A Viagem do Elefante*, animality, hybridism, bestialization, otherness, anthropomorfism.

abstract

This work intends to reflect upon the strategies of narrative representation and the ideological purposes underlying the relationship between animal and human in José Saramago's fiction, particularly in the short story «Centauro», included in the collection *Objecto Quase*, and in the novels *Ensaio sobre a Cegueira* and *A Viagem do Elefante*. After sketching a historical overview of the relevance of the animal in literary and philosophical tradition, we have highlighted the fictional strategies seeking to animalize man and humanizing the animal, and analysed the construction of the animal's ontological alterity.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
1. O imaginário animal na literatura	13
2. Realidade e mitologia animal em Saramago	25
2.1. O centauro – quase homem, quase cavalo	25
2.2. O cão – o uivo que fala	27
2.3. O elefante – a terrível arma.....	32
3. Humanidade e Animalidade	37
3.1. Do olhar ao suspirar animal	37
3.2. O animal que habita o (des)humano.....	41
3.2.1 As deformidades da alma: a cegueira branca	41
3.2.2. A bestialização do humano: animalidade grotesca	43
3.3. A humanização do animal – o animal quase pessoa.....	54
3.3.1. As lágrimas antropomorfizadoras.....	54
3.3.2. O homem sevandija	62
3.4. O ser um outro.....	70
3.5. Um hibridismo dicotómico: homem/animal	78
CONCLUSÃO.....	87
BIBLIOGRAFIA.....	91

INTRODUÇÃO

Há os livros que antes de lidos já estão lidos. Há os que se lêem todos e ficam logo lidos todos. E há os que nos regateiam a leitura e que pedimos humildemente que se deixem ler todos e não deixam e vão largando uma parte de si pelas gerações e jamais se deixam ler de uma vez para sempre.

Vergílio Ferreira

As sábias palavras de Vergílio Ferreira, reproduzidas em epígrafe, ajudam a justificar a escolha dos textos de José Saramago que integram o *corpus* principal da presente dissertação. São obras que, a meu ver, reclamam uma (re)leitura incessante e que vão, inacabavelmente, modelando mentalidades e influenciando gerações, tornando, deste modo, especialmente instigante a escolha deste autor.

Com as manifestas dificuldades que o estudo da obra saramaguiana implica, pelo exaustivo número de reflexões e releituras a que foi, é e irá ser submetida, impôs-se a necessidade da escolha de um tema pertinente, inovador e, no plano do gosto pessoal, cativante. Como o romance *Ensaio sobre a Cegueira* é, de entre as obras de Saramago, aquela que me parece propor o mundo ficcional mais impressionante, tornou-se, desde logo, inevitável que fosse incluído no *corpus* textual. Este pressuposto, bem como a circunstância de ter conhecimento da importância que Saramago atribuía à personagem do cão das lágrimas, permitiram deduzir que a figuração do animal constituía, na obra do autor, um vetor transversal relevante que tornava oportuno um estudo aprofundado.

Desta forma, se tornou evidente a eleição de outros textos, como o conto «Centauro», incluído na coletânea *Objecto Quase*, ou *A Viagem do Elefante*, pela preponderância de que neles se reveste a inscrição da animalidade. Assim, comecei por realizar leituras sobre as variadas formas de perspetivar a relação entre o humano e o animal na literatura ao longo do tempo. Essa panorâmica crítica, necessariamente sucinta, ocupa, em parte, a primeira secção da presente dissertação. As referências ao género fabulístico surgem, nesse contexto, a título meramente exemplificativo, uma vez que, constituindo um recurso retórico amplamente utilizado por diversos escritores, a fábula não foi intensivamente explorada na criação saramaguiana que não me parece redutível às constrações do género. Os animais são presença assídua na obra do autor, principalmente o cão, afastando-se, contudo, da intenção exemplar que, regra geral, subjaz à história contada sob um ângulo antropocêntrico, acompanhada de moralidade implícita ou explícita. Na obra saramaguiana, os animais estão presentes, não como objetivação de valores morais, mas como seres outros que participam da esfera do humano e que com ele estabelecem ligações de funda cumplicidade.

Assim, num segundo momento da dissertação, apresenta-se uma introdução à figuração do ser híbrido (o centauro) e dos dois animais (cão e elefante) que, com reveladora insistência, emergem na ficção saramaguiana, por forma a evidenciar a importância de que se revestem para as instâncias do autor implícito e empírico, aliás reiterada pelo próprio escritor em diversos depoimentos. Importa esclarecer que, embora o elenco textual que constitui objeto de análise intensiva na dissertação integre os textos ficcionais antes mencionados, foram convocados, sempre que isso foi julgado pertinente, outros textos do autor, designadamente escritos de carácter autobiográfico. Embora consciente do distinto estatuto ficcional e da especificidade genológica destes testemunhos, pareceu-me produtivo o diálogo reciprocamente iluminador que poderiam estabelecer com o *corpus* principal.

Num terceiro momento, é destacada a atitude interventiva e crítico-reflexiva de Saramago em face das formas de subjugação do animal, bem como o seu desencanto em relação ao rumo da humanidade e correspondente denúncia do declínio de uma racionalidade ética. Em seguida, os três textos que compõem o *corpus* principal são analisados comparativamente, privilegiando-se a figuração do animal e o seu envolvimento afetivo com o humano. Deste modo, será destacada a importância da animalização do

homem e da animalidade grotesca, da humanização do animal (antropomorfia), da perspectivação do animal como um ser outro – distinto, e por vezes até ontologicamente superior, ao humano – e, finalmente, da presença do hibridismo e do dualismo entre o homem e o animal, aspetos tematizados nas obras seleccionadas com modulações e intensidades variáveis.

Este estudo implicou um modo diferente de ler os textos, alicerçado numa consciência da importância do animal no mundo quotidiano, mas também ciente do valor que ele assume para que o homem se conheça e se defina a si mesmo, seja por homologia, por contraste ou fecunda complementaridade.

1. O imaginário animal na literatura

Nossa literatura e nossas tradições narrativas, contudo, estão repletas de exemplos de “relações privilegiadas” entre homens e animais, que se revestem por vezes de intensidades surpreendentes. Uma certa amizade ou fortes relações afetivas podem ser desenvolvidas entre humanos e bichos?

Dominique Lestel

Desde sempre, os animais partilham o mundo com os humanos. Aliás, no Génesis, os animais são mesmo, cronologicamente falando, anteriores ao homem. Depois de ser criado o dia e a noite, os animais aquáticos e terrestres surgem como os primeiros seres a povoar a Terra¹. Mas essa existência partilhada estava longe de ser equitativa, pois, desde

¹ «No princípio, Deus criou o Céu e a Terra. A Terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas. Deus disse: “Que exista a luz!” E a luz começou a existir. Deus viu que a luz era boa. Deus separou a luz das trevas: à luz chamou “dia”, e às trevas chamou “noite”. Houve uma tarde e uma manhã: foi o primeiro dia. [...] Deus disse: “Que as águas fiquem cheias de seres vivos e os pássaros voem sobre a Terra, sob o firmamento do céu”. Deus criou as baleias e os seres vivos que deslizam e vivem na água, conforme a espécie de cada um, e as aves de asas conforme a espécie de cada uma. E Deus viu que era bom. Deus abençoou-os e disse: “Sede fecundos, multiplicai-vos e enchei as águas do mar; e que as aves se multipliquem sobre a Terra”. Houve uma tarde e uma manhã: foi o quinto dia. Deus disse: “Que a Terra produza seres vivos conforme a espécie de cada um: animais domésticos, répteis e feras, cada um conforme a sua espécie”. E assim se fez. Deus fez as feras da Terra, cada uma conforme a sua espécie; os animais domésticos, cada um conforme a sua espécie; e os répteis do solo, cada um conforme a sua espécie. E Deus viu que era bom. Então Deus disse: “Façamos o homem à nossa imagem e semelhança. Que ele domine os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra”. Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou; e criou-os homem e mulher. Deus abençoou-os e disse-lhes: “Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei e submetei a Terra; dominai os peixes do mar, as aves do céu e todos os seres vivos que rastejam sobre a terra”. E Deus disse: “Vede! Entrego-vos todas as ervas que produzem semente e estão sobre toda a Terra, e todas as árvores em que há frutos que dão semente: tudo isso será alimento para vós. E a todas as feras, a todas as aves do céu e a todos os seres que rasteja sobre a terra e nos quais há respiração de vida, dou a relva como alimento”. E assim se fez. Deus viu tudo o que havia feito, e tudo era muito bom. Houve uma tarde e uma manhã: foi o sexto dia.» (Gn1. 1-31)

logo, prevaleceu a soberania do animal humano sobre o animal não humano. Já no texto bíblico, Deus ordena que o homem domine os animais, os quais veem chegar este outro ser ao seu território e tornar-se dominador. Apesar disso, de acordo com Elisabeth de Fontenay, em *Le silence des bêtes*, os animais na Antiguidade detinham um estatuto importante: «L'Antiquité fût em quelque sorte un âge d'or pour les bêtes. Car si les hommes offraient des animaux en sacrifice à Dieu, aux dieux, ils s'accordaient sur leur statut d'êtres animés et avaient pour elles de la considération» (Fontenay, 1998: contracapa).

Assim, a perspectiva do homem sobre o mundo e sobre ele próprio é indissociável dos animais que, desde sempre, o acompanharam no povoamento do planeta, de modo mais ou menos próximo. Os animais fazem parte do quotidiano humano, em variadíssimas formas, mais ou menos subjugados pelo homem, despertando nele afeto ou repulsa, assombro ou perplexidade, mas a sua presença e importância na *bios* é indiscutível. Corroborando esta afirmação, recorda-nos Dominique Lestel o seguinte:

Vale lembrar que o animal não é somente uma espécie de robô sem alma, capaz de funcionar de maneira mais ou menos competente, controlando as informações de seu meio e seguindo estratégias optimizadas, ou reagindo com mais ou menos rigidez a uma sucessão de estímulos simples. Ele é também uma criatura híbrida com a qual o humano mantém uma multiplicidade extraordinária de relações, desde as mais superficiais até às mais complexas, e o que o envolve no mais profundo do seu ser e com o que ele acredita ser. O animal não é, portanto, somente um objecto da zoologia ou da etologia. (Lestel, 2001: 24)

Tal como em outras esferas do saber e/ou da criação artística, os animais estiveram continuamente presentes na literatura, não constituísse esta uma indagação sobre a existência humana, consubstancialmente ligada à vida animal. Logo, se a literatura versa o homem e o mundo que o rodeia, é imprescindível que o animal nele compareça como presença indeclinável.

Deste modo, verificamos que, nos textos mais antigos, se deteta uma reiterada presença do animal. Como lembra John Berger, no seu artigo «Animais como Metáfora», «[o] primeiro tema da pintura foi o animal. Provavelmente, a primeira tinta foi o sangue animal. Antes disso, não é irracional supor que a primeira metáfora foi animal» (Berger, 2010: 8). Assim, e como salienta Dominique Lestel, os animais assumem importância em

diversas vertentes da vida humana, não somente na vida quotidiana e na alimentação, mas também como produtores de novos significados e modos de pensar o humano: «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 sentidos*. (...) Não existem apenas os animais “bons para comer”, existem também os animais “bons para pensar”» (Lestel, 2001: 45).

Um desses textos antigos, em que a presença de animais começa por fazer emergir diferentes sentidos, é a *Ilíada*, onde surge a ideia de proximidade entre o homem e o animal. Homero descreve, com a mesma intensidade, a morte de um cavalo e a de um soldado no campo de batalha, sem valorizar um ser em detrimento de outro. Observa a este respeito John Berger:

Ambas as mortes são igualmente transparentes aos olhos de Homero, não havendo mais refração num caso do que no outro. “Enquanto isso, Idomeneu golpeou Erymas na boca com seu bronze cruel. A ponta metálica da lança atravessou a parte inferior de seu crânio, abaixo do cérebro e estraçalhou os ossos brancos. Seus dentes foram quebrados; seus dois olhos encheram-se de sangue; e sangue esguichou de suas narinas e de sua boca aberta. A nuvem escura da Morte pairava sobre ele.” Este foi o homem. Três páginas adiante, é o cavalo que cai: “Sarpedônio, atacando novamente com sua brilhante lança, errou Pátroclo mas acertou seu cavalo, Pédaso, no lado direito. O cavalo gemeu nas garras da Morte, e então caiu na poeira e, com um grande suspiro, abandonou sua vida. (...) Este foi o animal. (Berger, 2010: 9)

Nas fábulas, o animal encontra-se inevitavelmente presente, ao serviço da demonstração persuasiva de uma ética humana, como personagem alegórica que protagoniza uma história que encerra um ensinamento moral e da qual é inseparável uma intenção morigeradora e corretiva. Considerando-a uma espécie de panaceia pelo contar, Esther Forgas Berdet define a fábula moral como

[L]a composición de carácter didáctico moral, en verso, que – aunque com raíces en la antigüedad grecorromana – fue abundantemente practicada en la Europa del s. XVIII, dentro del didactismo próprio de la época, como un subgénero totalmente retórico y prefijado. (Berdet, 1992: 192)

O exemplar fabulístico mais antigo pertence a Hesíodo que, em *Os Trabalhos e os Dias*, intercala um relato que tem como protagonistas dois animais, um gavião e um rouxinol:

Agora uma fábula falo aos reis mesmo que isso saibam. Assim disse o gavião ao rouxinol de colorido colo no muito alto das nuvens levando-o cravado nas garras; ele miserável varado todo por recurvadas garras gemia enquanto o outro prepotente ia lhe dizendo: “Desafortunado, o que gritas? Tem a ti um bem mais forte; tu irás por onde eu te levar, mesmo sendo bom cantor; alimento, se quiser, de ti farei ou até te soltarei. Insensato quem com mais fortes queira medir-se, de vitória é privado e sofre, além de penas, vexame”. Assim falou o gavião de voo veloz, ave de longas asas. Tu, ó Perses, escuta a Justiça e o Excesso não amplies! (Hesíodo, 1996: 37-39)

Nesta pequena fábula, o gavião dialoga, em pleno voo, com o rouxinol e exhibe uma postura despótica e de extrema prepotência, demonstrando toda a sua força, enquanto o rouxinol se apresenta frágil, gemendo, numa óbvia figuração dos fracos e oprimidos. A moral que Hesíodo pretende transmitir é a de que a resistência aos mais fortes, representados metonimicamente pelo gavião, provoca humilhação e sofrimento aos mais fracos, simbolizados pelo rouxinol, destacando também a incapacidade de sublevação do mais fraco perante o mais forte, pois essa revolta só traz sofrimento e destruição.

O gênero narrativo fabulístico era amplamente utilizado pelos gregos, tanto na política como na retórica. Assim, a interpretação da fábula é indissociável da vida da pólis, pois as ficções animalistas faziam parte da oratória política em Atenas. Edward Clayton enfatiza justamente o alcance político da fábula de Hesíodo, afirmando que «[w]hen put into the context of relations among individual human beings within a city, the message is that those who lack power must obey and try not to anger those who have it if they are to avoid bringing about their own destruction» (Clayton, 2008: 181).

Esta primeira interpretação política da fábula valoriza os ideais de hierarquia e obediência, validando a lógica de poder e de exploração, e aplica-se se o ouvinte considerar as semelhanças que o aproximam do animal antropomorfizado. Mas, por outro lado, Edward Clayton prevê outro horizonte de interpretação, fundado não na homologia, mas na diferença. Com efeito, embora, por um lado, o homem possa evidenciar características semelhantes às do animal fabular, também apresenta as suas dissemelhanças.

Então, no contexto democrático de Atenas, se os animais são diferentes do homem, estes podem corrigir comportamentos e mudar atitudes, emancipando-se de algum determinismo presente nas fábulas. De acordo com esta perspectiva, as narrativas fabulísticas podem, portanto, apontar caminhos de fuga ao poder instituído e preconizar ideais de igualdade e justiça (ibid.: 183).

Aristóteles considera as fábulas um método eficaz de argumentação, de instrução e ilustração em variados contextos. Tomando como ponto de partida a sua perspectiva dos animais e do homem, sustenta que, para compreender os humanos, temos que entender o seu lugar no mundo animal. De acordo com a argumentação aristotélica, as grandes diferenças entre os dois mundos radicavam na razão e na fala, uma vez que estas faculdades não se encontravam presentes no mundo animal. Embora o homem partilhe certas afinidades com os animais, estas não passam de características animais, pois os humanos possuem outras potencialidades que lhes permitem elevar-se em relação aos restantes seres:

Agora é evidente que o homem, muito mais que a abelha ou outro animal gregário, é um animal social. Como costumamos dizer, a natureza nada faz sem um propósito, e o homem é o único entre os animais que tem o dom da fala. Na verdade, a simples voz pode indicar a dor e o prazer, e outros animais a possuem (sua natureza foi desenvolvida somente até o ponto de ter sensações do que é doloroso ou agradável e externá-las entre si), mas a fala tem a finalidade de indicar o conveniente e o nocivo, e portanto também o justo e o injusto; a característica específica do homem em comparação com os outros animais é que somente ele tem o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto e de outras qualidades morais, e é a comunidade de seres com tal sentimento que constitui a família e a cidade. (Aristóteles, 1997 :1253)

Mais tarde, na Idade Média, a cultura escrita, sobretudo produzida em contexto clerical, perpetua esta abordagem do animal, acentuando a sua componente simbólica e alegórica, que culminará com o surgimento dos bestiários românicos no séc. XII. Jacques Voisenet compilou e estudou várias formas de figuração animal neste período. Pedro Chambel refere, com base no trabalho de Jacques Voisenet, que o interesse pela observação dos animais e da natureza diminuiu, pelo que se cristaliza um ideário subjacente à representação animal, salientando que «[e]m suma, os animais encontram-se

ordenados segundo dois eixos fundamentais, um que se baseia na classificação antropocêntrica e outro, ascendente, onde se situam em função da escala de valores que “sobem” do Inferno para o Céu» (Chambel, 2007: 3). Assim, os animais surgem em função do homem e ao serviço da ideologia clerical, apresentando-se como um ponto de referência, para substantivar tanto atributos humanos positivos, como negativos:

Na verdade, pouco interessou aos autores da época o relato da vivência quotidiana entre homens e animais. Estes surgem ao serviço daqueles para permitir ao homem sair do quadro da “animalidade”. Ou seja, o animal aparece perante este para servir-lhe de espelho de forma a fazer-lhe reconhecer as suas fraquezas e defeitos, mas também como modelo a imitar. O animal surge ainda ao serviço do mundo do invisível para ameaçar o homem, encorajando-o a seguir o caminho da Salvação. (ibid.: 3)

Embora teologicamente fundamentada a subalternidade do animal, a verdade é que, na Idade Média, alguns animais tinham a função de estabelecer um paralelo entre o mundo terreno e divino, como mediadores, pois:

A sua presença responde a uma necessidade imperiosa de possuir um intermediário para melhor conhecer a realidade material e espiritual. O animal estabelece nos textos uma relação tangível entre os elementos, os lugares, o presente e o passado, o corpo e o espírito, os mundos natural e espiritual, entre a Terra e o Céu, a Salvação e a danação, o pecado e a graça. Ou seja, serve de unificador ao que a mentalidade dos homens da época tem dificuldade em unir e relacionar, contribuindo, assim, para formar uma imagem de unidade e coerência do mundo. (ibid.: 5)

Em suma, o animal adquire importância na medida em que pode funcionar como argumento pastoral junto da comunidade de fiéis, propiciando a ilustração persuasiva dos valores cristãos pretendidos, ao serviço da edificação.

As teorias dualistas, que insistem no afastamento ontológico entre homem e animal, são representadas por outro pensador – Descartes – que, com a sua teoria do animal-máquina, impõe a ideia de que os animais não passam de autómatos, desprovidos de alma, de consciência e de linguagem. Estes obedecem à pura mecânica do corpo, pelo que se opõem diametralmente ao homem. São como simples máquinas, incapazes de sofrer, visto

que todas as suas reações são instintivas e automatizadas. Nesta linha de pensamento, Kant irá, do mesmo modo, reiterar a ideia de que os animais são desprovidos de pensamento². Como tal, o homem não tem nenhum dever em relação a eles. Neste contexto, Elisabeth de Fontenay, sublinha na contracapa do seu livro *Le silence des bêtes*:

Depuis que Dieu s'est fait homme, que le Christ s'est offert en sacrifice tel un agneau, c'est-à-dire depuis l'ère chrétienne, la condition de l'animal a radicalement changé. Désormais les philosophes se préoccupent surtout de verrouiller le propre de l'homme et de ressasser les traits qui le différencient des autres vivants, lesquels sont considérés comme des êtres négligeables: tenus pour des machines (Descartes) et à l'occasion comparés à des pommes de terres (Kant). (Fontenay, 1998: contracapa)

Todavia, Darwin irá introduzir uma rutura neste pensamento dualista acerca da natureza. Com a formulação da sua teoria da evolução das espécies, extingue-se a ideia de um mundo caracterizado pelo abismo entre as naturezas animal e humana e institui-se um novo modelo, onde não há uma diferença fundamental entre o homem e os demais mamíferos superiores, no que diz respeito às suas faculdades mentais (cf. Darwin: 2009). O animal adquire valor e passa a ser moralmente significativo. Além disso, Darwin defende a tese da origem comum, considerando que a vida surgiu uma única vez no planeta e que todos os seres vivos descendem desse primeiro ser. Esta teoria monista representa uma herança biológica ancestral que é partilhada por todos os seres vivos. De acordo com esta teoria, o homem é desalojado do seu estatuto antropocêntrico, pois a unidade da espécie humana é indelgável dos restantes animais.

Em finais do séc. XIX e inícios do séc. XX, com o advento das teorias behavioristas, verifica-se uma importante mutação no estatuto do animal, reconduzido a um lugar de subalternidade em relação ao homem. A ênfase na conceção das relações entre o homem e o animal volta a centrar-se nas diferenças entre ambos. Assim, os bichos são, numa perspetiva mecanicista, considerados como seres não pensantes, não racionais, que apenas reagem a estímulos.

² Para um aprofundamento do ideário filosófico de Descartes e de Kant relativamente à questão animal, pode consultar-se o estudo exaustivo de Elisabeth de Fontenay (cf. Fontenay, 1998).

Atualmente, vários pensadores e filósofos têm vindo a reequacionar o lugar do animal no mundo, designadamente através da proposição de uma ética animal ou *zooética*. Assim, inscrevendo-se neste movimento de reflexão contemporânea, Gilles Deleuze e Félix Guattari colocam a tónica em questões de ordem ética, alertando para o risco de extinção de espécies e de crueldade e assujeitamento de animais no mundo contemporâneo. Gilles Deleuze repensa o homem e o animal como partícipes de uma mesma dimensão e advoga que nem mesmo a arte é exclusiva ao homem, não podendo, portanto, ser usada como critério para a sua diferenciação. Como sustenta Catarina Nabais, sintetizando o pensamento de Gilles Deleuze:

No século XX, Deleuze foi o filósofo que mais profundamente rompeu com a visão aristotélica do homem. Em vez de pensar a essência do homem como o único animal racional, Deleuze explora os lugares de indeterminação e de indiscernibilidade entre o homem e o animal. Uma vez mais, é a arte que serve de operador. Ela é o exemplo por excelência, o lugar que melhor deixa perceber essa indistinção. De facto, para Deleuze, a arte é expressão de um mundo que existe por si, de um espaço no qual o homem e o animal se tornam indiscerníveis. Deleuze faz assim da arte o denominador máximo de um anti-humanismo cerrado contra a tradição aristotélica. (Nabais, 2009:133)

Deleuze propõe, deste modo, o conceito de *devoir-animal* para afugentar o homem em si, sem devir, que pertence a um mundo sem referências humanas, semelhante a um estado não humano do homem. Nas suas próprias palavras,

Desaparece também a distinção homem/natureza: a essência humana da natureza e a essência natural do homem identificam-se na natureza como produção ou indústria, isto é, afinal, na vida genética do homem. (...) Não o homem como rei da criação, mas antes aquele que é tocado pela vida profunda de todas as formas e géneros, o encarregado das estrelas e até dos animais (...). Homem e natureza não são dois termos, um em face do outro, mas uma só e mesma realidade essencial (...). (Deleuze, 1972: 10)

Em «O Animal que somos: interações identitárias na prosa contemporânea da língua portuguesa», Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira subscreve esta tendência atual que reivindica para o animal um estatuto de dignidade ontológica semelhante ao do homem.

