

RAYSA BARBOSA CORRÊA LIMA PACHECO

**A PRESENÇA DO ANIMAL NA PRODUÇÃO CONTÍSTICA E
CINEMATOGRÁFICA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ (SABERES
ANIMAIS E BESTIÁRIOS)**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Uberlândia/2016

RAYSA BARBOSA CORRÊA LIMA PACHECO

**A PRESENÇA DO ANIMAL NA PRODUÇÃO CONTÍSTICA E
CINEMATOGRÁFICA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ (SABERES
ANIMAIS E BESTIÁRIOS)**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa 2 – Poéticas do texto literário: cultura e representação

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Ivonete Santos Silva

Co-orientadora: Prof^a Dr^a. Maria Elisa Rodrigues Moreira

Uberlândia

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P116p
2016 Pacheco, Raysa Barbosa Corrêa Lima, 1990-
A presença do animal na produção contística e cinematográfica de
Gabriel García Márquez (saberes animais e bestiários) / Raysa Barbosa
Corrêa Lima Pacheco. - 2016.
183 f. : il.

Orientadora: Maria Ivonete Santos Silva.
Co-orientadora: Maria Elisa Rodrigues Moreira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura colombiana - História e crítica -
Teses. 3. Animais na literatura - Teses. 4. García Márquez, Gabriel,
1928- -Crítica e interpretação - Teses. I. Silva, Maria Ivonete Santos. II.
Moreira, Maria Elisa Rodrigues. III. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

RAYSA BARBOSA CORRÊA LIMA PACHECO

**A PRESENÇA DO ANIMAL NA PRODUÇÃO CONTÍSTICA E
CINEMATOGRÁFICA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ (SABERES ANIMAIS
E BESTIÁRIOS)**

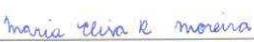
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

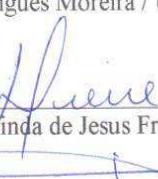
Linha de Pesquisa: Poéticas do texto literário: cultura e representação.

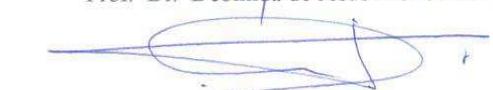
Uberlândia, 12 de julho de 2016.

Banca Examinadora:


Prof. Dr. Maria Ivonete Santos Silva / UFU (Presidente e Orientadora)


Prof. Dr. Maria Elisa Rodrigues Moreira / Unincor (Co-orientadora)


Prof. Dr. Deolinda de Jesus Freire / UFTM


Prof. Dr. Cíntia Camargo Vianna / UFU

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me dado saúde física e mental durante todo o tempo de duração do mestrado e por ter iluminado tanto meus caminhos, fazendo parecerem lampejos de “sorte” as luzes que me concedeu.

À minha mãe, Vera Lúcia Corrêa Lima, grande incentivadora deste projeto, por todo o suporte indispensável que me ofereceu, por não ter deixado o desespero tomar conta de mim.

Ao meu pai, Michéias Barbosa Pacheco, que torceu por mim à distância e me conduziu durante o processo seletivo do mestrado.

Ao meu noivo, Renato Abdanur Loureiro, pela paciência e por ter compreendido minhas ausências e escassez de tempo, por ter me amparado após longos dias cansativos.

À minha orientadora, Maria Ivonete dos Santos Silva, pela condução carinhosa e paciente durante toda a pós-graduação, por sua sabedoria e sua forma sempre educada de nos tratar.

À minha co-orientadora, Maria Elisa Rodrigues Moreira, por sua atenção incondicional, pela interlocução constante, pelas revisões de texto e por sua delicadeza e sensibilidade.

À banca do SEPEL, composta pela professora Luciana Borges, pela leitura do projeto e pelas sugestões dadas.

À banca de qualificação, composta pelas professoras Cíntia Camargo Vianna e Karla Fernandes Cipreste, pelas interlocuções que proporcionaram o enriquecimento deste trabalho.

A Gabriel García Márquez, por ter despertado em mim o desejo de pesquisar Literatura.

Aos professores e colegas do curso de Mestrado em Estudos Literários.

À Marília Simari Crozara, por ter partilhado comigo desesperos, dúvidas, angústias, almoços e bate-papos, além de muito ter me auxiliado com a entrega de trabalhos.

À Escola Estadual Nossa Senhora da Abadia, por ter me oferecido total apoio e suporte indispensáveis para a realização do Mestrado.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a concretização deste projeto.

Fue también el abuelo quien me hizo el primer contacto con la letra escrita a los cinco años, una tarde en que me llevó a conocer los animales de un circo que estaba de paso en Cataca bajo una carpa grande como una iglesia. El que más me llamó la atención fue un rumiante maltrecho y desolado con una expresión de madre espantosa.

—*Es un camello —me dijo el abuelo.*

Alguien que estaba cerca le salió al paso:

—*Perdón, coronel, es un dromedario.*

Puedo imaginarme ahora cómo debió sentirse el abuelo porque alguien lo hubiera corregido en presencia del nieto. Sin pensarlo siquiera, lo superó con una pregunta digna:

—*¿Cuál es la diferencia?*

—*No la sé —le dijo el otro—, pero éste es un dromedario.*

El abuelo no era un hombre culto, ni pretendía serlo, pues se había fugado de la escuela pública de Riohacha para irse a tirar tiros en una de las incontables guerras civiles del Caribe. Nunca volvió a estudiar, pero toda la vida fue consciente de sus vacíos y tenía una avidez de conocimientos inmediatos que compensaba de sobra sus defectos. Aquella tarde del circo volvió abatido a la oficina y consultó el diccionario con una atención infantil. Entonces supo él y supe yo para siempre la diferencia entre un dromedario y un camello. Al final me puso el glorioso tumbaburros en el regazo y me dijo:

—*Este libro no sólo lo sabe todo, sino que es el único que nunca se equivoca.*

Era un mamotreto ilustrado con un atlante colosal en el lomo, y en cuyos hombros se asentaba la bóveda del universo. Yo no sabía leer ni escribir, pero podía imaginarme cuánta razón tenía el coronel si eran casi dos mil páginas grandes, abigarradas y con dibujos preciosos. En la iglesia me había asombrado el tamaño del misal, pero el diccionario era más grueso. Fue como asomarme al mundo entero por primera vez.

RESUMO

No contexto das pesquisas sobre a obra do colombiano Gabriel García Márquez, a presença do animal é pouco valorizada, ainda que seja perceptível sua importância no desenvolvimento de diversas narrativas do escritor. Por isso, a partir da apropriação da perspectiva indiciária de Carlo Ginzburg e da desconstrução de Jacques Derrida como referenciais teórico-metodológicos, esta dissertação tem como objetivo analisar a presença do animal em três textos literários de Márquez: os contos “Eva está dentro de su gato” (1947) e “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1968) e o projeto cinematográfico *La tigra* (1978). Para tanto, buscou-se analisar os animais e seres híbridos que compõem a fauna marqueziana, cuja carga simbólica é indiciada pelo imaginário ocidental e pelos bestiários medievais e contemporâneos, juntamente aos fenômenos do hibridismo, do antropomorfismo e da metamorfose, presentes nas narrativas. Assim, torna-se possível refletir acerca das relações mantidas entre os personagens dos textos literários e os animais e sobre os limites e fronteiras estabelecidos. Para realizar esta pesquisa, foram utilizadas as contribuições de filósofos e teóricos que se debruçaram sobre a questão da animalidade, como Jacques Derrida, J.M. Coetzee, Maria Esther Maciel, Gilles Deleuze e Félix Guattari, entre outros.

Palavras-chave: Gabriel García Márquez. Animalidade. Bestiários. Literatura latino-americana.

RESUMEN

En el contexto de las investigaciones sobre la obra del colombiano Gabriel García Márquez, la presencia del animal es poco valorada, aunque sea perceptible su importancia en el desarrollo de diversas narrativas del escritor. Por ello, a partir de la apropiación de la perspectiva indiciaria de Carlo Ginzburg y de la deconstrucción de Jacques Derrida como referencias teórico-metodológicas, esta disertación tiene por objetivo analizar la presencia del animal en tres textos literarios de Márquez: los cuentos “Eva está dentro de su gato” (1947) y “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1968), y el proyecto cinematográfico *La tigra* (1978). Para ello, se procuró analizar los animales y seres híbridos que componen la fauna marqueziana, cuya carga simbólica está señalada por el imaginario occidental y por los bestiarios medievales y contemporáneos, juntamente a los fenómenos del hibridismo, del antropomorfismo y de la metamorfosis, presentes en las narrativas. Por consiguiente, se hace posible reflexionar sobre las relaciones mantenidas entre los personajes de los textos literarios y los animales y sobre los límites y fronteras establecidos. Para realizar esta investigación, se han utilizado las contribuciones de filósofos y teóricos que se dedicaron al estudio de la cuestión de la animalidad, como Jacques Derrida, J.M. Coetzee, Maria Esther Maciel, Gilles Deleuze y Félix Guattari, entre otros.

Palabras clave: Gabriel García Márquez. Animalidad. Bestiarios. Literatura latinoamericana.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A TRAJETÓRIA ANIMAL NO IMAGINÁRIO HUMANO	19
1.1 O papel da figura animal nos tempos passados.....	20
1.2 O animal no século XX e na contemporaneidade.....	32
2. O BESTIÁRIO DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.....	48
2.1 A simbologia da fauna marqueziana	49
2.2 Híbridos, antropomorfos, metamorfoseados... Como entender esses “animais”?.....	67
3. HOMEM E ANIMAL: UM LIMITE OU UM <i>CONTINUUM</i>?	98
3.1 A relação entre homens e animais no universo marqueziano	99
3.2 As (não) fronteiras entre o humano e o não humano	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS	147
ANEXOS: TEXTOS ANALISADOS	155
a. “Eva está dentro de su gato”	155
b. “Un señor muy viejo con unas alas enormes”	163
c. <i>La tigra</i>	169

INTRODUÇÃO

Minha afinidade com a literatura começou na adolescência, com a leitura dos *best-sellers* da época (fim dos anos 1990 e início dos anos 2000), e tomou forma concreta enquanto carreira profissional a ser seguida quando optei, ao final do Ensino Médio, pelo curso de Letras Português/Espanhol, na Universidade Federal do Triângulo Mineiro. A escolha pelos estudos da língua espanhola e, consequentemente, suas literaturas, e não da língua inglesa, foi feita a partir um desejo pessoal de aprender esse idioma, com o qual eu nunca havia tido nenhum tipo de contato. Durante os quatro anos de duração do curso de Letras, fui percebendo como era patente minha identificação com a cultura latino-americana e com sua produção literária, especialmente a do século XX.

Néstor García Canclini (2008) explica, em sua obra *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*, a condição de não-lugar em que se encontram os povos latino-americanos devido a uma aparente falta de identidade única entre os países pertencentes à América Latina. Mais crítica ainda é a situação do Brasil, que parece não se conectar à cultura dos países vizinhos pela diferença do nosso idioma: somos o único país falante de língua portuguesa das Américas. Soma-se ainda a essa problemática a situação dos milhares de imigrantes latinos espalhados pelo mundo, especialmente nos Estados Unidos¹, que não se consideram norte-americanos, mas também já perderam suas raízes advindas de suas nações de origem. Para Canclini, o que é capaz de nos unificar é exatamente a arte, sob suas diversas formas de manifestação, como a música, o cinema, a literatura, as quais, muitas das vezes, deslocaram-se das experimentações culturais de circuitos de consagração modernizadora e cosmopolita para ásperos cenários de denúncia e de protesto político, social e econômico.

