

CORPOS EM TRÂNSITO: HIBRIDISMO, METAMORFOSE E DEFORMAÇÃO

Márcia Seabra Neves

Universidade Nova de Lisboa

Resumo: Foi pela imposição de um violento adestramento a si própria, que a espécie humana se foi libertando, ao longo dos séculos, da sua natureza animal, seu pesadelo, sua face obscura. No entanto, o olhar interrogativo do homem sobre a sua animalidade latente ou refreada tem adquirido uma força renovada na literatura dos últimos anos. Pretende-se, pois, com este estudo indagar o modo como alguns autores contemporâneos se servem do corpo das suas personagens como veículo de expressão do insólito (re)encontro do humano com a sua intrínseca animalidade. Para tal, tomamos como corpus de análise os contos “Centauro” (in *Objecto quase*, 1978) de José Saramago e “Um casaco de raposa vermelha” (in *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*, 2007) de Teolinda Gersão, bem como uma das mais recentes obras de Gonçalo M. Tavares, intitulada *animalescos* (2013).

Palavras-chave: Corpo, Animalidade, Hibridismo, Metamorfose, Deformação.

Résumé: *Des corps en mouvement: hybridisme, métamorphose et déformation.* Ce fut en s’infligeant un violent dressage que l’espèce humaine parvint à se libérer, tout au long des siècles, de sa nature animale, son cauchemar, sa face obscure. Cependant, le regard inquisiteur de l’homme sur son animalité latente ou réprimée a pris un nouvel élan dans la littérature de ces dernières années. Nous nous proposons, donc, dans cette étude, d’enquêter la façon dont certains auteurs contemporains se servent du corps de leurs personnages comme moyen d’expression de l’insolite retrouvaille de l’humain avec son animalité intérieure. En ce sens, nous avons adopté comme corpus d’analyse les contes “Centauro” (in *Objecto Quase*, 1978) de José Saramago et “Um casaco de raposa vermelha” (in *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias*, 2007) de Teolinda Gersão, ainsi qu’une des plus récentes œuvres de Gonçalo M. Tavares, intitulée *animalescos* (2013).

Mots-clés: Corps, Animalité, Hybridisme, Métamorphose, Déformation.

Num ensaio intitulado “*Aminadab* ou du fantastique considéré comme un langage” (*Situations, I*), Jean-Paul Sartre define o fantástico contemporâneo como espelho da condição humana: “Le fantastique n’est plus, pour l’homme contemporain, qu’une manière entre cent de se renvoyer sa propre image” (1947: 154-155). Segundo Sartre, numa

sociedade em que a técnica e o progresso instituíram a razão como ideal técnico de explicação do cosmos, abalando as crenças do indivíduo na transcendência e na metafísica, o fantástico contemporâneo renuncia à exploração do sobrenatural para se focar num retorno *ao homem*, ou melhor, ao homem em busca da sua essência humana, através de uma

re-ligação com as forças da natureza (*Idem*, 151-154).

Assim, em tempos de fratura do humano, a literatura contemporânea parece assombrada por uma demanda da humanidade do homem, coincidente com uma renovada percepção das relações entre o humano e o não-humano. Com efeito, o animal surge, desde as origens, investido de uma alteridade radical, em relação à qual o homem se define, por denegação, a si próprio, representando, por um lado, aquele seu *quase* semelhante, reminiscência nostálgica de um substrato de natureza perdida, e, por outro, a parte mais arcaica e instintual do humano, aquela onde se ocultam as suas pulsões indómitas. Deste modo, a definição do humano forja-se geralmente através da impugnação da animalidade, ou seja, da rejeição enfática da nossa própria natureza animal, sintomática, sem dúvida, do temor suscitado pelo retorno involuntário a um estado de bestialidade primeva.

Ora, esta perturbante relação do humano com a sua animalidade perdida ou refreada tem adquirido uma projeção renovada na literatura contemporânea, onde cada vez mais insistentemente os escritores indagam a essência animalesca do ser humano, perscrutando o corpo das suas personagens como motivo e tema dinâmico das suas narrativas, ou seja, como veículo de manifestação do insólito ficcional.

No âmbito da literatura portuguesa contemporânea, José Saramago e, mais recentemente, Teolinda Gersão e Gonçalo M. Tavares, fazem parte desses autores que sondaram o lado bestial do homem, transformando o corpo dos seus protagonistas em lugar metafórico das tensões entre humanidade e animalidade, seja pela via do hibridismo, da metamorfose ou da deformação.

1. Num conto intitulado “Centauro” e inserto em *Objecto Quase* (1978), a sua única coletânea de contos, Saramago resgata do panteão mitológico da Antiguidade Clássica a figura mítica do centauro, reposicionando-a, de modo anacrónico, no cronótopo radicalmente dissonante da pós-modernidade, onde a mitologia e a sublimação onírica parecem ter cedido lugar a um racionalismo

mecanicista e a uma visão desencantada do mundo. Assim, conjugando memória e contemporaneidade, numa escrita que oscila entre a verosimilhança realista e o regime fantástico, Saramago serve-se da figura híbrida do centauro para expor a relação do homem moderno, não tanto com o animal, mas antes com a sua intrínseca animalidade e irremediável desumanização, transformando-se progressivamente num *homem-quase*, capaz de *coisificar* tudo, incluindo a si próprio. Assim, dinamizando o universo imaginário da fábula e do mito, o narrador saramaguiano relata a história de um Centauro que resistira ao fim dos tempos míticos, sobrevivendo até aos dias de hoje:

Era o último sobrevivente da grande e antiga espécie dos homens-cavalos. Estivera na guerra contra os Lápitias, 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. (SARAMAGO, 1978: 117)

Exilado do seu tempo e espaço, sozinho e forçado a resguardar-se dos homens, este último exemplar da sua espécie percorre incessantemente e durante milhares de anos a terra, até deixar de ter onde viver em segurança. É um ser em permanente errância, que vive em estado de perpétua fuga, fazendo dessa impermanência o seu *modus vivendi*. Corre incessantemente em busca do nada, confrontado com a dilacerante angústia de não poder ser, por inteiro, nem homem nem cavalo. Consciente da sua condição tragicamente anacrónica, o centauro saramaguiano é um ser cindido e em conflito aberto com a sua natureza dilemática, expressa na violenta colisão entre a sua metade humana e a sua metade animal. É, pois, na dualidade animal-humano que radica o valor simbólico da narrativa, protagonizada, não por um ser harmoniosamente híbrido –

metade homem / metade cavalo –, mas antes por dois seres antagônicos e incombináveis, forçados, não obstante, a coabitar num mesmo corpo físico.

Assim sendo, o nó problemático do conto saramaguiano reside, não na história do centauro enquanto ser uno, mas no conflito entre a sua metade animal, movida pelo instinto, e a sua metade humana, impulsionada pela razão. Por outras palavras, a narrativa tematiza o sempiterno conflito entre espírito e corpo, razão e instinto, natureza e cultura. O corpo é o do cavalo que, mesmo não sendo cavalo por inteiro, se comporta como os da sua espécie (corre entre silvados e troncos, cobre éguas, sente sede), patenteando a força física, os instintos obscuros e a impaciência do centauro. Já a faculdade raciocinante é nitidamente a do homem, uma vez que pensa e sente como um humano, encontrando-se, contudo, preso ao corpo equídeo do animal que, além de lhe dificultar os movimentos, o impede de satisfazer os seus desejos mais íntimos, nomeadamente a pulsão sexual, apresentada como fonte de dor dilacerante para o homem desde os tempos míticos: “um dia, alguém que por esse sacrilégio veio a cegar, viu que o centauro cobria a égua como um cavalo e que depois chorava como um homem” (*Idem*, 119).

Ora, é precisamente esta dupla natureza do homem que será objeto de ilustração metafórica ao longo da narrativa, em função das peripécias resultantes do dissídio irreparável entre a parte humana e a parte bestial do centauro, correlativo objetivo do Homem em contenda com a sua própria animalidade, substantivação imaginária de todos os perigos: “la partie animale de notre être, indissociable de notre existence corporelle a toujours été pointée comme le lieu de tous les dangers” (LE BRAS-CHOPARD, 2000: 15).

Na realidade, o animal funciona, desde as origens, como um espelho paradoxal no qual o homem se interroga em busca da sua humanidade, rejeitando a insuportável imagem animal que a natureza lhe projeta e que implicaria não só a sua dessacralização (tendo o homem sido criado à imagem de Deus), como também o obrigaria a tomar

consciência da sua temível bestialidade, provocando nele um sentimento de repúdio e de medo de degenerescência, ou seja, de retorno ao seu estado primitivo. Ora, nas palavras de Boris Cyrulnik, o centauro é o símbolo por excelência desta relação ambígua e conflitual do homem com a parte animal nele alojada, aquela que o despojaria da sua humanidade, reconduzindo-o ao grau zero da sua própria natureza: “Par sa moitié animale, il [le centaure] symbolise nos origines, celle dont on a honte mais qui nous permettent d’échapper à la condition animale. Par sa moitié humaine, il doit rencontrer un autre pour devenir lui-même” (1998 : 38).

A única forma de lutar contra a nossa própria natureza animal e de evitar o regresso às origens é, deste modo, o refúgio catártico na civilização e na cultura: “Il faut désespérément se civiliser sous peine de revenir à l’animalité” (*Idem*, 30). É precisamente esta a atitude dominante do homem ocidental até meados do século XX. Cyrulnik situa este limite mais precisamente nos anos 60, altura em que o homem descobre que o inimigo não é o animal, mas antes ele próprio e a sua ação devastadora sobre a natureza e o meio (*Idem*, 31). Ora, esta tendência contemporânea de rasura da animalidade e o imperativo de um regresso – crítico e não nostálgico – às mitologias fundadoras do humano, bem como a denúncia do jugo absoluto e opressivo do homem sobre a natureza são as problemáticas que Saramago, pelo recurso ao registo oblíquo do símbolo e da alegoria, equaciona neste conto, apropriando-se da figura do centauro e revisitando o perpétuo conflito entre as suas duas partes, como ilustração da tirania antropocêntrica e da obstinada tentativa de obliteração das pulsões animais que habitam no homem.

Forçado a movimentar-se numa temporalidade à qual não pertence, exilado num mundo que o obriga a viver na clandestinidade e num corpo conflituosamente dividido, é no território do sonho que o homem-cavalo consegue reencontrar o *illud tempus* mítico, a conciliação harmoniosa entre os seus dois corpos, transformando-se, ainda que momentaneamente, num ser uno e pacificado.