Nesses termos, recusa-se a antropomorfização, visto que, ao serem atribuídas ao animal características pertencentes ao homem, inviabiliza-se a sua autonomia: «Nas fábulas e nos contos de fada os animais são exemplos para o comportamento humano, funcionando com intenção pedagógica numa linha declaradamente antropomórfica e antropocêntrica» (Oliveira, 2008: 2). Em palavras lapidares, a escritora Clarice Lispector exprime um ponto de vista análogo, recusando a antropomorfização desqualificante do animal e invertendo a convencional hierarquia humanidade/animalidade: «Conheci um “ela” que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa – há que respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo» (Lispector, 1990: 58).

Nessa linha, Jacques Derrida afirma que o tratamento ficcional dos animais de orientação antropomórfica, como o que se verifica na fábula, constitui uma outra estratégia humana de exploração dos animais:

Seria preciso sobretudo evitar a fábula. A afabulação, conhecemos sua história, permanece um amansamento antropomórfico, um assujeitamento moralizador, uma domesticação. Sempre um discurso do homem; sobre o homem; efetivamente sobre a animalidade do homem, mas para o homem, e no homem. (Derrida, 1999: 70)

Assim, Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira valoriza a ecofilosofia de Jacques Derrida, formulada em *L'animal que donc je suis (à suivre)*, na qual o animal se traduz em o Outro, apresentando-se como o espelho do Eu e o seu reflexo. Neste ensaio, Jacques Derrida afirma a estranheza sentida por se encontrar nu diante do olhar atento de um gato, devido à exibição de uma nudez que o animal observador não possui. O homem sente a sua humanidade despida perante o olhar de outro ser, o ser em si mesmo, que se afasta do conceito de animal metaforizado e interpretado pelo homem. É este olhar do outro que denuncia os limites do humano:

Que me dá a ver esse olhar sem fundo? Que me "diz" ele que manifesta em suma a verdade nua de todo olhar, quando essa verdade *me dá a ver nos* olhos do outro, nos olhos *vendo* e não apenas *vistos* pelo outro? Penso aqui nesses olhos que vêem ou nesses olhos de vidente cuja cor seria preciso ao mesmo tempo *ver e esquecer*. (Derrida, 1999: 30)

Derrida interroga também, no decurso da sua reflexão, a legitimidade de o homem ser autor dos animais, uma vez que os nomeou e assujeitou, instabilizando a sua autoridade e negando a sua supremacia ontológica:

Há muito tempo, é como se o gato se lembrasse, como se ele me lembrasse, sem dizer uma só palavra, o relato terrível da Gênese. Quem nasceu primeiro, antes dos nomes? Quem viu chegar o outro em seu território, há muito tempo? Quem terá sido o primeiro ocupante, e portanto o senhor? O sujeito? Quem continua, há muito tempo, sendo o déspota? (Derrida, 1999: 39)

A conceptualização de Jacques Derrida, em torno das interligações entre homem e animal, distancia-se daquela apresentada pelos filósofos que estabelecem uma cisão entre o homem, ser dotado de linguagem, e o animal, desprovido desta capacidade. Neste sentido, cria o conceito de *animots*, aglutinação dos termos *animal* e *mot*, que desconstrói o estatuto logocêntrico do sujeito. O filósofo afirma que é no universo da escrita e do poema que podemos repensar o animal «[o] pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar» (Derrida, 1999: 22).

Em *As vidas dos animais*, texto híbrido a meio caminho entre a ficção e o ensaio, J. M. Coetzee acentua a importância de conhecer o animal através da literatura e partilha o ponto de vista de Jacques Derrida, ao afirmar que só por meio da invenção poética poderá o escritor aceder à essência do animal:

Os poemas pedem-nos que imaginemos o nosso modo dentro desse modo de se movimentar, que habitemos esse corpo. (...) É este o tipo de poesia para o qual pretendo hoje chamar a vossa atenção: poesia que não tenta encontrar uma ideia no animal, que não é sobre o animal, mas é, ao invés, o relato de um envolvimento com ele. (Coetzee, 2000: 57)

Também Giorgio Agamben, em *O aberto: o homem e o animal*, analisa as possibilidades de um humanismo conciliatório, capaz de integrar o animal. O autor parte da observação de uma gravura do século XIII, presente numa bíblia judaica, que representa um banquete com indivíduos que sobreviveram ao final dos tempos, ou seja, aqueles que foram salvos depois do Juízo Final. Esses seres humanos têm a particularidade de exibirem um estado de metamorfose, com cabeças de animais sob as coroas, o que indicia a

reconciliação do humano com a sua natureza animal. Observa a este respeito Kelvin Falcão Klein:

Agamben menciona *Isaías* 11,6: “morará o lobo com o cordeiro e a pantera se deitará junto ao cabrito; o bezerro e o leão pastarão juntos e uma criança os guiará”. Observa-se disso que inclusive as características correntes da “natureza animal” serão postas em nova chave, uma vez que toda a margem para o instinto de sobrevivência será deixado de lado, como se as necessidades fisiológicas observassem outro paradigma – um paradigma de reconciliação. (Klein, 2010: 9)

A noção agambeniana de aberto assemelha-se a uma faculdade humana, que o autor identifica com uma abertura ao mundo que permite desvelar o ser e se situa entre o divino e o animal. Ranieri Ribas esclarece o conceito nos seguintes termos:

Para Agamben, contudo, o aberto não se situa unicamente numa analítica fenomenológico-existencial do ser: politicamente, o lugar privilegiado de movimentação desse conceito situa-se especificamente na *biofilosofia dos graus do orgânico*. A definição desses graus torna-se cada vez mais imprecisa à medida que se propõe distinguir o limite entre o que é o animal e o que é o humano. A inovação de Agamben na abordagem dessa questão, portanto, está no modo como ele politiza o tema do aberto e o situa numa zona estratégica entre a zoologia e as políticas do homem. (Ribas, 2013: 7)

Assim, para Giorgio Agamben, o homem não se define ontologicamente. Propõe-se, deste modo, o conceito de *máquina antropológica*, que define os indivíduos como não homens produzidos dentro do próprio homem, tal como salienta Ranieri Ribas: «(...) seria aquela que identifica no homem o que é do animal, portanto animaliza o homem dentro do próprio homem, dissecando-o em parte animal, parte homem» (Ribas, 2013: 18).

Embora diacronicamente transversal, a presença do animal na literatura parece seguir uma linha evolutiva que se afasta da conceção redutora que o perspectiva como um recurso ao serviço do humano, seja para destacar as suas qualidades, seja para evidenciar os seus defeitos. Os tratamentos ficcionais da questão animal insistem, cada vez mais, no movimento inverso de animalização do homem. Correlativamente, o animal deixa de ser antropomorfizado, na medida em que é considerado como sendo detentor de autonomia,

voz e caráter, nunca deixando de ser um membro da sua espécie, com as suas capacidades e limitações. Ele é *o outro* do humano, tal como o homem é *o outro* do animal.

A importância temático-ideológica de que a animalidade³ se reveste na produção ficcional de Saramago explica o seu tratamento reiterado em vários textos, tanto numa tentativa de definir a essência do próprio animal, como com o objetivo de metaforizar o comportamento do homem. Maria Esther Maciel afirma que «os textos centrados nos animais existentes, por sua vez, tendem a investigar a complexidade que estes representam para a razão humana, buscando deles extrair, inclusive, um saber alternativo sobre o mundo e a humanidade» (Maciel, 2008: 44). De facto, esta afirmação parece aplicar-se à obra de Saramago, pois os animais estão aí presentes como seres complexos, que estabelecem sólidos vínculos afetivos com os humanos, mas também nela figuram para iluminar a complexidade humana, manifestando-se de diversas formas: algumas vezes como seres não humanos, distintos do homem, mas portadores de uma individualidade outra; outras vezes, com o objetivo de expor a animalidade no homem, numa dinâmica degradadora de bestialização. É frequente que os animais surjam como seres parcialmente antropomorfizados, embora não efabulados, mas transformados graças à presença do homem.

Além disso, subjaz aos textos saramaguianos o respeito intransigente pelo animal como um outro, um ser singular, diferente do ser humano, confirmando as seguintes palavras de Dominique Lestel: «L'intelligence animale n'est pas une intelligence humaine moins évoluée que celle de l'homme, mais tout simplement une intelligence *différente*» (Lestel, 2001:19). Em todas as situações, a sua presença convoca a ancestral dialética homem/animal, não sendo raro que a definição hierárquica dos papéis surja frequentemente invertida, implicando a confrontação com um animal humanizado ou um homem animalizado.

³ De acordo com Lestel, a animalidade «designa uma classe de criaturas vivas, da qual o humano tenta se distinguir, esta não remete apenas a uma classe de seres, mas às relações que esta mantém com outras classes» (Lestel, 2001: 23).

2. Realidade e mitologia animal em Saramago

2.1. O centauro – quase homem, quase cavalo

O conto «O Centauro» integra, conjuntamente com outras cinco narrativas breves, aí figurando em penúltimo lugar, a coletânea *Objecto Quase*, publicada em 1978. Dada à estampa ainda antes do reconhecimento do valor literário de Saramago pela crítica e até pelo público-leitor, coligindo narrativas em que predominam distintos registos literários, *Objecto Quase* integra-se naquele que Horácio Costa considera o período formativo do autor, caracterizado pela experimentação de processos de escrita e pela procura de uma voz ficcional⁴.

Como o título do conto prefigura, a narrativa mítica que nele surge retextualizada é protagonizada pelo centauro, figura mitológica preponderante no relato. O centauro é um ser híbrido, metade homem, metade cavalo, que vive na natureza selvagem (cf. Martin, 1995: 77). Esta figura pertence à mitologia grega, onde os Centauros são filhos de Ixíon, rei da Tessália, e de uma falsa representação de Hera – não a deusa propriamente dita, mas uma nuvem moldada por Zeus, à sua imagem (cf. *ibid.*: 77). Estes seres são caracterizados pela sua natureza selvagem e indómita, o que desencadeou a guerra contra os Lápitas, da qual os centauros saíram derrotados. A tradição mitológica grega é recuperada no conto «O Centauro», através da analepse explicativa que esclarece as circunstâncias em que foram

⁴ A propósito desta coletânea, afirma Horácio Costa: «(...) o que nos importa reter é que, desde o enunciado não menos mínimo do título, *Objecto Quase* obedece a um critério de exploração linguística cuidadosa, que permite ser adjectivada como “experimental” não apenas em relação ao contexto específico da produção saramaguiana (...), mas também como um índice da sua absorção de tendências estético-literárias afinadas com o experimentalismo na produção em prosa na época contemporânea». (Costa, 1997: 321)

derrotados os centauros, culminando na total dizimação da espécie às mãos de Hércules, à exceção deste centauro, o único sobrevivente sobre a terra:

Era o último sobrevivente da grande e antiga espécie dos homens-cavalos. Estivera na guerra contra os Lápitais, sua primeira e dos seus grande derrota. Com eles, vencidos, se refugiara em montanhas de cujo nome já se esquecera. Até que acontecera o dia fatal em que, com a parcial protecção dos deuses, Hércules dizimara os seus irmãos, e ele só escapara porque a demorada batalha de Hércules e Nesso lhe dera tempo para se refugiar na floresta. Tinham acabado então os centauros. Porém, contra o que afirmavam os historiadores e os mitólogos, um ficara ainda, este mesmo que vira Hércules esmagar num abraço terrível o tronco de Nesso e depois arrastar o seu cadáver pelo chão, como a Heitor viria a fazer Aquiles, enquanto se ia louvando aos deuses por ter vencido e exterminado a prodigiosa raça dos Centauros. Talvez repesos, os mesmos deuses favoreceram então o centauro escondido, cegando os olhos e o entendimento de Hércules por não se sabia então que desígnios. (Saramago, 1984:121-122)

Horácio Costa destaca a importância desta figura dentro da temporalidade histórica, relacionando-a com o valor simbólico do conto nos seguintes termos:

Ao inserir o símbolo do centauro dentro de uma temporalidade histórica, não exactamente historicizando-o, porém tratando a matéria mitológica, por princípio avessa à historização, no contexto atual, Saramago encontra na dualidade animal-humano que nele reside o valor simbólico de *Objecto Quase*: o centauro terminal passa a dar a medida mesma da imagem do sema “objecto quase” que o escritor vai polindo em cada um dos seus contos. (Costa, 1997: 341)

A figura híbrida do centauro emblematiza, assim, a omnipresente duplicidade que subjaz a este estudo. Surgindo ora como homem, ora como animal, ora como ambos, o centauro é definido através de uma dinâmica de forças antagónicas que o convertem no palco onde se trava o combate agonístico homem/animal.

2.2. O cão – o uivo que fala

Sabe-se que José Saramago mantinha, na sua vida pessoal, uma relação próxima e privilegiada com o cão, como pode comprovar-se em diversos passos dos *Cadernos de Lanzarote Diário I* (1994). Aí o autor relata as circunstâncias do aparecimento do primeiro cão na sua casa, com trejeitos sedutores, curiosamente na época em que escrevia *Ensaio sobre a Cegueira* (1995b), razão pela qual Saramago lhe atribui o seu próprio nome, num sintomático gesto de identificação projetiva⁵.

São vários os testemunhos do escritor que, em primeira pessoa, declara considerar o cão um animal nobre e cativante, com sentimentos e atitudes quase humanas, não deixando de manifestar pesar por só tardiamente ter descoberto esta predileção⁶. Embora na Azinhaga, local onde nasceu, sempre tivesse havido cães, Saramago afirma que não eram “seus” e apenas «valiam pela utilidade que tinham e só enquanto a tivessem» (Saramago, 1995a: 185). Só mais tarde, chegou a afirmar lapidarmente «Para mim, o cão é a encarnação da pureza moral» (Saramago, 2010: 227).

Pouco tempo depois, regista Saramago nos seus *Cadernos*: «E vão três. Suspeito que os cães de Lanzarote andam a passar palavra uns aos outros» (Saramago, 1996: 18)⁷. Este animal, que «entrou pela porta aberta do jardim, mexendo sem jeito as pernas, um pouco desajeitado, feliz por ninguém o maltratar» (ibid.: 18) migrará da realidade empírica para o universo ficcional, como admite o próprio autor: «este cão doce e nobre (...) com a sua gravata branca desenhada no pelo negro, que foi o modelo para “O Achado” d' *A Caverna*, um cão que, como todos os cães que Saramago inventa, é a melhor resposta animal à melhor consciência humana (...)» (ibid.: 18).

⁵ Saramago traça o seguinte retrato do seu cão: «Temos um cão em casa, vindo não se sabe de onde. Apareceu assim, sem mais, como se andasse à procura de donos e finalmente os tivesse encontrado. Não tem maneiras de vadio, é novinho e nota-se que foi bem ensinado lá onde viveu antes. Assomou à porta da cozinha quando almoçávamos, sem entrar, olhando apenas. Luís disse: “Está ali um cão.” 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. (...) E há que dar-lhe um nome: já sugeri *Pepe*, que como se sabe, é diminutivo espanhol de José» (Saramago, 1994: 100).

⁶ Sobre os comportamentos do seu cão, regista Saramago no seu *Diário*: «Pela primeira vez em tanto subir e descer de avião, pudemos ver, do alto, a casa (...) O pobre animal nem podia acreditar que estávamos ali. Saltava de um para outro, enroscava-se nos nossos braços, gemia de um modo quase humano, e diabos me levem se não eram lágrimas, das autênticas, o que víamos correr-lhe dos olhos. A este cão, com perdão da vulgaridade, só lhe falta falar. Mais tarde, conversando com Pilar, manifestei uma pena: ter vivido sem cães até agora» (Saramago, 1995a: 185)

⁷ Em Lanzarote, a ilha mais oriental do arquipélago das Canárias, onde viveu desde 1993, Saramago chegou a ter três cães – Pepe, Greta e Camões –, entre outros que tiveram estadias mais curtas.

Sem a partir deles se pretender deduzir qualquer relação de estrita causalidade, estes testemunhos de natureza autobiográfica poderão relacionar-se com a assiduidade com que o cão emerge na ficção saramaguiana. Já em *A Jangada de Pedra* (1986), os cães estão presentes desde o *incipit* ao *explicit* do romance e são eles que dão o alarme depois de Joana Carda riscar o chão com a vara de negrilho⁸. Um deles, Ardent, reaparece quando Joana Carda mostra a Pedro Orce, a Joaquim Sassa e a José Anaiço o risco feito no chão com a vara de negrilho. Ele é responsável pela união deste grupo de pessoas⁹, guiando-o até casa de Maria Guavaira. É-lhe atribuído pelas personagens o nome de Constante¹⁰, depois de várias sugestões possíveis – todas elas indiciais do comportamento do animal –, pois desconhecia-se o seu nome original. Revela-se um cão dócil e quieto, protetor, muito próximo de Pedro Orce. A função do Constante é, acima de tudo, a de guia congregador, pois, sem ele, o grupo de personagens não conseguiria atingir os seus objetivos. Constante, ou Ardent – assim lhe chama Saramago, retomando o nome inicial do cão, como se ele só se lhe aplicasse enquanto vigorasse um vínculo afetivo com o homem, sugerindo que o nome indicia a presença do humano, que distingue o animal e o antropomorfiza, como acontece ao cão das lágrimas – desaparece após a morte de Pedro Orce, depois de ter velado o corpo, na sepultura, durante umas horas.

Ressalve-se que Constante surgira já em *Levantado do Chão* (1980). Neste romance, era o cão que Sigismundo Canastro levava para a caça, como ele próprio conta numa história, algo inverosímil, onde acentua a destreza do animal para as lides venatórias e a sua persistência na perseguição da caça que vai para além da sua própria vida¹¹. No

⁸ Logo no *incipit* do romance, pode ler-se o seguinte: «Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar, lançando em pânico e terror os habitantes, pois desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se». (Saramago, 1986: 9)

⁹ Cf. o seguinte passo do romance: «Mas este homem que dorme lançou um rochedo ao mar, e Joana Carda cortou o chão em dois, e José Anaiço foi o rei dos estorninhos, e Pedro Orce faz tremer a terra com os pés, e o Cão veio não se sabe donde para juntar estas pessoas» (Saramago, 1986: 197-198)

¹⁰ Sobre o nome atribuído ao cão, pode ler-se: «(...) José Anaiço (...) propôs que fosse dado ao cão o nome de Constante, tinha lembrança de haver lido esse nome num livro qualquer, Agora não me lembro, mas Constante, se entendo bem a palavra, contém todas as que foram sugeridas, Fiel, Piloto, Fronteiro, Combatente, e até Anjo-da-Guarda (...). Vão pois chamar Constante ao cão, mas realmente não tinha valido a pena tanto trabalho de batismos, pois o animal responde a todos os nomes que lhe derem se tiver entendido que a palavra, qualquer que seja, é para ele, embora um certo outro nome lhe flutue às vezes na memória, Ardent, mas desse ninguém aqui se lembrou.» (Saramago, 1986: 267)

¹¹ Sobre o cão Constante, de *Levantado do Chão*, informa o narrador: «Nessa altura, ainda eu não tinha espingarda, pedia-a emprestada (...), e não era nada desajeitado a caçar, não senhor, digam aí os do meu tempo, e então havia um cãozito que andei a ensinar uma temporada, saiu-me um coral, fino de nariz, até que um dia fui com uns camaradas, levando cada um seu cão (...), levanta-se de repente uma perdiz maltesa e ela aí vai como um raio, meto a arma à cara, ela descai o voo quando eu ia mesmo a disparar, o certo é que não

desfecho deste romance, surgem as personagens já falecidas, junto das ainda vivas, numa espécie de visão fantástica onde convivem vivos e mortos, na qual não pode deixar de estar presente Constante¹².

No romance *A Caverna* (2000), o cão tem também uma presença preponderante. No decurso de uma conversa entre Cipriano Algor e a sua filha sobre um novo cão que assoma à porta de casa, esta alude a outro cão, que já não existe mas que foi marcante na vida das personagens, também chamado Constante¹³. Na verdade, Cipriano Algor tinha já tido outro cão de nome Constante, quando apareceu à porta o animal que foi batizado de Achado¹⁴ e

lhe toquei nem com um bago de chumbo, até por sinal não estava ali companheiro nenhum, foi melhor para a minha vergonha, mas o Constante, era esse o nome do animal, corre na direcção da perdiz, pensou se calhar que ela tinha sido ferida, por meio dos tojos, que ali o mato era cerrado como poucas vezes se tem visto, e havia umas pedras grandes que tapavam a vista, foi o caso que se me sumiu o cão, e por mais que eu chamasse Constante, Constante, e assobiasse, não apareceu, que ainda foi vergonha maior voltar para casa sem o animal, para não falar do desgosto, que o bicho só lhe faltava conversar. (...) Passados dois anos calhou ir para aqueles lados (...), e então veio-me à lembrança o sucedido, meti-me pelo meio das pedras, foi o cabo dos trabalhos, não sei que ideia é que me levava, parecia que alguém me estava a aconselhar, não desistas, Sigismundo Canastro, e de repente que é que eu vejo, o esqueleto do meu cão ali de pé a marrar o esqueleto da perdiz, e estavam naquilo há dois anos, cada qual em sua firmeza, parece que o estou a ver, o meu cão Constante, com o focinho esticado, a pata levantada, não houve vento que o deitasse abaixo nem chuva que lhe soltasse os ossos.» (Saramago, 1980: 226-228)

¹² No final de *Levantado do Chão*, pode ler-se o seguinte: «E olhando nós de mais longe, de mais alto, da altura do milhano, podemos ver Augusto Pintéu, o que morreu com as mulas na noite do temporal, e atrás dele, quase a agarrá-lo, sua mulher Cipriana, e também o guarda José Calmedo, vindo doutras terras e vestido à paisana, e outros de quem não sabemos os nomes, mas conhecemos as vidas. Vão todos, os vivos e os mortos. E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal.» (Saramago, 1980: 364-365)

¹³ Cf., a este propósito, o seguinte passo de *A Caverna*: «Há um cão lá fora, fez uma pausa, como se esperasse resposta, e acrescentou, Debaixo da amoreira, na casota. Marta tinha acabado de se lavar e mudar de roupa, viera descansar um minuto, sentada, antes de começar a preparar o jantar, portanto não estaria na melhor das disposições para preocupar-se com os lugares por onde passam ou param os cães fugidos ou abandonados em suas vadiagens, Melhor deixá-lo, se não é animal que goste de viajar de noite, amanhã vai-se embora, disse, Tens aí alguma coisa de comer que se lhe possa levar, perguntou o pai, Uns restos do almoço, uns bocados de pão, água não precisará, caiu muita do céu, Vou levar-lhos, Como queira, pai, mas lembre-se de que não nos vai largar mais a porta, Calculo que sim, se eu estivesse no lugar dele faria o mesmo. Marta deitou os restos de comida num prato velho que tinha debaixo da pedra da chaminé, migou-lhes em cima um bocado de pão duro e adubou tudo com um pouco de caldo, Aqui tem, e vá tomando nota de que isto é apenas o princípio. Cipriano Algor agarrou no prato e já tinha um pé fora da cozinha quando a filha lhe perguntou, Lembra-se do que a mãe disse quando o Constante morreu, que nunca mais queria cães em casa, Lembro-me, sim, mas sou capaz de jurar que se ela estivesse viva não seria o teu pai quem estaria a levar este prato ao tal cão que ela não queria, respondeu Cipriano Algor, e saiu sem ter ouvido o murmúrio da filha (...).» (Saramago, 2000: 27)

¹⁴ «Não se esqueça de ir ver como está o seu cão, Por enquanto é só um cão que aqui veio ter e achou que a casota lhe dava jeito para se resguardar da chuva, talvez esteja doente, ou ferido, talvez tenha na coleira o número do telefone da pessoa a quem se deve chamar, talvez pertença a alguém da povoação, se calhar bateram-lhe e ele fugiu, se foi assim, amanhã de manhã já cá não estará, sabes como são os cães, o dono é sempre o dono mesmo quando castiga, portanto não te precipites a dizer que é o meu cão, nem sequer o vi, não sei se gosto dele, Sabe que quer gostar, já é alguma coisa, Agora saíste-me filósofa dos sentimentos, disse o pai, Supondo que ficará com o cão, que nome lhe vai pôr, perguntou Marta, é cedo para pensar nisso, Se ele ainda cá estiver amanhã, deveria ser esse nome a primeira palavra que ouvisse da sua boca, Não lhe chamarei Constante, foi o nome de um cão que não voltará à sua dona e que não a encontraria se voltasse,

que, segundo informa Pilar del Rio, foi inspirado no cão de Saramago – Camões¹⁵. Constante é lembrado algumas vezes, ao longo da narrativa, num desejo nítido de perpetuação da sua memória. Dele são evocados a sua morte, a sua casota e os seus comportamentos, o que revela a importância deste cão numa história em que, paradoxalmente, nem sequer chega a existir como personagem.