A manifestação da cultura latino-americana através da literatura, sobre a qual comenta Canclini, constitui o principal alvo de meu interesse, especialmente a narrativa do escritor colombiano Gabriel García Márquez (Aracataca, 6 de março de 1927 – Cidade do México, 17 de abril de 2014). Bella Jozef (2010) aponta, no prefácio do livro por ela organizado, *Escritos sobre Gabriel García Márquez*, que Márquez foi um inesgotável contador de histórias e representou a culminância do processo de renovação da narrativa latino-americana da década de 1960, marcando-se assim como um divisor de águas na novelística em língua espanhola.

¹ Octavio Paz, em seu ensaio “El pachuco y otros extremos”, aborda o termo *pachuco*, que designa os grupos de jovens, em sua maioria mexicanos, que vivem no sul dos Estados Unidos e são caracterizados por suas vestimentas, sua conduta e linguagem. A partir de sua experiência de ter vivido em Los Angeles, Paz destaca o entre-lugar em que se encontram esses jovens que não desejam voltar a sua origem mexicana e também não querem se fundir ao estilo de vida norte-americano. Dessa forma, o *pachuco* exprime uma negação a si próprio, é um nó de contradições, um enigma.

Para Jozef, a escrita do colombiano representa a “caligrafia universal da condição humana” (JOZEF, 2010, p. 7), pelo fato de ter incorporado elementos universais à ampla temática das tradições culturais americanas, além de ter fundado o anseio latino-americano de mostrar uma realidade questionada pela ruptura da linguagem canônica tradicional.

O ambiente em que Gabo (apelido pelo qual era chamado o escritor) foi criado também propiciou a efervescência de suas ideias centradas na realidade latino-americana, pois, como comenta Jozef, ele foi educado pelos avós num enorme casarão onde ouvia histórias de fantasmas, lendas e fábulas. Seu avô também lhe contava episódios da guerra civil e levava-o ao circo. Quando saiu de sua cidade natal, Aracataca, situada no norte tropical da Colômbia, entre as montanhas e o Caribe, Márquez leva consigo essas histórias, gérmenes de toda uma trajetória de narrativas escritas na forma de contos, romances ou projetos cinematográficos ao longo de sua vida. Como apogeu dessa trajetória pode-se apontar o ano de 1982, no qual Gabriel García Márquez foi agraciado com o prêmio Nobel de Literatura pelo conjunto de sua obra, sendo o primeiro colombiano e o quarto latino-americano a ser reconhecido pela premiação.

O primeiro contato que tive com a produção literária marqueziana se deu ainda em minha adolescência, com a leitura do então recém-lançado livro *Memória de minhas putas tristes* (2005). Entretanto, foi com a leitura e estudo de *Cien años de soledad* (1967), já no final da graduação, que veio a identificação maior, o que me fez admirar ainda mais a obra do escritor e como ela está imbricada com o movimento do realismo mágico.

O estudioso e professor argentino Walter Mignolo (1986), no capítulo “El misterio de la ficción fantástica y del realismo maravilloso” de seu livro *Teoría del texto e interpretación de textos*, discorre sobre o advento do termo fantástico, que designa o período entre o final do século XVIII e o século XIX em cuja ficção ocorrem acontecimentos sobrenaturais, na qual o narrador ou personagens podem manifestar dúvidas a respeito da racionalidade do fenômeno ou acontecimento narrado, ou podem simplesmente aceitar esses feitos como naturais. Quanto ao movimento do realismo mágico, Mignolo o define como um tipo de literatura cuja ideología corresponde à busca da “americanidad” e, por isso, limita-se a um contexto e espaço específicos:

“Realismo mágico” y “realismo maravilloso” se acuñaron para expresar, en distintos autores y con distintas motivaciones, una preocupación estética común: el esfuerzo por capturar una “realidad” americana que, proveniente de las culturas tradicionales y del folklore, escapa a nuestro concepto de “realidad”. Se trata, en última instancia, de “dos realidades”: una que se

esboza en “el mito de la razón”; la otra, en la “razón mítica” (I. Chiampi, 1980). (MIGNOLO, 1986, p. 153)

Mignolo cita em seu capítulo uma entrevista dada por Gabriel García Márquez, na qual as observações do escritor colombiano acerca do processo de escritura de *Cien años de soledad* (1967) são consideradas exemplares para ilustrar a ideia do realismo mágico. O estudioso argentino comenta as dificuldades que Márquez encontrou para dar forma a sua narrativa, principalmente para destruir a linha de demarcação que separa o que parece real do que parece fantástico. A solução encontrada seria a de contar um conto como o contavam os avós, com serenidade inalterável para que, independentemente do que se estivesse contando, não se despertassem dúvidas em nenhum momento acerca da narrativa. Assim, “García Márquez debe ‘traducir’ para una audiencia culta, cuyas expectativas están formadas por su conocimiento del arte y de la literatura, la manera de contar en otro contexto comunicativo.” (MIGNOLO, 1986, p. 154). Trata-se de sobrepor duas narrações: uma que represente a razão mítica e, a outra, a mítica da razão, ou seja, a razão deve coexistir junto à realidade mítica, sem a necessidade de que um narrador externo e racional apenas informe acerca de um acontecimento maravilhoso; pelo contrário, ele considera como naturais todos os feitos narrados. A partir da confluência, da coexistência dessas duas realidades no texto, se produz o efeito do realismo mágico, um apagamento das fronteiras entre o que parece real e o que parece fantástico.

Vale ressaltar que a literatura de Márquez, assim como a de muitos autores latino-americanos que eram seus contemporâneos, encontrava-se influenciada pelo movimento vanguardista europeu, como explica o pesquisador Ruy Matos e Ferreira (2007) ao pontuar que as vanguardas estiveram envolvidas no processo de renovação literária ocorrida nas primeiras décadas do século XX. Ferreira esclarece que uma das vertentes pelas quais as vanguardas manifestavam-se glorificava a racionalidade técnica associada à máquina, como o futurismo italiano e o construtivismo russo, ao passo que o surrealismo, francamente contrário à padronização e à racionalidade estreita, influenciou muitos escritores de literatura, entre eles, Márquez. Para o pesquisador, a obra do escritor colombiano insere-se no grupo de autores americanos diferenciados tanto nos procedimentos formais quanto em sensibilidade que sedimentou a influência vanguardista. O realismo mágico de Márquez seria, assim, uma derivação latino-americana do conceito de surrealismo, que foi introduzido no contexto da América Latina por Alejo Carpentier e Miguel Ángel Asturias, ao demonstrar ruptura com a realidade e recorrência às origens, aos mitos e aos símbolos.

A ideia inicial do projeto desta dissertação era a de pesquisar em quatro contos do livro *Olhos de cão azul* (1972) (“A terceira renúncia”, “A outra costela da morte”, “Eva está dentro de seu gato” e “Olhos de cão azul”), escritos entre os anos de 1947 e 1955, período anterior à publicação das obras mais famosas de Márquez, os efeitos do realismo mágico na narrativa, esse apagamento das fronteiras entre real e sobrenatural apontado por Mignolo, e como o espaço literário era criado a partir desses enredos fantásticos. Porém, em reuniões de orientação, concluímos que a maioria das pesquisas acerca da obra do escritor já gira em torno desse aspecto fundamental de sua narrativa, que é o realismo mágico essencialmente imbricado em sua forma de contar histórias, e que outros aspectos poderiam ser valorizados e constituir, desse modo, um outro foco de análise.

Optei, junto às minhas orientadora e co-orientadora, por analisar a questão da presença do animal na obra de Gabriel García Márquez, por se tratar de um ramo dentro das pesquisas literárias que tem ganhado mais espaço recentemente e que, em meio às investigações que têm sido feitas sobre a narrativa marqueziana, constitui uma linha pouco investigada e, até, esquecida, como aponta o estudioso de sua obra Jacques Joset, no artigo “El bestiario de Gabriel García Márquez” (1974):

Quisiera analizar un rasgo estilístico de dicha obra, que es, según pienso, un elemento esencial del mundo novelesco de García Márquez. Hasta ahora, que yo sepa, no ha realizado suficientemente la crítica el papel que desempeñan los animales en las obras del novelista. Real o mítica, bajo la forma de adornos o vertida en tropos, la fauna es omnipresente en dicha obra: cunde y se multiplica, acompaña o destruye a los hombres de los cuales también puede ser representación simbólica. (JOSET, 1974, p. 65)

Apesar de o estudo de Joset datar do ano de 1974, verifica-se que essa situação perdura até os dias de hoje, pois conseguimos encontrar apenas uma pesquisa que se encaixasse estritamente nessa temática: a dissertação de mestrado *Bestiários dispersos em obras de Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga, José Cardoso Pires e Miguel Torga*, da pesquisadora portuguesa Eduarda Gil Lopes Barata. Nela, Barata (2013) utiliza como corpus os romances *El otoño del patriarca* (1975) e *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de Márquez e esclarece acerca do espaço limitado que possui para realizar sua análise, inclusive por somar-se a esse corpus obras de mais três escritores. Por isso, a pesquisadora deixa sua análise em aberto para ser aprofundada, desejosa de ter obtido maior extensão para proceder exaustivamente à análise dos bestiários dos dados autores.

O enfoque à figura do animal neste trabalho é justificável não apenas pelo fato de que constitui um aspecto pouco valorizado e abordado na obra do escritor colombiano, mas também pela riqueza de recursos expressivos que pode ser obtida a partir da análise do bestiário de um autor. Conforme pontuou o pesquisador Fermín A. Rodríguez (2011), a presença do animal na literatura é a possibilidade de se olhar uma criatura de outra espécie que a nossa e, nesse contato, o animal também nos olha e nos afeta. A partir dessa aproximação, várias reflexões podem ser suscitadas, como a animalização do homem ou a humanização do animal a partir de um horizonte instável de relações e reconfigurações de corpos que, em bons ou maus encontros, fazem e desfazem permanentemente a instituição social. Assim, ao destacar-se a fauna de Gabriel García Márquez, lança-se um novo olhar sobre sua obra, a partir do qual diferentes efeitos de sentido e reflexões podem ser apreendidos. Por mais que, no Brasil, várias linhas de pesquisa tenham se proposto a abordar a questão do animal na literatura, ainda é necessário valorizar mais esse aspecto tão ligado à própria evolução humana, visto que o animal se encontra na origem da formação de nossa espécie e estabelece com a humanidade uma relação atávica desde o seu surgimento.

No artigo de Joset, não são feitas reflexões crítico-analíticas sobre os animais de Márquez, apenas apontamentos das espécies animais que aparecem em diversas obras do escritor colombiano, tanto nos romances como nos contos. A partir dessa listagem, chegou-se ao corpus de análise desta dissertação: dois contos e um projeto cinematográfico do autor que oferecem conteúdo propício a reflexões sobre o papel do animal dentro das narrativas.

Um dos contos é “Eva está dentro de su gato” (único mantido do projeto inicial de pesquisa), publicado inicialmente no ano de 1947 e depois reunido a outros 10 contos na publicação do livro *Ojos de perro azul*, que conta a história de uma mulher muito bela que padecia de sua própria beleza, que se tornou um mal. Isso porque insetos pareciam moldar internamente seu corpo durante a noite, impedindo-a de dormir. De repente, o corpo da mulher desaparece e ela passa a ter uma existência incorpórea e flutuante. Desejosa de chupar uma laranja, tem como plano encarnar no corpo do gato que vive em sua casa.