Aliás, do ponto de vista da diegese, as digressões pelo espaço onírico são os únicos momentos em que se elide a cesura metafórica do protagonista, que deixa de ser homem ou cavalo para passar a ser apenas o 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. (SARAMAGO, 1978: 117)

Com efeito, só o sonho lhe permitia a reintegração num *in illo tempore* e a reatualização desse tempo-espaço mítico das origens no qual o centauro era um ser verosímil, escapando assim, ainda que provisoriamente, a um tempo histórico no qual a sua existência já não fazia sentido. Saramago traça, deste modo, um diagnóstico da evolução da história e da transformação do mundo sob o olhar do seu centauro, forçado a transitar de um tempo que outrora admitira lobisomens e unicórnios, para um outro em que deixou de haver espaço para o encantamento e a sobrenaturalidade. Por outras palavras, ao tempo da mitologia, sucede-se o tempo da recusa do irracional. A perseguição movida ao centauro força-o, assim, a fugir da claridade do dia, convertendo-o numa criatura noturna.

Ora, o ponto culminante de tensão narrativa, aquele que ditará a tragédia do centauro e o fim da sua trajetória mítica, radica precisamente no momento em que o ser inverosímil ousa caminhar de dia, numa tentativa de viver no mundo real o seu próprio sonho e de se insurgir contra a sua inexorável proscricção. Assim, a determinada altura do seu percurso milenar, o instinto sobrepõe-se à razão e o centauro irrompe à luz do sol, mostrando-se aos homens tal como é, um ser irreal e inaceitável no mundo dos seres com história. A sua existência é definitivamente revelada ao mundo e os homens perseguem-no com as suas implacáveis máquinas de guerra. É revelador o pormenor de desejarem capturá-lo vivo, porventura para o

transformarem em espetáculo ou cobaia, como se de um simples *objecto* se tratasse:

Enquanto o centauro atravessava esta outra montanha, saía gente das aldeias e das cidades, com redes e cordas, também com armas de fogo, mas só para o assustar. É preciso apanhá-lo vivo, dizia-se. O exército também se pôs em movimento. Aguardava-se o nascer do dia para que os helicópteros levantassem voo e percorressem toda a região. (*Idem*, 130)

Aquele que outrora iludira a fúria de Hércules, não conseguirá escapar à do homem moderno desumanizado pela cegueira racionalista que se apoderou de um mundo desabitado de deuses. Após milhares de anos a observar o modo como as criaturas fantásticas como ele vão sendo aniquiladas pelo homem, chega para o centauro a hora de partir da terra que deixou de lhe pertencer. A sua existência é inviável no mundo contemporâneo, o que permite compreender a sua morte simbólica: sitiado pelos homens, o centauro cai de um precipício e é degolado por uma lâmina de rocha que o corta ao meio, desunindo o homem e o animal. O protagonista consegue, enfim, recuperar a sua individualidade humana e libertar-se da sua metade animal, tornando-se somente homem – ou, mais rigorosamente, metade de um. No entanto, a tão ambicionada cisão implica também a morte, o que metaforicamente significa que o homem não pode asfixiar os seus instintos animais, ou seja, a sua natureza animal, sob pena de se transformar num *quase homem* ou num *objecto quase*:

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 centauro naquele preciso sítio em que o tronco do homem se mudava em tronco de cavalo. (*Idem*, 131)

Assim, a extinção do centauro, sinalizando a esterilidade de toda a mitologia na época contemporânea, permite a Saramago lançar um olhar simultaneamente crítico e céptico sobre “a possibilidade de mitologizar num universo em que o conflito básico se dá menos entre o animal e o humano e sim entre o *objectual* e o humano, numa época em que o homem, inconsciente dos seus atributos, antes de explorar a sua animalidade prefere – muito pior – reduzir-se a *coisa*” (COSTA, 1997: 341-342).

Podemos, pois, considerar que Saramago se serve do corpo insólito do centauro, para nos apresentar, em registo alegórico, o processo de *desencantamento do mundo*, conceito inicialmente descrito por Max Weber para descrever o irrefreável movimento de racionalização e intelectualização da sociedade moderna ocidental, que se traduz numa dissolução do pensamento mágico ou, nas suas próprias palavras, “na eliminação da magia como meio de salvação” (WEBER, 1996: 101). Na perspetiva do pensador alemão, o aparecimento do cientificismo ateu, coadjuvado por um ascetismo ético, veio fomentar uma conceção utilitarista e manipuladora não só da natureza, como também da condição existencial do homem, criando um mundo excessivamente objetivado e, por conseguinte, destituído de sentido, onde o homem tem a sensação de domínio sobre tudo e todos (*Idem*, 140). Nestes termos, o homem torna-se vítima do próprio progresso e a razão iluminista, cujo projeto inicial consistia na emancipação da humanidade e na redenção do mundo pelo conhecimento, transformou-se precisamente no seu inverso, alimentando um processo regressivo e autodestrutivo de dominação e desumanização, que se traduz na reificação da natureza e do ser humano.

É, pois, pelo desencantamento de mundo, ou seja, pela superação do mito pela Razão, que se arquiteta o projeto da modernidade, representado, no conto de Saramago, através da figura mitológica do centauro, simbolicamente desmistificada pela racionalidade instrumental do ser humano. Com efeito, consciente da sua natureza centáurica, este ser fantástico “não mais encontra espaço em um mundo dominado

pelo discurso cientificista, onde as pessoas parecem abdicar dos seus instintos animais mais baixos (...) em favor apenas da sua condição de civilizado, transformando-se em um frio e alienado ser social desprovido de humanidade, porque burocratizado e mecanizado” (SOARES, 2011: 27).