O cão das lágrimas, que figura no romance *Ensaio sobre a Cegueira* (1995b), é designado através deste epíteto enigmático, em virtude do seu comportamento com uma mulher, mas será renomeado em *Ensaio sobre a Lucidez* (2004). Neste caso, a epígrafe «Uivemos, disse o cão» (Saramago, 1995b) indica, de imediato, a presença do cão que uiva em conjunto com outros cães e/ou com humanos, dado que a forma verbal supõe uma exortação de sentido coletivo. Neste romance, o cão das lágrimas será também Constante: «O comissário sentou-se com todas as cautelas, guardando a distância, Tranquilo é o nome dele, perguntou, Não, chama-se Constante, mas para nós e para os meus amigos é o cão das lágrimas, pusemos-lhe o nome de Constante por ser mais curto.» (Saramago, 2004: 269)

Tendo em conta esta circulação intertextual, tanto de personagens humanas, como a mulher do médico, mas principalmente do cão, presente em vários romances, parece plausível supor que Saramago estabelece uma interseção entre as várias figurações caninas, conglutinando os vários cães ficcionais numa só figura animal, que ressurgue em várias obras, designada Constante. Todos os cães Constante são, por antonomásia, constantes, isto é, leais, confiáveis, fiéis. Estas qualidades são proeminentes no cão na mesma proporção em que escasseiam no homem, ou seja, a sua presença sistemática no animal acentua a sua carência no ser humano. Assim, na medida em que o cão é valorizado por infalivelmente reunir estes atributos, o homem é inversamente depreciado pela ausência desses valores fundamentais. Por outras palavras, em termos ético-morais, os cães ultrapassam largamente a mesquinha condição do homem, tal como afirma Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira: «Na prosa de José Saramago circulam cães cujas características especiais os tornam distintos dos animais e ainda os posicionam acima da condição humana» (Oliveira, 2008: 2).

Depois destas breves referências ao surgimento reiterado do cão em diversas obras de José Saramago, justifica-se que, em particular, averiguemos a sua presença e

talvez a este chame Perdido, o nome assenta-lhe bem, Há outro que ainda lhe assentaria melhor, Qual, Achado, Achado não é nome de cão, Nem Perdido o seria, Sim, parece-me uma ideia, estava perdido e foi achado, esse será o nome (...).» (Saramago, 2000: 29)

¹⁵ Informação colhida numa notícia publicada no *Diário de Notícias* em linha, a 20/10/2014 (disponível em http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2700936).

funcionalidade no romance *Ensaio sobre a Cegueira*. A escolha deste romance e deste cão, em particular, não correspondem a uma opção pessoal que careça de justificação. O próprio Saramago tornou esta decisão inequívoca, ao considerar o cão das lágrimas – assim designado pelo autor devido à forma como surge na narrativa e à sua característica principal¹⁶ – a personagem mais marcante que criou. À pergunta formulada pelo jornalista de *O Público*, que pretendia indagar junto do autor como gostaria de ser lembrado, responde Saramago:

Gostaria de ser recordado como o escritor que criou a personagem do cão das lágrimas, no *Ensaio sobre a cegueira*. É um dos momentos mais belos que fiz até hoje como 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. (Apud Oliveira, 2008)

A figura canina surge quase no final do romance, interagindo, numa relação de tão funda cumplicidade, com a mulher que protagoniza a narrativa, que reclama, por isso, uma análise posterior mais detalhada. Esta presença do animal enfatiza a condição de precária vulnerabilidade a que a humanidade fica sujeita, em virtude da cegueira, bem como a brutal animalização do homem e a consequente humanização do animal.

A presença quase obsidiante do cão nos romances saramaguianos é tão evidente que o próprio narrador faz menção, com alguma estranheza, à ausência de um cão na caravana organizada em *A Viagem do Elefante*:

Já que estamos falando de animais, o que parece impossível é que ninguém em Lisboa se tenha lembrado de mandar trazer dois ou três cães. Um cão é um seguro de vida, um rastreador de rumos, uma bússola com quatro patas. Bastaria dizer-lhe, Busca, e em menos de cinco minutos o teríamos de volta, com o rabo a abanar e os olhos a brilharem de felicidade. (Saramago, 2008: 88)

¹⁶ À semelhança do cão das lágrimas, também as personagens deste romance não têm nome, sendo designadas pelas atividades por elas desempenhadas ou por características físicas distintivas: o médico, a mulher do médico, o rapaz estrábico, a rapariga dos óculos escuros, entre outros.

A ausência do cão das lágrimas, em *A Viagem do Elefante*, suscita igualmente um comentário narrativo, quando se perde um homem da caravana, devido ao cerrado nevoeiro, e se sente incapaz de encontrar o caminho certo que o levaria aos seus companheiros: «E tudo isto, ó sorte mofina, sem um cão para lhe enxugar as lágrimas quando o grande momento chegasse» (Saramago, 2008: 89-90). Torna-se inequívoca a alusão intertextual à presença do cão quando, em *Ensaio sobre a Cegueira*, a mulher do médico é confrontada com idêntica dificuldade em encontrar o caminho de volta para a loja onde tinha ficado o seu grupo.

2.3. O elefante – a terrível arma

Embora, no que concerne à sua ocorrência em contexto ficcional, o elefante assuma presença mais discreta nos textos saramaguianos, são, ainda assim, incontestáveis o seu relevo e importância. Este animal surge, pela primeira vez, no universo literário de Saramago, na obra intitulada *O ano de 1993* (1987), escrita profeticamente pelo autor em 1975, numa tentativa de prognosticar o futuro por via da ficção. Este exercício de imaginação de um cenário tendencialmente fantástico e catastrófico apoia-se num estilo de escrita que oscila entre a poesia e a prosa¹⁷, entre ideia e imagem¹⁸, traduzindo «as peculiaridades de uma distopia futura e a problematização metafórica e crítica do mundo que lhe deu origem (...)» (Costa, 1997: 215).

A narrativa apresenta os habitantes de uma cidade sujeitos a uma série de circunstâncias bizarras, sendo vigiados, interrogados, perseguidos e ostracizados, como se estivesse em curso uma reestruturação social profunda e peculiar. É neste cenário apocalíptico que surge o elefante como «a mais terrível arma da guerra do desprezo (...)» (Saramago, 1987: 65), assim caracterizado «porque nem sequer o sangue lutava contra o

¹⁷ Sobre a instabilidade dos limites entre prosa e poesia, argumenta Saramago: «É corrente dizer-se que nenhuma palavra é poética por si mesma, e que são as outras palavras, quer as próximas quer as distantes, que, sob intenção, mas igualmente de modo inesperado, podem torná-la poética (...) Não é difícil, em qualquer página escrita, seja de poesia seja de prosa, encontrar sinais destas duas presenças (...)» (cf. Saramago, 1994: 92)

¹⁸ Como, a propósito de *O ano de 1993*, refere Ana Hatherly, «(...) aqui imagem e ideia, identificando-se plenamente, permitem aquela leitura literal preconizada para a interpretação do texto poético, mas (...) participa igualmente do domínio da ficção, pois toda a literatura é ficção, como toda a poesia é simultaneamente enredo, drama, representação, e até encenação.» (Hatherly, 1976: 87)

sangue» (ibid.: 66). O narrador explica, nos seguintes termos, o motivo de ser o elefante considerado como arma de guerra:

Já foi dito que o elefante era a mais terrível máquina daquela guerra

Talvez quem sabe porque havia sido muitas vezes domesticado e ridicularizado nos circos quando a sua grande estatura se equilibrava numa bola absurda ou se levantava nas patas traseiras para cumprimentar o público. (ibid.: 66)

Os elefantes são transformados, por déspotas dominadores, em máquinas de ataque para caçar os humanos, mas há alguns que se agrupam e organizam formas de resistência. Porém «a tribo dos que resistem às forças de ocupação será vitimada por elefantes dissecados e, já feitos máquinas, coordenados por um computador central» (Costa, 1997: 239).

José Saramago menciona ainda o elefante em escritos de circunstância, exprimindo o seu repúdio por algumas das atividades a que os homens submetem os animais, nomeadamente a sua domesticação *contra naturam*, o seu confinamento aos jardins zoológicos ou a participação em espetáculos de circo, como confirmam as seguintes palavras¹⁹:

Pudesse eu, e fecharia todos os zoológicos do mundo. Pudesse eu, e proibiria a utilização de animais nos espetáculos de circo. Não devo ser o único a pensar assim, mas arrisco o protesto, a indignação, a ira da maioria a quem encanta ver animais atrás de grades ou em espaços onde mal podem mover-se como lhes pede a sua natureza. Isto no que toca aos zoológicos. Mais deprimentes do que esses parques, só os espetáculos de circo que conseguem a proeza de tornar ridículos os patéticos cães vestidos de saias, as focas a bater palmas com as barbatanas, os cavalos empenachados, os macacos de bicicleta, os leões saltando arcos, as mulas treinadas para perseguir figurantes vestidos de preto, os elefantes mal equilibrados em esferas de metal móveis. Que é divertido, as crianças adoram, dizem os pais, os quais, para completa educação dos seus rebentos, deveriam levá-los também às

¹⁹ Quanto aos elefantes no zoológico, Saramago manifesta também a sua indignação em relação à condição de clausura de uma elefanta, chamada Susi: «No zoológico de Barcelona há uma elefanta solitária que está morrendo de pena e das enfermidades, principalmente infecções intestinais, que mais cedo ou mais tarde atacam os animais privados de liberdade. A pena que sofre, não é difícil imaginar, é consequência da recente morte de uma outra elefanta que com a Susi (este é o nome que puseram à triste abandonada) partilhava num mais do que reduzido espaço. O chão que ela pisa é de cimento, o pior para as sensíveis patas deste animais que talvez ainda tenham na memória a macieza do solo das savanas africanas.» (informação consultada a 08/06/2014 no site <http://caderno.josesaramago.org/27855.html>).

sessões de treino (ou de tortura?) suportadas até à agonia pelos pobres animais, vítimas inermes da crueldade humana. Os pais também dizem que as visitas ao zoológico são altamente instrutivas. Talvez o tivessem sido no passado, e ainda assim duvido, mas hoje, graças aos inúmeros documentários sobre a vida animal que as televisões passam a toda a hora, se é educação que se pretende, ela aí está à espera.²⁰

Em 2008, publica Saramago *A Viagem do Elefante*. Em nota prefacial, esclarece o autor que o projeto de escrita do romance lhe foi sugerido por uma visita à Universidade de Salzburgo. Nessa cidade, ao entrar num restaurante precisamente chamado «O Elefante», o autor reparou numas figuras de madeira representativas de locais que integravam um itinerário, o mesmo percorrido pelo elefante²¹. Esta viagem, descobriu depois Saramago, existiu realmente e encontra-se historicamente atestada: aconteceu em 1551, teve início em Lisboa e estendeu-se até Viena, a pedido de D. João III, que decidiu presentear o seu primo, o arquiduque Maximiliano da Áustria, com um elefante indiano que se encontrava em Belém há dois anos.

Neste romance, o elefante deixa de ser uma máquina de guerra, como sucedia em *O Ano de 1993*, sendo colocado ao serviço de uma estratégia diplomática, política²² e religiosa²³. O elefante Salomão e o seu cornaca Subhro são as personagens centrais desta narrativa, em torno das quais gravita todo o universo diegético:

Aí está o elefante. Mais pequeno que os seus parentes africanos, adivinha-se, no entanto, por baixo da camada de sujidade que o cobre, a boa figura com que havia

²⁰ Link consultado a 08/06/2014: <http://caderno.josesaramago.org/27855.html>

²¹ Cf. prefácio de *A Viagem do Elefante* (2008) de José Saramago.

²² O secretário do rei D. João III acalma as inseguranças do monarca sobre a escolha do elefante como presente: «(...) [S]e vossa alteza mo permite, atrever-me-ia ainda a dizer que este elefante com pêlos e pintas irá converter-se num instrumento político de primeira ordem para o arquiduque de áustria, se ele é tão astuto como deduzo das provas que até agora tem dado» (Saramago, 2008: 25). Mais tarde, quando o elefante chega à primeira cidade austríaca, podemos perceber a sua importância política: «A festa foi de arromba como seria de esperar da primeira grande cidade austríaca que recebia o arquiduque. Que já não se sabe muito bem se os aplausos são para ele ou para o elefante, mas isso importa pouco ao futuro imperador para quem solimão é, além do mais, um instrumento político de primeira grandeza, cuja importância nunca poderia ser afectada por ridículos ciúmes» (ibid: 248).

²³ A igreja católica encomenda ao cornaca e ao elefante uma encenação que aparenta ser um milagre, em frente à basílica de Santo António em Pádua, instigando muitas reações por parte da população e dos opositores ao luteranismo (cf 2008: 188-202). Podemos confirmar a função do elefante e do cornaca nesta situação: «E então é provável que algum dos que ali vão reconheça, finalmente, que o pobre elefante não passa de um cúmplice inocente neste grotesco episódio da história contabilística da igreja e que o cornaca não é mais do que um produto insignificante dos corrompidos tempos que nos calharam viver. Adeus, mundo, cada vez a pior» (Saramago; 2008: 202).

sido contemplado pela natureza. Por que é que este animal está tão sujo, perguntou o rei, onde está o tratador, suponho que haverá um tratador. Aproximava-se um homem de rasgos indianos, coberto por roupas que quase se haviam convertido em andrajos, uma mistura de peças de vestuário de origem e fabrico nacional, mal cobertas ou mal cobrindo restos de panos exóticos vindos, com o elefante, naquele mesmo corpo, há dois anos. Era o cornaca. (Saramago, 2008: 21-22)

A escovagem do animal revela um magnífico exemplar de elefante asiático, ainda que de beleza decepcionante, até para o próprio:

A sujidade que o cobrira antes e que mal deixava ver-lhe a pele tinha-se sumido sob o ímpeto combinado da água e da escova, e salomão exibia-se agora aos olhares em todo o seu esplendor. Bastante relativo, se repararmos bem. A pele do elefante asiático, e este é um deles, é grossa, de cor meio cinza meio café, salpicada de pintas e pêlos, uma permanente decepção para o próprio, apesar dos aconselhamentos da resignação que sempre lhe estava dizendo que devia contentar-se com o que tinha (...) Salvavam-se os longos incisivos do paquiderme, de uma brancura resplandescente, apenas ligeiramente curvos, como duas espadas apontando em frente. (Saramago, 2008: 23-24)

Interagindo permanentemente com os homens, estas figuras animais cumprem uma importante função ideológica na diegese, permitindo veicular uma axiologia – política, social, religiosa – que, em última instância, não podemos deixar de reconduzir a Saramago ele próprio. Simultaneamente, ilustram a perspectiva do autor sobre o animal que subsiste no homem, bem como a sua reflexão sobre a humanidade do animal. Sobre a flutuação dos limites entre humano e animal, repetidamente sublinhada no universo ficcional saramaguiano, observa Evandro Nascimento:

O pensamento da relação homem-animal é o pensamento do limite, das zonas fronteiriças e da impossibilidade de se separar completa e simetricamente os dois blocos. É um certo animal no homem e um certo homem no animal que é visado, sem identidades definitivamente constituídas. (Apud Maciel, 2011: 132)

É certo que o animal é antropomorfizado nas obras de Saramago, porquanto assume amiúde comportamentos e sentimentos que ao homem são atribuídos, não se tratando, contudo, de através deste hibridismo caucionar uma atitude de dependência ou servilismo

em relação ao humano. Esta humanização não serve, pelo contrário, os propósitos humanos, uma vez que o animal é respeitado na sua individualidade e até perspectivado como um ser que se posiciona numa escala de emoções inacessível aos humanos, por não ter que se subordinar aos ditames da racionalidade.

3. Humanidade e Animalidade

Entre o homem, com a sua razão, e os animais, com o seu instinto, quem, afinal, estará mais bem dotado para o governo da vida?

José Saramago (1994)

3.1. Do olhar ao suspirar animal

Como homem civicamente empenhado e intelectual reflexivo, que infatigavelmente pensou o mundo e a época em que vivia, Saramago reflete, também, acerca da humanidade, da animalidade e sobre as relações entre ambas. O ser humano é retratado como um animal estranho, com atitudes geradoras de perplexidade, tanto no mundo dos homens, como no mundo dos animais²⁴. O autor é sensível à crueldade dos humanos com os animais, nas suas diversas formas de domínio, desde a domesticação e o treinamento, até aos atos de crueldade física, denunciando o “especismo” de que fala Peter Singer²⁵, em função do qual a hegemonia do homem, que faz parte de um grupo privilegiado, é usada para justificar uma insensibilidade ao sofrimento do animal. Para confirmar esta ideologia

²⁴ Cf. o passo seguinte de *A Viagem do Elefante*: «Estranho animal é este bicho homem, tão capaz de tremendas insónias por causa de uma insignificância como de dormir à perna solta na véspera da batalha» (Saramago, 2008: 90).

²⁵ Sobre a teoria do especismo, argumenta Peter Singer: «A maneira como nós os tratamos [os animais] é um assunto moral, do mesmo modo como a luta contra o racismo e o sexismo (machismo) são assuntos morais. (...) O especismo é uma ação prejudicial contra um membro de outra espécie, como o racismo é prejudicial aos membros de outras raças. Por exemplo, humanos são especistas quando dão peso menor ao sofrimento de animais não humanos do que o sofrimento equivalente em outros humanos» (Singer, 2004: 9-10).

do homem como ser dominador, Saramago recorre ao encaixe de uma narrativa metadieética na narrativa principal de *A Viagem do Elefante*. Durante a viagem da caravana, depois da chegada a Figueira de Castelo Rodrigo, o cornaca partilha com o comandante uma história efabulada que ouviu de um dos ajudas:

A história de uma vaca, As vacas têm história, tornou o comandante a perguntar, sorrindo, Esta sim, foram doze dias e doze noites nuns montes da galiza, com frio, e chuva, e gelo, e lama, e pedras como navalhas, e mato como unhas, e breves intervalos de descanso, e mais combates e investidas, e uivos, e mugidos, a história de uma vaca que se perdeu nos campos com a sua cria de leite, e se viu rodeada de lobos durante doze dias e doze noites, e foi obrigada a defender-se e a defender o filho, uma longuíssima batalha, a agonia de viver no limiar da morte, um círculo de dentes, de goelas abertas, as arremetidas bruscas, as cornadas que não podiam faltar, de ter de lutar por si mesma e por um animalzinho que ainda não se podia valer, e também aqueles momentos em que o vitelo procurava as tetas da mãe, e sugava lentamente, enquanto os lobos se aproximavam, de espinhaço raso e orelhas aguçadas. Subhro respirou fundo e prosseguiu, Ao fim dos doze dias a vaca foi encontrada e salva, mais o vitelo, e foram levados em triunfo para a aldeia, porém o conto não vai acabar aqui, continuou por mais dois dias, ao fim dos quais, porque se tinha tornado brava, porque aprendera a defender-se, porque ninguém podia já dominá-la ou sequer aproximar-se dela, a vaca foi morta, mataram-na, não os lobos que em doze dias vencera, mas os mesmos homens que a haviam salvo, talvez o próprio dono, incapaz de compreender que, tendo aprendido a lutar, aquele antes conformado e pacífico animal não poderia parar nunca mais. (Saramago, 2008: 116-117)

Esta vaca, flagrantemente humanizada, representa os valores da família e da coragem, viu-se obrigada a adaptar-se às condições adversas do meio e a sua postura tornou-se inevitavelmente mais agressiva e defensiva e, por esse motivo, foi morta pelos homens, incapazes de compreendê-la. Se perspectivada como uma fábula, a narrativa encerra a moral de perseverança e resiliência do animal, mas, ao mesmo tempo, da crueldade humana, da dificuldade dos homens em aceitar a mudança e da indiferença ao sofrimento do outro não humano.

Neste sentido, o autor procede a uma sistemática reabilitação ética da figura animal, não raras vezes acompanhada de uma crítica impiedosa aos atributos humanos. Por

exemplo, num dos artigos escritos acerca das festas em Pamplona, o autor manifesta a sua incompreensão em face das touradas. Num excerto em particular, destacado pelo próprio nos seus *Cadernos de Lanzarote* (1995), a tourada é relatada não pelo olhar do toureiro sobre o touro, mas a partir do ponto de vista do animal:

O touro entra na praça. Entra sempre, creio. Este veio em alegre correria, como se, vendo aberta uma porta para a luz, para o sol, acreditasse que o devolviam à liberdade. Animal tonto, ingénuo, ignorante também, inocência irremediável, não sabe que não sairá vivo deste anel infernal que aplaudirá, gritará, assobiará durante duas horas sem descanso. O touro atravessa a correr a praça, olha os *tendidos* sem perceber o que acontece ali, volta para trás, interroga os ares, enfim arranca na direcção de um vulto que lhe acena com um capote (...). Em verdade, que mundo vê o touro? Estes toureiros que se vestem de todas as cores, que se cobrem de passamanarias e lantejoulas, que brilham na arena como cristais preciosos, como figuras de vitral, são-no assim aos olhos do touro, ou vê-os ele como sombras baças, fugidias, instáveis, que surgem do nada e se escondem no nada? Imagino que o touro vive num universo sonhado, fantasmal, coberto de cinzas, em que o sabor da erva e o cheiro dos pastos serão as únicas referências apaziguadoras de um mundo vago em que as árvores são como cortinas oscilantes e as nuvens no céu grandes blocos de mármore, ao mesmo tempo que a luz se vai movendo dificilmente para a noite. (Saramago, 1995a: 151-152)

No excerto, privilegia-se o animal e a forma como ele poderá perceber o mundo envolvente, tendo em conta a diferença substantiva do seu olhar. Assim, inverte-se o hegemónico paradigma antropocêntrico: o autor tenta perceber a perspectiva do touro quando está frente ao toureiro, ao invés da usual perspectiva do público ou do toureiro sobre o touro²⁶. Esta perspectiva sobre o olhar do animal que nos contempla e revela os limites do humano parece retomar o pensamento de Jacques Derrida:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem,

²⁶ Um outro autor do século XX, Miguel Torga, apresenta, num dos contos coligidos em *Bichos*, uma situação narrativa análoga. Em “Miura”, representa-se também o olhar do touro sobre o toureiro, em versão ainda mais humanizada: «Subitamente, o adversário estendeu-lhe diante dos olhos congestionados o brilho dum estoque. Quê?! Pois poderia morrer ali, no próprio sítio da sua humilhação?! Os homens tinham dessas generosidades?! Calada, a lâmina oferecia-se inteira. Calmamente, num domínio perfeito de si, Miura fitou-a bem. Depois, numa arremetida que parecia ainda de luta e era de submissão, entregou o pescoço vencido ao alívio daquele gume.» (Torga, 1984: 116-117)

ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar. (Derrida, 1999: 31)

Outro autor que reflete sobre o olhar animal, John Berger, afirma que «[o]s olhos de um animal que observam um homem são desconfiados e atentos» e que «[o] animal examina cuidadosamente o homem através do abismo da sua não-compreensão» (Berger, 2010: 7). É inevitável relacionar estas palavras com o olhar minucioso e escrutinador do touro, ao observar as lantejoulas coloridas do toureiro. O poeta pode conjecturar quais seriam as percepções do touro e em que mundo ele viveria, pois esse exercício de se colocar no lugar do animal, de acordo com Jacques Derrida, só é viável no domínio da poesia: «Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético» (Derrida, 1999: 22).

Verifica-se, pois, uma evidente inversão de posicionalidades. Habitualmente, o homem surge como observador e o animal como observado. Contudo, a perspectiva saramaguiana, no excerto em análise, encontra-se polarizada no enfoque visual do touro, ainda que não se desvincule totalmente da visão humana projetada no animal.