O outro conto é “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, escrito no ano de 1968 e depois publicado junto a outros seis em *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, em 1972. A narrativa é sobre um senhor com asas que chega ao pátio de uma casa depois de uma tempestade. Colocado em um galinheiro, é considerado pelos donos da casa como uma atração de circo, e assim eles começam a cobrar pela visitação ao híbrido de homem e animal. Porém, ele é esquecido quando uma mulher que se transformara

em aranha passa a chamar a atenção das pessoas. No desfecho da história, o homem/pássaro consegue voar e ir embora do pátio.

O último objeto de análise é *La tigra*², projeto cinematográfico da década de 1970 que não chegou a tornar-se um filme e no qual é evidente a importância da presença do animal para a narrativa. É importante ressaltar a estreita relação que Gabriel García Márquez mantinha com o cinema: suas obras despertaram o interesse de vários cineastas (muitos filmes foram adaptados a partir de suas produções literárias, como *El amor en los tiempos de cólera* (2007), *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), *Eréndira* (1983), *Un señor muy viejo con alas enormes* (1988), entre outros) e ele demonstrava ainda um grande interesse pessoal pela sétima arte. Antes de decidir seguir sua carreira como escritor literário, Márquez desejou ser diretor de cinema, chegando a se matricular, em 1955, no Centro Experimental de Cinematografia de Roma, e colaborou com diversos projetos que foram concretizados enquanto filmes, além de ter feito intervenções em alguns roteiros de suas obras que seriam transformadas em textos filmicos. O colombiano também foi um dos fundadores da Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños, no ano de 1986, em Cuba, onde chegou a financiar, com capital próprio, projetos de jovens cineastas provenientes da América Latina, Caribe, África ou Ásia. Demonstrando sua afinidade com o cinema, tomamos como exemplo o livro de Márquez dedicado ao roteiro cinematográfico, *Cómo se cuenta un cuento* (1995), em que há a transcrição de uma oficina de roteiro que ele ministrou na escola de cinema que ajudou a fundar, em Cuba. Nas oficinas, os alunos levavam histórias para serem desenvolvidas em grupo sob sua supervisão e que seriam transformadas em roteiros de 30 minutos para a televisão. Apesar do foco das reuniões ser o texto filmico em si, as reflexões e debates travados servem como base para o entendimento de várias estruturas narrativas.

O enredo de *La tigra* é sobre um casal norte-americano (Prude Shelton e Phillip Agnello) que vai para a Colômbia de navio em lua de mel, juntamente a outros turistas, numa

² Alessandro Rocco, estudioso de literatura e cultura latino-americana na Universidade de Bari, na Itália, explica em uma nota de rodapé de sua obra *Il cinema di Gabriel García Márquez* (recentemente traduzida para o inglês sob o título de *Gabriel García Márquez and the cinema: life and works*) que o texto original de *La tigra* constitui-se de sete páginas datilografadas em inglês, registradas e depositadas na Biblioteca Nacional da Espanha, em Madri, e nunca publicado. A única versão em espanhol dessa ideia de roteiro cinematográfico, na forma de conto, foi publicada na revista colombiana *Cambio 16*, número 552, em 2 de fevereiro de 2004, p. 18-35. Nesta dissertação, será utilizada essa versão em espanhol retirada da revista que está postada no blog *De otros mundos*, um dos que é mantido pelo escritor, professor, dramaturgo, fotógrafo e ilustrador colombiano Triunfo Arciniegas. Num contato com Arciniegas, ele revelou que a versão publicada em seu blog é proveniente da revista *Cambio 16* e que, por ter publicado de forma inédita o texto marqueziano *La tigra*, essa revista é considerada hoje um exemplar raríssimo; nas palavras do escritor, “una joya”, dificilmente encontrada inclusive na Colômbia.

temporada de caça. O marido é caçador, e todos ficam hospedados num acampamento na expectativa de ver e caçar um tigre, porém, os felinos não aparecem, frustrando os caçadores, e, para sanar essa decepção, os organizadores do acampamento resolvem soltar os animais do zoológico para entreter os turistas. Um outro americano do grupo do casal (H. G. Haldin) atira no tigre macho durante a caça, matando-o, e a tigre fêmea (chamada de La tigra) deseja vingar-se dele, ao ver o companheiro morto. Ela consegue entrar no navio no qual eles retornam à Nova Iorque para perseguir o caçador e, ao chegarem, circula na cidade como um animal doméstico qualquer, sem causar espanto ou medo a ninguém. La tigra estranha o idioma e vai buscar abrigo no Bronx, junto a um grupo de latino-americanos imigrantes. Ela consegue encontrar Prude Shelton e, por ela, chega ao caçador, que trabalha no World Trade Center, onde consegue matá-lo.

Nos três textos, percebe-se como os animais e seus híbridos são desencadeadores da narração e constituem peças-chave para o andamento do enredo, sendo pertinente a tomada desse corpus dentro da temática proposta. Assim, o objetivo central desta pesquisa foi o de analisar a presença do animal nesses textos em consonância com as contribuições de teóricos e estudiosos como Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Félix Guattari, J.M. Coetzee, Maria Esther Maciel, entre outros que puderam auxiliar este estudo, além de com os próprios bestiários (tanto os medievais como os latino-americanos contemporâneos). É importante destacar que não há apenas uma possibilidade teórica para se abordar o estudo do animal na literatura – outras referências podem ser usadas, como a mitologia pré-colombiana, a cosmogonia africana, entre outras. O percurso teórico eleito é apenas um dos possíveis caminhos para entrecruzar interpretações para os contos; outras perspectivas seriam igualmente viáveis e válidas.

Nesta pesquisa, objetivou-se investigar simbolicamente todos os animais que figuraram nas narrativas, como caranguejos, coelhos, gato, tigres e insetos, assim como os híbridos (homem-pássaro e mulher-aranha), e suas relações com os personagens humanos a fim de refletir acerca de temas que podem ser suscitados pela leitura dos contos e do projeto cinematográfico, como as problemáticas do hibridismo, da metamorfose e do antropomorfismo. Assim, com a análise da simbologia relacionada aos animais presentes nas narrativas e suas implicações metamórficas, antropomórficas ou híbridas, foi possível refletir acerca dos limites entre a humanidade e a animalidade sugeridos pelos textos literários e as implicações sociais e territoriais envolvidas, com o intuito de contribuir com os estudos sobre a animalidade e os bestiários relativos à literatura de expressão latino-americana.

Para alcançar nossos objetivos, partimos das premissas desconstrucionistas propostas por Jacques Derrida (1990) como orientadoras de nossas análises. De acordo com a proposta desconstrucionista, que visa superar as ideias estruturalistas, as dicotomias existentes em um texto podem e devem ser enfraquecidas em seu processo de significação. A desconstrução tenta mostrar como tais oposições por vezes traem-se a si mesmas, e assim, colocam à margem do texto certos detalhes insignificantes que podem voltar e perturbá-las. Desse modo, Terry Eagleton (1997) aponta que a leitura de Derrida valoriza um fragmento aparentemente periférico da obra, como uma nota de rodapé, um termo, uma pequena imagem ou uma alusão casual, a fim de nele trabalhar obstinadamente até o ponto que ele ameace descompor as aposições que governam o texto como um todo. A tática desconstrucionista é a de demonstrar como os textos podem embraçar seus próprios sistemas lógicos dominantes, como o trabalho de desmantelamento dos detalhes textuais da narrativa literária faz emergir novas interpretações e reflexões acerca de uma obra, pois como afirma Rodolphe Gasché (1990), o socavar de um texto traz à tona a ambiguidade de seus sentidos e intenções.

Outra corrente que norteou nosso estudo foi o método indiciário, exposto por Carlo Ginzburg (1989), que procuramos articular à abordagem desconstrucionista. O método indiciário entende que o trabalho sobre um texto se compara ao de um detetive, pois a interpretação centra-se sobre os resíduos e sobre os dados marginais, que são considerados reveladores. Assim, são os pormenores, considerados sem importância e triviais, que poderão fornecer chaves interpretativas para que o leitor “vasculhe” a obra e gere os diversos sentidos possíveis a partir da narrativa. As ciências humanas, com seu advento nos séculos XVIII e XIX, assumem o paradigma indiciário por acreditarem que esses indícios mínimos permitem decifrar zonas opacas de uma realidade, revelando fenômenos mais gerais, como a visão de mundo de uma classe social, de um escritor, de uma sociedade. Não existem regras formais nesse método, predominando, assim, elementos como o faro, o golpe de vista, a intuição.

É importante destacar que, neste trabalho, não consideramos o paradigma indiciário e a desconstrução como correntes semelhantes, complementárias ou, até mesmo, equivalentes. Temos ciência das particularidades e limitações de cada uma e, por conseguinte, nosso intuito é absorver a contribuição que cada uma dessas correntes pode trazer a este estudo: com a desconstrução, visamos desestruturar concepções dominantes implícitas nos textos e, com isso, deixar em aberto a interpretação das obras literárias, ao supor que os sentidos são móveis, diversos e ilimitados; com a metodologia indiciária, procuramos valorizar os pormenores, aparentemente irrelevantes, que puderam colaborar com a consideração de vários sentidos nos textos marquezianos. Apesar de o trabalho indiciário nos aproximar da figura de um detetive

em busca da solução lógica, não há a intenção de apontar para uma verdade absoluta e unívoca, pois em nossa “investigação” aceitamos diversos caminhos possíveis. Dessa forma, é a valorização dos detalhes, presente tanto na desconstrução como no paradigma indiciário, que constitui o norte desta pesquisa.

Os resultados da pesquisa foram organizados em três capítulos. No primeiro, intitulado “A trajetória animal no imaginário humano”, buscou-se apresentar, cronologicamente, a construção de uma relação atávica entre homem e animal através dos tempos. Primeiramente, nos detivemos das descrições relativas ao passado, com início na Antiguidade e com a inserção de considerações acerca das fábulas, do *Fisiólogo*, dos bestiários medievais, dos diários dos navegantes no Novo Mundo e do florescimento do pensamento científico baseado na evolução das espécies. Na segunda seção desse capítulo, expusemos as manifestações do animal na cultura humana destacando seu papel no século XX até os dias de hoje, com a abordagem dos bestiários contemporâneos de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Wilson Bueno, Victor Sosa e Julio Cortázar. Além do mais, destacamos os nomes de alguns teóricos que têm se debruçado sobre a questão do animal na atualidade, como Maria Esther Maciel, J.M. Coetzee, Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Félix Guattari, entre outros. Com essa cronologia, foi possível compreender em que momento se insere a obra de Márquez analisada e, assim, a problemática e contexto em que está envolvida.

Com o segundo capítulo, “O bestiário de Gabriel García Márquez”, nosso intuito foi adentrar de fato nos textos literários analisados nesta pesquisa para explorá-los com maior detalhamento. Na primeira parte, intitulada “A simbologia da fauna marqueziana”, analisamos simbolicamente os animais presentes em *La tigra*, “Un señor muy viejo con unas alas enormes” e “Eva está dentro de su gato”, interpretando essa fauna juntamente ao enredo dos contos e do projeto cinematográfico com o auxílio de outras obras, como os bestiários expostos no primeiro capítulo e o texto bíblico. Na segunda seção, “Híbridos, antropomorfos, metamorfoseados... Como entender esses animais?”, aprofundamos essas três temáticas de destaque no corpus analisado, sendo que cada uma delas se manifestou com maior ênfase em cada um dos textos: no conto sobre o senhor alado, discutimos sobre o hibridismo e a monstruosidade e como esses conceitos se mesclam à própria história da América Latina; no conto “Eva está dentro de su gato” interpretamos o enredo sob diferentes ângulos tendo em vista o tema da metamorfose e explorando as possibilidades do devir-animal, da encarnação e da experiência onírica/lancinante; no projeto cinematográfico, abordamos o antropomorfismo e suas implicações para a abordagem do papel do animal na narrativa.