2. Ora, esta necessidade de libertação do animal que existe dentro de cada um de nós, bem como a urgência de um retorno às origens e de uma re-ligação com as forças da natureza constituem, precisamente, o fio condutor do conto de Teolinda Gersão, intitulado “Um casaco de raposa vermelha” e inserto na coletânea *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* (2007). Neste conto, a autora leva os processos de identificação ou entrecruzamento entre humanidade e animalidade ao mais alto nível de confluência possível, optando pela metamorfose, no sentido kafkiano¹ do termo, que implica a transformação radical da personagem em animal, numa fusão total de naturezas entre o humano e o não-humano. Com efeito, a protagonista vive a experiência radical do *outrar-se* no corpo do *outro-animal*, sofrendo metamorfoses irreversíveis que a conduzem a uma *desterritorialização* absoluta da sua existência humana.

Esta passagem da forma humana à forma animal efetua-se num movimento em sentido único, provocando uma perda total de identidade do ser metamorfoseado. A propósito desta mutação unilateral de identidades, Pierre Brunel afirma que: “si elle [la métamorphose de l’homme en animal] est à sens unique, sans possibilité de retour, elle peut aboutir soit à une dégradation (...), soit à une apothéose” (2004 :11). Em “Um casaco de raposa vermelha”, a metamorfose adquire um poder nitidamente nobilitante, uma vez que a experiência do *sentir-se radicalmente outro* é descrita como uma forma de

¹ Com a sua novela *A Metamorfose* (1915), Franz Kafka (1883-1924) impôs-se no horizonte da literatura moderna e contemporânea como o precursor de uma linhagem literária centrada no exame dos processos de intersecção entre o humano e o não-humano, problematizando de uma perspectiva crítica as fronteiras que separam a humanidade da animalidade e, por conseguinte, as bases do logocentrismo antropocêntrico.

experienciar intensamente a vida em toda a sua essência e plenitude.

A heroína da história é uma modesta empregada bancária que, ao passar por uma loja de peles, fica magneticamente fascinada por um casaco de pele de raposa vermelha exposto na vitrine e cuja visão, desde logo, lhe causara “um calafrio de prazer e de desejo” (GERSÃO, 2007: 117). No dia seguinte, movida por um impulso inelutável, dirigiu-se à loja e experimentou o casaco, que lhe parecia destinado. Decide, então, comprá-lo às prestações, sob condição de o levar apenas após ter efetuado a terceira prestação. Entretanto, todas as noites vinha admirar o casaco através do vidro e, a cada dia que passava, intensificava-se a sua “satisfação interior” e uma “sensação de harmonia consigo própria” (*Idem*, 119), que, pouco a pouco, se foram somatizando através de pequenas alterações físicas. Inicia-se, assim, o processo de metamorfose da mulher em raposa.

A protagonista deixa de se sentir cansada e o seu corpo parece mover-se com mais leveza e agilidade, tornando-se “toda ela mais leve, rápida, com movimentos fáceis do dorso, dos ombros, dos membros” (*Ibidem*). Durante as suas habituais corridas pela orla da floresta, começou a sentir “o contacto perfeito, íntimo, directo, com a terra” (*Ibidem*) e todos os seus sentidos se tornaram mais vivos e apurados, tornando-se subitamente sensível a um misto de sensações até então desconhecidas ou ignoradas:

A sua capacidade de percepção crescia, notou, mesmo à distância ouvia ruídos diminutos, que antes lhe passariam despercebidos (...); pressentia também, muito antes de elas terem lugar as mudanças atmosféricas, o virar do vento, o subir da humidade, o avolumar-se no ar da tensão que descarregaria em chuva. (...) E os cheiros, um mundo de cheiros, sentiu, como uma dimensão ignorada das coisas a que agora se tornara sensível, poderia descobrir caminhos, trilhos, pelo olfacto, era estranho como nunca tinha dado conta de como as coisas cheiravam, a terra, a casca das árvores, as ervas, as folhas, e também cada animal se distinguia pelo seu odor peculiar, cheiros

que vinham no ar desdobrados em ondas, em leque... (*Idem*, 119-120).

Certa noite, ao preparar-se para uma festa, olhou-se ao espelho e reparou com satisfação que a sua fisionomia tinha adquirido traços felinos, que davam ao seu rosto “uma certa orientação triangular que lhe agradou e sublinhou ainda mais com maquilhagem” (*Idem*, 121).

Paralelamente à metamorfose do seu corpo, as atitudes da personagem também começam a denunciar instintos e vontades animais. Numa festa, entra em êxtase com um rosbife mal passado, deliciando-se com “o gosto da carne, quase crua, o gesto de cravar os dentes, de fazer saltar o sangue, o sabor do sangue na língua, na boca” (*Ibidem*). Depois desatou a rir e a dançar euforicamente, “sentindo subir o seu próprio sangue, como se uma tempestuosa força interior se desencadeasse” (*Idem*, 122). Assim, as sensações de prazer e felicidade interior vão aumentando à medida que se vai afastando da sua condição humana. No fundo, o encontro progressivo com a animalidade impulsiona um despertar para a vida e um contacto não aculturado com emoções que a natureza humana não lhe podia proporcionar.