Assim, a indagação saramaguiana da perspectiva animal vai ainda mais além, ao sugerir um *continuum* humano-animal, exemplarmente ilustrado na verdadeira osmose de comportamentos entre o autor e os seus animais domésticos. Um converte-se no prolongamento do outro, tornando manifesta a comunicação afetuosa que Saramago desenvolveu com os seus cães, expressa na tentativa de compreensão das suas atitudes, colocando-se no lugar do outro. A convivência entre ambos gera comportamentos similares e revela imprevistas afinidades, como, por exemplo, o ato de suspirar:

O cão dá três voltas sobre si mesmo, deita-se, acomoda-se, suspira profundamente. As voltas, julgamos saber por que as dá. Ainda que o chão que pisa seja um tapete, uma almofada, as simples tábuas lisas, o cão conserva gravada nos circuitos arcaicos do cérebro a necessidade silvestre de acamar a erva e o mato antes de se deitar, como faziam os lobos seus antepassados e os de agora continuam a fazer. Nunca estive tão perto de um lobo que pudesse ver se também eles suspiram quando se deitam. Talvez sim. No entanto, prefiro pensar que o suspiro dos cães lhes veio do costume, durante séculos e séculos, de ouvir suspirar os humanos. Agora mesmo, um após outro, os cães que vivem nesta casa – o *Pepe*, a *Greta*, o

Camões – deram as suas três voltas, deitaram-se aos nossos pés, e suspiraram. Eles não sabem que também eu suspirarei quando me deitar. Provavelmente, todos os seres vivos suspiram assim quando se deitam, provavelmente está feito de suspiros o silêncio que precede o sono do mundo. Pergunto-me agora: onde acabo eu e começa o meu cão? onde acaba o meu cão e começo eu? (Saramago, 1997: 203-204)

Esta continuidade essencial entre homem e animal vai ao encontro do que afirma Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira, quando salienta o facto de a representação do animal na literatura funcionar habitualmente como espelho (antropocêntrico) do ser humano:

No bojo de uma reflexão sobre o sujeito e a escritura, parece-me instigante buscar compreender a consideração do animal como ser dotado de estatuto semelhante ao do homem. A representação do animal na literatura tem servido de espelho ao ser humano e, não poucas vezes, o animal é alvo de antropomorfização, sendo idealizado ou denegrado segundo a visão antropocêntrica. (Oliveira, 2008: 13)

Este conceito é retomado por José Saramago e torna-se ainda mais evidente no romance *A Viagem do Elefante*, no qual o animal surge decisivamente emancipado de uma visão antropocêntrica.

3.2. O animal que habita o (des)humano

3.2.1 As deformidades da alma: a cegueira branca

Além de refletir sobre o animal e os vários modos da sua relação com o humano, José Saramago não deixou de, em textos de circunstância ou pelo registo oblíquo da ficção, pensar a humanidade, considerando-a na sua natureza e no seu devir. Partilhando um generalizado pessimismo antropológico, produto de uma observação crítica e decetiva do real, os prognósticos do escritor em relação ao futuro do homem eram sombrios. Deixando-se guiar por uma contraética do egoísmo, da indiferença e da ganância, o homem compromete a sua própria humanidade, revertendo a uma espécie de arracionalidade selvagem, onde impera a lei primitiva do instinto. O romance *Ensaio sobre a Cegueira*

(1995b) constitui, assim, uma parábola distópica sobre a degradação do homem que faz uso de uma razão cega:

No meu romance *Ensaio sobre a Cegueira* tentei, recorrendo à alegoria, dizer ao leitor que a vida que vivemos não se rege pela racionalidade, que estamos usando a razão contra a razão, contra a própria vida. Tentei dizer que a razão não deve separar-se nunca do respeito humano, que a solidariedade não deve ser a exceção, mas a regra. Tentei dizer que a nossa razão está a comportar-se como uma razão cega que não sabe aonde vai nem quer sabê-lo. Tentei dizer que ainda nos falta muito caminho para chegar a ser autenticamente humanos e que não creio que seja boa a direcção em que vamos. (Saramago, 1997: 233-234)

Para o autor, o homem contemporâneo não alcançou ainda a verdadeira humanidade. A sua quase-humanidade é, assim, desvendada num mundo trágico e apocalíptico, no qual os homens vão cegando gradualmente, como por contágio. Com a perda da visão, Saramago põe em evidência a ausência de humanidade do homem e comunica, em registo alegórico, a sua imagem desencantada do mundo:

Imago mundi lhe chamei, (...) visão aterradora de um mundo trágico. Desta vez, a expressão do pessimismo de um escritor de Portugal não vai manifestar-se pelos habituais canais do lirismo melancólico que nos caracteriza. Será cruel, descarnado, nem o estilo lá estará para lhe suavizar as arestas. No *Ensaio* não se lacrimam as mágoas íntimas de personagens inventadas, o que ali se estará gritando é esta interminável e absurda dor do mundo. (Saramago, 1996: 58)

Os ingredientes estéticos de grotesco aplicam-se exemplarmente a este mundo de horror sem redenção, que evoca o conceito do *Unheimlich* freudiano (cf. Freud: 1919). No universo criado por Saramago em *Ensaio sobre a Cegueira*, pressente-se essa inquietante estranheza emanada por um universo sinistro e desfamiliarizado. Como, a propósito do mundo do grotesco, afirma Kayser:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e das formas e dissolve em suas ordenações. (cf. Kayser, 2009)

Assim, o leitor encontra-se perante um mundo de cegos que padecem de uma “doença” que, ao contrário da cegueira comum, não é escura, mas branca. No *Ensaio sobre a Cegueira*, a cegueira branca assume várias designações metafóricas ou antitéticas – «mar de leite» (Saramago, 1995b:14), «muro branco» (ibid.:15), «treva branca», «mal branco» (ibid.:50), «espécie de brancura leitosa, espessa» (ibid.:28) como «o sol dentro do nevoeiro» (ibid.:94) – e quem dela sofre sente que os seus olhos se tornaram «sóis embaciados» (ibid.:76). Esta cegueira é diferente de tudo o que se conhece e, depois de o primeiro cego ser examinado por um oftalmologista e não apresentar nenhum sinal de patologia (cf. Saramago, 1995: 22-23), tudo indica que se trata de uma cegueira espiritual, portanto branca. Saramago recorre ao dispositivo alegórico de cegueira da humanidade, sintetizando através dele várias incapacidades do homem que parecem definir a cegueira espiritual patente em *Ensaio sobre a Cegueira*: «Como evitar que fiquemos, nós, também, imersos numa outra espécie de brancura, que é a ausência do sentir, a incapacidade de reagir, a indiferença, o alheamento?» (Saramago, 1994: 69-70).

No decurso da diegese de *Ensaio sobre a Cegueira*, vários são os momentos em que as deformidades da alma se destacam e as personagens enunciam a visão do autor, condensada nesta afirmação do médico: «É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade» (Saramago, 1995b: 40).

3.2.2. A bestialização do humano: animalidade grotesca

Ao desenvolver a ideia de que o homem contemporâneo habita um mundo do qual desertou a razão, Saramago argumenta que, quando comparada com a de todos os outros animais, a irracionalidade humana é incontestavelmente superior:

Na escola primária, algumas ingénuas e crédulas pessoas que ensinavam pelos livros explicaram-me que o homem, além de ser um animal racional, era também, pela graça e benevolência de Deus, o único que podia gabar-se de tal privilégio. (...) andei quase toda a vida agarrado à convicção de que, apesar de umas quantas contrariedades de maior ou menor vulto, a espécie em que nasci usava realmente a cabeça como aposento e escritório da Razão. (...) Agora, chegado a estes dias, os meus e os do mundo, vejo-me perante duas probabilidades: ou a Razão, no homem, não tem feito mais do que dormir e engendrar monstros, ou o homem, sendo

indubitavelmente um animal entre os animais, é, também indubitavelmente, o mais irracional de todos eles. Com grande desgosto, inclino-me para a segunda hipótese, e não por ser eu doentiamente propenso a filosofias pessimistas e negativistas, mas porque o cenário do mundo, de todos os pontos de vista, me parece uma demonstração clara da irracionalidade humana. O sono da Razão, esse que nos converte em irracionais, fez de cada um de nós um pequeno monstro. De egoísmo, de fria indiferença, de desprezo cruel. O homem, por muito cancro e sida, por muita seca e muito terramoto, não tem outro inimigo senão o homem. (Saramago, 1996: 36)

Em *Ensaio sobre a Cegueira*, irá amplificar esta argumentação, demonstrando que a privação da razão faz regredir o homem a uma animalidade que é agora entendida como negação do especificamente humano. A animalidade no homem abre, pois, uma porta para a sua desumanidade e neste contexto deverá ser compreendida a associação grotesca entre homem e animal²⁷.

Esta perspetiva de que o mundo desaba em avalanche devido a uma alteração no curso normal do quotidiano implica um deslocamento do homem e uma mudança abrupta no seu comportamento. A obliteração da racionalidade das personagens de *Ensaio sobre a Cegueira*, somada à ausência de informantes temporais e espaciais, universaliza a ficção e torna a alegoria extensiva a toda a humanidade. Esta é ainda a razão pela qual as personagens de *Ensaio sobre a Cegueira* são anónimas, pois cada uma delas poderá ser um de nós:

Decidi que não haverá nomes próprios no *Ensaio*, ninguém se chamará António ou Maria, Laura ou Francisco, Joaquim ou Joaquina. Estou consciente da enorme dificuldade que será conduzir uma narração sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela

²⁷ A este propósito, referem Muniz Sodré e Raquel Paiva: «Isto posto, passemos a figurar um homem que, dentro de sua liberdade se ultrapasse da natureza regulamentada pela civilização, abandone as regras socialmente estipuladas, bebendo sem sede e amando sem tempo, mas de modo semelhante ao que se julga que um animal faria. Nesta figuração – no limite, uma fantasia de reversibilidade entre homem e bicho – torna-se tensa a zona de fronteira entre humanidade e animalidade. O corpo investe-se de uma lógica própria, que não coincide em termos absolutos com os ditames do espírito, elaborados pelas regras culturais (...) Se acrescentarmos a esse quadro a possibilidade de riso, ainda que seja um riso nervoso, inquieto ou temeroso, podemos nos deparar como fenómeno esteticamente apontado como “grotesco”» (Sodré e Paiva, 2002: 61-62).

mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e preparar-lhes destinos. (Saramago, 1994: 101-102)

Este anonimato acentua a semelhança das personagens com os animais, pois também estes não se conhecem pelos nomes, mas identificam-se pelos cheiros. A cegueira dos homens conduz a uma dissolução da sua identidade, à sua descaraterização e torna a nomeação individualizadora redundante. Os cegos são comparados a uma qualquer raça de cães:

(...) tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse (...) (Saramago, 1995b: 64)

Como desconhecem os nomes umas das outras, as personagens, à medida que vão cegando e são conduzidas à quarentena no edifício do manicómio, apresentam-se aos cegos que já aí residiam através das profissões e será essa a sua marca distintiva:

O melhor será que se vão numerando e dizendo cada um quem é. (...) Um, fez uma pausa, parecia que ia a dizer o nome, mas o que disse foi, Sou polícia, e a mulher do médico pensou, Não disse como se chama, também saberá que aqui não tem importância. Já outro homem se apresentava, Dois, e seguiu o exemplo do primeiro, Sou motorista de táxi. O terceiro homem disse, Três, sou ajudante de farmácia. Depois, uma mulher, Quatro, sou criada de hotel, e a última, Cinco, sou empregada de escritório. (ibid.: 66)

Se, em *Ensaio sobre a Cegueira*, a ausência total de nomes reflete o propósito do autor de destacar a face animal nos humanos²⁸, que se conhecem por outros atributos que não o nome socializado e convencional, tal como os animais, já em *A Viagem do Elefante*

²⁸ Refletindo sobre os textos em que se abdica de um tratamento ficcional individualizado das personagens, observa Garramuño: «É como se essas narrativas submetessem os personagens a uma espécie de corrente centrífuga que varresse todo traço individual para ficar com o núcleo descarnado da pessoa – corpo, carne –, esse quem ou quê que é afetado pelos acontecimentos e recebe o impacto deles. Porque o que não desaparece desses textos é precisamente esse núcleo que se quer pessoal, mesmo ao renegar toda individualidade» (Apud Maciel, 2011: 108).

se verifica uma mudança dos nomes, tanto do elefante como do cornaca, que evidencia o poder e a autoridade dos homens, em concreto do arquiduque Maximiliano, o novo proprietário de salomão e de subhro. O seu sentido de propriedade torna-se manifesto na vontade de alterar os nomes do elefante e do cornaca, ao mesmo tempo que coloca no mesmo nível de submissão e dependência homem tratador e animal tratado. Salomão²⁹, nome inicial do elefante, é alterado para solimão³⁰, logo no início do romance, na carta resposta do arquiduque Maximiliano:

Também diz o arquiduque, meu senhor, que vossa alteza, querendo, não necessita ficar à espera de que se aproxime a data da partida para enviar o solimão a valladolid, Que solimão é esse, perguntou, enxofrado, o rei, ainda não tem lá o elefante e já lhe quer mudar o nome, Solimão, o magnífico, meu senhor, o sultão otomano (...) (Saramago, 2008: 29-30)

Para Maria Luiza Scher Pereira, o gesto de rebatizar o elefante com o nome do Imperador muçulmano pode ser interpretado, em clave alegórica, como indicial do domínio europeu do mundo:

Batizar o elefante com o nome do Imperador muçulmano, arrastá-lo pela Europa gelada, exibindo-o como uma propriedade exótica conquistada aos povos subjugados transformou *A viagem do elefante* numa alegoria do domínio europeu do mundo. Da mesma forma, o tratador indiano tem seu nome mudado de Subro

²⁹ O nome Salomão refere-se ao «filho e sucessor de David, foi o terceiro rei de Israel (975-935 a.C). Ao contrário de seu pai, S. orientou-se para uma política conducente ao poder absoluto à maneira das políticas orientais. Para isso, desembaraçou-se de seu irmão, Adonias, e dos principais membros do partido que o levou ao poder. Projectando grandes realizações monumentais e uma organização perfeita do reino, exigiu do povo impostos muito pesados. Dividiu o reino em 12 distritos ou prefeituras. Entre as construções de S. destacam-se: o templo de Jerusalém, o palácio real e a fortaleza de Milo. Teve um harém famoso. Quanto à política externa, S. pôs em acção ideias muito diferentes das de seu pai. (...) Desenvolveu intensa actividade comercial com outros países. (...) No que toca à sua atitude religiosa, S., no qual existiam a ciência e a sabedoria divinas, que lhe valeram uma reputação extraordinária pela sua grande actividade literária e poética (3000 provérbios, 1005 poemas), comprometeu seriamente os altos ideais de paz, de riqueza e de sabedoria, com a admissão de muitas estrangeiras (...). Assim se introduziram práticas idolátricas e o paganismo começou a infiltrar-se no país, coisa que David nunca teria consentido. S. veio a sentir uma forte oposição de carácter político e religioso, da parte dos seus súbditos. (...) Passado pouco tempo dar-se-ia o cisma que dividia o país e traria consequências gravíssimas para a história de Israel» (*Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, 2002, vol. 25: 1361-1362).

³⁰ Por outro lado Solimão I foi «o sultão dos turcos otomanos, de 1520-1566, designado o *Magnífico*. No seu tempo o império dos turcos otomanos atingiu o apogeu político e cultural. Empreendeu 13 campanhas contra os seus inimigos. Foi vítima das suas investidas contra a Hungria, que, derrotada, ficou durante mais de um século sob o domínio otomano. Lutando contra a Pérsia, S. I tomou Bagdade, a grande capital dos califas abácidas. Na luta contra Carlos V cercou Viena de Áustria, que esteve prestes a cair em seu poder. A época de S. I foi de grande esplendor nas letras, ciências e artes (...)» (*Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, 2002, vol. 27: 349).

(que ironicamente significa branco) para Fritz, um nome alemão extremamente comum, somente pelo fato de que Maximiliano da Áustria assim o determinou em mais uma demonstração do poder nomeador da Europa sobre os outros povos. (Pereira, 2010: 95)

O nome do elefante permanece o original – salomão – até ao dia em que ele é entregue a Maximiliano, em Valladolid, e é por ele renomeado solimão, o que desagrade profundamente ao cornaca. Este «foi informado oficialmente pelo intendente do arquiduque de que salomão, daqui em diante, passará a chamar-se solimão. Desgostou-o profundamente a mudança do nome» (Saramago, 2008: 150). O «antigo e feliz salomão» (ibid.: 167) foi «agora tristemente batizado com o bárbaro nome de solimão» (ibid.: 167). A partir deste momento, o narrador passa a designá-lo por solimão, embora, por vezes, resgate o nome original, por forma a lembrar o leitor das origens do elefante³¹, pois a renomeação em nada alterou a postura do paquiderme.

À semelhança do elefante, também subhro³² é sujeito a uma renomeação pelo arquiduque, a quem desagradava o seu nome real:

Subhro está parado diante do arquiduque, e aguarda as perguntas. Que nome é o teu, foi, como era mais do que previsível, a primeira delas, O meu nome é subhro, meu senhor, Sub, quê, Subhro, meu senhor, é esse o meu nome, E significa alguma coisa, esse teu nome, Significa branco, meu senhor, Em que língua, Em bengali, meu senhor, uma das línguas da Índia (...) Gostas do teu nome, Não o escolhi, foi o nome que me deram, meu senhor, Escolherias outro, se pudesses, Não sei, meu senhor, nunca pensei em tal, Que dirias tu se eu te fizesse mudar de nome, Vossa alteza haveria de ter uma razão, Tenho-a (...) O teu nome é custoso de pronunciar, Já mo têm dito, meu senhor, Tenho a certeza que em Viena ninguém o irá entender, O mal será meu, meu senhor, Mas esse mal tem remédio, passarás a chamar-te Fritz, Fritz, repetiu com voz dorida subhro, Sim, é um nome fácil de reter, além disso há já uma quantidade enorme de Fritz na Áustria, tu serás mais um, mas o único com um elefante, Se vossa alteza mo permite, eu preferiria continuar com o meu nome de sempre, Já decidi, e ficas avisado de que me enfadarei contigo se

³¹ Podemos confirmar esta informação nos passos seguintes: «Algo terá de acontecer-nos, salomão» (Saramago, 2008: 247); «Era não conhecer salomão» (ibid.: 254). No último capítulo, depois da morte do elefante, o nome inicial é retomado: «Como se vê, a salomão não lhe serviu de nada ter-se ajoelhado» (ibid.: 257).

³² Subhro significa branco, designativo ironicamente dissonante, uma vez que a personagem é um indiano de pele escura. (cf. Saramago, 2008)

voltares a pedir-mo, mete na tua cabeça que o teu nome é fritz e nenhum outro (Saramago, 2008: 152-153)

Elefante e cornaca são colocados no mesmo nível de subjugação e são tratados, de modo análogo, como criaturas destituídas de vontade própria, desapossados da sua identidade e objetificados como propriedade à disposição de um homem caprichoso e despótico. O cornaca é o prolongamento do seu elefante, como se fosse, também ele, um animal de estimação. Perante esta alteração, subhro, ou fritz, manifesta a sua contrariedade:

Éramos subhro e salomão, agora seremos fritz e solimão. Não se dirigia a ninguém em particular, dizia-o a si próprio, sabendo que estes nomes nada significam, mesmo tendo eles vindo ocupar o lugar de outros que, sim, significavam. Nasci para ser subhro, e não fritz, pensou. (Saramago, 2008: 153-154)

Mais tarde, ao chegar ao cais de Génova, por ocasião da saída do barco, o cornaca pode usufruir da glória que alcançou com a sua viagem e a sua postura aparenta ter sofrido alguma alteração, já que, embora os traços da sua personalidade original não se desvançam, revela algum ajuste à sua nova vida, como parece comprovar a renomeação para fritz. Aos nomes diferentes corresponde um desdobramento de carácter. Assim, subhro apresenta-se como um indiano humilde e digno e fritz como o vaidoso e ambicioso austríaco, como se esta mudança implicasse também uma alteração de personalidade:

Quando montava o salomão, a subhro sempre lhe havia parecido que o mundo era pequeno, mas hoje, no cais do porto de génova, alvo dos olhares de centenas de pessoas literalmente embevecidas pelo espetáculo que lhes estava sendo oferecido, quer com a sua própria pessoa quer com um animal em todos os aspetos tão desmedido que obedecia às suas ordens, fritz contemplava com uma espécie de desdém a multidão, e, num insólito instante de lucidez e relativização, pensou que, bem vistas as coisas, um arquiduque, um rei, um imperador não são mais do que cornacas montados num elefante. (Saramago, 2008: 179)

Esta oscilação na axiologia e na índole moral das personagens surge também, de modo ostensivo, em *Ensaio sobre a Cegueira*. Vários são os gestos das personagens que, naturalmente desorientadas pela cegueira, comprometem o bem-estar comum e permitem corroborar a tese saramaguiana de uma humanidade não humana. Paradoxalmente, é a cegueira que ilumina o ser humano na sua mais crua essência, como podemos verificar

pelo diálogo seguinte: «Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são, disse o médico, E as pessoas, perguntou a rapariga dos óculos escuros, As pessoas também, ninguém estará lá para vê-las» (Saramago, 1995b: 128). Liberto de qualquer tipo de interdito social, resguardado de qualquer olhar judicativo, o homem revela-se em toda a sua plenitude. A maldade, o egoísmo e os comportamentos antissociais podem libertar-se e apoderar-se do ser humano, cujos atos deixaram de ser vigiados por uma consciência ética. A mulher do médico lança um apelo, para que os cegos não se abandonassem totalmente à animalidade, tentando obstinadamente preservar o que de humano ainda neles subsistia:

Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais, tantas vezes o repetiu, que o resto da camarata acabou por transformar em máxima, em sentença, em doutrina, em regra de vida, aquelas palavras, no fundo simples e elementares. (ibid.: 119)

Uma das atitudes reveladoras da escala rarefeita de valores morais que regula a existência destas personagens diz respeito ao desprezo por alguns cegos que entretanto morrem, abatidos pelos soldados que vigiam a quarentena, quando aqueles assomaram ao átrio à espera das prometidas refeições que tardavam. A segunda camarata do lado direito teimava em adiar o enterro dos mortos que ali pertenciam:

Vocês já trataram de enterrar os vossos, perguntou um cego da primeira camarata para dizer alguma coisa, Ainda não, Começam a cheirar, infectam para aí tudo, Pois que infectem e que cheirem, pela parte que me toca não tenciono mexer uma palha enquanto não tiver comido, já dizia o outro que primeiro come-se, depois é que se lava a panela (...) (ibid.: 102-103)

Por um lado, o sargento considera que «(...) o melhor era deixá-los morrer à fome, morrendo o bicho acabava-se a peçonha» (ibid.: 89); já os soldados viviam em terror, com receio de um possível contágio pelos cegos que se pudessem aproximar, como se fossem animais doentes, movimentando-se com gestos semelhantes a caranguejos. O medo dos guardas era tal, que pensavam em cometer as maiores atrocidades. As ideias de assassínio em massa são comuns aos que se ocupam da organização e defesa: se, nos soldados, elas são geradas pelo medo, nos sargentos derivam da pura crueldade.

A vontade dos soldados era apontar as armas e fuzilar deliberadamente, friamente, aqueles imbecis que se moviam diante dos seus olhos como caranguejos coxos, agitando as pinças trôpegas à procura da perna que lhes faltava. Sabiam o que no quartel tinha sido dito essa manhã pelo comandante do regimento, que o problema dos cegos só poderia ser resolvido pela liquidação física de todos eles, os havidos e os por haver, sem contemplações falsamente humanitárias, palavras suas, da mesma maneira que se corta um membro gangrenado para salvar a vida do corpo, A raiva de um cão morto, dizia ele, de modo ilustrativo, está curada por natureza. (ibid.: 105)

A animalidade do homem – ou a sua desumanidade – atinge o paroxismo quando um grupo de cegos subjuga todos os outros, sob ameaças de privação de comida, primeiramente em troca de dinheiro ou outros bens valiosos – «Não nos deixaram trazer a comida (...) Eles dizem que isso acabou, a partir de hoje quem quiser comer terá que pagar.» (ibid.: 137-138) –, e depois em troca de sexo com as mulheres das camaratas, o que redundava em sucessivas violações coletivas: «passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. (...) Se não nos trouxerem mulheres, não comem» (ibid.: 165). No plano do enunciado narrativo, este crescendo de brutalidade é estilisticamente comunicado pelas repetições, metáforas e símiles animalistas. As analogias com o cavalo reduzem o humano à expressão amoral do instinto, exponenciando a bestialização grotesca das personagens:

No último corredor, lá ao fundo, a mulher do médico viu um cego que estava de sentinela, como de costume. Ele devia ter ouvido os passos arrastados, deu um aviso, Já aí vêm, já aí vêm. De dentro saíram gritos, relinchos, risadas. Quatro cegos afastaram rapidamente a cama que servia de barreira à entrada, Depressa, meninas, entrem, entrem, estamos todos aqui como uns cavalos, vão levar o papo cheio, dizia um deles. (...) Rapazes, estas gajas são mesmo boas. Os cegos relincharam, deram patadas no chão, Vamos a elas que se faz tarde, berraram alguns. (ibid.: 175-176)

A expressividade da forma verbal “relincharam” reforça esta comparação com o cavalo, dando ênfase à excitação sexual sentida pelos cegos quando as mulheres chegam à sua camarata. Em seguida, o narrador denuncia a brutalidade dos atos sexuais e do sofrimento infligido às mulheres, obrigadas a praticar todo o tipo de atrocidades e sujeitas

a insuportáveis sevícias sexuais. O estado depauperado e moribundo em que ficaram as mulheres é intensificado pela comparação zoomórfica dos cegos com hienas e das mulheres com uma carcaça: «a cega das insónias uivava de desespero debaixo de um cego gordo, as outras quatro estavam rodeadas de homens com as calças arriadas que se empurravam uns aos outros como hienas em redor de uma carcaça.» (ibid.: 176). Por outro lado, o símile das hienas denuncia, pela alusão necrófaga, a morte desta mulher, que não chegará viva à sua camarata.