No terceiro e último capítulo, “Homem e animal: um limite ou um continuum?”, estabeleceu-se na primeira seção, “A relação entre homens e animais no universo marqueziano”, uma discussão acerca da convivência entre os seres humanos e as demais criaturas nos textos selecionados para que se pudesse analisar como os personagens encaram as demais espécies que vivem ao seu redor. Para tanto, fez-se um arranjo temático por meio do qual foram discutidas as seguintes questões: o destaque do homem em relação ao animal; a necessidade de extermínio de certas espécies juntamente à noção de abjeto; o encarceramento de animais e seus híbridos visando o lucro, como em um circo de horrores ou em um zoológico; a caça; os animais enquanto bichos de estimação; a criação de animais visando seu consumo; o homem próximo ao animal sugerindo uma relação fantástica. Já na segunda parte do capítulo, “As (não) fronteiras entre o humano e o não humano”, objetivou-se discutir a questão maior desta pesquisa, que diz respeito ao modo como os limites entre homens e animais foram construídos nas obras literárias de Márquez. Nessa seção, deu-se enfoque às filosofias que buscaram posicionar o homem numa posição hegemônica, como as ideologias de Bataille e Heidegger, do século XX, e às correntes teórico-filosóficas que empreenderam esforços em desconstruir essas premissas, como os posicionamentos de Montaigne e Derrida acerca do tema. Para alcançar tal objetivo, foram feitas discussões sobre os conceitos de limites e fronteiras, sobre linguagem, razão e sofrimento e sobre o estabelecimento de territórios. Assim, foi possível debater sobre a existência ou não de fronteiras entre o humano e o não humano nos textos literários e sobre a existência de fatores que legitimam a dominação que os homens exercem sobre os bichos.

1 A TRAJETÓRIA ANIMAL NO IMAGINÁRIO HUMANO

O homem se encontra ligado ao animal desde os mais remotos tempos, a partir do início de sua existência, pois o usava como alimento, suas peles eram úteis para o aquecimento, construção de moradias mais primitivas e seus ossos eram usados como protótipos de armas e utensílios que evoluíram e estão presentes até hoje no nosso cotidiano. Além dessa função prática do animal para a sobrevivência humana, a começar pela época das cavernas, é perceptível como o animal tem povoado a imaginação dos homens desde as civilizações mais antigas, por aludir muitas vezes a um mistério, um enigma, a partir do qual várias histórias e lendas podiam ser criadas e perpetuadas.

A civilização do Egito Antigo (que se aglutinou em torno de 3.150 a.C. com a unificação política do Baixo e Alto Egito), por exemplo, considerava os animais como seres sagrados e, por isso, representava seus deuses sob uma forma zoomorfa, ou seja, sob a forma de animais, cultuando esses seres como possuidores de características sobre-humanas admiráveis, e sepultava os bichos mais comuns da região (como chacais, gazelas, carneiros e touros) com bastante cuidado junto a oferendas. O deus Anúbis, que é popularmente um símbolo da civilização egípcia antiga, é um chacal, divindade protetora dos túmulos e patrona do embalsamamento, além de responsável pelo julgamento dos mortos.

A relação religiosa entre homens e animais na antiguidade não apenas dizia respeito aos deuses zoomorfos e aos poderes que poderiam ter, mas também já demarcava o início do debate acerca de algumas questões pertinentes até os tempos atuais, como o vegetarianismo. A professora de história das religiões Wendy Doniger (2009) explica como, depois do século VI a.C., a maioria dos hindus, budistas e jainistas (todos grupos religiosos da antiga Índia) se recusavam a comer carne, temerosos de que pudessem renascer como animais em outras vidas e, principalmente, pelo medo que tinham de sofrerem retaliações dessas espécies no outro mundo, no “além”.

As civilizações egípcia e hindu são apenas exemplos de como a figura animal entremeava-se, remontando há milênios, ao imaginário humano, estando presente nas práticas religiosas até os dias de hoje, em que muitas religiões e seitas ainda fazem uso do sacrifício de bichos como forma de extirpação dos pecados, do mal, ou como oferenda a alguma divindade.

Até que o animal adquirisse a representação que teve para a literatura do século XX, período em que se encontram os contos e o projeto cinematográfico de Gabriel García Márquez a serem analisados, ele percorreu no imaginário humano uma extensa trajetória em diferentes épocas e civilizações. Explicitaremos essa trajetória a seguir de maneira breve, sem

conseguir esgotá-la, atendo-nos às manifestações que, na cultura ocidental, parecem-nos mais significativas para esta pesquisa. Para tanto, organizamos a seção em dois tópicos, o primeiro dedicado ao papel da figura animal nos tempos passados e o segundo, a este papel na atualidade.

1.1 O papel da figura animal nos tempos passados

A figura do animal sempre esteve presente no imaginário do Ocidente e do Oriente, estabelecendo com o homem uma relação atávica. Maria Esther Maciel (2009b) exemplifica essa presença a partir das fábulas moralizantes de Esopo (620-560 a.C.), cuja tarefa foi a de converter os animais em metáforas humanas e usá-los como personagens em histórias fictícias de tom sentencioso e proverbial. Rosario de la Iglesia (1993), filóloga românica, explica que a fábula é um dos poucos gêneros literários que atravessou a história humana através dos tempos, estando presente em diferentes épocas e lugares, o que faz com que a tarefa de definir esse gênero torne-se um pouco complicada. Entretanto, Iglesia aponta seis características fundamentais da fábula: 1) tem caráter didático e moralizante; 2) é alegórica, pois a narrativa que traz não tem valor em si mesma, mas é transportada ao mundo real para que se possa compreendê-lo (por isso os personagens, geralmente animais, aparecem sob forma humanizada, como metáforas humanas, o que ajuda a transpor a ficção para a realidade); 3) tem um tom dramático, em que a ação dos personagens torna-se elemento fundamental; 4) apresenta uma intencionalidade moral, pois ensinar torna-se a finalidade dos relatos; 5) constitui-se por narrativas breves e concisas; 6) os protagonistas de seu enredo são sempre animais. A filóloga também comenta que os animais das fábulas de Esopo são convertidos em verdadeiros símbolos:

Cada uno de estos animales es el símbolo de un determinado carácter peculiar de los hombres: el *poder* está representando por el león, el águila o el halcón; la *traición*, por la serpiente; la *maldad*, por el lobo; la *necedad*, por el ciervo; la *debilidad*, por el ratón o el escarabajo; la *astucia*, por la zorra; la *vanidad*, por la mona... (IGLEIA, 1993, p. 25)

Vale ressaltar que esses traços de caráter apresentados pelos animais nas fábulas são fixos, arquetípicos, e não se transformam no curso das ações narradas.

As fábulas de Esopo eram transmitidas oralmente e só no século I d.C. o fabulista Fedro, nascido em Trácia e levado a Roma como escravo, foi o primeiro a escrever esse

gênero em latim, sendo que muitas de suas obras, escritas em versos, eram inspiradas pelas narrativas esopianas. Ettore Paratore (1983) explica que Fedro foi o primeiro, na literatura latina, a fazer da fábula sua única forma de arte e provavelmente tenha sido também o primeiro, de toda a antiguidade clássica, a transpor para versos a obra de Esopo. Além do mais, na época, as fábulas existentes propagavam-se anonimamente, atribuídas somente a Esopo, e Fedro acaba por constituir-se como autor de muitas delas, ratificando sua importância para o desenvolvimento do gênero.

Já no século II d.C. destaca-se *O asno de ouro*, única obra completa do período latino clássico, cujo autor é Apuleio, e que narra as aventuras de Lúcio, um jovem obcecado pela magia, tanto que acabou, magicamente, transformado em um asno. Sob essa condição de animal, o personagem se torna testemunha e vítima das misérias sofridas pelos escravos, pelos mais desfavorecidos, que eram tratados como animais de carga ao serem explorados pelas classes privilegiadas. Mikhail Bakhtin (2010) ressalta a importância de *O asno de ouro*, juntamente com *Satiricon*, de Petrônio, como um tipo de romance antigo que ele convencionou chamar de “romance de aventuras e costumes” e que constituiu um embrião do gênero romance como o conhecemos nos dias atuais. Bakhtin explica que o estado de asno em que se transformara Lúcio foi particularmente proveitoso para que ele observasse os segredos da vida cotidiana humana, já que, na presença de um animal, as pessoas não se acanharam e se sentem livres para se revelar totalmente. Além do mais, o protagonista possuía enormes orelhas que faziam com que ele ouvisse tudo, mesmo à distância, o que lhe fez mais experiente, ao ouvir tudo o que as pessoas diziam ao pensar que não estavam sendo observadas.

Ainda antes de Fedro ter retomado as narrativas de Esopo e compilado-as por escrito, Aristóteles (384-322 a.C.) elaborou *A história dos animais*, considerado como o primeiro grande compêndio científico-literário sobre o reino zoológico e no qual os animais foram tratados como animais de fato, a partir de uma visão que conjugava pesquisa, estudo taxonômico e imaginação criadora. Assim, o compêndio apresenta um duplo caráter, por ser taxonômico e ficcional ao mesmo tempo, reunindo investigação bibliográfica, observações empíricas, informações advindas de outras pessoas, referências mitológicas, lendas e conjecturas do próprio autor. Eduarda Gil Lopes Barata (2013) esclarece que o tratado aristotélico abordava animais fantásticos (como serpentes aladas que expeliam fogo pela boca) porque considerava como verídico e factual o conhecimento transmitido oralmente na época. *A história dos animais* chegava a incluir a descrição do comportamento e dos costumes das espécies, listando virtudes que possuíam e até analisando as relações de inimizade que

mantinham entre si. Para Maciel (2008), coube a Aristóteles o papel de inaugurar uma tradição enciclopédica de catálogos descritivos de animais reais e fantásticos, na qual outros estudiosos como Plínio, o Velho, Santo Isidoro e Lineu também se inscreveriam como adeptos.

Após a obra de Aristóteles, *A história dos animais*, o *Fisiólogo* é considerado, cronologicamente, o escrito de maior relevância a respeito dos animais, já que, como apontam José A. Villar Vidal e Pilar Docampo Álvarez (2003), constitui um ponto de partida para uma tradição de escritos alegórico-moralizantes, diferente de *A história dos animais*, que não tinha como intento moralizar a sociedade de sua época. O *Fisiólogo* é uma pequena obra, um conjunto de relatos cuja maior parte discorre sobre os animais, mas que também inclui plantas e pedras, escrita originalmente no idioma grego por um autor desconhecido³, em torno do século II, provavelmente nos arredores de Alexandria, cidade que representou um ponto de encontro entre diversas culturas: judeu-cristã, helenística, oriental, entre outras.

Não se conseguiu preservar nenhum manuscrito da redação primitiva do *Fisiólogo*, entretanto, o centro de estudos italiano F. Sbordone pôde reunir 77 códices (sendo que 12 estão ilustrados), provavelmente um número muito próximo ao total dos códices existentes. Vidal e Álvarez (2003) explicam que o autor do manuscrito não teve interesse em operar com nenhum tipo de classificação dos 40 (ou 41) animais, seis pedras e duas plantas que constituem o tratado ou de fazer descrições naturalísticas como as que os greco-latino haviam desenvolvido; pelo contrário, seu único interesse foi o de proceder com uma aplicação didático-religiosa do conteúdo dos códices. Quanto às fontes, o autor desconhecido do *Fisiólogo* utilizou, para escolher os animais a serem descritos, a Bíblia e os clássicos greco-latino como Esopo, Aristóteles, Hermes, Plutarco, Timóteo de Gaza, entre outros, para ter acesso a aspectos descritivos e de costumes dos seres, e outros dados de origem desconhecida ou de incorporação própria.