A verdadeira apoteose ocorre quando, finalmente, a empregada bancária vai buscar o casaco e o veste, nele se fundindo, “a pele ajustada à sua, a ponto de não se distinguir dela” (*Ibidem*). É então que plenamente se concretiza a metamorfose, numa aliança definitiva entre o humano e o animal. Sentindo-se mais livre e feliz do que nunca, a *mulher-raposa* abandona a comunidade humana a qual já não pertence e foge para a floresta, diluindo-se na plenitude da natureza:

...de repente era demasiado forte o impulso de pôr as mãos no chão e correr à desfilada, reencarnando o seu corpo, reencontrando o seu corpo animal e fugindo, deixando a cidade para trás e fugindo – a assim foi com esforço quase sobre-humano que conseguiu entrar no carro e rodar até à orla da floresta, segurando o seu corpo, segurando ainda um minuto mais o seu corpo trémulo – antes do bater da porta e do verdadeiro salto sobre as patas livres, sacudindo o dorso e a cauda, farejando o ar, o chão, o vento, uivando de prazer e de alegria e

desaparecendo, embrenhando-se rapidamente na profundidade da floresta. (*Idem*, 122-123)

A metamorfose adquire, assim, um valor positivo, sendo perspectivada como uma *recompensa*, que se traduz, neste caso, numa reconquista vitalista do instinto. Nas palavras de Pierre Brunel, “devenir animal quand tout autour de soi est animal, quand on vit au rythme de la nature, ce n’est plus un châtiment, c’est le moyen de participer plus intensément à la vie” (2004: 142).

A transformação da empregada bancária em raposa surge, deste modo, como uma alegoria da libertação do ser humano das amarras sociais inibitórias que o confinam a uma vida de anódina conformação, regulada por normas, padrões e valores morais estatuidos pela sociedade. Neste sentido, descrevendo o homem como uma *prisão de aparência burocrática*, Georges Bataille define a metamorfose nos seguintes termos:

On peut définir l’obsession de la *métamorphose* comme un besoin violent, se confondant d’ailleurs avec chacun de nos besoins animaux, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigées par la nature humaine: par exemple un homme au milieu des autres, dans un appartement, se jette à plat ventre et va manger la pâtée du chien. Il y a ainsi, dans chaque homme, un animal enfermé dans une prison, comme un forçat, et il y a une porte, et si on entrouvre la porte, l’animal se rue dehors comme le forçat trouvant l’issue; alors, provisoirement, l’homme tombe mort et la bête, sans aucun souci de provoquer l’admiration poétique du mort. C’est dans ce sens qu’on regarde un homme comme une prison d’apparence bureaucratique. (BATAILLE, 1970 : 208-209)

Seguindo a argumentação de Bataille, podemos dizer que a metamorfose do homem em animal responde a uma necessidade premente de emancipação do animal que há dentro de cada um de nós humanos. Ora, tendo em conta que “la bête que l’on devient, chacun la porte en soi” (*Idem*, 151), o encontro do humano com a sua própria alteridade animal desempenha uma função de autognose, na medida em que permite ao

homem descobrir-se a si próprio e à sua verdadeira natureza.

A propósito desta nova interação identitária do homem com a sua própria animalidade, Giorgio Agamben defende a teoria de uma fusão reconciliadora entre o homem e o animal. Com efeito, partindo da observação de uma iluminura bíblica do século XIII (Biblioteca Ambrosiana de Milão) que reproduz a cena do banquete messiânico do Juízo Final, no qual os justos são representados com corpos de homem e cabeças de animais, o filósofo italiano descreve a transfiguração do homem em animal como figura da reconciliação final entre o humano e o não-humano:

Não é deste modo impossível que, atribuindo uma cabeça animal ao resto de Israel, o artista do manuscrito da Ambrosiana tenha pretendido indicar que, no último dia, as relações entre os animais e os homens se configurarão numa nova forma e o próprio homem se reconciliará com a sua natureza animal. (AGAMBEN, 2011: 12)

De acordo com este paradigma de reconciliação, Agamben refere o inevitável deslocamento ou exorbitação daquilo a que ele chama de “máquina antropológica”, fabricada pelos pressupostos especistas e antropocêntricos do pensamento ocidental e responsável pela cesura milenar entre o homem e o animal.

3. Com efeito, estabelecendo um corte radical entre o homem e o animal, a tradição ocidental foi-nos ensinando, ao longo dos séculos a coibir severamente a misteriosa e temível animalidade que nos habita. No entanto, a relação do humano com a sua animalidade reprimida tem adquirido uma força renovada na literatura dos últimos anos. Gonçalo M. Tavares, com o seu livro *animalescos* (2013), faz parte desses escritores contemporâneos que cada vez mais se interrogam e refletem sobre o lado bestial do homem.

Colocando a sua obra sob o auspício de Francis Bacon e Gilles Deleuze, Tavares explora de forma destemida e expurgada a essência animalesca do homem e seu demencial retorno a um estado livre e

primitivo do ser, traçando o seu percurso de desumanização num duplo movimento de queda: do humano ao orgânico e do orgânico à animalidade, por via de uma insólita fragmentação anatómica. Com efeito, a deformação do corpo comparece como *leitmotiv* em praticamente todas as narrativas de *animalescos*.

O aparato paratextual que antecede as 39 vertiginosas micronarrativas que compõem a obra é revelador do seu carácter angustiante e enigmático, pressagiando um universo textual sinuoso e movediço, no qual humanidade e animalidade se confundem e diluem. Esta ambiguidade comunica-se, desde logo, ao título – *animalescos* – que tanto pode revestir um valor adjetival como nominal. Na sua valência adjetival, a palavra remete para características relativas ou próprias ao animal, antecipando um conjunto de narrativas centradas no comportamento animalesco do homem. Por outro lado, o termo, por sugestão paronímica, reenvia para o substantivo *arabescos*, ornamento de origem árabe, desenhado a partir de um entrecruzamento complexo de linhas curvas e emaranhadas. Sabendo que os arabescos islâmicos não admitem a representação de figuras humanas ou animais, a acoplagem, ainda que implícita, dos termos *animal* e (arab)escos é cataforicamente indicial de uma escrita pictural da transgressão e do informe, em que o objeto não é animal, nem humano, mas antes *animalesco*.