Múltiplas comparações com animais reiteram a personalidade dominante, agressiva e animalesca dos violadores, diametralmente oposta ao sofrimento silencioso das mulheres: «enfim o homem sacudiu-se todo, deu três sacões violentos como se cravasse três espeques, resfolegou como um cerdo engasgado, acabara. A rapariga dos óculos escuros chorava em silêncio» (ibid.: 177).

A vingança acontece ao quarto dia de violações, a pretexto da ida das mulheres da segunda camarata, condenadas a tornarem-se escravas sexuais em troca de alimentação. A mulher do médico protagoniza, a título individual, esta mudança de poder e dá corpo e voz à revolta de todos os subjugados, uma vez que é ela a única que vê e pode, por isso, desafiar a tirania dos cegos. Durante os atos sexuais, infiltra-se na camarata:

Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele. A cega continuava no seu trabalho. A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais. O grito mal se ouviu, podia ser o ronco animal de quem estivesse a ejacular, como a outros já estava sucedendo, e talvez o fosse, na verdade, ao mesmo tempo que um jacto de sangue lhe regava em cheio a cara, a cega recebia na boca a descarga convulsiva do sémen. (ibid.: 185-186)

Nesta imagem grotesca do gozo sexual associado à morte, o ronco do cego é simultaneamente de prazer e de dor, sensações paradoxais sinalizadas pelo sangue e o sémen que jorram em simultâneo. Assim termina o domínio de cegos sobre cegos, mas

nem esta circunstância estanca a animalidade dos homens. Por bizarro que possa parecer, um cego afirma ainda que a morte do cego usurpador era desnecessária, pois nada custava às mulheres oferecerem o seu corpo em troca de comida: «O que eu sei é que não estaríamos nesta situação se não fosse terem-lhes matado o chefe, que importância teria irem lá as mulheres duas vezes por mês a dar-lhes o que deu para dar-se a natureza, pergunto» (ibid.: 191).

Muitas são as situações no romance em que o homem, privado do sentido da visão, exhibe um comportamento reminescente do de vários animais. Como referem Arya Aryan e Zohreh Helali, a imagística zoomórfica comunica, em *Ensaio sobre a Cegueira*, a absoluta ausência de moralidade:

In José Saramago's *Blindness*, the deterioration of humanity and morality is depicted by analogies made between the people and animals. In other words, the novel attributes animal characteristics to the characters which is intensified by the animal imagery that is dominant throughout the text. (Aryan e Helali, 2012: 66)

Assim, proliferam no romance as metáforas e comparações de teor animalista, geralmente ressemantizadas em registo grotesco e com intenção degradadora. Neste sentido, as comparações com caprinos são abundantes: «eram os cegos, trazidos em rebanho, que esbarravam uns nos outros» (Saramago 1995b: 72); «mantêm-se juntos, apertados uns contra os outros, como um rebanho, nenhum deles quer ser a ovelha perdida porque de antemão sabem que nenhum pastor os irá procurar» (ibid.: 211); «o que não estaria bem seria imaginar que estes cegos, em tal quantidade, vão ali como carneiros ao matadouro, balindo como de costume» (ibid.: 112).

Participando da isotopia da animalidade grotesca, os movimentos dos cegos são, num nítido propósito de deformação caricatural, aproximados aos de suínos: «Em circunstâncias diferentes, o grotesco espectáculo teria feito rir à gargalhada o mais sisudo dos observadores, era de morrer, uns quantos cegos a avançarem de gatas, de cara rente ao chão como suínos» (ibid.: 105). Num outro passo, os cegos são comparados a «porcos, são como porcos. Não eram porcos, só um homem cego e uma mulher cega que provavelmente nunca saberiam um do outro mais do que isto» (ibid.: 98).

A imagística animal é ainda extensiva aos insetos. Os cegos descobrem que «(...) a gente já não se perde, com um braço esticado à frente e uns dedos a mover-se como

antenas de insectos chega-se a toda a parte (...)» (ibid.: 86-87); quando se encontram nos corredores, reconhecem-se facilmente – «toparam-se a meio caminho, os dedos com os dedos, como duas formigas que deveriam reconhecer-se pelos manejos das antenas (...)»³³ (ibid.: 120) –; até o interior das camaratas «é como uma colmeia só povoada de zangãos, bichos zumbidores, como se sabe, poucos dados à ordem e ao método (...)» (ibid.: 205).

Este cenário distópico imaginado por Saramago converte-se, com o avanço da diegese, num universo de pesadelo, dominado pela abjeção. Sujeitos a um processo de desumanizante degradação, os cegos habitam um mundo de podridão, cruamente descrito pelo narrador nesta passagem:

Mas agora, ocupados como se encontram todos os catres, duzentos e quarenta, sem contar os cegos que dormem no chão, nenhuma imaginação, por muito fértil e criadora que fosse em comparações, imagens e metáforas, poderia descrever com propriedade o estendal de porcaria que por aqui vai. Não é só o estado a que rapidamente chegam as sentinas, antros fétidos, como deverão ser, no inferno, os desaguadoiros das almas condenadas, é também a falta de respeito de uns ou súbita urgência de outros que, em pouquíssimo tempo, tornaram os corredores e outros lugares de passagem em retretes que começaram por ser de ocasião e se tornaram de costume. (...) Estes cegos, se não lhe acudirmos, não tardarão a transformar-se em animais, pior ainda, em animais cegos. (ibid.: 133-134)

Este mundo de cegueira expõe também a gradual animalização do homem pela ênfase colocada na extrema sujidade que invade todos os locais onde habita, começando pelo manicómio até alastrar, posteriormente, às ruas, às lojas e a todos os locais a que os cegos acedem. O médico considera expressamente o *imundo* como sintoma do *inumano*: «(...) sabia que estava sujo, sujo como não se lembrava de ter estado alguma vez na vida. Há muitas maneiras de tornar-se animal, pensou, esta é só a primeira delas» (ibid.: 97). De

³³ As formigas revestem-se de crucial relevância funcional e simbólica no romance *Levantado do Chão*, pois são elas as únicas que testemunham o longo e doloroso interrogatório da PIDE a Germano Vidigal, que é espancado, torturado e morto (cf. Saramago, 1908: 167-175). Também Isabel Araújo Branco, na sua tese de mestrado, esclarece em relação à presença das formigas: «Assustam-se as formigas quando o homem cai perto delas, mesmo sem as atingir. E, neste passo, transforma-se um dos insectos numa segunda vítima da Pide. Uma formiga decide agarrar-se à roupa de Germano para o ver melhor, interessada no protagonista da cena, mas os pides batem no homem e esmagam o animal com apenas uma cacetada. Já no fim, ele abre os olhos e a única coisa que vê é o carreiro de formigas. É uma espécie de correspondência, de agradecimento involuntário a quem o acompanhou naqueles momentos. Depois da morte do homem, indignam-se as formigas porque circula a versão de que ele não foi morto, mas que se enforcou. Elas “assistiram a tudo, ora umas, ora outras, mas entretanto juntaram-se e juntaram o que viram, têm a verdade inteira”» (Branco, 2008: 80-81). Torna-se assim inequívoca a importância do contato visual entre as formigas e Germano.

modo similar, o velho da venda preta, quando finalmente pode tomar um banho na banheira da casa do médico, com água recolhida da chuva, percebeu como estava sujo:

Molhou-se todo rapidamente para não ter tempo de arripiar-se, depois, por ordem, com método, começou a ensaboar-se, a esfregar-se energicamente partindo dos ombros, braços, peito e abdómen, o púbis, o sexo, o entrepernas, Estou pior que um animal, pensou, depois as coxas magras, até à casca de sujidade que lhe calçava os pés. (ibid.: 270)

Neste mundo em deriva, onde pequenos grupos de cegos deambulam à procura de comida nas lojas, sem nenhum outro objetivo além de encontrar alimentos, o indivíduo fica irremediavelmente entregue à sua própria sorte. E é da terrível solidão do homem que se descobre animal que emerge o caos: «(...) não há água, não há electricidade, não há abastecimentos de nenhuma espécie, encontramos-nos no caos, o caos autêntico deve ser isto (...)» (ibid.: 244).

3.3. A humanização do animal – o animal quase pessoa

3.3.1. As lágrimas antropomorfizadoras

O *Ensaio sobre a Cegueira* é protagonizado por uma figura feminina, sempre denominada como a mulher do médico, que se destaca das restantes personagens do romance por ser a única que não é privada do sentido da visão. Este aspeto distintivo, que num primeiro momento parece ser unicamente uma preeminência, torna-se, com a passagem do tempo, também numa qualidade difícil de suportar, por tudo o que envolve. A mulher do médico revela sentimentos voyeuristas e culposos, no sentido em que observa os outros sem que estes saibam que estão a ser observados, pois todos se julgam unicamente rodeados por cegos:

Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente

indigno, obsceno, Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou. (Saramago, 1995b: 71)

É inegável que todo o mundo caótico que lhe entrava pelos olhos dentro se tornou difícil de observar e só ela conhecia o real estado do mundo, como «[s]ó a mulher do médico sabia o estado em que se encontrava o morto, a cara e o crânio rebentados pela descarga, três buracos de balas no pescoço e na região do esterno» (ibid.: 83). Desde a imundice ao egoísmo, os cegos passaram a comportar-se vilmente e a mulher do médico chegou até a desejar cegar e abdicar das vantagens que a visão lhe trazia, tanto em relação a si como ao seu marido, imaginando o que ainda estaria por vir e por ver:

Olhava o marido que murmurava sonhando, os vultos dos outros debaixo dos cobertores cinzentos, as paredes sujas, as camas vazias à espera, e serenamente desejou estar cega também, atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas, para a sua fulgurante e irremediável cegueira. (ibid.: 65)

Além de ver o indesejável, a mulher do médico também se sentiu obrigada a esconder que podia ver e sofreu com a preocupação em esconder que não era cega, pois ela «[n]ão queria nem pensar nas consequências que resultariam da revelação de que não estava cega, o mínimo que lhe poderia acontecer seria ver-se transformada em serva de todos, o máximo talvez fosse converterem-na em escrava de alguns» (ibid.: 93).

Por vezes, a mulher do médico sentia que era seu dever ajudar ainda mais e que era sua obrigação contar aos restantes que via, para depois os poder ajudar, revelando alguma perturbação e fragilidade: «Há que dar remédio a este horror, não aguento, não posso continuar a fingir que não vejo (...)» (ibid.: 134), acabando por confessar ao seu marido «Se tu pudesses ver o que eu sou obrigada a ver, quererias estar cego (...)» (ibid.: 135). Vários são os momentos em que a protagonista reflete sobre os motivos do estranho facto de ser ela a única a ver: «De que me serve ver. Servira-lhe para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez, servira-lhe para ter desejado estar cega, nada senão isso» (ibid.:152). Ela sabia que os seus olhos eram a única testemunha dos factos decorrentes da cegueira generalizada.

De facto, é a visão da mulher do médico que se torna determinante para a libertação dos cegos que permaneciam em quarentena, sob o domínio de um grupo de ladrões e

violadores, pois a sua revolta levou-a a matar e a libertar as mulheres que eram violadas em grupo.

Se, dentro do asilo, os seus olhos eram essenciais para proporcionar alguma dignidade comportamental a todos os elementos do grupo, tornaram-se fulcrais para a sobrevivência depois da saída deste local. Os cegos conseguem libertar-se do asilo onde se encontravam enclausurados, depois de perceberem que já não havia guardas a impedir a sua saída para o exterior. Desta forma, a personagem feminina assume algum destaque pelo facto de constituir o elo de ligação dos cegos ao mundo e, conseqüentemente, à humanidade perdida. Mas, uma vez libertos da quarentena, impunha-se à mulher assegurar a segurança e a alimentação dos elementos do grupo. A liberdade originou responsabilidade e a mulher do médico sente-se cada vez mais abalada emocionalmente e assim a sua perturbação aumenta. É então que surge o cão, precisamente quando a mulher do médico se perde do seu grupo depois de ter ido buscar alimentos, num ambiente caótico e horrendo, e entra em desespero total:

(...) e para tudo faltam os olhos. Também os faltam para ver este quadro, uma mulher carregada com sacos de plástico, andando por uma rua alagada, entre lixo apodrecido e excrementos humanos e de animais, automóveis e camiões largados de qualquer maneira e atravancando a via pública, alguns com as rodas já cercadas de erva, e os cegos, os cegos, de boca aberta, abrindo também os olhos para o céu branco, parece impossível como pode chover de um céu assim. A mulher do médico vai lendo os letreiros das ruas, lembra-se de uns, de outros não, e chega um momento em que compreende que se desorientou e perdeu. Não há dúvida, está perdida. Deu uma volta, deu outra, já não reconhece nem as ruas nem os nomes delas, então, desesperada, deixou-se cair no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia de forças, de todas as forças, desatou a chorar. (ibid.: 225-226)

Neste momento, surge um cão que devolve a esperança à mulher do médico e lhe lambe as lágrimas, as quais reúnem grande importância por caírem de uns olhos que assistiram a todo o horror em que se transformou a humanidade:

Os cães rodearam-na, farejam os sacos, mas sem convicção, como se já tivesse passado a hora de comer, um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lhe na cabeça, passa-lhe a mão

pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele. (ibid.: 226)³⁴

Este momento de desprendimento e de contacto com o cão confere-lhe a lucidez perdida e «quando enfim levantou os olhos, mil vezes seja louvado o deus das encruzilhadas, viu que tinha diante de si um grande mapa» (ibid.: 226). Maciel pronuncia-se sobre o instante de completa identificação entre humano e não humano de que é exemplo este encontro entre mulher e cão, que se afasta da alegoria antropocentrista:

(...) o encontro/identificação com o animal aponta para um movimento que não é necessariamente o da imitação, o da alegoria ou o da transformação física do humano em animal não humano, mas um trespassamento íntimo de fronteiras, que abre o humano para formas híbridas de existência. (Maciel, 2011: 92-93)

Na continuação do encontro entre a mulher e o cão, eles continuaram sempre juntos, num compromisso baseado na afetividade e que tivesse sido conjeturado pelo destino, pois o cão das lágrimas afastou-se dos outros cães e passou sempre a acompanhar e a vigiar a mulher, que chorou as lágrimas por ele bebidas:

Os cães foram ficando para trás, alguma coisa os distraiu pelo caminho, ou estão muito habituados ao bairro e não querem deixá-lo, 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. (Saramago, 1995b: 226-227)

O cão passou a ser cão das lágrimas a partir deste momento³⁵, o que mostra que, embora tivesse absorvido as lágrimas, não deixou de ser um cão, um animal, mantendo alguns dos seus comportamentos caninos, como podemos ler no seguinte excerto:

Os cães têm, como se sabe, além do que chamamos instinto, outros meios de orientação, é certo que, por serem míopes, não se fiam muito da vista, porém, como

³⁴ Jacques Derrida, ao referir-se a Nietzsche, escreve assim nesta passagem que lembra este momento de encontro entre o cão das lágrimas e a mulher: «[E]le foi louco o bastante para chorar junto de um animal, sob o olhar ou contra a face de um cavalo. Às vezes creio vê-lo tomar esse cavalo como testemunha, e para começar, como testemunha de sua compaixão, tomar a sua cabeça nas mãos» (Derrida, 1999: 67).

³⁵ Sublinho uma ideia de Saramago sobre o cão: «O cão é uma espécie de plataforma em que os sentimentos humanos se encontram. O cão se aproxima dos homens para interrogá-los sobre como é essa história de ser humano» (Saramago, 2010: 108).

levam o nariz bem à frente dos olhos, chegam sempre aonde querem, neste caso, pelo sim pelo não, o cão das lágrimas alçou a perna nos quatro ventos principais, a aragem se encarregará de o guiar até casa se algum dia se perder. (ibid.: 272)

Embora este cão continue a ser um animal, revela agora uma profunda transformação depois de ter enxugado as lágrimas humanas, uma vez que, ao partilhar da humanidade da mulher do médico, parece ter adquirido um estatuto semi-humano e uma ligação inquebrável com a personagem feminina, como se as lágrimas o tivessem humanizado, tornando-o diferente dos outros seus semelhantes. Por outro lado, o mundo horrendo visto pela mulher do médico também facilitou esta aproximação e comunhão entre ambos, ou seja, o contacto dela com a animalidade do homem facilitou uma identificação imediata entre o cão e a mulher, como se ambos estivessem já preparados para o encontro com o outro.

A fidelidade canina manifesta-se pela permanente presença do cão das lágrimas ao lado deste grupo de cegos, pois ele não consegue mais deixar de seguir a mulher do médico e de a proteger, a nível físico e emocional, como se sempre o tivesse feito - «[o] cão das lágrimas seguia-os tranquilamente, como se fosse coisa de toda a vida» (ibid.: 239). A defesa e a vigilância do grupo passaram a ser a sua prioridade e «o cão das lágrimas ora adiante ora atrás, como se tivesse nascido para cão de rebanho, com ordem de não perder nenhuma ovelha» (ibid.: 256), seguia o grupo de cegos.

À medida que o cão das lágrimas se aproxima do grupo de cegos, deixa de se aproximar dos outros cães e escolhe afastar-se dos seus semelhantes: «O cão das lágrimas não se misturou com os seus antigos companheiros de matilha e caça, a sua escolha está feita» (ibid.: 272). Esta escolha parece sugerir a sua pertença ao mundo dos humanos e dos sentimentos, como podemos comprovar neste excerto:

Declinava o dia quando chegaram enfim à rua onde moram o médico e a mulher. Não se distingue das outras, há imundícies por toda a parte, bandos de cegos que vagam à deriva, e, pela primeira vez, mas foi por mera casualidade que não as encontraram antes, enormes ratazanas, duas, com que não ousam atrever-se os gatos que por aqui andam vadiando, porque são quase do tamanho deles e com certeza muito mais ferozes. O cão das lágrimas olhou uns e outros com a indiferença de quem vive noutra esfera de emoções, isto se diria se não fosse ele o cão que continua a ser, mas um animal dos humanos. (ibid.: 255-256)

Conscientemente, o cão das lágrimas não se enquadra mais no plano animal, pois considera-se não mais “um”cão, mas sim “o”cão de lágrimas, título que o diferencia dos outros animais e destaca a sua transformação e aproximação à dimensão humana:

(...) quando se acabar tudo teremos de ir por esses campos à procura de comida, arrancaremos todos os frutos das árvores, mataremos todos os animais a que pudermos deitar a mão, se entretanto não começarem a devorar-nos aqui os cães e os gatos. O cão das lágrimas não se manifestou, o assunto não lhe dizia respeito, de alguma coisa lhe servia ter-se transformado nos últimos tempos em cão de lágrimas. (ibid.: 299)

Assim, o animal parece ter criado uma dependência do humano por opção própria - é o cão que escolhe ter este vínculo sentimental com a mulher e não o contrário, diferenciando-se do comum papel de animal de estimação - e evidencia comportamentos humanos, personificando-se - adquire raciocínio e pensa com consciência e justiça:

O cão das lágrimas não veio pedir comida, estava habituado a jejuar, além disso deve ter pensado que não tinha o direito, depois do banquete da manhã, de tirar um pouco que fosse à boca da mulher que tinha chorado, os outros parecem não ter para ele muita importância. (ibid.: 263)

Num mundo de cegos, a humanização do cão passa pelos seus olhos. A visão (e a ausência dela) assume especial importância em todo o romance, em particular para a mulher do médico e para o cão das lágrimas, pois a conexão entre ambos baseia-se neste sentido: «O cão das lágrimas vinha aí, com o focinho rente ao chão como se estivesse a seguir um rasto, questão de costume, porque desta vez o simples olhar bastava para encontrar aquela a quem procura» (ibid.: 252). A postura do cão das lágrimas passa por ver onde está a mulher e o seu grupo, numa atitude de contínua vigilância: «[O] cão das lágrimas, deitado, com o focinho sobre as patas dianteiras, abria e fechava os olhos de vez em quando para mostrar que continuava vigilante» (ibid.: 309).

Se, por um lado, o animal mantém algumas das características que a sua genética permite, por outro parece evoluir cada vez mais em contacto com os humanos, manifestando uma personalidade inconstante e, quando não tem que enxugar lágrimas, transfigura-se: «O cão foi deitar-se à porta, atravessando-se na passagem, é um animal áspero e intratável quando não tem de enxugar lágrimas» (ibid.: 230). Esta transformação

confirma-se com a inexistência de reação do cão das lágrimas perante a afirmação do médico ao falar dos animais, como se o tema da conversa não lhe dissesse respeito:

Quando se acabar tudo teremos de ir por esses campos à procura de comida, arrancaremos todos os frutos das árvores, mataremos todos os animais a que pudermos deitar a mão, se entretanto não começarem a devorar-nos aqui os cães e os gatos. O cão das lágrimas não se manifestou, o assunto não lhe dizia respeito, de alguma coisa lhe servia ter-se transformado nos últimos tempos em cão das lágrimas. (Saramago, 1995: 299)

Desta forma, o cão das lágrimas faz escolhas e decide estabelecer um vínculo sentimental apenas com a mulher do médico. A sua ligação aos humanos é de tal forma dominante que a morte se tornou intimidatória e lhe provoca sofrimento: «O cão das lágrimas aproxima-se, mas a morte intimida-o, ainda dá dois passos, de súbito o pêlo encrespou-se-lhe, um uivo lacerante saiu-lhe da garganta, o mal deste cão foi ter-se chegado tanto aos humanos, vai acabar por sofrer como eles» (ibid.: 295). Sem o poder de verbalizar o que sente, consegue exprimir com facilidade múltiplos sentimentos, emoções e intenções semelhantes ao homem, nesta passagem marcante em que a mulher e o seu marido, acompanhados pelo cão, regressam ao armazém do supermercado para levar comida:

A claridade do dia iluminava até ao fundo o amplo espaço do supermercado. Quase todos os escaparates estavam tombados, não havia mais do que lixo, vidros partidos, embalagens vazias, É singular, disse a mulher do médico, mesmo não se encontrando aqui nada de comida, não percebo por que não há pessoas a viver. O médico disse, De facto, não parece normal. O cão das lágrimas ganiu baixinho. Tinha outra vez o pêlo eriçado. Disse a mulher do médico, Há aqui um cheiro, Sempre cheira mal, disse o marido, Não é isso, é outro cheiro, o da putrefacção, Algum cadáver que estará por aí, Não vejo nenhum, Então será impressão tua. O cão tornou a gemer. Que tem o cão, perguntou o médico, Está nervoso, Que fazemos, Vamos ver, se houver algum cadáver passamos de largo, a estas alturas os mortos já não nos metem medo (...). O cão das lágrimas seguiu-os, mas de vez em quando parava, gania a chamá-los, depois o dever obrigava-o a continuar (...). Avançou pelo corredor, cada vez mais escuro, e o cão das lágrimas seguiu-a como se o levassem de rastos. Saturado do fedor da putrefacção, o ar parecia pastoso. A meio caminho, a mulher do médico vomitou (...). Confundida pela náusea, não

notara antes que havia ao fundo uma claridade difusa, muito leve. Agora sabia o que era aquilo. Pequenas chamas palpitavam nos interstícios das duas portas, a da escada e a do monta-cargas. Um novo vômito retorceu-lhe o estômago, tão violento que a atirou ao chão. 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. (ibid.: 297-298)

Se, por um lado, o cão das lágrimas escolheu a mulher do médico para estabelecer uma ligação emocional, por outro lado também ela se identifica com ele, embora a mulher não se assumia como dona do cão, desvalorizando qualquer relação de poder ou domínio humano e considerando-o ontologicamente livre e não subjugado pelo homem. Subverte-se assim a tradicional superioridade do ser humano e sinaliza-se a convicção de que este último é apenas um animal que vive num plano diferente. O compromisso entre ambos é baseado na liberdade: «E o nosso cão, tornou o rapazinho estrábico a perguntar, O cão não é nosso, só tem andado connosco, provavelmente vai ficar com estes agora, teria andado com eles antes, tornou a encontrar os amigos» (ibid.: 252).