Durante o século IV e início do V, o *Fisiólogo* foi traduzido para várias línguas, como latim, sírio, copta e armênio, sendo que foi a tradução latina que permitiu sua expansão pelo ocidente europeu. Há quatro versões latinas do manuscrito: versões A, B, C e Y, que se diferem entre si pelo número e extensão dos capítulos e por aspectos do desenvolvimento das alegorias. No século XI, aparece o *Fisiólogo de Teobaldo*, independente das versões citadas

³ Angélica Varandas (2006) aponta Santo Ambrósio, S. Pedro de Alexandria, Santo Epifânio, São Basílio, São João Crisóstomo, Santo Atanásio ou São Jerônimo como possíveis autores aos quais se tem atribuído a primeira versão cristã do *Fisiólogo*.

anteriormente, que se popularizou na Inglaterra, foi escrito em versos e tem apenas 13 capítulos, todos abarcando apenas os animais.

Vidal e Álvarez (2003) se atêm ao detalhamento da versão B e de seus subgrupos, que surgiram a partir dela, exatamente pelo fato de ter sido essa versão a que originou os bestiários medievais. Por exemplo, a *Dicta Chrysostomi* (DC) é um manuscrito baseado no *Fisiólogo B* que já não inclui o lapidário e o herbário e mantém apenas o bestiário, no qual os animais são divididos entre quadrúpedes, répteis e aves, constituindo, assim, o esboço de uma classificação, e demonstrando como se dá o processo evolutivo desses escritos.

A versão B é a mais antiga entre as versões latinas e, apesar de não reunir todas as características essenciais para ser considerada um bestiário⁴, comumente é incluída entre eles. Apesar dessa inclusão, Vidal e Álvarez enxergam o bestiário como um texto que evoluiu a partir das versões do *Fisiólogo* e, a respeito dessa evolução, explicam:

Durante los siglos XII y XIII se desarrolló, especialmente en Inglaterra, un tipo de manuscritos latinos, a modo de formas extendidas del Fisiólogo, que se conocen como Bestiarios y que fueron probablemente, junto con las Biblias, los manuscritos más comunes de la Edad Media románica. Estos textos se confeccionaron a partir de la versión B del Fisiólogo, a través del B-Is, que evolucionó primero a los llamados Bestiarios de transición y finalmente a los Bestiarios de la segunda, tercera y cuarta familia. (VIDAL; ÁLVAREZ, 2003, p. 17)

Assim, percebe-se a importância que o gênero bestiário teve para a Idade Média, comparável inclusive à dos escritos bíblicos. Angélica Varandas (2006) confirma a relevância dos bestiários ou Livro das Bestas para o mundo medieval por dois motivos: por constituírem um catálogo descritivo de várias espécies animais, reais e mitológicas, e por subordinarem essas descrições a uma interpretação de caráter simbólico e alegórico. Os manuscritos organizam-se em torno de pequenas narrativas que descrevem os animais com propósitos morais e didáticos, ou seja, cada seção divide-se entre a descrição literal da espécie (*proprietas ou naturas*) e a sua moralização e interpretação teológica de sentido simbólico-alegórico (chamada de *moralitas ou figuras*). Desse modo, os animais assumem-se como

⁴ Vidal e Álvarez (2003) apresentam alguns argumentos que demonstram que o texto do *Fisiólogo* não pode ser inserido dentro do gênero dos bestiários, entre eles: o número de capítulos de um bestiário é mais que o dobro dos capítulos do *Fisiólogo*; nos bestiários os seres descritos estão classificados segundo uma divisão estabelecida pelo livro XII das *Etimologias* de Isidoro; no Livro das Bestas podem aparecer algumas seções sem caráter moralizante e, quando há o intento de moralizar, a interpretação é menos teológica e mais orientada ao aspecto ético-moral; a maioria dos bestiários está ilustrada a partir de técnicas diversas, enquanto não são todos os capítulos e versões do *Fisiólogo* que possuem ilustrações.

exempla, isto é, como símbolos de vícios ou virtudes e como fontes de ensinamentos religiosos e morais.

É importante ressaltar que a descrição animal apresentada nos bestiários não objetivava ser factual; pelo contrário, ela afasta-se dos Tratados de História Natural, pois o que se procura transmitir é apenas uma verdade espiritual de ordem cristã, o que também explica o fato de que os manuscritos eram produzidos em mosteiros e destinados a um público religioso. Um exemplo dessa descrição é a que aparece na narrativa sobre o leão (normalmente, é a primeira espécie a ser descrita), cujas características não coincidem com seu comportamento no mundo real: ele apaga com a cauda o próprio rastro para não ser capturado por caçadores, dorme com os olhos abertos e a fêmea dá à luz crias mortas. De acordo com os bestiários, é o rugido do pai que acorda os filhos para a vida, uma alusão metafórica ao sopro de Deus que teria criado o homem⁵, uma comparação entre o rugido potente do felino e a palavra onipotente divina.

Varandas (2006) explica que os bestiários propriamente ditos se desenvolveram principalmente na Inglaterra, embora também tenham obtido prestígio na França, em torno dos séculos XII, XIII e XIV (porém, só foram organizados, sob a divisão em famílias, no início do século XX), dentro dos mosteiros e das casas religiosas, que constituíam igualmente seus principais centros de consumo. A produção dos manuscritos ocorreu concomitantemente ao crescimento das bibliotecas monásticas e não é possível especificar um único autor, pois o trabalho de escritura dos capítulos era feito por muitos religiosos (detentores das habilidades de escrita e leitura na Idade Média) que foram, ao longo dos anos, copiando, traduzindo e ampliando os exemplares. Entre as ordens religiosas que apadrinhavam os bestiários, destacaram-se os monges beneditinos, os cistercienses, os franciscanos e os monges agostinhos.

É importante ressaltar a importância da Igreja Católica para a educação da Idade Média, a qual se tratava de uma instituição hegemônica e detentora do saber, uma vez que o clero era o único setor da sociedade que dominava a leitura e a escrita. Essa dominação do saber e da cultura por parte dos membros clericais começou bem no início da consolidação do cristianismo, como explica Mauro da Silva Hoffmann (2010), através da filosofia da patrística, pela qual a Igreja visava conciliar a cultura greco-romana com os preceitos da então nova religião, a fim de superar qualquer tipo de atitude ou manifestação que fosse considerada

⁵ A narrativa sobre o sopro da vida está no livro Gênesis da Bíblia Sagrada (2004): “Então o Senhor Deus formou o ser humano do pó da terra, soprou-lhe nas narinas o sopro da vida e ele tornou-se um ser vivo.” (BÍBLIA, Gênesis, 2:7).

pagã ou herética. Entre os religiosos que praticaram a filosofia patrística destacam-se Santo Agostinho, São Cesário, Boécio, Isidoro de Sevilha e Defensor de Ligugé.

Hoffmann (2010) aponta que, durante o período medieval, o Estado não era uma instituição forte, já que o território europeu vivia sob a hegemonia de reinos e não de um Estado único, o que fez com que a Igreja assumisse o papel de reproduutora de uma ideologia que, ao mesmo tempo que catequizasse, também mantivesse os principais interesses da nobreza ao moralizar os cristãos. Desse modo, a população cristã agiria de acordo com um modelo teológico consonante aos ensinamentos bíblicos e, consequentemente, àqueles provenientes dos bestiários.

Os bestiários, levando-se em consideração esse contexto, podem ser considerados, quanto a sua tipologia, como textos híbridos, um misto de livro naturalista, maravilhoso, de estudos, mnemônico, exegético, didático e alegórico. Quanto ao seu conteúdo, percebe-se que a escolha dos animais enquanto elemento metafórico e alegórico não foi aleatória, visto que, na Idade Média, a natureza funcionava como um meio de glorificar a Deus por espelhar a perfeição da criação divina e, assim, só com sua contemplação e estudo o homem seria capaz de ultrapassar o profano e atingir o sagrado. Por isso, discutir o Livro das Bestas pode ser tido como um traçado para o caminho do amor divino e da perfeição, contribuindo assim para a glorificação do Senhor e o encontro de Sua Verdade.

Varandas (2006) esclarece que a maioria dos textos era dotada de três sentidos alegóricos: o alegórico propriamente dito, o moral e o místico (com a abordagem de determinadas passagens bíblicas), que se mesclavam às características da *naturas* para que o comportamento dos animais pudesse mostrar de que forma os homens deveriam evitar o pecado e aproximar-se das virtudes.

Um outro aspecto importante dos bestiários é a presença das ilustrações, já que as narrativas descritivas dos animais vinham acompanhadas de imagens. Como a maior parte da sociedade medieval era analfabeta, as imagens ofereciam aos que não sabiam ler uma compreensão aproximadamente eficaz das histórias contadas e traziam inclusive outras histórias, porque davam ênfase a um determinado acontecimento narrativo, podendo omitir certos pormenores e adicionar outros. Nessas ilustrações, muitas das vezes praticadas sob a técnica da iluminura⁶, detectava-se a preocupação constante em atingir o ideal da totalidade e

⁶ Varandas (2006) esclarece a etimologia da palavra iluminura, que vem do latim *lumen* e significa luz primordial, produzida pela radiação divina. Assim, o termo sugere que as iluminuras são formas de captar e refletir a luz e constituem um modo de se alcançar a verdadeira luz do conhecimento, protótipo da luz divina. Portanto, conclui-se que essas imagens contidas nos bestiários não objetavam apenas ilustrar, mas também

da união com Deus. Por isso, Varandas afirma que as imagens contidas nos bestiários eram consideradas as melhores e mais bem elaboradas no período medieval, o que faz com que a História da Arte seja uma área pioneira nas discussões acerca desses manuscritos, cujas fontes e modelos pictóricos provinham de livros antigos de zoologia e cosmografia.

Não se sabe ao certo quando surgiram os primeiros bestiários decorados com iluminuras, mas pode-se afirmar a respeito delas que possuíam uma grande variedade de cores, chegando a serem pintadas a ouro. Certos manuscritos ingleses foram considerados o auge da perfeição artística sob a forma de ilustrações e são, até hoje, valorizados como obras-primas da iluminura inglesa.

Varandas procede com algumas comparações entre as ilustrações encontradas nos bestiários e no *Fisiólogo*. A estudiosa explica que a grande diferença consiste no fato de que, no *Fisiólogo*, pretendia-se veicular uma leitura alegórica, de caráter moralizante (conforme FIG. 1), enquanto que, nos bestiários, o mesmo não acontecia⁷, já que suas imagens davam mais atenção ao animal e à posição que ocupava no mundo (como pode ser visto na FIG. 2). Além do mais, a própria inserção da imagem no corpo do capítulo era diferente se se compararam os dois manuscritos, sendo que, no *Fisiólogo*, elas vinham ao final do texto e, no Livro das Bestas, no início. Quanto ao motivo dessa alteração na posição da ilustração, Varandas esclarece que “[a]o abrirem o capítulo em vez de o fecharem, as imagens deixam de depender única e exclusivamente da leitura do texto para introduzirem, quase como um título, o animal que é descrito.” (VARANDAS, 2006, p. 29).