Ora, esta dissolução de fronteiras entre o homem e o animal encontra-se simbolicamente representada na capa do livro, com uma ilustração do pintor inglês Francis Bacon (“Retrato de Henrietta Moraes”, 1969), conhecido pela sua obsessão pela representação do corpo e pelo traço macabro e pulsional com que (des)constrói as formas anatómicas, através das quais procura problematizar os limites do humano e revelar o espírito animal do homem. Convicto de que, ao conquistar e usufruir da sua própria liberdade, o ser humano também liberta a besta que se aloja em si, Bacon pinta a realidade viva do ser humano e sua misteriosa animalidade de antropeide solitário e renegado, criando uma arte transgressiva e

perturbante, esteada no efeito de colisão entre o belo e o horror.

É, pois, em sintonia com este intuito realista que Bacon questiona a pintura enquanto trabalho de *mimeses*, propondo, em alternativa, a noção de figura, conceito aprofundado por Gilles Deleuze no seu estudo sobre o pintor inglês, intitulado *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Deleuze explica que as figuras de Bacon são imagens isoladas e autónomas que não contam nenhuma história, porquanto a narração é o corolário da ilustração e, por conseguinte, da representação (2002: 12). O filósofo francês argumenta ainda que a figura é o corpo e que “c’est dans le corps que quelque chose se passe: il est source de mouvement” (*Idem*, 23). Na realidade, os corpos-figuras de Bacon são apresentados como corpos espasmódicos e em desordenada convulsão, que tentam fugir deles próprios por um dos seus órgãos.

Deste modo, a figura não é apenas isolada, mas também des-figurada, isto é, deformada como uma substância informe que tanto se concentra e contrai, como se prolonga e dilata, delineando corpos que derogam qualquer lógica anatómica (*Idem*, 25). Nestes moldes, o corpo é figura e não estrutura, por isso não possui rosto, mas somente cabeça, podendo até reduzir-se à cabeça. Deleuze distingue o rosto e a cabeça nos seguintes termos: “le visage est une organisation spatiale structurée qui recouvre la tête, tandis que la tête est une dépendance du corps” (*Idem*, 27). Ora, Bacon é um pintor de cabeças sem rosto e o seu projeto enquanto retratista consiste, precisamente, em decompor o rosto para revelar a cabeça que sob ele se oculta, tornando ostensivo o espírito animal do homem. Bacon limpa, apaga, rasura e esbate a imagem, desconstruindo e desorganizando o rosto até fazer surgir aquilo a que Deleuze chama “les traits animaux de la tête” (*Idem*, 27), que não correspondem a formas animais concretas, mas antes a espíritos que assombram essas zonas de opacidade e conferem à cabeça a sua singular individualidade. Por outras palavras, os traços de animalidade descobertos não equivalem a uma correspondência formal entre o animal e o humano, mas antes a uma *zona comum de indiscernibilidade* entre o

homem e o animal (*Idem*, 28). Homem e animal confundem-se, sendo o primeiro substituído pelo animal como *traço-feição*. É pois, difícil não ver nesta fusão ou indistinção uma metáfora da animalidade latente no ser humano.

Ora, é precisamente nesta *zona de vizinhança ou de indiscernibilidade* entre o homem e o animal que se situa a *quarta pessoa do singular* que endossa a enunciação no texto de Gonçalo M. Tavares e que é, desde logo, anunciada em epígrafe pela voz de Gilles Deleuze: “quarta pessoa do singular; é ela que se pode tentar fazer com que fale” (*apud* TAVARES, 2013: s.p.). Numa entrevista em que discorre sobre a vocação e os limites da filosofia, Deleuze explica que toda a pessoa que escreve faz com que outro fale, situando esse outro num fundo anónimo e indiferenciado que não se reduz a indivíduos ou a pessoas, mas a singularidades pré-individuais e impessoais:

São singularidades móveis, ladras e voadoras, que passam de um a outro, que arrombam, que formam anarquias coroadas, que habitam um espaço nômade. Há uma grande diferença entre repartir um espaço fixo entre indivíduos sedentários, segundo demarcações e cercados, e repartir singularidades num espaço aberto sem cercados e nem propriedade. O poeta Ferlinghetti fala da quarta pessoa do singular: é ela que se pode tentar fazer com que fale. (DELEUZE, 2008: 185)

É, portanto, no espaço aberto do seu livro que Gonçalo M. Tavares nos revela esta quarta pessoa do singular, corporizada por seres desterritorializados que não são nem indivíduos, nem pessoas e nem tão pouco animais, mas sim *figuras animalescas*, tão isoladas e deformadas quanto as de Francis Bacon.

A deformação patente em *animalescos* é, antes de mais, textual – e, mais especificamente, genológica –, visto que o escritor rompe com todos os modelos e convenções literárias, numa transgressão intencional dos padrões da narratividade. Na realidade, o autor projeta a sua própria arquitetura literária como quem desenha

arabescos em torno do absurdo e do *nonsense* e ordena-os numa vertiginosa sucessão de fragmentos isolados de uma “negrura compacta, sem falhas”, onde “o desvio [se] torna norma” (TAVARES, 2013: 99).