Quando a cegueira coletiva parece terminar, é o cão das lágrimas que a mulher do médico procura, não encontrando nenhum conforto e compreensão semelhantes aos proporcionados pelo cão nos humanos com quem convive, demonstrando com esta atitude que, quando se trata de lidar com sentimentos avassaladores, só dele obtém apaziguamento. Apenas o cão das lágrimas consegue acalmar a sensação de total solidão que a invade:

É possível que esta cegueira tenha chegado ao fim, é possível que comecemos todos a recuperar a vista, a estas palavras a mulher do médico começou a chorar, deveria estar contente e chorava, que singulares reacções têm as pessoas, claro que estava contente, meu Deus, se é tão fácil de compreender, chorava porque se lhe tinha esgotado de golpe toda a resistência mental, era como uma criancinha que tivesse acabado de nascer e este choro fosse o seu primeiro e ainda inconsciente vagido. O cão das lágrimas veio para ela, este sabe sempre quando o necessitam, por isso a mulher do médico se agarrou a ele, não é que não continuasse a amar o seu marido, não é que não quisesse bem a todos quantos se encontravam ali, mas naquele momento foi tão intensa a sua impressão de solidão, tão insuportável, que lhe pareceu que só poderia ser mitigada na estranha sede com que o cão lhe bebia as lágrimas. (ibid.: 307)

3.3.2. O homem sevandija

Em *A Viagem do Elefante* (2008), o animal assume um papel integrante da comunidade dos humanos. Neste caso, o elefante relaciona-se com várias pessoas, entre as quais o cornaca, que goza de uma posição de destaque, tanto pela antiguidade do relacionamento de ambos, como pela proximidade física. Em todos os outros transeuntes parece despertar um conjunto de sentimentos, como a curiosidade, a admiração, a apreensão, a simpatia, provocando até o riso devido à sua estranha aparência. Os homens da caravana, de todas as vilas portuguesas, espanholas, italianas e austríacas apreciam a presença do paquiderme e parecem sentir alguma ternura por ele e pelo tremendo percurso que iria realizar:

Encontros, houve-os, mas de passagem, no sentido mais imediato do termo, isto é, as pessoas saíam das suas casas para ver quem vinha e davam com o elefante que a uns os fazia benzerem-se de pasmo e apreensão e a outros, ainda que de apreensão também, suscitava o riso, é de crer que por causa da tromba. (Saramago, 2008: 109-110)

A caravana parte de Belém para Valladolid, percorrendo um vasto território, com o elefante como figura central e subhro será a segunda ou terceira, de acordo com a própria hierarquia estabelecida pelo autor:

Escarranchado sobre o encaixe do pescoço com o tronco maciço de salomão, (...) o cornaca subhro, ou branco, prepara-se para ser a segunda ou terceira figura desta história, sendo a primeira, por natural primazia e obrigado protagonismo, o elefante salomão, e vindo depois, disputando em valias, ora este, ora aquele, ora por isto, ora por aquilo, o dito subhro e o arquiduque. (ibid.:36)

Esta grande caravana é composta por uma diversidade de animais, incluindo o homem, que não assume nenhuma superioridade em relação aos restantes animais. Com efeito, a excursão apresenta-se como um emaranhado indistinto de animais que se movimentam com o mesmo propósito, como podemos reparar pela seguinte enumeração: «Olhando a um lado e a outro a caravana, percebeu nela um certo desalinho, compreensível

se levarmos em conta a diversidade de animais que a compõem, isto é, elefante, homens, cavalos, mulas e bois (...)» (ibid.: 36-37).

De entre as muitas personagens que integram esta narrativa, assume particular destaque o tratador do elefante, o cornaca subhro, o qual, como referido anteriormente, foi mais tarde renomeado fritz: «Até agora, fritz tem sido personagem decisiva em todos os momentos do relato, dos dramáticos e dos cómicos, (...) cuidadoso em não deixar transparecer que, se não fosse por ele, não haveria ali ninguém para levar a carta a garcia, o elefante a viena» (ibid.: 227).

Com efeito, subhro é um indiano inteligente, culto, artiloso, astuto, hábil, algo insolente e corajoso, detentor de um bom raciocínio lógico e profundo conhecedor da religião hindu e católica, o que lhe provoca alguma indefinição religiosa.

A primeira vez que a caravana se deteve e começou a correr a notícia de que a causa era a necessidade de descanso de solimão, o arquiduque mandou chamar fritz para perguntar-lhe quem mandava ali (...), a única resposta consentânea com a situação deveria ser meter-se fritz, de vergonha, pelo chão abaixo. Tivemos ocasião de verificar, porém, ao longo destes dias, que subhro não é homem para se assustar facilmente, e agora, neste seu novo avatar, é difícil, se não impossível, imaginá-lo calado por um ataque de timidez, com o rabo entre as pernas, dizendo, Dê-me as suas ordens, meu senhor. A resposta dele foi exemplar, Se o arquiduque de áustria não fez delegação da sua autoridade, o mando absoluto pertence-lhe por direito, tradição e reconhecimento dos seus súbditos naturais ou adquiridos, como é o meu caso, Falas como um letrado, Sou simplesmente um cornaca que fez algumas leituras na vida. (ibid.: 163)

Se, no *Ensaio sobre a Cegueira*, a personagem principal era a mulher do médico, que se deixou escolher pelo cão das lágrimas, há que salientar o facto de, em *A Viagem do Elefante*, a personagem principal ser o animal (o elefante), apesar de sempre acompanhado pela personagem masculina, o seu tratador. A ligação entre ambos é antiga e tem origem ainda na Índia, continuada durante dois anos em Belém, tendo depois terminado em Viena. Elefante e tratador são muito próximos, sendo este perspectivado como o *alter ego* daquele (cf. ibid.: 150), e o cornaca manifesta uma constante preocupação pelo elefante, pois há laços afetivos que ligam homem e animal, uma vez que, para o cornaca, o mais importante não é a boa vida esperada em Viena, mas o amor latente pelo elefante:

Porém, ao contrário do que qualquer poderia pensar, acostumados como estamos a colocar os baixos interesses materiais acima dos autênticos valores espirituais, não foi a comida e a bebida, e a cama feita todos os dias, que fizeram suspirar subhro, mas uma revelação súbita que, sendo revelação, súbita não o era em sentido rigoroso, pois os estados latentes também contam, a de amar aquele animal e não querer separar-se dele. (ibid.: 142)

Na verdade, a relação entre ambos tem também por base um profundo respeito, o qual constitui o segredo de um relacionamento duradouro. A certa altura da viagem, ao passar por um desfiladeiro nos alpes, num cenário de neve branco e cristalino, Solimão cai, depois de tentar ser mais rápido do que lhe permitiam as suas forças, e neste momento assistimos a uma atitude de grande respeito pelo animal:

Cautelosamente, fritz deu a entender a solimão que já era hora de fazer um pequeno esforço para se levantar. Não ordenou, não recorreu ao seu variado repertório de toques de bastão, uns mais agressivos que outros, apenas deu a entender, o que demonstra uma vez mais que o respeito pelos sentimentos alheios é a melhor condição para uma próspera e feliz vida de relações e afectos. É a diferença entre um categórico Levanta-te e um dubitativo E se tu te levantasses. Há mesmo quem sustente que esta segunda frase, e não a primeira, foi a que Jesus realmente proferiu, prova provada de que a ressurreição, afinal, estava, sobretudo, dependente da livre vontade de lázaro e não dos poderes milagrosos, por muito sublimes que fossem, do nazareno. (ibid.: 231)

Efetivamente, a preocupação com o animal amplia-se: homem e elefante tornam-se cada vez mais parecidos e surgem similaridades entre ambos. Como o elefante comporta alguma complexidade interna, o seu cornaca, em conformidade, desdobra também a sua personalidade, como podemos observar neste diálogo entre o cornaca e o comandante:

O elefante, já lho disse no outro dia, é outra coisa, em um elefante há dois elefantes, um que aprende o que se lhe ensina e outro que persistirá em ignorar tudo, Como sabes tu isso, Descobri que sou tal qual o elefante, uma parte de mim aprende, a outra ignora o que a outra parte aprendeu, e tanto mais vai ignorando quanto mais tempo vai vivendo. (ibid.: 155)

Esta fusão entre o pensamento do elefante e do tratador intensifica-se até um ponto de dependência. Já sabemos que o cornaca existe porque o elefante precisa de um tratador

e «uma vez que se um elefante tem o seu cornaca pessoal, é natural que aonde for um terá de ir o outro» (ibid.: 142). Esta ligação física é imensa e inevitável e perpassa para um nível emocional, pois a existência do cornaca é dependente do elefante, já que o cornaca não existiria sem o animal. O tratador é percebido como uma continuidade do elefante e a sua posição, sentado no cachaço de salomão, converte-o num prolongamento do animal, num apêndice, num parasita humano, como um sevandija que vive à custa de um outro. Assim, o cornaca é como um homem epizoário, neste caso, um ser humano parasita que vive na pele dura do elefante salomão:

Algo terá de acontecer-nos, salomão, disse, esta viagem tem sido só um intervalo, e já agora agradece que o cornaca subhiro te tenha restituído o teu verdadeiro nome, boa ou má, terás a vida para que nasceste e a que não poderás fugir, mas eu não nasci para ser cornaca, em verdade nenhum homem nasceu para ser cornaca mesmo que outra porta não se lhe abra em toda a sua existência, no fundo sou uma espécie de parasita teu, um piolho perdido entre as cerdas do teu lombo, (...) de uma maneira ou outra, querido amigo, sempre terás um porvir garantido, eu não, eu sou o cornaca, um parasita, um apêndice. (ibid.: 247-248)

Desta forma, o tratador é reduzido a um piolho parasita e o elefante elevado a um ser principal e dominante, ou seja, o homem transforma-se em animal parasita e o elefante em humano parasitado, numa evidente inversão do estatuto do homem/animal. Esta humanização do elefante está presente em outros momentos da narrativa, como se pode ver no momento em que ele reage em unísono com os homens que integram a caravana: «Ouviu-se um clamor, os bois tinham aparecido finalmente, os homens aplaudiram e até o elefante levantou a tromba e soltou um barrito de satisfação» (ibid.: 41).

Note-se que este elefante é deveras singular e incomum. Aliás, segundo o narrador, o elefante teria, tal como os humanos, incomuns habilidades de marinheiro e, embora não consiga rizar as velas nem manejar o sextante, as pessoas poderão confirmar a sua excelente habilidade para piloto:

Verão como o elefante se enfrenta com os mais furiosos ventos contrários, navegando à bolina com elegância e a eficácia de um piloto de primeira classe, como se essa arte estivesse contida nos quatro livros dos vedas que havia aprendido de cor na mais tenra infância e nunca mais esquecidos. (ibid: 168)

Sem dúvida que salomão não se ajusta ao conceito de animal ensinado, que sabe algumas habilidades de circo, pois «costuma comportar-se com a dignidade de um elefante que se respeita» (ibid.: 189) e até parece corrigir o arquiduque por ele lhe atribuir a cor do rato, afirmando que «[n]ão é o elefante que tem cor de rato, é o rato que tem cor de elefante. E acrescentaria, Mais respeito, por favor» (ibid.: 247). Com efeito, este elefante desvenda uma estranha capacidade de autoanálise que resulta em sentimentos muito humanos de inconformismo e decepção:

A pele do elefante asiático, e este é um deles, é grossa, de cor meio cinza meio café, salpicada de pintas e pêlos, uma permanente decepção para o próprio, apesar dos aconselhamentos da resignação que sempre lhe estava dizendo que devia contentar-se com o que tinha, e desse graças a vixnu. (ibid.: 23-24)

Naturalmente se constata que o elefante evidencia um pensamento paralelo ao dos homens, com os quais partilha dúvidas e interrogações sobre o mundo que a ambos rodeia, como podemos verificar por esta observação de subhro: «Creio que na cabeça de salomão o não querer e o não saber se confundem numa grande interrogação sobre o mundo em que o puseram a viver, aliás, penso que nessa interrogação nos encontramos todos, nós e os elefantes» (ibid.: 120).

Nesse sentido, observa-se que salomão não é apenas um mero animal ao serviço dos homens na ficção de Saramago, pois torna-se evidente a sua complexidade, visível, por exemplo, na persistência com que o elefante mantém os seus costumes e a sua identidade, os quais o cornaca faz questão de recordar ao arquiduque Maximiliano:

Que se passa com solimão, que é isso de que tem de descansar durante a primeira parte da tarde, São costumes da índia, meu senhor, Estamos em espanha, não na índia, Se vossa alteza conhecesse os elefantes como eu tenho a pretensão de conhecer, saberia que para um elefante indiano, dos africanos não falo, não são da minha competência, qualquer lugar em que se encontre é índia, uma índia que, seja o que for que suceda, sempre permanecerá intacta dentro dele. (ibid.: 163-164)

Noutro momento, salomão revela toda a sua sensibilidade quando se despede dos homens que integraram a caravana mas que regressam agora a Lisboa. Estes tinham receio que alguma coisa corresse mal na despedida do elefante, mas comportaram-se conforme subhro lhes indicou:

A mão estendida, a palma para cima. O homem fez o que lhe ordenavam, a mão ali estava, firme na aparência. Então o elefante pousou sobre a mão aberta a extremidade da tromba e o homem respondeu ao gesto instintivamente, apertando-a como se fosse a mão de uma pessoa, ao mesmo tempo que tentava dominar a contracção que se lhe estava a formar na garganta e que poderia, se deixada à solta, terminar em lágrimas. Tremia dos pés à cabeça, enquanto subhro, lá de cima, o olhava com simpatia. Com o homem ao lado repetiu-se mais ou menos a mímica, mas houve também um caso de rejeição mútua, nem o homem quis estender o braço nem o elefante avançou a tromba, uma espécie de antipatia fulminante, instintiva, que ninguém saberia explicar, uma vez que durante a viagem nada se passara entre os dois que pudesse anunciar semelhante hostilidade. (ibid.: 122)

Os homens, submetidos ao afeto espontâneo e desinteressado, sentem que é mais fácil conviver com os elefantes do que com os humanos. Continuamente, o elefante surpreende nas suas reacções e, perante um homem que começou a chorar por lhe ser impossível a indiferença perante tão comovente despedida, comportou-se como o mais carinhoso dos humanos, acariciando-o, numa atitude tão digna e nobre que nem os homens parecem conseguir ter:

Em compensação houve momentos de vivíssima emoção, como foi o caso daquele homem que explodiu num choro convulsivo como se tivesse reencontrado um ser querido de quem havia muitos anos não tinha notícias. A este tratou-o o elefante com particular complacência. Passou-lhe a tromba pelos ombros e pela cabeça em carícias que quase pareciam humanas, tal eram a suavidade e a ternura que delas se desprendiam no menor movimento. Pela primeira vez na história da humanidade, um animal despediu-se, em sentido próprio, de alguns seres humanos como se lhes devesse amizade e respeito, o que os preceitos morais dos nossos códigos de comportamento estão longe de confirmar, mas que talvez se encontrem inscritos em letras de ouro nas leis fundamentais da espécie elefantina. (ibid.: 122-123)

Esta emotiva despedida reflete «uma conjugação mais perfeita entre um animal e uma pessoa» (ibid.: 145) e parece ter sido originada na cabeça do elefante, tendo-lhe saído sentimentalmente da alma:³⁶

³⁶A palavra alma tem origem no latim *anima*, -ae, sopro, ar; alento, o princípio da vida *in* Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (Houaiss, 2003: 208). De acordo com o dicionário dos símbolos, «a palavra alma evoca

Que salomão tenha um bom fundo natural, toda a gente o reconhece, mas eu pergunto se com outro cornaca ele teria feito o que fez na despedida dos carregadores. Não que eu lho tivesse ensinado, quero deixá-lo aqui bem claro, aquilo foi coisa que lhe saiu espontaneamente da alma, eu próprio pensava que ele chegaria ali, faria, quando muito, um aceno com a tromba, soltaria um barrito, daria dois passos de dança e adeus, até à vista, mas, conhecendo-o como eu o conheço, comecei a perceber que andaria a congeminar naquela cabeçorra algo que nos iria deixar estupefactos a todos. (ibid.: 145)

Noutro momento, surge este conceito de “alma” do elefante ou, como diria Hegel, “Geist” ou espírito, referindo-se ao íntimo do animal, aos seus verdadeiros sentimentos e intenções. De acordo com Benedito Nunes, «Hegel, já no começo do século XIX, daria o segundo corte na relação de que estamos tratando, ao recuperar a consciência como espírito ou *Geist*. Dali por diante o animal, no homem, só poderia ser o *bas-fond* do espírito» (Apud Maciel, 2011:14). Este espírito do animal revela-se, no romance em análise, em atitudes espontâneas que, de tão humanas, parecem ter sido ensaiadas ou incentivadas pelo cornaca. Uma dessas atitudes acontece aquando da passagem do arquiduque e da sua esposa, pois o elefante ajoelha-se no chão gelado, subserviente, servil, quase bajulador, numa tentativa de remediar a estremeçada relação entre o arquiduque e o cornaca:

O arquiduque começou por sorrir, mas logo franziu o sobrolho, pensando que este novo milagre havia sido uma manobra desleal de fritz, desesperado por fazer as pazes. Não tem razão o nobre arquiduque, o gesto do elefante foi completamente espontâneo, saiu-lhe, por assim dizer, da alma, terá sido uma forma de agradecer, a quem de direito, o bom trato recebido na estalagem am hohen feld durante estes quinze dias, duas semanas de felicidade autêntica, e, portanto, sem história. (Saramago, 2008: 238-239)

Além dos exemplos anteriores, esta imagem da alma do elefante desponta novamente quando a caravana passa pelos alpes, num dos momentos de grande tensão, em que o elefante cai sem forças: «A sua quase desfalecida alma recebia agora o prémio pela proeza de haver feito regressar à vida o seu próprio corpo prostrado» (ibid.: 232).

um poder invisível: ser distinto, parte de um ser vivo, ou simples fenómeno vital» (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 52).

Assim, vários são os momentos em que há uma analogia entre o percurso de salomão e os homens reais. De facto, o elefante tem atitudes e reações semelhantes aos humanos, como é exemplo este excerto em que salomão nos revela os seus pensamentos e se perspetiva como um trabalhador desempregado que vive, agora, de caridade:

Com eles dispersaram uns quantos habitantes da aldeia, quase todos homens, que por ali tinham andado atraídos pela novidade do elefante, do qual, por medo, não conseguiriam aproximar-se a menos de vinte passos. Enrolando com a tromba uma porção de forragem que bastaria para satisfazer o primeiro apetite de um esquadrão de vacas, salomão, apesar da sua vista curta, lançou-lhes um olhar severo, dando claramente a entender que não era um animal de concurso, mas sim um trabalhador honrado a quem certos infortúnios, que seria demasiado longo relatar aqui, haviam deixado sem trabalho e, por assim dizer, entregue à caridade pública. (ibid.: 76)

Neste próximo trecho, percebemos, mais uma vez, como a transformação na personalidade de salomão é análoga à que podemos encontrar nos humanos emigrantes, que têm um determinado comportamento no seu país e se transfiguram quando vão para outro lugar:

É possível que o nosso elefante pense, se aquela enorme cabeça é capaz de semelhante proeza, pelo menos espaço não lhe falta, ter razões para suspirar pelo antigo far niente (...). Agora, porém, depois de trezentas léguas a andar, grande parte delas por caminhos que o diabo, apesar dos seus pés de bode, se negaria a pisar, solimão já não merece que lhe chamem indolente. Tê-lo-ia sido durante a permanência em portugal, mas isso são águas passadas, bastou-lhe ter posto o pé nas estradas da europa para logo ver acordarem em si energias de cuja existência nem ele próprio havia suspeitado. Tem-se observado com muita frequência este fenómeno nas pessoas que, pelas circunstâncias da vida, pobreza, desemprego, foram forçadas a emigrar. Frequentemente apáticas e indiferentes na terra onde nasceram, tornam-se, quase de uma hora para a outra, activas e diligentes como se lhe tivesse entrado no corpo o tão falado mas nunca estudado bicho-carpinteiro, desse falamos, e não daqueles, comuns, que se alimentam da madeira que roem e são também conhecidos pelos nomes de caruncho ou carcoma. (ibid.: 186-187)

O narrador aponta-nos, também, a singular existência de profetas no mundo elefantino, os quais utilizam as mesmas palavras proferidas por Jesus no momento da

crucificação, nos momentos em que os elefantes morrem às mãos dos humanos, numa comparação entre homens matadores e animais e de animais mortos a homens injustiçados, reforçando uma inversão de papéis:

Pensam eles que é preciso ter muita paciência para aturar os seres humanos, inclusive quando nós os perseguimos e matamos para lhes serrarmos ou arrancarmos os dentes por causa do marfim. Entre os elefantes recordam-se com frequência as famosas palavras pronunciadas por um dos seus profetas, aquelas que dizem, Perdoai-lhes, senhor, porque eles não sabem o que fazem. (ibid.: 168)

Ainda no que concerne a esta indistinção entre o humano e o animal, presenciemos uma discussão ontológica entre o cornaca e o cura da aldeia que pretende, sob o pretexto de abençoar salomão, exorcizá-lo. Neste diálogo, é discutida a possibilidade de os animais serem pessoas e vice-versa:

Quem é o salomão, perguntou o cura, O elefante chama-se salomão, respondeu o cornaca, Não me parece próprio dar a um animal o nome de uma pessoa, os animais não são pessoas e as pessoas não são animais, Não tenho tanto a certeza disso, respondeu o cornaca, que começava a embirrar com a parlenga, É a diferença entre quem fez estudos e quem não os tem, rematou, com censurável sobrançeria, o cura. (ibid.: 84)

3.4. O ser um outro

Os animais presentes nas obras de Saramago evidenciam características que os tornam distintos dos outros seres da sua espécie. A aproximação do cão das lágrimas à mulher torna-o num outro que deixa de se identificar com a espécie canina. Este desvinculamento ontológico deve-se à humanização do animal e à proximidade afetiva com a mulher. Também o elefante é referido, amiúde, como um ser outro, não pela proximidade ao ser humano, mas pela sua identidade única, que não pode ser confundida nem com outros elefantes, nem com os homens. Já o centauro é um ser outro por condição, uma vez que é o único da sua espécie e causa temor em todos os outros seres vivos, o que o afasta inevitavelmente do mundo.