Em relação à representação animal nos bestiários sob a forma de imagens, cabe explicar que os ilustradores desempenhavam seu papel recorrendo à memória, principalmente ao ilustrar animais que eram mais familiares, como os domésticos. Quando o animal a ser desenhado era selvagem, a situação se tornava complicada, já que a maioria da população medieval desconhecia animais de espécimes mais exóticos para a época, como o leão e o tigre. Um exemplo dessa situação era o crocodilo que, por ser uma espécie totalmente desconhecida pelos ilustradores, despertava sua imaginação e costumava ser retratado como um quadrúpede, semelhante a um touro ou a um urso (ver FIG. 3). Isso demonstra como os artistas não se importavam em expressar fidelidade à natureza dos animais, por entenderem seu trabalho como uma obra de vertente moralizante e não científico-naturalista.

clarificar, explicar, comentar (*illuminare*) e permitir que o homem chegassem ainda mais perto da tão desejada comunhão com Deus.

⁷ Apesar das imagens dos bestiários não ilustrarem a alegoria moral, isso não diminui o tom moralizante e didático desses manuscritos, que visavam ensinar os dogmas cristãos.

Figura 1 – Iluminura do antílope proveniente de um *Fisiólogo*. Na parte superior há o antílope com os cornos presos na árvore e um caçador que o fere; na parte inferior faz-se presente a alegoria em que Cristo ensina a lição: o homem deve evitar as armadilhas do diabo.



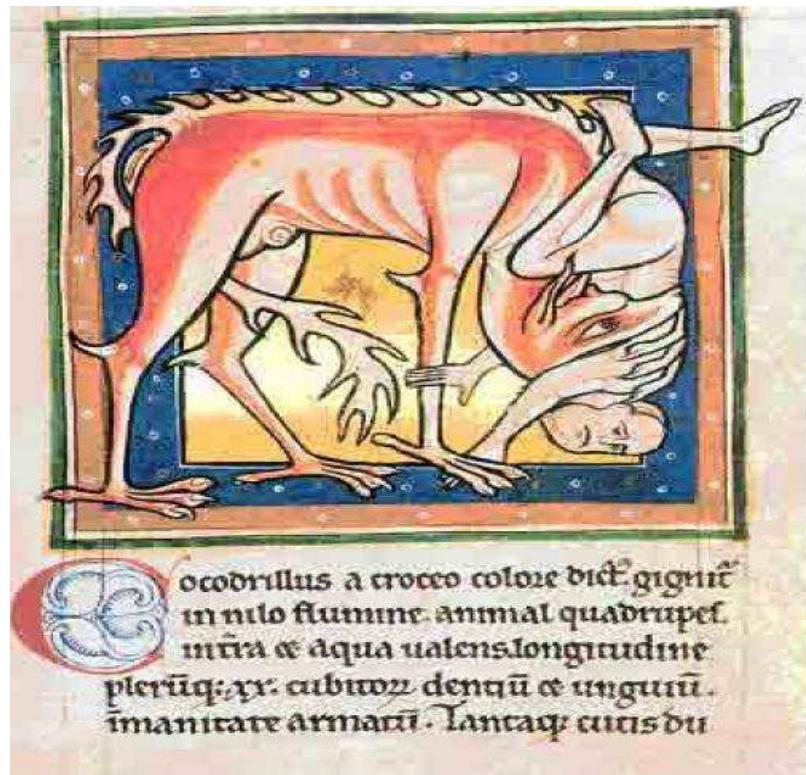
Fonte: MS. Bibl. Roy. 10066-77, f. 141r (VARANDAS, 2006, p. 26)

Figura 2 – Iluminura do antílope num bestiário. A moralização não é ilustrada, apenas a imagem do animal.



Fonte: Oxford, Bodleian Library, MS. Laud Misc. 247, f. 141r (VARANDAS, 2006, p. 27)

Figura 3 – Representação do crocodilo num bestiário.



Fonte: Worksop Bestiary, f. 70r (VARANDAS, 2006, p. 34)

Varandas (2006) ainda esclarece acerca do período de desaparecimento dos bestiários, que se deu em torno do século XV, com o final da Idade Média. A concomitância do sumiço desses manuscritos com o fim do período medieval não ocorreu ao acaso, visto que os intentos moralizantes e alegóricos do Livro das Bestas deixaram de coadunar com as novas preocupações naturalistas que vieram à tona com as traduções dos tratados de Aristóteles, divulgados a partir do século XIII. A retomada do naturalismo aristotélico, que ganhou admiradores como Alberto Magno e Roger Bacon, propôs uma visão de mundo mais natural e racionalista, baseada na observação direta e no raciocínio lógico, premissas que dominaram o pensamento europeu até o século XVII e a Revolução Científica.

Apesar do gênero bestiário e os demais manuscritos medievais estarem distantes no tempo em relação à literatura de Gabriel García Márquez, é significativa a contribuição do simbolismo animal da cultura da Idade Média até a contemporaneidade. Maria Dolores-Carmen Morales Muñiz (1996) explica que a cultura medieval detinha uma vertente simbólica muito forte, como em quase nenhum outro período da história das civilizações, consolidando símbolos predominantemente referentes a uma realidade superior e sagrada, com a qual os homens deveriam se contatar. A religião cristã foi uma das grandes responsáveis pela

propagação e afirmação desses símbolos, de forma que a fé cristã é indissociável da cultura e da vida medieval.

Muñiz (1996) esclarece como o simbolismo animal refletia a mentalidade da Idade Média em relação aos animais e também aos homens, pois os símbolos existentes estabeleciam um verdadeiro elo entre os humanos e os bichos. Esses símbolos provinham não apenas dos bestiários, mas também de manuscritos elaborados por padres da Igreja Católica, de tratados encyclopédicos e da própria arte medieval sob suas diversas vertentes, como o mobiliário, a escultura, a pintura, a ourivesaria, as miniaturas e a heráldica (refere-se simultaneamente à ciência e à arte de descrever os brasões de armas ou escudos). A autora também explica que essa simbologia não foi completamente concebida no período medieval, pois conserva traços da antiguidade pagã e bíblica e de outras culturas, inclusive orientais, mas foi, de maneira notável, consolidada durante esse período histórico.

No simbolismo animal da Idade Média, as espécies aludiam materialmente a diversos instintos, coerentes com seu grau de complexidade e de evolução biológica, sempre culminando com uma comparação com os homens, com uma moralização. Pelo fato de a sociedade medieval ter se ocupado, como nenhuma outra da história, em outorgar papéis sistematizados aos animais, perpetuando suas concepções através da tradição oral, do folclore e da arte, encontram-se até os dias de hoje muitas dessas ideias concretizadas no imaginário humano, no senso comum e inclusive nas artes, como na literatura:

Es muy posible que el legado de la simbología mística animal aun perdura como una aportación más de los siglos medievales. Nuestros conocimientos zoológicos han crecido a lo largo del tiempo, pero el símbolo es tan fuerte que nos persigue. Por ello seguimos diciendo que se tiene vista de lince, y se lloran lágrimas de cocodrilo. (...) Y por la misma razón la paloma sigue siendo, para los cristianos, el símbolo del Espíritu Santo, y para el resto de los hombres, el de la paz. (MUÑIZ, 1996, p. 246).

Por isso, faz-se necessário o estudo da simbologia medieval dos animais como uma forma de interpretação e entendimento do papel do animal na literatura dos períodos subsequentes e também da contemporaneidade, pois, muitas das vezes, esses símbolos ainda perduram e podem sugerir diversos sentidos dentro de uma obra. No conto de García Márquez “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1968), por exemplo, o personagem Pelayo limpa, no início da narrativa, o pátio de sua casa que ficara enlameado e repleto de caranguejos após uma tempestade, e sua atitude é de matar, exterminar esses crustáceos. Os caranguejos são pertencentes, segundo Muñiz (1996), ao grupo dos animais mais primitivos,

que sofrem rejeição por serem parte de faunas menos familiares e que se arrastam, rastejam ou se associam a pragas que prejudicam o homem. Esses seres aludiam à figura do pecador por sua forma de andar peculiar, tanto para frente como para trás, como uma alma que avança e retrocede em sua luta contra o pecado. A simbologia apontada por Muñiz vai ao encontro da percepção que Pelayo tem acerca desses crustáceos: quer distanciar-se deles, como uma forma de fugir do mal, de algo que seria responsável pela enfermidade de seu filho. Percebe-se, então, por esse breve exemplo, como a simbologia medieval pode ser um elemento enriquecedor para a interpretação literária de obras mais recentemente publicadas.

Com o fim dos bestiários, no final da Idade Média, os animais passam a ser tomados de diferentes formas pelo imaginário humano. Na transição do período medieval para o Renascimento esses manuscritos já tinham desaparecido completamente e, no século XVI, Varandas (2006) comenta que o drama shakespeariano revelava que as metáforas animais não mais possuíam uma preocupação teológica ou exegética, mas pretendiam discorrer sobre a organização do mundo social e político, cumprindo funções de natureza estética e ideológica. Shakespeare já não recorria aos bestiários para elaborar suas obras, mas retomava fontes clássicas, como as fábulas de Esopo, que circulavam com maior efervescência no século XV pelo continente europeu. A presença animal nos escritos shakespearianos mostrava o espírito antropocêntrico que se fazia presente em diversos âmbitos da época, inclusive culturais e literários.

Maciel (2008), dando continuidade à reflexão sobre o papel que o animal representou para o imaginário humano cronologicamente, explica que, no período pós-besteiários, surgiram relatos de viajantes europeus que se extasiavam diante da fauna e da flora do Novo Mundo. Os colonizadores passaram a levar para a Europa a percepção que tiveram acerca de animais que o continente desconhecia, por serem próprios do território americano, e todo esse exotismo era descrito, muitas vezes, como exemplo de excentricidade e também de maldade, com alusões demoníacas. Barata (2013) comenta que, nesse período de colonização, muitos mitos foram fabricados, resultantes da mescla de diversas narrativas e percepções, e acabaram por denotar a América como um continente monstruoso, de fauna pouco conhecida pelos olhares ocidentais e até caracterizada por termos mitológicos. Os animais, assim como a natureza, representavam para os colonizadores que chegavam a terras por eles desconhecidas um inimigo, como explica Barata:

Mais concretamente, os animais eram projectados enquanto obstáculo ou inimigo (para povoamento ou alimentação, por exemplo), para depois serem

domesticados à medida dos apetites do homem. Deu-se a uma instrumentalização antropocêntrica negando às outras espécies animais qualquer valor intrínseco, pois que o domínio arrogante e inconsequente do homem levara-o a esquecer os laços inalienáveis com a cultura da natureza. O homem é inseparável da natureza e dos demais seres vivos – o homem é um animal. (BARATA, 2013, p. 13)

Além da instrumentalização animal comentada por Barata, um ponto pertinente explorado por Eduardo Jorge de Oliveira (2009a) é a associação que os colonizadores europeus fizeram, ao observar os animais das Américas, entre as espécies até então desconhecidas por eles e os seres mitológicos que eram descritos pelos bestiários medievais. Para eles, essa fauna nunca antes vista podia ser a concretização material dos bichos fabulosos que despertavam a imaginação do povo europeu a partir das moralizações contidas no Livro das Bestas. Maciel (2004), corroborando essa ideia, explica que os cronistas europeus que acompanhavam os colonizadores em suas expedições traziam consigo, além do impulso aventureiro e da ambição de conquista, o medo e a expectativa fantasiosa de encontrar monstros apavorantes que pudessem servir como evidências concretas para as especulações medievais acerca dos continentes desconhecidos.