Seguindo um processo de composição análogo ao da montagem fotográfica, cada fragmento capta e transcreve situações sinistras e insólitas de seres, também eles isolados e fragmentados, em luta consigo próprios e com a sua animalidade intrínseca. Desfilam assim, ao longo das páginas de *animalescos*, loucos que jantam loucos, como se faz com os animais (*Idem*, 11), ou que arrancam a própria cabeça porque é lá que está o medo (*Idem*, 17), mulheres que pedem esmola e comem as moedas que lhes dão (*Idem*, 23), filhos submissos que se metamorfoseiam em porcos (*Idem*, 43) e outros que enterram vivo o pai esquizofrénico (*Idem*, 96), velhos que disparam com as suas espingardas para o solo a fim de acelerarem as colheitas (*Idem*, 45), homens que andam com a cabeça debaixo do solo como as avestruzes (*Idem*, 72), mortos devorados por pombas na praça central de uma cidade (*Idem*, 81), homens que se suicidam contra uma imagem do seu pensamento (*Idem*, 107-108), psiquiatras que endireitam os olhos dos pacientes com martelos (*Idem*, 121), etc.

Todas estas criaturas são seres dilacerados e sem história, que lutam pela sua sobrevivência ou simplesmente por uma “questão animalesca do território” (*Idem*, 41), numa queda constante que os projeta para zonas-limite do humano. Todos são ou se transformam em bestas, todos são *animalescos* e é esse traço de união que permite aglutinar coesivamente as várias ficções reunidas no livro. Nelas estas personagens são dissecadas à exaustão, recebendo um tratamento pictórico remanescente daquele de que são objeto as figuras de Bacon. Tal como se observa nos quadros do pintor inglês, as ficções de *animalescos* acusam uma preterição do impulso efabulatório, com a conseqüente rarefação da diegese, investindo-se antes no recorte e cristalização da figura-personagem. O interesse dos textos não reside, assim, na sua estrutura narrativa, mas antes numa ideia de *pose* fotográfica que possibilita a

imobilização das formas e a configuração de um teatro anatómico de figuras deformadas. Neste sentido, a estética tipologicamente indeterminada do fragmento revela-se o meio mais adequado para essa anatomização da figura e para a representação do corpo em entranhas e carne viva, uma das isotopias obsidianas de Gonçalo M. Tavares.

A noção do corpo como matéria movente de desordens físicas percorre todas as narrativas de *animalescos*, onde as figuras-personagens desafivelam a sua máscara humana e são apresentadas como corpos fragmentados, muitas vezes reduzidos a um único órgão, sinédoque emblemática da humanidade perdida. Geralmente, esse órgão é a cabeça sem rosto, composta apenas de carne e sangue.

À semelhança de Bacon, Tavares desconstrói a cara para mostrar os traços animais da cabeça, ou seja, vai limpando e rasurando a fisionomia humana das suas personagens até encontrar o irredutível espírito animal que nelas se abriga e que se manifesta nos seus comportamentos instintivos e irracionais. Este processo de dissecação da figura encontra-se explícito logo no primeiro fragmento da obra, enunciado por um narrador heterodiegético que apresenta e descreve “um homem na rua a andar sem calças” (TAVARES, 2013: 9). De repente, “batem-lhe com o pau na cabeça, a cabeça abre, começa a sangrar” (*Ibidem*). A partir desse momento, o homem passa a existir apenas como cabeça e esta transforma-se no espaço da narrativa, assumida depois por uma voz autodiegética. Pelo recurso concomitante à focalização interna, o narrador acede à cabeça e, depois, ao cérebro da personagem, numa incisiva auscultação da sua psicologia animal:

estou no meio da minha cabeça e mesmo assim começo a gritar, mesmo no centro e estás perdido, fui atirado da janela e dentro da cabeça nem tudo é claro, (...) peço que me cortem o cabelo, (...) eis o tabuleiro perfeito: a minha cabeça, a tua cabeça, dois crânios sem um único pelo (...), o que se passa lá fora não é entendido cá dentro, o cérebro une pontos, (...) mas não consigo olhar para o que está em cima de mim, em qualquer

posição da cabeça a própria cabeça não se vê... (*Idem*, 9-10)

É, pois, num traço macabro e intuitivo, que Gonçalo M. Tavares expõe a flagrante realidade das suas anatomias tumultuosas, contorcendo e esquartejando os corpos até às vísceras, numa expressão de fúria e horror. Com efeito, o leitor é surpreendido, ao longo do livro, por um amontoado de corpos violentamente mutilados, como o do médico cujo corpo é aberto a meio, retalhado e cortado “sem jeito nenhum” e “a sangue-frio” pelas suas alunas (*Idem*, 22), ou o do louco que se auto-mutila “à custa de sangue e dor” para viver com a cabeça debaixo do solo como as avestruzes:

a cabeça sangra e falha; e o louco bate uma vez e com uma força tremenda contra o solo de madeira e a madeira não se mexe, (...) a sua cabeça que já está a sangrar e mesmo assim (e a doer) e mesmo assim ela não para e vem uma segunda cabeçada e uma terceira. (*idem*, 73)