Assim, alguns são os comportamentos que tornam os animais num ser outro. No que diz respeito à linguagem, *A Viagem do Elefante* transmite a ideia de que, embora homens e animais tenham linguagens diferentes, o que poderia provocar alguma ambiguidade no entendimento³⁷, existe uma efetiva comunicação entre espécies. Já Michel Montaigne entreviu que o não humano possuía um sistema de linguagem que lhe permitia comunicar com outros:

Por que não falaríamos conosco? E não falamos com eles? Quantas coisas dizemos nós aos cães, que eles compreendem e a que respondem! A linguagem que com eles empregamos não é a mesma que nos serve para falar aos pássaros, aos porcos, aos bois, aos cavalos. Mudamos de idioma segundo o animal a que nos dirigimos. (...) parece-me até que Lactâncio atribui aos animais não somente a faculdade de falar, mas também de rir, e a diferença de línguas que se observa entre os homens, segundo sua terra de origem, igualmente se constata entre os animais de uma mesma espécie. Aristóteles cita como exemplo o canto da perdiz que varia segundo esteja em região plana ou montanhosa. (Montaigne, 2000: 386)

Esta comunicação ocorre porque o animal não necessita da palavra para se fazer compreender. Dominique Lestel, no seu artigo «A Animalidade, o Humano e as “Comunidades Híbridas”», afirma o seguinte acerca da diferença existente entre o homem que fala e o animal que apenas experiencia:

As relações entre o homem e o animal não são simétricas. O homem não se contenta em vivê-las, mas se sente obrigado a falar, a fornecer explicações ou justificativas. Os homens e os animais não são, portanto, diferentes pelo fato de que um fala e o outro permanece em silêncio, mas porque um fala dessas relações enquanto o outro não diz nada e só as vive. (Apud Maciel, 2011: 40)

Na obra de Saramago, o elefante é descrito como um ser que opta por falar pouco, evidenciando um comportamento pautado por algum secretismo:

Tal como os prestidigitadores, também os elefantes têm os seus segredos. Entre falar e calar, um elefante sempre preferirá o silêncio, por isso é que lhe cresceu tanto a tromba que, além de transportar troncos de árvores e trabalhar de ascensor

³⁷ Podemos confirmar esta ideia na seguinte passagem: «Não obstante as incertezas, sempre presentes quando se falam idiomas diferentes, parece justificado admitir que o elefante salomão tenha gostado da cerimónia do adeus» (Saramago, 2008: 123).

para o cornaca, tem a vantagem de representar um obstáculo sério para qualquer descontrolada loquacidade. (Saramago, 2008: 231)

O silêncio de salomão não significa incapacidade de compreensão, pois, embora não responda às solicitações, consegue entendê-las e vivenciá-las. Assim, o animal não possui o *logos*, mas possui pensamento, portanto o homem não é detentor exclusivo da razão. Esta situação confirma-se quando subhro teme que, depois da chegada a Valladolid, possa ser dispensado das suas funções de cornaca (e, conseqüentemente, separado do elefante salomão, de quem tanto gosta), imaginando a possibilidade de ser substituído por outro cornaca. A solução para este problema passaria, eventualmente, por uma conversa com o elefante para incitar nele uma reação, caso o que imaginou se concretizasse. Subhro, ao percebê-lo, disse: «Preciso ter uma conversa a sério contigo, salomão» (ibid.: 143). Esta conversa acontece desta forma:

Nessa noite, subhro, que nunca dormia longe de salomão, aproximou-se mais dele, tomando cuidado em não o despertar, e começou a falar-lhe ao ouvido. Vertia as palavras para dentro da orelha, um sussurro ininteligível, que tanto podia ser híndi como bengali, ou uma linguagem só dos dois conhecida, nascida e criada em anos de solidão, que solidão foi, mesmo quando a interrompiam os gritinhos dos fidalgoes da corte de lisboa ou as galhofas do populacho da cidade e arredores, ou, antes disso, na longa viagem de barco que os trouxe a portugal, as chufas dos marinheiros. (ibid.: 143)

Ao que parece, o cornaca fala numa linguagem impercetível, poderá ser híndi ou bengali, ou poderá ser uma linguagem própria engendrada durante a longa convivência entre ele e o elefante, que lhes permite comunicar, como podemos concluir, de forma muito eficaz:

Um céptico objectará que não se pode esperar muito de uma conversação destas, uma vez que o elefante não só não deu qualquer resposta à petição, como continuou a dormir placidamente. É não conhecer os elefantes. Se lhes falamos ao ouvido em híndi ou em bengali, sobretudo quando estão a dormir, são tal qual o génio da lâmpada, que, mal saído da garrafa, pergunta, Que manda o meu senhor. (ibid.: 144)

Com efeito, a comunicação é retomada na noite seguinte, pois subhro arrependeu-se do que pediu a salomão e disse-lhe «que não fizesse caso do que lhe havia pedido, que tinha sido o pior dos egoístas, que aquelas não eram maneiras de resolver os assuntos (...), portanto, ouve-me, suceda o que suceder, tu não fazes nada, ouviste, não fazes nada» (ibid.: 144).

Mais tarde, em Pádua, subhro é procurado por um emissário da basílica de Santo António, que lhe encomenda um falso milagre, no qual o cornaca terá de fazer com que o elefante se ajoelhe em frente à basílica, como se de uma intervenção divina se tratasse. O cornaca precisa, novamente, de acionar os mecanismos de comunicação com o elefante:

Entretanto, fritz procurava, por todos os meios, que o elefante compreendesse o que pretendia dele. Não era tarefa fácil para um animal com opiniões firmes, que imediatamente associaria a acção de dobrar os joelhos à acção seguinte de deitar-se a dormir. Pouco a pouco, porém, depois de muitos golpes, um sem-número de pragas e algumas súplicas desesperadas, começou a fazer-se luz no até então renitente cérebro de solimão, isto é, que devia pôr-se de joelhos, mas não deitar-se. A minha vida, chegou a dizer-lhe fritz, está nas tuas mãos, o que mostra como as ideias podem propagar-se, não só por via directa, da boca ao ouvido, mas simplesmente porque pairam nas correntes atmosféricas que nos rodeiam, constituindo, por assim dizer, um autêntico banho de imersão no qual se aprende sem dar por isso. (ibid.: 193)

Parece que os esforços do cornaca foram bem sucedidos, pois o falso milagre realizou-se e o elefante ajoelhou-se à porta da igreja, para gáudio da população e da comunidade católica, que assim tornou bem sucedida a campanha contra o luteranismo.

Também no conto «Centauro» há lugar para um diálogo entre o centauro e a mulher que ele agarrou no rio. O centauro fala na língua antiga dos centauros e é, estranhamente, compreendido pela mulher, que também se faz compreender:

Então, segurando a mulher por baixo dos braços, olhando-a em todo o corpo, com todo o luar despindo-a, disse na sua velha língua, na língua dos bosques, dos favos de mel, das colunas brancas, do mar sonoro, do riso sobre as montanhas:

- Não me queiras mal.

Depois, devagar, pousou-a no chão. Mas a mulher não fugiu. Saíram-lhe da boca palavras que o homem foi capaz de entender:

- Tu és um centauro. Tu existes.

- Pousou-lhe as duas mãos sobre o peito. As patas do cavalo tremiam. Então a mulher deitou-se e disse:

- Cobre-me.

O homem via-a de cima, aberta em cruz. Avançou lentamente. Durante um momento, a sombra do cavalo cobriu a mulher. Nada mais. (Saramago, 1984: 134-135)

O elefante afigura-se como um ser bastante complexo, pois se, por um lado, se assemelha ao homem, revelando comportamentos e pensamentos consonantes com o domínio do humano, por outro lado surge como um ser único, diferente dos outros animais (e até de outros elefantes), o que não possibilita ao homem conhecê-lo. Sobre esta questão da outridade, escreve Maciel:

Cada poeta inventa, portanto, maneiras de encontro com a outridade animal. Seja através do pacto, da aliança ou da compaixão, seja pela via dos devires e metamorfoses, seja pela tentativa ilusória de figuração ou de incorporação de uma subjetividade alheia, a escrita poética sobre animais se faz sempre como um desafio à imaginação. (Maciel, 2010: 18)

Assim, o elefante é como um outro ser, posiciona-se acima de outros animais e escapa à compreensão dos homens pois, «[n]o fundo, talvez os homens e os elefantes não cheguem a entender-se nunca» (Saramago, 2008: 123). Contudo, a presença imponente do elefante pode causar alguma mudança nos seres humanos, como aconteceu com o comandante:

E eu um capitão de cavalaria dentro de quem algo também mudou durante esta viagem, Suponho que por ter visto lobos pela primeira vez, Vi um há muitos anos, quando era pequeno, já mal me lembro, A experiência dos lobos deve mudar muito as pessoas, Não creio que a causa tenham sido eles, Então o elefante, É mais provável, se bem que, podendo compreender mais ou menos um cão ou um gato, não consigo compreender um elefante, Os cães e os gatos vivem ao nosso lado, isso facilita muito a relação, mesmo que nos equivoquemos, a contínua convivência resolverá a questão, já eles não sabemos se se equivocam e disso têm consciência. (ibid.: 155)

Esta reflexão gnosiológica expande-se a outros animais, cães e gatos, que para o comandante são mais fáceis de conhecer. Esta personagem questiona-se sobre a possibilidade de os animais também nos conhecerem e sobre a hipótese de eles terem ou não consciência desse facto, numa estranha discussão ontológica para um comandante de cavalaria e um cornaca.

Deste modo, até o cornaca, que convive com os elefantes desde que nasceu, revela que não os conhece:

Mas como pode ele dormir, se está em pé, perguntou incrédulo o comandante, Às vezes deita-se para dormir, mas o normal é que o faça em pé, Creio que nunca entenderei os elefantes, Saiba vossa senhoria que eu vivo com eles desde que nasci e ainda não consegui entendê-los, E isso porquê, Talvez porque o elefante seja muito mais que um elefante. (ibid.: 47)

Este conceito da figuração do elefante como um ser outro, não pertencente a este mundo, está claramente patente na seguinte reflexão do narrador:

O elefante, em realidade, era um ser outro. Tão outro que nada tinha que ver com este mundo, governava-se por regras que não se inseriam em nenhum código moral conhecido, a ponto de, como logo se viu, lhe ser indiferente viajar à frente ou atrás do coche arquiducal. (ibid.: 165)

Noutro momento, o comandante conversa com o alcaide da cidade de Castelo Rodrigo sobre a personalidade dos austríacos e o sentimento de superioridade que eles revelam, acabando por concluir que o elefante não é deste mundo:

Isso é pecado geral, eu, por exemplo, julgo-me superior aos meus soldados, os meus soldados julgam-se superiores aos homens que vieram para o trabalho pesado, E o elefante, perguntou o alcaide, sorrindo, O elefante não joga, não é deste mundo, respondeu o comandante. (ibid.: 111)

Com efeito, ao não pertencer ao mundo terrestre, o elefante aparece como um ser extraterreno e até deificado, associado ao deus ganeixa, como afirma subhro: «Por exemplo, ganeixa, o deus elefante, aquele que está ali a sacudir as orelhas, vossa paternidade vai já perguntar-me como sei eu que o elefante solimão é um deus, e eu

responderei que se há, como há, um deus elefante, tanto poderá ser aquele como qualquer outro» (ibid.: 190).

Desta forma, torna-se quase necessário que os seres outros, não pertencendo a este mundo, encarem a morte como algo inevitável. No «Centauro», a cisão final entre o homem e o cavalo implica a sua morte. Mais uma vez, perante as investidas dos homens, que pretendiam capturar o centauro vivo, o homem e o cavalo têm ímpetos distintos:

E então, num arco de círculo largo, saíram homens de detrás das pedras, em grande alarido, mas sem poderem disfarçar o medo, e avançaram com redes e cordas e laços e varas. O cavalo ergueu-se para o espaço, agitou as patas da frente e voltou-se, frenético, para os adversários. O homem quis recuar. (Saramago, 1984: 136)

No final do conto, o centauro aproxima-se de um promontório e, na sequência do acosso das gentes, cai de uma ribanceira e morre cortado ao meio numa escarpa, pelo que a morte equivale à única forma de separar o homem do animal, sempre em permanente conflito:

E na borda da escarpa as patas escorregaram, agitaram-se ansiosas à procura de apoio, e os braços do homem, mas o grande corpo resvalou, caiu no vazio. Vinte metros abaixo, uma lâmina de pedra, inclinada no ângulo necessário, polida por milhares de anos de frio e de calor, de sol e de chuva, de vento e neve desbastando, cortou, degolou o corpo do centauro naquele preciso sítio em que o tronco do homem se mudava em tronco de cavalo. (ibid.: 136)

No final do conto, podemos verificar que o homem conseguiu olhar o céu e o mar livremente (algo que lhe era dificultado pela parte animal). Através das palavras do narrador sentimos que a metade de um homem se torna num homem inteiro e que a morte foi a libertação inevitável:

O homem ficou deitado, enfim, de costas, olhando o céu. Mar que se tornava profundo por cima dos seus olhos, mar com pequenas nuvens paradas que eram ilhas, vida imortal. O homem girou a cabeça de um lado para o outro: outra vez mar sem fim, céu interminável. Então olhou o seu corpo. O sangue corria. Metade de um homem. Um homem. E viu que os deuses se aproximavam. Era tempo de morrer. (ibid.: 136)

Por outro lado, em *A Viagem do Elefante*, a morte do elefante evidencia a diminuta relevância que, no fundo, o elefante assumiu. Depois de um tremendo percurso realizado, o animal morre ao fim de dois anos em Viena, mostrando este desenlace como toda a viagem foi desnecessária e inútil. Ao mesmo tempo, acentua também a ironia cruel dos homens, que transformaram o elefante em peças decorativas de mau gosto. Saramago afirma o seguinte, em relação a este desfecho:

A Viagem do Elefante está muito perto da nossa própria existência e da nossa própria identidade. O livro não teria sido escrito se a conclusão da vida do elefante não tivesse sido como foi: cortaram-lhe as patas para usá-las como bengaleiro de guarda-chuvas e bengalas. É uma metáfora da vida e da vida humana. Ao final a pergunta é sempre: e para quê? O que me empurrou a escrever o livro foi chegar a esta conclusão prosaica e ridícula. (Saramago, 2010: 231)

Se, no conto, a morte do centauro representa a única possível harmonização entre homem e animal e a conseqüente libertação do homem, a morte do elefante implica o desaparecimento do homem. A ligação entre o cornaca e o elefante é tão relevante que a morte de salomão conduz, inevitavelmente, à inexistência do cornaca, o qual, apesar de não ter morrido, consta-se que terá comprado uma mula, depois de ter recebido dinheiro como pagamento pela jornada concluída, com a intenção de regressar a Lisboa, o que nunca chegou a acontecer. Este desfecho encaixa-se no sentido global da narrativa, pois subhro era um prolongamento do elefante e existia em função da existência do paquiderme. Com a morte deste, a sua existência torna-se inútil e vã, portanto desaparece.

Por seu turno, o cão das lágrimas encontra o seu fim no romance *Ensaio sobre a Lucidez*. Dada a profundidade da sua ligação à mulher do médico, quando esta foi assassinada à varanda com dois tiros, também o cão é morto, pois a sua existência como cão das lágrimas é totalmente dependente da existência da mulher que ele escolheu seguir e que o humanizou:

A mulher aproxima-se da grade de ferro, poe-lhe as mãos em cima e sente a frescura do metal. Não podemos perguntar-lhe se ouviu os dois tiros sucessivos, jaz morta no chão e o sangue desliza e goteja para a varanda de baixo. O cão veio a correr lá de dentro, fareja e lambe a cara da dona, depois estica o pescoço para o alto e solta um uivo arrepiante que outro tiro imediatamente corta. Então um cego perguntou, Ouviste alguma coisa, Três tiros, respondeu outro, Mas havia também

um cão aos uivos, Já se calou, deve ter sido o terceiro tiro, Ainda bem, detesto ouvir os cães a uivar. (Saramago, 2004: 328)

Assim, elefante e cão desenvolvem uma estrita dependência do humano, dependência esta a que subjaz um sentido inteiramente reversível, uma vez que também a esfera do humano se mostra indissociável do domínio animal. De facto, a morte de um implica a morte ou o desaparecimento do outro, cuja existência se torna supérflua e vã. Já a morte do centauro foi gnomicamente necessária para dar lugar ao fim do aprisionamento físico e psicológico de um ser permanentemente em conflito.

3.5. O hibridismo dicotómico (homem/animal)

O conto «Centauro» pertence à obra *Objeto Quase* (1978) e é escrito de uma forma peculiar, quase poética, tal como sublinha Horácio Costa: é «[u]m relato que se apresenta com a densidade e a cadência de um extenso poema em prosa que, como indica o título, se detém a explorar (...) o espaço da mitologia clássica» (Costa, 1997: 339). Assim, este conto versa o tipo de literatura que se apresenta «como um elemento perturbador do discurso, desmonta e remonta as imagens cristalizadas de seres híbridos ou metamórficos, do humano em relação aos animais» (Apud Maciel, 2011: 178-179). Neste sentido, Eduardo Jorge refere-se à perturbadora personagem principal, o próprio centauro, que é o perfeito exemplo de uma figura híbrida, uma vez que é composto por dois seres distintos: a parte superior é humana, a parte inferior é um cavalo. Os centauros são, aliás, descritos por Jean Chevalier e Alain Gheerbant como seres fabulosos:

Ils symbolisent la concupiscence charnelle, avec toutes ses violences brutales, qui rend l'homme semblable aux bêtes, quand elle n'est pas équilibrée par la puissance spirituelle. Ils sont l'image frappante de la double nature de l'homme, l'une bestiale, l'autre divine. (...) On en a fait aussi l'image de l'inconscient, d'un inconscient qui devient maître de la personne, la livre à ses impulsions et abolit la lutte intérieure. (Apud Costa, 1997: 340-341)

Esta personagem, único exemplar da sua raça na terra, surge como um ser espiritual e também triste e representa uma alegoria de toda a discussão sobre homem e animal, ou

melhor, homem que se animaliza e animal que se humaniza. Assim, homem e animal constituem fragilmente o mesmo ser, como metáfora da existência humana. Diz Eduardo Jorge sobre esta temática:

A animalidade, portanto, atuaria em um limite, valendo-se da fina película que reveste o arcaico, emoções originais (o fantasma do primitivo reprimido) e uma precaridade do corpo a partir da sua fisiologia. Diante de tais fragilidades, tem-se ainda a incerteza do conhecimento científico. Porém, esses aspectos, se lidos e observados como potência e devir, seriam uma abertura para a experiência literária, em torno dessa abertura a presença inquietante de outros corpos (híbridos, metamórficos) atuaria em uma oscilação entre medo e desejo, enfim, uma espécie de marca do maravilhamento. (Apud Maciel, 2011: 178)

O conto inicia-se durante um longo amanhecer com uma primeira referência ao cavalo («[o] cavalo parou» (Saramago, 1984: 117)) e prossegue com uma alusão ao homem («O homem afastou com as mãos, cautelosamente, os ramos espinhosos» (ibid.: 117)), não havendo nenhuma referência ao centauro até à página 121. Propositadamente, o autor deixa, inicialmente, a ideia de serem dois seres distintos e não um só, embora, por outro lado, o uso da terceira pessoa do singular indicie a presença de um único ser: «como tinha lembrança se eram ali iguais à passagem por onde descera muito ao norte» (ibid.: 117). Saramago continua a mencionar a existência de dois seres diferentes³⁸ e só no final da primeira parte do conto, mesmo antes do início da analepse, é revelada a cisão corporal do centauro: «Nunca sonhava como sonha um homem. Também nunca sonhava como sonharia um cavalo. Nas horas em que estavam acordados, as ocasiões de paz ou de simples conciliação não eram muitas. Mas o sonho de um e o sonho do outro faziam o sonho do centauro» (ibid.: 121).

As vontades e reações do centauro dividem-se em humanas e equestres. Enquanto o cavalo tinha sede, o homem não, mas cede à vontade do animal:

O cavalo teve sede. Aproximou-se da corrente de água, que estava como parada sob a chapa da noite, e quando as patas da frente sentiram a frescura líquida,

³⁸ Cf. Saramago, 1984: 118: «Por cima do homem e do cavalo, a parte ainda escura do céu rodava devagar». O mesmo sucede neste excerto, onde podemos ler que «[o] cavalo e o homem levantaram-se» (ibid.: 118) e se percebe que o narrador revela a nítida intenção de distinguir os dois seres, embora fossem um só.

deitou-se no chão, de lado. O homem, com o ombro assente na areia áspera, bebeu longamente, embora não tivesse sede. (ibid.: 118)

Gradualmente, o autor vai deixando alguns vestígios da hibridez já anunciada no título do conto. O homem, por exemplo, depois de se picar nuns ramos, solta um animalesco «ronco inarticulado» (ibid.: 117). Este confronto homem/cavalo continua ao longo do conto: «O cavalo atravessou o leito do rio num trote inseguro e quis romper a direito pelo emaranhado vegetal, mas o homem preferia uma passagem mais fácil» (ibid.: 118), o que reflete a difícil convivência entre os dois seres e a dificuldade de apaziguamento de vontades tão díspares. Quase no final do conto, antes da última caminhada em direção ao mar, durante a última noite do centauro passada numa gruta, o homem continua a opor resistência ao cavalo e «[r]espirava fundo, procurando resistir, não acompanhar o ofegar ansioso do cavalo» (ibid.: 130). Em certo momento, parecem até existir três seres distintos, pois o narrador oscila entre as três designações - o homem, o cavalo e o centauro: «O cavalo estremece de nervosismo. O centauro lança-se a galope entre duas colinas, mas o homem não perde o sentido: seguir na direção do sul» (ibid.: 127). O estilo saramaguiano parece, neste conto, alternar o que é mostrado com o que é escondido, numa espécie de jogo literário, como refere Eduardo Jorge:

No que diz respeito ao fenômeno literário, esse jogo do mostrar e ocultar operado pelos escritores de modo algum se configura como uma exclusão, mas atua como marca de uma presença inquietante que, mesmo sob os nomes de Borges e Guerrero, reside ainda um “sem sujeito” que sustenta as lendas, histórias, narrativas e poemas. (Apud Maciel, 2011: 183)

Assim, este “sem sujeito” parece não possuir identidade própria, em face desta dualidade entre seres. Sem dúvida que o homem evidencia grande dificuldade em coexistir com o cavalo, mas, com o tempo, foi aprendendo a conviver com o lado animal, algumas vezes impondo-se-lhe, outras cedendo:

Com o tempo, e tivera muito e muito tempo para isso, aprendera os modos de moderar a impaciência animal, algumas vezes opondo-se a ela com uma violência que eclodia e prosseguia toda no seu cérebro, ou porventura num ponto qualquer do corpo onde se entrecrocavam as ordens que do mesmo cérebro partiam e os instintos obscuros alimentados talvez entre os flancos, onde a pele era negra; outras

vezes cedia, desatento, a pensar noutras coisas, coisas que eram sim deste mundo físico em que estava, mas não deste tempo. (Saramago, 1984: 118)

Conclui-se que o lado racional nem sempre supera o irracional, ou seja, mesmo os seres humanos nem sempre conseguem refrear os seus instintos animais. Podemos considerar a seguinte afirmação de Eduardo Jorge: «(...) [U]m dos liames das ligações entre os organismos e os corpos distintos seria o dos mitos de transformação do ser humano que estão ligados às mais íntimas necessidades animais do homem, o que, dito de outro modo, implica o desejo de metamorfose ou o seu devir» (Apud Maciel, 2011: 179). Noutra ocasião, o homem sente humilhação devido aos comportamentos do animal, quando o centauro encontra um rebanho e é atacado por um cão e o mata:

Arrancou um ramo forte de um arbusto para afastar o cão, que se estrangulava a ladrar, de fúria e medo. Mas foi a fúria que prevaleceu: o cão ladeou rapidamente umas pedras e tentou apanhar o centauro de flanco, pelo ventre. O homem quis olhar para trás, ver donde vinha o perigo, mas o cavalo antecipou-se, e rodando veloz sobre as patas da frente, desferiu um violento coice que apanhou o cão no ar. O animal foi bater contra as pedras, morto. Não era a primeira vez que o centauro se defendia assim, mas de todas as vezes o homem se sentia humilhado. (Saramago, 1984: 127)

Neste momento, parece que o homem se desvincula da atitude do centauro-cavalo, pois não quer compactuar com a sua atitude selvagem: «No seu próprio corpo batia a ressaca da vibração geral dos músculos, a vaga de energia que deflagrava, ouvia o bater surdo dos cascos, mas estava de costas voltadas para a batalha, não era parte nela, espectador quando muito» (ibid.: 127).

Nesta guerra interior, o momento de maior tensão entre o cavalo e o homem acontece quando a mulher é agarrada pelo centauro e lhe pede para a cobrir. O homem sente o ímpeto sexual, mas só «[d]urante um momento, a sombra do cavalo cobriu a mulher. Nada mais. Então o centauro afastou-se para o lado e lançou-se a galope, enquanto o homem gritava, cerrando os punhos na direcção do céu e da lua» (ibid.: 135).

Por outro lado, parece que este conflito ou gestão de forças distintas se revelava positivo, no sentido em que o lado humano confere alguma lucidez ao animal, pois, quando esta luta se esbate e o humano se harmoniza com o animal, o centauro torna-se descuidado e arrisca-se: «O homem hesita. Há muitos anos que não ousa caminhar a descoberto, sem a

protecção da noite. Mas hoje sente-se tão excitado como o cavalo. Avança pelo terreno coberto de mato donde se desprendem cheiros fortes de flores bravas» (ibid.: 126).

Assim, o autor parece transmitir-nos que, embora seja difícil lidar com o lado animal dentro de nós, pois os seres humanos não se conseguem despir da vertente mais selvagem, ainda assim, não devem deixar-se levar totalmente pelos instintos ou impulsos, já que podem perder alguma lucidez e deixar o descontrolo assumir a liderança. A este respeito diz Benedito Nunes que «o animal é considerado o oposto do homem, mas ao mesmo tempo uma espécie de simbolização do próprio homem. Na acepção comum, simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais instintivo, de mais rústico ou rude na sua existência» (Apud Maciel, 2011: 13).