A partir do século XVIII, Maciel (2008) aponta que os animais foram alvo de outra relação com o ser humano: uma relação mais científica, através de seu esquadrinhamento taxonômico, com as ciências da observação e experimentação e com o surgimento dos zoológicos na Europa. No início do século XIX, Jean-Baptiste de Lamarck apresentou ao mundo sua teoria sobre a evolução das espécies, pouco aceita na França, seu país de origem, mas bem recebida na Inglaterra. Sua teoria explicava a evolução dos animais segundo o argumento de que os seres tendem a aperfeiçoar sua estrutura biológica rumo à perfeição, muitas vezes devido a mudanças constantes no ambiente em que vivem, com a ajuda de forças externas que agiam progressivamente. Em 1859, Charles Darwin lança *A origem das espécies*, obra que revolucionou os estudos da Biologia ao propor a evolução das espécies a partir de um ancestral comum e a seleção natural (teorias aceitas até os dias de hoje), processo por meio do qual os animais mais adaptados sobrevivem num dado ambiente em detrimento dos seres que não conseguem se ajustar ao seu habitat e, por isso, são extintos. Lamarck e Darwin são apenas exemplos de como os estudos científicos acerca dos animais estava, nos séculos XVIII e XIX, em plena efervescência.

É nesse contexto que se dá o surgimento dos zoológicos que, segundo John Berger (2003), tiveram uma origem aristocrata, pois funcionavam como uma diversão para os nobres, como é o caso da Rainha Vitória da Inglaterra, que cultivou verdadeira adoração por um

elefante trazido da África em 1865, que foi nomeado Jumbo, nome que até hoje serve para descrever qualquer coisa que tenha tomado proporções gigantescas.

Ainda de acordo com Berger, os zoológicos públicos surgiram no começo do período em que os animais foram desaparecendo da vida cotidiana (decorrente, em partes, do próprio processo de urbanização pelo qual passavam os grandes centros) e constituem um monumento à impossibilidade do encontro entre homem e animal. No século XIX, quando foram fundados os principais zoológicos europeus⁸, eles trouxeram considerável prestígio às capitais onde se localizavam, isso porque:

(...) no século XIX zoológicos públicos eram uma confirmação do poder colonial moderno. A captura de animais era a representação simbólica da conquista de todos os países exóticos e remotos. “Exploradores” provavam seu patriotismo mandando para casa um tigre ou elefante. O presente de um animal exótico ao zoo da metrópole tornou-se um símbolo nas relações diplomáticas subservientes. (BERGER, 2003, p. 26)

Assim, o animal enjaulado tornou-se um símbolo de poder. Como o surgimento dos zoológicos foi concomitante ao desenvolvimento das ciências, esses lugares eram considerados como um museu, um lugar onde o público podia aumentar seu conhecimento, pois se pensava que era possível estudar a vida natural dos animais mesmo que estivessem sob condições um tanto artificiais.

Vê-se, por meio desse panorama, como a percepção da figura do animal nos tempos passados é multifacetada, podendo se manifestar sob diversas formas: como uma ligação com o sagrado (aspecto religioso); como um meio de prescrever o comportamento dos cristãos através de metáforas, associações e alegorias moralizantes; como a aparição de um ser estranho e exótico, reflexo da visão europeia sobre a fauna americana; e também como um objeto de observação e estudo científico. A seguir, veremos quais conotações o universo zoológico ganhou a partir do século XX até os dias atuais.

1.2 O animal no século XX e na contemporaneidade

No século XX, a figura do animal passa a ter diferentes conotações na literatura, como explicita Maciel (2008):

⁸ Os zoológicos surgiram nesse período aos moldes que os conhecemos nos dias atuais, sob a forma de jardins visionados pela nobreza europeia. Filipe Amaral Rocha de Menezes (2010) comenta que sua origem, em formato diverso, é bem mais remota, remontando há mais de 5.000 no Egito e na Suméria, sendo mantidos pelos reis dessas civilizações.

A representação dos animais na literatura ganha, assim, novos contornos e uma notável complexidade, visto que, sobretudo a partir do século XX, a zooliteratura coloca-se também como espaço de reflexão crítica sobre a questão animal num mundo em que o homem se define a partir da dominação que exerce sobre os viventes não-humanos e, simultaneamente, utiliza o animal para justificar a dominação sobre outros seres humanos. (MACIEL, 2008, p. 17-18)

Desse modo, se é possível afirmar, conforme a estudiosa, que o universo zooliterário formado ao longo do século XX e no início do XXI é vasto e cheio de matizes, isso não significa que as concepções sobre os animais nos séculos anteriores tenham sido descartadas, e sim que se alteraram, tornando-se mais complexas e abrindo, assim, novas possibilidades de reflexão acerca da figura animal. Essas novas possibilidades vão desde abordagens fantásticas e fantasiosas até àquelas que buscam antropomorfizar os animais e convertê-los em metáforas humanas, chegando-se a estabelecer discussões éticas sobre as relações de poder que o homem mantém com os demais seres ao longo dos tempos. Diferentemente do que acontecia com os relatos sobre os bichos dos tempos mais remotos⁹, os animais começam a ser vistos como sujeitos dotados de inteligência, sensibilidade, competências e saberes diferenciados sobre o mundo.

De acordo com os matizes apontados por Maciel, na literatura de Gabriel García Márquez, especialmente nas obras que serão analisadas, os animais se fazem presentes imbricados em abordagens fantásticas e fantasiosas, nas quais alguns são de fato personagens dentro das narrativas típicas da vertente mágico-realista, enquanto outros funcionam como elementos na composição do cenário narrado. Jacques Joset (1974) comenta que o bestiário marqueziano (que apresenta, ao longo de suas obras, uma abundância muito grande de espécies de todas as classes animais) chega a estruturar romances ou contos do autor, afirmando-se algumas vezes como o verdadeiro centro dos relatos, podendo ainda atrair ou afastar, para o ponto central da obra e, consequentemente, para junto de si, os demais elementos do enredo.

Além dos autores que, assim como Márquez, fizeram da fauna uma componente-chave para o desenvolvimento de suas obras, sejam elas em prosa ou em versos, há também

⁹ Por mais que, na contemporaneidade, não exista uma crença comum que acredite na existência de seres fantásticos e monstruosos, como os que eram descritos nos bestiários medievais, há uma ciência desenvolvida na atualidade chamada criptozoologia (fundada em 1982 por Bernard Heuvelmans) que empreende buscas por seres ocultos ou desconhecidos: os animais crípticos. Fabio Germán Cupul Magaña (2008) explica que os criptozoólogos são amantes das bestas míticas e procuram indícios que comprovem a existência desses seres, como o Pé Grande norte-americano, o Monstro do Lago Ness, o Homem-lobo e até o Chupa-cabras.

escritores que elaboraram versões repaginadas dos bestiários medievais, revisitando-os, mas dotando seus catálogos de uma estruturação diferente e com outros propósitos que não fossem a moralização cristã. Maciel (2008) aborda cinco desses autores que se destacaram como produtores de bestiários contemporâneos na América Latina do século XX. Para a autora, quem inaugura essa vertente é Jorge Luis Borges, que teria tido papel medular ao retomar a zooliteratura fantástica no século passado e, assim, aberto espaço para que novos bestiários proliferassem.

Com a enciclopédia chinesa inventada no conto “O idioma analítico de John Wilkins” (1952), além de *Manual de zoologia fantástica* (1957) e *O livro dos seres imaginários* (1968) (sendo os dois últimos escritos em cooperação com Margarita Guerrero), o escritor argentino acaba por suscitar questões de ordem taxonômica (faz uso da ordem alfabética para organizar as categorias que descreve) e, principalmente, desestabiliza e ironiza a lógica taxonômica que fundamentou sistemas de ordenação no mundo, instituída por esferas canônicas do saber ocidental. Como destaca Maciel (2004), Borges recria um modelo enciclopédico ainda desordenado proveniente dos séculos XVI e XVII, quando a História Natural não havia desenvolvido o rigor e a fixidez dos sistemas de organização que surgiram em períodos posteriores, como as classificações de Lineu e dos demais naturalistas do século XVIII.

Percebe-se que o intento borgiano não é, de acordo com Oliveira (2009a), operar com um sistema de catálogos que objetive apresentar um saber totalizador sobre os animais, mas, sim, ironizar esse gênero, parodiá-lo, reescrever para questionar, estabelecer uma armadilha para o leitor com a criação de um universo ficcional. Isso porque a literatura de Borges, como comenta Maria Elisa Rodrigues Moreira (2012), é perpassada, desde os seus primeiros escritos, pela ironia, pelo humor, por jogos operados com o leitor e pelos deslocamentos, todos estes se constituindo como estratégias para a reflexão sobre a literatura e sobre a cultura. Sobre a obra do argentino em sua totalidade, é possível compreender que:

Essa multiplicidade de textos e esse voraz apetite pela leitura fazem da obra de Borges uma vasta biblioteca, um território livresco em que a tradição é rememorada e recriada constantemente; em que o sonho, a realidade e a imaginação se imbricam de maneira contínua; e em que o saber constrói-se a partir do diálogo entre a ficção e a reflexão em suas mais variadas formas de aparição. (MOREIRA, 2012, p. 27)

Borges ironiza o bestiário medieval, iniciando assim, séculos depois, uma reflexão sobre as particularidades desse gênero, sendo possível que se inaugure uma revisitação ao Livro das Bestas. Desse modo, o argentino “abre caminho, portanto, a toda uma linhagem de

autores enciclopédicos do mundo contemporâneo, que vêm reavivando (...) o bestiário, o catálogo, as listas, o verbete e a prancha, e exercitando um diálogo criativo com as ciências naturais.” (MACIEL, 2004, p. 55).

Pelo caminho aberto por Borges, segue o hondurenho Augusto Monterroso, cujas referências para escrever *La oveja negra y demás fábulas* (1969) advieram da obra do escritor argentino. Maciel (2007) esclarece que Monterroso se valeu do tom de fábula para elaborar pequenos relatos descritivos, de caráter poético, sobre animais reais e imaginários, instaurando assim uma zoopoética singular, com uma mescla de lirismo e ironia, como se vê no excerto a seguir, um relato intitulado “O fabulista e seus críticos”:

Na Selva vivia há muito tempo um Fabulista cujos criticados se reuniram um dia e o visitaram para queixar-se dele (fingindo alegremente que não falavam por eles mas pelos outros), na base de que suas críticas não nasciam da boa intenção mas do ódio.

Como ele estava de acordo, eles se retiraram envergonhados, como na vez em que a Cigarra se decidiu e disse à Formiga tudo o que tinha de dizer. (MONTERROSO, 2014, p. 87)

Nesse trecho, o hondurenho retoma as fábulas de Esopo e La Fontaine com o objetivo de ironizá-las, criando uma situação em que os animais ficam revoltados pela forma como eram caracterizados pelos fabulistas, que os descreviam evidenciando certos defeitos e desvios de caráter, caracterização esta considerada pelos bichos como injusta. Também está presente no excerto o tom paródico frente à clássica fábula “A Cigarra e a Formiga”, de Esopo, com Monterroso apresentando uma versão um pouco diferente da original¹⁰, já que a personagem da Cigarra teria optado pela sinceridade ao proferir algumas “verdades” à Formiga.

Maciel (2007) explica que, além de dialogar com as fábulas clássicas, Monterroso também usava como referência os textos zoológicos do século XX, como a *Metamorfose* (1912) de Franz Kafka¹¹, o que o ajudou a construir um bestiário politizado, com questões de ordem ética, e valendo-se de procedimentos literários ousados e inventivos.