Cada uma destas figuras, nas quais se encena a brutal irrupção do espírito animal, mantém-se tragicamente humana, mas de uma humanidade que se vai progressivamente dissipando sob o efeito de forças incontroláveis que instigam uma desorganização total da estrutura orgânica do corpo incapaz de harmonizar a vontade caprichosa dos seus órgãos. Entende-se, assim, que, na sua *Biblioteca*, Gonçalo M. Tavares sublinhe que “o corpo não é exclusivamente um sistema de líquidos, mas também não é exclusivamente um sistema organizado de órgãos sólidos que se abraçam e combatem” (2004: 118). O autor parece, pois, subscrever as reflexões expendidas por Gilles Deleuze a propósito do seu conceito de *corpo sem órgãos* (2002: 50), subliminarmente evocado nas páginas de *animalescos*, onde não faltam corpos em movimento, cujos órgãos se dissolvem em massas informes que tornam fluida a fronteira que separa o humano do animal. O leitor é atropelado por homens que “avançam em grupo como se fossem uma manada,

envolvidos na sua animalidade até ao focinho” (TAVARES, 2013: 37), sentindo-se, por vezes, atordoadamente perdido nessa zona de *indiscernibilidade*:

um animal louco é capaz de se pôr a morder e certos maluquinhos do hospício fazem o mesmo e portanto isto é assim: os animais copiam os homens malucos, depois os homens saudáveis entram no zoológico e copiam os gestos dos animais que copiaram os gestos das pessoas malucas e tudo, no fim, fica a quatro patas, os humanos mordem-se uns aos outros e roem a perna das mesas, está tudo baixo, tudo curvado, tudo a quatro patas, todos os animais, incluindo as gentes de qualquer língua, são obrigados às quatro patas e há no mundo como que uma descida geral, todos passam debaixo das mesas, que deixam de ser sítios para pousar objectos e passam a ser abrigos. (*Idem*, 115)

Este excerto, semelhante a tantos outros de *animalescos*, permite deduzir que Gonçalo M. Tavares expõe a *realidade histórica* dos *corpos sem órgãos* como metáfora da degradação do humano em animalidade, por via da loucura, que se apossa dos homens e desequilibra o mundo. É, pois, a loucura que desterra o homem para essa *zona comum de indecisão, vizinhança ou indiscernibilidade* entre o animal e o humano, fazendo com que a humanidade regrida a um estado primitivo e bestial do ser.

Despir o humano da sua humanidade, como se de uma *camisola de lã* se tratasse, parece, em suma, ser o que pretende Gonçalo M. Tavares em *animalescos*. Por isso, os homens regridem a um estado primário e instintivo do ser, numa angustiante tomada de consciência da finitude das suas carcaças humanas. O autor expõe-nos, assim, o humano em toda a sua nudez e fragilidade, procedendo a uma penetrante sondagem do psiquismo animal do homem e dos limites da sua humanidade.

José Saramago escolheu, para abrir a sua coletânea *Objecto Quase*, a seguinte epígrafe, retomada de uma citação de Karl Marx e Friedrich Engels, extraída de *A sagrada família*: “Se o homem é formado pelas

circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente” (*apud* SARAMAGO, 1978). Ora, são precisamente estas circunstâncias atuais, que espoliaram o Homem da sua essência natural, que os três autores aqui analisados expõem em seus textos.

O próprio Saramago procura denunciar uma certa condição desumana à qual se submete o homem contemporâneo, manietado por circunstâncias que o despojaram da sua humanidade e subjetividade. Teolinda Gersão liberta o Homem da sua condição de ser social, ou seja, da sua *prisão de aparência burocrática*, permitindo-lhe um reencontro reconciliador com a sua natureza animal. Gonçalo M. Tavares, optando pela função de desencantar, serve-se do horror, do absurdo e do grotesco para nos obrigar a refletir sobre a parcela de instinto que ainda retemos das nossas origens e evolução, bem como a repensar a fronteira que nos separa daquela animalidade que, desde sempre, tentámos recalcar. Na sua obra, homem e animal confundem-se, não por um processo de mutação, como no conto de Teolinda Gersão, mas sim pela deformação do corpo pelo espírito, o espírito animal do homem.

Em todo o caso, nas três obras analisadas, o humano comunga e experiencia a sua dimensão animal no seu próprio corpo, fulcro expressivo da deflagração do insólito, impulsionado pelo estranho e desconcertante trânsito entre matéria e espírito, instinto e razão, humanidade e animalidade.

Referências

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

BATAILLE, Georges (1970). *Métamorphose*. In : **Oeuvres Complètes I – Premiers Écrits 1922-1940**. Paris : Gallimard.

BRUNEL, Pierre (2004). **Le mythe de la métamorphose**. Paris : Librairie José Corti.

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

CYRULNIK, Boris (1998). Les animaux humanisés. In : CYRULNIK, Boris (coord.). **Si les lions pouvaient parler : essais sur la condition animale**. Paris: Éditions Gallimard, p. 12-55.

DELEUZE, Gilles (2002). **Francis Bacon: logique de la sensation**. Paris : Éditions du Seuil.

_____ (2008). **A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)**. São Paulo: Editora Iluminuras.

GERSÃO, Teolinda (2007). Um casaco de raposa vermelha. In: **A mulher que prendeu a chuva e outras histórias**. Lisboa: Sudoeste Editora, p. 117-123.

LE BRAS-CHOPARD, Armelle (2000). **Le zoo des philosophes : de la bestialisation à l'exclusion**. Paris: Plon.

SARAMAGO, José (1978). Centauro. In: **Objecto Quase**. Lisboa: Editorial Caminho, p. 113-131.

SOARES, Marcelo Pacheco (2011). Saramago Quase. In: **Revista Augustus**, ano 16, nº31, p. 22-31.

TAVARES, Gonçalo M. (2004). **Biblioteca**. Porto: Campo das letras.

TAVARES, Gonçalo M. (2013). **Animalescos**. Lisboa: Relógio d'Água.

WEBER, Max (1996). **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Lisboa: Editorial Presença.

*Recebido em: 19 de setembro de 2014.
Aceito em: 23 de novembro de 2014.*