Neste longo percurso do centauro, até a configuração do corpo híbrido implica limitações para o homem, que não pode deitar-se de bruços nem observar a natureza, pois «[n]ão era um corpo cómodo» (Saramago, 1984: 120), o que nos deixa a ideia de como seria a vida do homem se não existisse o animal. Mesmo o sono de ambos se revela difícil de conciliar:

Encontrar posição para dormir que a ambos conviesse, era sempre uma operação difícil. Em geral, o cavalo deitava-se de lado e o homem repousava também assim. Mas enquanto o cavalo podia ficar uma noite inteira nessa posição, sem se mexer, o homem, para não mortificar o ombro e todo o mesmo lado do tronco, tinha de vencer a resistência do grande corpo inerte e adormecido para o fazer voltar-se para o lado oposto: era sempre um sonho difícil. (Saramago, 1984: 120)

O narrador descreve fisicamente o centauro, ainda que de forma sucinta. O rosto «[n]ão é um rosto velho, o do homem. Novo, também não, porque não o poderia ser, porque os anos se contam por milhares. Mas pode comparar-se com o duma estátua antiga: o tempo gastou-o, não tanto que apagasse as feições, o bastante apenas para as mostrar ameaçadas» (ibid.: 125). O narrador refere-se também ao cavalo, dizendo que «[h]avia demasiadas cicatrizes no pêlo branco do cavalo. Uma delas, muito antiga, traçava na garupa um rasto largo, oblíquo» (ibid.: 119). Assim, o lado do homem reflete a passagem do tempo e o lado do cavalo exhibe as marcas desta fuga milenar. Eduardo Jorge reflete assim acerca do corpo dos seres híbridos:

A presença inquietante de corpos híbridos e metamórficos talvez resida na possibilidade de outro corpo e, mais ainda, na sua pele. A pele de seres compósitos ou em transformação pode aproximar-se ainda do abjeto, ou seja, daquilo que não é sujeito, muito menos objeto e que, por isso, tende a ficar deslocado de uma relação de conhecimento. Ante uma aparição *abjeta*, suscitada por outro corpo, aquele que observa lida com uma presença extremamente outra, enfim, com uma ameaça. (Apud Maciel, 2011: 178)

O cavalo-homem, na atualidade e há já muito tempo, é um ser abjeto e não é bem aceite pela humanidade, tendo que procurar um refúgio para se esconder dos homens: «Era tempo de procurar um esconderijo, para descansar e dormir» (Saramago, 1984: 118). A estranheza causada pela sua aparência híbrida torna-o diferente e inimigo, como afirma Benedito Nunes:

Dado que as raízes da nossa cultura são greco-latinas, há que se destacar a presença desses que ficam à margem dela, o animal e o primitivo. A noção que me parece ser um elemento de ligação entre ambos é a de “bárbaro”, tal como os gregos a usavam: aquele considerado estranho à cultura grega ou à sua área de influência, estranho que normalmente era considerado adversário; o diferente se tornava o oposto, e o oposto se tornava inimigo. Na nossa cultura encontramos essa relação entre diferente e oposto, diferente e inimigo, no nexó havido entre nós e esses outros, entre nós e o animal, ou entre nós e os primitivos. (Apud Maciel, 2011: 13)

O centauro caminha durante a noite e esconde-se durante o dia, ou seja, torna-se num ser notívago para mais facilmente se evadir da raça humana³⁹. Mas nem sempre assim foi, pois no início da sua jornada era aclamado pelos povos e podia andar livremente pela terra à luz do dia. O centauro era, inclusivamente, associado a algumas superstições da população, que lhe atribuía propriedades curativas e dons de fertilidade e virilidade e era, por essa razão, um ser apreciado e desejado:

Havia mães que lhe davam os filhos para que os levantasse no ar e assim perdessem o medo das alturas. E em todos os lugares havia uma cerimónia secreta:

³⁹ A esta necessidade dos corpos híbridos permanecerem secretos, Eduardo Jorge associa também o conceito freudiano de *Unheimlich*, como podemos ler no seguinte excerto: «*Unheimlich*, para Freud, seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu. Assim, corpos híbridos e procedimentos metamórficos de seres que se inscrevem nesse súbito aparecimento. Como se essa presença inquietasse pelo fato de situar-se diante de outras formas de vida» (Apud Maciel, 2001: 177).

no meio de um círculo de árvores que representavam os deuses, os homens impotentes e as mulheres estéreis passavam por baixo do ventre do cavalo: era crença de toda a gente que assim floria a fertilidade e se renovava a virilidade. (Saramago, 1984: 123)

Como já foi referido, esta situação mudou e o centauro teve necessidade de se esconder, como podemos inferir: «Então chegou o tempo da recusa. O mundo transformado perseguiu o centauro, obrigou-o a esconder-se» (ibid.: 123). O centauro provoca temor nos homens e nos animais e até assusta os pássaros: «Deu mais alguns passos, agora em completo silêncio. Os pássaros assustados observavam» (ibid.: 119). O centauro sente-se injustamente perseguido e odiado numa terra que era a sua:

Em baixo havia, de largo a largo, um vale que àquela distância parecia estreito, enganadoramente. Ao longo dele, com grandes intervalos, via três povoações, ao meio a maior, e o sul para além dela. Cortando o vale a direito, teria de passar perto da povoação. Passaria? Lembrava-se da perseguição, dos gritos, dos tiros, dos outros homens do lado de lá da fronteira. Do incompreensível ódio. Esta terra era a sua, mas quem eram os homens que nela viviam? (Saramago, 1984: 129)

De acordo com o narrador, outros seres híbridos e mitológicos também foram perseguidos, como é o caso do «unicórnio, das quimeras, dos lobisomens⁴⁰, dos homens de pés de cabra, daquelas formigas que eram maiores que raposas, embora mais pequenas que cães» (ibid.: 123). Alguns morreram ou extinguiram-se, outros deram origem a novos seres, outros ainda misturaram-se com a população:

Uns como o unicórnio, morreram; as quimeras acasalaram com os musaranhos, e assim apareceram os morcegos; os lobisomens introduziram-se nas cidades e nas aldeias e só em noites marcadas correm o seu fado; os homens de pés de cabra extinguiram-se também, e as formigas foram perdendo tamanho e hoje ninguém é capaz de as distinguir entre aquelas suas irmãs que sempre foram pequenas. O centauro acabou por ficar sozinho. (ibid.: 123)

⁴⁰ Eduardo Jorge escreve também sobre os lobisomens: «O que há de mais cristalizado em termos de imagens de lobisomens é um lobo de corpo antropomórfico ou simplesmente um lobo em fúria. A transformação possui uma forma provisória e o corpo que se modifica parte e volta para o humano. A lenda do lobisomem, no entanto, possui várias versões. Assim, parece que a situação verbal de lidar com uma forma de vida diferente é alimentada por meio de relatos, lendas e mitologias» (Apud Maciel, 2011: 179).

A solidão do centauro acentua-se, sem a companhia de outros seres, também eles acossados e, por esse motivo, a sua vida torna-se rotineira e monótona, como reforça o seguinte quiasmo, onde o centauro «[p]assou a dormir durante o dia e a caminhar de noite. Caminhar e dormir. Dormir e caminhar. Sem nenhuma razão que conhecesse, apenas porque tinha patas e sono» (ibid.: 124).

Se no *Ensaio sobre a Cegueira* e em *A Viagem do Elefante* o animal surge em conformidade com o humano, de tal forma que, tanto o cão como o elefante, desenvolvem alguma dependência dos humanos (e vice-versa), o mesmo não acontece com o centauro. Este binómio homem-animal é rejeitado triplamente: nem o centauro se harmoniza com os homens, nem com os outros animais, nem consigo mesmo. Está patente um conflito total, dentro do próprio ser e com o mundo em geral:

O centauro parou para se orientar, porém os ecos enganaram-no e, de súbito, num terreno baixo e húmido inesperado, aparece-lhe um rebanho de cabras e à frente dele um grande cão. O centauro estacou. Algumas das cicatrizes que lhe riscavam o corpo, devia-as aos cães. O pastor deu um grito espavorido e largou a fugir, como louco. (ibid.: 127)

A analepse presente no conto é constituída pela história da guerra dos Lápitais, na qual Hércules exterminou a raça dos centauros. Este foi o único sobrevivente, que conseguiu fugir para a floresta, ao que parece com a proteção dos deuses, um pouco arrependidos por terem permitido tamanho massacre. O centauro sonhava, todos os dias, há milhares de anos, com a vingança e imaginava-se a matar Hércules e a vingar a morte de Nesso, sob a aprovação e aplauso dos deuses. Quase no final do conto, neste universo onírico, quando, pela primeira vez, o sonho não acontece, este facto torna-se revelador do trágico desfecho final, constituindo uma forma de presságio:

O homem acordou. Sentia a angústia de não ter sonhado. Pela primeira vez em milhares de anos, não sonhara. Abandonara-o o sonho na hora em que regressara à terra onde nascera? Porquê? Que presságio? Que oráculo diria? O cavalo, mais longe, dormia ainda, mas já inquietamente. (ibid.: 131)

De realçar que, nesta analepse, é ocultado o motivo do confronto que esconde a natureza bruta dos centauros. Esta índole rude vem à tona quando o centauro (ou deveríamos dizer o homem?) cede a um ímpeto e subjuga uma mulher:

E viu uma mulher. Saía da água, completamente despida, brilhava sob o luar, branca. Muitas outras vezes o centauro vira mulheres, mas nunca assim, neste rio, com esta lua. Outras vezes vira seios oscilando, o tremor das coxas ao andar, o ponto de escuridão no centro do corpo. Outras vezes vira cabelos caindo para as costas, e mãos que os lançavam para trás, gesto tão antigo. Mas a parte que lhe cabia do mundo em que as mulheres viviam, era só a que satisfaria o cavalo, talvez o centauro, não o homem. E foi o homem que olhou, que viu a mulher aproximar-se da roupa, foi ele que rompeu por entre os ramos, correu para ela no seu trote de cavalo e depois, ao mesmo tempo que ela gritava, a levantou nos braços. (ibid.: 133)

Antes do desfecho do conto, todavia, é possível prefigurar a ilusória separação entre o homem e o cavalo quando o centauro entra no rio. Com a parte do cavalo imersa nas águas, a imagem que nos é perceptível fornece uma ilusão de ótica, pois parece que não existe o cavalo, uma vez que só vemos o homem, como se a superfície da água, temporariamente, separasse o centauro, tal como a esarpa virá definitivamente a fazer, no final:

Entrou cautelosamente na água, tentando com os cascos. A profundidade foi aumentando, até chegar ao peito do homem. No meio do rio, sob o luar que era outro rio correndo, quem visse veria um homem atravessando a vau, com os braços erguidos, braços, ombros e cabeça de homem, cabelos em vez de crinas. Pelo interior da água caminhava um cavalo. (ibid.: 132)

CONCLUSÃO

Como ser humano que se orgulhava em observar o mundo, José Saramago mostra-se bastante interessado nos problemas ético-políticos que envolvem a relação da humanidade com as outras espécies. Por isso, no capítulo inicial da dissertação esbocei uma contextualização do tema da figuração do animal e das variadas formas de pensar o animal. Esta explanação revela que o autor em questão reflete profundamente sobre o homem e a sua relação com os animais, ou melhor, sobre os animais e a sua relação com os homens.

De facto, no segundo capítulo, depois de uma súpula das várias modalidades de presença animal na ficção saramaguiana, todas as abordagens textuais realizadas confluem para uma perspectiva pessimista do mundo e da evolução humana, conferindo destaque à animalidade que nos constitui e que melhor seria se enveredasse pelo caminho de valores alicerçados no domínio da moral ou da ética, o qual, de acordo com o autor, não coincide com o rumo da humanidade. Esta abordagem lembra as palavras de Fermín A. Rodriguez:

Umbral de intensidade, de matéria cega e espessa, vazia de anedotas e de sentido, a pegada do animal marca uma zona de passo entre o humano e o animal, a violenta animalização do homem ou a piedosa humanização do animal trabalhando nesse horizonte instável de relações e reconfigurações de corpos que, em seus bons ou maus encontros, fazem e desfazem permanentemente a instituição do social. (Apud Maciel, 2011: 170)

Concomitantemente, percebemos que Saramago adota uma posição interventiva sobre qualquer tipo de domínio ou subjugação do animal pelo homem, afirmando-se contra os maus tratos aos animais e até contra a sua utilização em espetáculos ou outro tipo de

entretenimento que implique a alteração dos seus hábitos, o que foi exemplificado no capítulo 3.1 da presente dissertação.

Assim, no capítulo 3.2 argumentei que Saramago evidencia nos seus textos a vertente animal do homem, principalmente em *Ensaio sobre a Cegueira*. Neste romance, o autor abre já uma brecha para a verdadeira valorização do animal e dos significados que podem resultar do seu contacto com o homem, ou, neste caso, com a mulher, que o transforma no cão das lágrimas, condição antropomorfizada que, ao mesmo tempo, confere ao animal um estatuto de superioridade em relação aos demais, aproximando-o também do humano, conceito desenvolvido no capítulo 3.3.1.

Esta conceção do animal como um ser superior, como um outro surge ainda mais vincadamente em *A Viagem do Elefante*, onde o autor se mostra mais reflexivo sobre o conceito do animal em si, da *outridade* animal, pelo que esta ideia (confirmando o que no *Ensaio sobre a Cegueira* estava já inscrito de modo embrionário) se consolida à margem dos domínios do antropocentrismo e do especismo, como demonstrado no capítulo 3.4. O animal é protagonista e existe por si só, como um ser outro, isento de qualquer domínio humano. Em *A Viagem do Elefante* percebemos precisamente o contrário: o homem é que parece estar sob o domínio do elefante, pois não existiria sem ele. Desta forma, considero Saramago um escritor «instigante», usando a expressão de Maciel, pois é um mestre a utilizar as potencialidades da linguagem verbal, criando novos sentidos para a identidade animal livre do autoritarismo humano:

Se o poema é o *tópos* privilegiado para escrever o animal, lugar onde a linguagem se inscreve menos como fala do que voz, cabe ao poeta uma responsabilidade, um compromisso: não reduzir o animal (nem o poema) a um mero construto, a uma coisa a ser manipulada para atender a propósito exclusivamente estéticos ou a boas intenções ecológicas. Os poetas mais instigantes, nesse sentido, seriam aqueles que conseguem pensar e poetizar os animais - para isso explorando as potencialidades da linguagem verbal - sem conolizá-los nem colocá-los a serviço da soberania humana. (Maciel, 2011: 94-95)

O capítulo 3.5 evidencia a importância do hibridismo na obra de Saramago, a qual ficou comprovada pela análise do conto «Centauro», onde está presente uma dinâmica de forças contrárias (o ímpeto animal e a racionalidade humana) que, embora possa ser benéfica para o ser humano, uma vez que o lado animal torna o homem mais audaz e o

lado humano o faz mais cauteloso, no fim acaba por revelar uma essência inconciliável. O ser híbrido precisa de ser libertado desta dinâmica conflitual entre o lado humano e equestre, o que acontece no final do conto, ficando o homem liberto desta sua condição animal, o que poderá significar uma ausência de racionalidade.

Atendendo ao que me propus realizar na introdução desta dissertação, penso que ficou claro o significado atribuído à figuração da animalidade na obra saramaguiana e que é possível afirmar que a presença do animal nas obras analisadas transcende uma presença unicamente estética, em que os bichos são mais do que um mero adorno. Os animais são tão afincadamente próximos do homem, constituindo até com ele um ser único, que se tornam imprescindíveis como personagens criadoras de certos sentidos textuais. Em suma, os textos de Saramago aproximam o humano e o animal, pelo que me parece legítimo aplicar ao universo literário do autor de *Ensaio sobre a Cegueira* as seguintes palavras de Garramuño:

(...) todos esses textos contemporâneos aproximam o humano e o animal até o grau mais alto da intimidade possível, colocando-os, em certos momentos, em um mesmo nível de protagonismo e fazendo da distinção entre um e outro uma espécie de dobra em mutação constante, na qual a lógica do múltiplo escapa tanto da semelhança quanto da analogia, para se situar na descrição de uma *região comum e compartilhada* entre o animal e o humano. (Apud Maciel, 2011: 105)

BIBLIOGRAFIA

ATIVA

Obras de José Saramago

SARAMAGO, José (1980). *Levantado do Chão*. Lisboa: Caminho.

_____ (1984). *Objecto Quase*. Lisboa: Caminho.

_____ (1986). *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Caminho.

_____ (1987). *O Ano de 1993*. Lisboa: Caminho.

_____ (1994). *Cadernos de Lanzarote Diário I*. Lisboa: Caminho.

_____ (1995a). *Cadernos de Lanzarote Diário II*. Lisboa: Caminho.

_____ (1995b). *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Caminho.

_____ (1996). *Cadernos de Lanzarote Diário III*. Lisboa: Caminho.

_____ (1997). *Cadernos de Lanzarote Diário IV*. Lisboa: Caminho.

_____ (1998). *Cadernos de Lanzarote Diário V*. Lisboa: Caminho.

_____ (2000). *A Caverna*. Lisboa: Caminho.

_____ (2004). *Ensaio sobre a Lucidez*. Lisboa: Caminho.

_____ (2008). *A Viagem do Elefante*. Lisboa: Caminho.

Obras de outros autores

ARISTÓTELES (1997). *Política*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

HESÍODO (1996). *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Editora Iluminuras Lda.

LISPECTOR, Clarice (1990). *Água viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

TORGA, Miguel (1984). «Miura». *Bichos*. Gráfica de Coimbra, 14^a ed., 109-117.

PASSIVA

Sobre a representação literária da animalidade

AGAMBEN, Giorgio (2011). *O aberto: o homem e o animal*. Lisboa: Edições 70.

AVELEZA, Manuel (1986). *Interpretando algumas fábulas de Esopo*. Rio de Janeiro, Thex Ed., 1986.

_____ (2001). «A Fabulística Antiga». *Calíope*, 10, 68-76.

BERDET, Esther Forgas (1992). «Un esbozo de tipologización: La fabula». *Contextos X/19-20*, 187-199.

BERGER, John (2010). «Animais como metáfora». *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 1332, 6-9.

CHAMBEL, Pedro (2007). «Recensão, Jacques Voisenet, Bêtes et hommes dans le monde médiéval...». *Revista Medievalista on line*, 3, 1-7.

CLAYTON, Edward (2008). «Aesop, Aristotle and Animals: the role of fables in human life». *Humanitas*, XXI, 179-199.

COETZEE, J. M. (2000). *As vidas dos animais*. Lisboa: Temas e Debates.

DANDREY, Patrick (2009). «Les métaphores montrent les dents». *Le Magazine Littéraire*, 485, 62-64.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1972). *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia I*. Lisboa: Assírio e Alvim.

- DERRIDA, Jacques (1999). *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP.
- FONTENAY, Elisabeth de (1998). *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris: Fayard.
- JORGE, Eduardo (2009). «Animots: um exercício de leitura dos animais». Brasil: FALE-UFMG.
- KLEIN, Kelvin Falcão (2010). «Metamorfoses nas vanguardas: entre o homem e o animal». *Viso – cadernos de estética aplicada*, nº 9.
- LESTEL, Dominique (2001). *Les origines animales de la culture*. Paris: Flammarion.
- MACIEL, Maria Esther (2006). «De enciclopédias e Bestiários: lugares incomuns». *Revista de Letras*, 28, 1/2, 52-56.
- _____ (2008). *O animal escrito – um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme editor.
- _____ (2010). «Animais poéticos, poesia animal». *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 1332, 17-19.
- _____ (2011) *Pensar / escrever o animal. Ensaaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: editora da UFSC.
- MALLET, Marie-Louise (1999). *L'animal autobiographique*. Paris: Galilée.
- MONTAIGNE, Michel (2000). «Apologia de Raymond Sebond». *Os pensadores*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, vol.1, 370-504.
- NABAIS, Catarina Pombo (2009). «Homem/animal: arte como anti-humanismo». In *Abecedário de criação filosófica*. Belo Horizonte: Editora Autêntica. 133-138.
- NEVES, Márcia Seabra (2013). «Eu próprio e o *outro*: memórias de um encontro singular». In FERREIRA, António Manuel (Dir.). *Forma Breve 10: A Novela*. Aveiro: Universidade de Aveiro. 319-335.
- KOHAN, Walter e XAVIER, Ingrid (org.). *Abecedário de criação filosófica para o ensino médio*. Belo Horizonte: editora Autêntica, 115-119.
- OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de (2008). «O animal que somos: interações identitárias na prosa contemporânea de língua portuguesa». *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP.
- RIBAS, Ranieri (2013). «O aberto: o homem e o animal de Giorgio Agamben – uma tentativa hipertextual». *Pensando – Revista de Filosofia*, vol. 4, nº 8.

SILVA, Maria José Fonseca e (2004). *A fábula em Daniel Penac – L’oeil du loup e Cabot-caboche : dois romances-fábula*. Dissertação de Mestrado. Braga: Universidade do Minho.

SINGER, Peter (2004). «Fazenda modelo». *Revista Cult*, ano VII, 86. 8-11.

VIENNET, Denis (2009). «Animal, animalité, devenir-animal». *Le Portique* [En ligne], 23-24 (URL: /index2454.html.)

VOISENET, Jacques (1994). *Bestiaire chrétien. L’image animal des auteurs du Haut Moyen Age (V^o - XI^o s.)*. Toulouse: Presses Univ. du Mirail.

Sobre José Saramago

ARYAN, Arya, HELALI, Zohreh (2012). *Animal Imagery in José Saramago’s Blindness*. American International Journal of Contemporary Research. 2, 1, 63-72.

BRANCO, Isabel Araújo (2008). *A Recepção do Realismo Mágico na Literatura Portuguesa Contemporânea*. Tese de mestrado em Literatura Comparada. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

COSTA, Horácio (1997). *José Saramago – o período formativo*. Lisboa: Caminho.

FERRAZ, Salma (2012). *Dicionário de Personagens da Obra de José Saramago*. Blumenau: Editora da Furb.

HATHERLY, Ana (1976). «Recensão crítica a “O Ano de 1993”, de José Saramago». *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 31: 87-88.

NEVES, Margarida Braga (1999). «Nexos, temas e obsessões’ na ficção breve de José Saramago». *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 151/152: 117-141.

OLIVEIRA, Maria José (2008, 15 de Junho). «Entrevista de José Saramago». *O Público*, 6-7.

PEREIRA, Maria Luiza Scher (2010). «A Jangada e o Elefante: arquivos da Europa nas viagens de Saramago». *Verbo de Minas. Letras*, vol. 9, nº17 (janeiro/junho 2010), 85-98.

REIS, Carlos (2006). «Derivas: do conto ao romance em José Saramago». In

GREENFIELD, John (org.). *O gênero literário – norma e transgressão*. Munchen: Martin Meidenbauer, 2006, 147-165.

_____ (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho

SARAMAGO, José (2010). *As palavras de Saramago: Catálogo de reflexões pessoais literárias e políticas* (sel. e org. de Fernando Gómez Aguilera). São Paulo: Companhia das Letras.

SEIXO, Maria Alzira (1979). «Recensão crítica a *Objecto Quase*, de José Saramago». *Revista Colóquio/ Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 49, 77-79.

SOARES, Marcelo Pacheco (2011). «Saramago Quase». *Revista Augustus*. Rio de Janeiro. 31, 22-31.

<http://caderno.josesaramago.org/27855.html> (consultado a 08/06/2014)

http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2700936 (consultado a 20/10/2014)

Geral / Vária

A BÍBLIA SAGRADA (1993). Edições Paulus.

BATAILLE, Georges (2003). *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify.

CHEVALIER, Jean e GHEERBANT, Alain (1982). *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, Lda.

DARWIN, Charles (2009). *A Origem do Homem e a seleção sexual*. Lisboa: Editora Relógio D'Água.

ENCICLOPÉDIA VERBO LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA (2002). Lisboa: Editorial Verbo. Vol. 25 e 27.

FREUD, Sigmund (1919). «O estranho». In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

HOUAISS, Antônio e VILAR, Mauro de Salles (2003), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa: Temas e Debates.

KAYSER, Wolfgang (2009). *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.

LA FONTAINE, Jean de (1995). *Fables*. Paris: Flammarion.

- LOURENÇO, Eduardo (1994). *O canto do signo: Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença.
- MARTIN, René (1995). *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Romana*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- PROPP, Vladimir (1978). *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega.
- SIMÕES, João Gaspar (1967). *História do Romance Português*. Vol.2. Lisboa: Estúdios Cor.
- SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel (2002). *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad editora.