¹⁰ Na fábula de Esopo (1993) “La hormiga y la chicharra”, a personagem da formiga sobrevive durante o inverno com o trigo que recolheu durante o verão, enquanto a cigarra, que passara a estação quente cantando, sentia fome e pedia comida à outra, que tinha um bom estoque. A formiga ri da situação da cigarra e diz a ela: “Si cantaste en el verano, danza ahora en el invierno.” (ESOPO, 1993, p. 72). Já na versão comentada por Monterroso, é a cigarra quem resolve dizer tudo o que pensa à formiga, provavelmente dando preferência à diversão do que ao trabalho, o que anula qualquer moralização que esse relato pudesse conter. Quanto à moral da narrativa esopiana, fica o ensinamento de que o homem deve imitar a formiga, trabalhando muito para que nada lhe falte para comer nos momentos de adversidades.

¹¹ A obra *Metamorfose*, umas das mais conhecidas do autor tcheco Franz Kafka, conta a história de Gregor Samsa, um caixeleiro viajante que, em uma manhã, desperta metamorfoseado em um inseto monstruoso,

Depois de Monterroso, o mexicano Juan José Arreola lança, em 1972, seu *Bestiario*, por meio do qual opta por apresentar os animais existentes no mundo real, sobretudo as espécies que visitava no zoológico de Chapultepec, na Cidade do México. Adriana Hernández Loredo (2012) aponta que a descrição desses animais visa ironizar a condição humana de maneira humorística, pois a leitura simbólica que o autor opera com cada animal tem como referência o comportamento humano, incluindo até mesmo seu viés demoníaco, diabólico. O mexicano aproxima as características descritas de cada bicho a traços de atitudes humanas com o intuito de degradá-las e evidenciar todos os nossos vícios e virtudes através de uma abordagem crítica.

Como um exemplo, Loredo comenta que o ser humano é descrito por Arreola como uma triste espécie de insetos dominada pelo apogeu das fêmeas, que são vigorosas, sanguinárias e escassas, e das quais os machos estariam fugindo constantemente. Contudo, elas exalam um aroma irresistível e são capazes de atrair os machos para, em seguida, levá-los à morte. As fêmeas têm preferência por grupos com mais de 20 pretendentes, já que anseiam por devorá-los um a um, decapitando-os, e apenas com o último macho que resta elas decidem copular, para depois também assassiná-lo. Loredo aponta que esse relato visa criticar a imagem arquetípica da mulher fatal, nefasta como as deusas bárbaras, que seduzem os homens com a finalidade de levá-los às suas próprias perdições. Assim, percebe-se que, em seu bestiário, Arreola faz um jogo com o erótico e com o cotidiano, a partir de concepções naturais, mágicas, animistas e científicas.

Sobre a linguagem de Arreola, Maciel (2007) comenta que o texto criado pelo autor transita por vários gêneros, que vão desde o narrativo até o aforismo, e se constitui como um verdadeiro híbrido literário. A mescla de prosa e poesia, presente na maioria dos bestiários contemporâneos, foi apontada pelo mexicano como uma solução, uma maneira de sair das limitações da prosa, de não contar histórias, e de fazer, desse modo, brotar a poesia. Sua linguagem, essa mistura de fantasia, humor e insólito, acaba por tornar-se uma marca registrada do *Bestiario* do escritor.

aparentemente uma barata gigante. No enredo, são descritas as dificuldades que o personagem encontra ao viver sob essa forma e o fato de estar mais preocupado por estar atrasado para o trabalho do que com sua inusitada transformação. A estranheza que a figura do grande inseto causa é a origem do desprezo que ele vai sentir por parte de sua família, desprezo esse que culminará com sua própria morte. Na narrativa kafkiana, fica evidente a rejeição sofrida por Samsa, já que o inseto constitui uma metáfora de inferioridade, asco e sujeira. Questões éticas suscitadas pela obra, como a valorização da aparência na sociedade contemporânea e o ser humano privado de exercer seus prazeres pessoais por estar preso a um regime de trabalho que lhe permite sobreviver, por exemplo, influenciaram a composição do bestiário de Monterroso.

Essa vertente de revisitação aos bestiários medievais que passou pela América Latina chegou também ao Brasil, com a escrita de *Jardim Zoológico*¹² (1999) pelo paranaense Wilson Bueno (que, assim como Monterroso, tomou como referências para sua obra os trabalhos de Borges). Para Maciel, essa obra possui um caráter fantástico mais ostensivo, já que os bichos nele apresentados são uma mistura de elementos mitológicos, lendas indígenas, referências culturais brasileiras e hispano-americanas. Os animais de Bueno são marcados por cruzamentos transnacionais provenientes do contato entre os países da América do Sul e, por isso, são híbridos e fronteiriços, além de serem dotados de um saber poético sobre a vida humana e sobre o território que habitam, reunindo em si características animais, humanas e divinas. Desse modo, “os animais de Bueno reatualizam, por uma perspectiva transcultural, tanto os bestiários da tradição ibérica quanto as coleções zoológicas de Borges e as lendas indígenas brasileiras.” (MACIEL, 2007, p. 149).

Oliveira (2009a) acrescenta que Bueno, além de criar e catalogar uma fauna insólita, explora dialetos indígenas e o “portunhol” praticado nas fronteiras com o Brasil (traço linguístico marcante principalmente em sua obra *Mar paraguayo*, de 1992), fazendo um trabalho que prima pelo hibridismo não apenas na constituição dos animais, mas também na própria linguagem, como se vê no excerto seguinte sobre as yararás, uma espécie de cobra que vive na América do Sul:

Bichos só encontrados na banda oriental do Paraguai, as yararás são exclusivamente femininas. (...) As yararás enternecem o coração dos índios adolescentes que as chamam, nas siestas calcinadas, em plena mudança de voz, as chamam, os duros mamilos intumescidos e o abrasado calor à altura da pélvis, *yaráramichimíra'ytotekemi*, de um modo ritmado e contínuo, *yaráramichimíra'ytotekemi*, até a síncope, *yaráramichimíra'ytotekemi*, a síncope com que pela quinta vez decaem do paraíso. (BUENO, 1999, p. 51-52)

Segundo Oliveira, a língua de Bueno é sensual, mescla o português, o tupi e o espanhol de fronteira, e acompanha o movimento sexual dos jovens índios, que é ritmado e contínuo. Além do mais, os animais de Bueno não são letárgicos como os animais observados em um zoológico comum (que dormem praticamente por todo o tempo, quase não se mexem, realizam movimentos lentos), mas estão soltos, dançam, atacam, se matam, são abatidos, se

¹² Além de *Jardim Zoológico*, Wilson Bueno também publicou outra obra com temática animal, *Manual de zoofilia* (1997), menos explorada nos trabalhos de Maciel (2007) e Oliveira (2009). Ao comentar sobre ela, Maciel esclarece que se trata de um livro que privilegia o aspecto fantástico e que, nele, o autor busca explorar as fronteiras da passagem entre o humano e o inumano com a presença de borboletas, pardais, lobos, andorinhas, gatos, cadelas, raposas e colibris que compõem um conjunto vivo de criaturas dotadas de subjetividade.

chocam com outras superfícies, vibram, vigiam o sono dos demais – demonstram de forma intensa sua vivacidade.

Oliveira, ao proceder concomitantemente com a exploração dos bestiários de Borges e Bueno, esclarece como ambas as obras se encontram imbricadas e relacionadas uma com a outra num constante diálogo, pois os animais do brasileiro parecem complementar os que foram catalogados pelo argentino, e vice-versa.

Por último, entre os criadores dos novos bestiários latino-americanos apontados por Maciel (2008), encontra-se o uruguai Victor Sosa, escritor de *Los animales furiosos* (2003) e provavelmente o menos conhecido em relação aos demais, já que a busca por informações e trabalhos sobre a obra do autor retorna poucos dados. Seu livro é dividido em três partes: “Wirikuta” (em que descreve os sons e as sensações de um homem que passa uma noite acampado num deserto), “Ver una luz” (apresenta a descrição poética de uma mulher) e “Los animales furiosos”, homônima ao título do livro, na qual de fato irá explorar a questão da lista e da enumeração caótica que dizem respeito aos animais. O texto de Sosa é um híbrido de prosa, poema, poesia concreta, lista, catálogo, como esclarece o escritor cubano José Kozer no prólogo do livro: as três partes da obra não estão “algemadas” por gêneros estanques e impermeáveis,

todo lo contrario; descategorizaciones, desterritorializaciones, enigmas en constante desplazamiento, confusión enjambrada que origina e intuye (instaura) entre formas metamorfoseadas una sucesividad oriunda de permutaciones que el poeta (así nos instruye) hace saltar de su manadero Uno: estallido, pulverizaciones, desastre y construcción, arquitectura espejismo y espejo pétreo de reconstrucciones rebosan aquí una esencial totalidad. (KOZER, 2003, p. 9)

Kozer, ainda no prólogo, discute mais sobre a aparente desordem da organização textual de Sosa e seus efeitos de sentido, explicando o título da obra, já que os animais estão enfurecidos mas, de repente, são tranquilizados quando colocados em suas devidas categorias, devolvidos, assim, à uma ordem, que os leva do caos ao cosmos. Percebe-se como o mexicano também opera com um jogo, uma ironia sobre as classificações e a ordem, analogamente aos demais escritores sobre os quais já comentamos. No prólogo, Kozer também pontua que as classificações são, num geral, sempre incompletas, por não conseguirem esgotar todas as categorias, fazendo com que o livro permaneça, por conseguinte, igualmente incompleto, e conclui que “enumerar es saber. Es rezar. Iterar y reiterar es creer. (...) Enumerar es no solo

recoger los hechos del mundo, de la naturaleza, sino (por encima de todo) acogerlos.” (KOZER, 2003, p. 14).

A terceira parte da obra de Victor Sosa, “Los animales furiosos”, é toda subdivida em seções separadas por um ponto-vírgula maior que a fonte utilizada no corpo do texto. Na primeira seção, Sosa já começa apresentando a classificação de seus animais em 153 categorias diferentes, algumas delas mais curiosas, como os animais isósceles, os “jabonosos” (em português, ensaboados), os tautológicos, ilíacos, preguiçosos, etc. Essa classificação estabelece um evidente diálogo com a enciclopédia chinesa *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, cuja divisão em tópicos é apresentada por Borges no conto “O idioma analítico de John Wilkins” (1952). Nesse conto, o escritor argentino discute sobre um idioma supostamente criado pelo filósofo natural inglês John Wilkins, no qual as letras são empregadas de forma não aleatória, visto que o uso de cada uma delas implica um sentido, uma significação. Ao dissertar sobre como se classificam os significados intrínsecos de cada uma das letras, Borges menciona a divisão dos animais trazida pela enciclopédia chinesa em categorias curiosas como as de Sosa; os animais são divididos entre os pertencentes ao imperador, os embalsamados, os domesticados, desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, et Cetera, que acabam de quebrar a bilha, que de longe parecem moscas, entre outras.

O deslumbramento dessa taxonomia borgiana inspirou, além de Victor Sosa, o filósofo francês Michel Foucault, que a partir dela escreveu a obra *As palavras e as coisas* (1966), inspiração essa expressa no prefácio do livro, assinado pelo próprio Foucault. No prefácio, o filósofo francês conta como a enciclopédia chinesa de Borges o fez rir, mas também o inquietou, o fez refletir que o mundo se encontra todo desordenado e o quanto impossível é acolher toda essa desordem em categorias fixas. Segundo Foucault (2008), o único lugar em que as coisas totalmente diferentes e opostas podem se avizinhar é na linguagem, porque nela as discrepâncias podem ser justapostas e aproximadas através dos recursos linguísticos que os homens têm a seu dispor.

Retomando o texto de Sosa, percebe-se que em outra seção ele traz uma grande listagem de diversos animais, organizados em ordem alfabética e separados por vírgula. Antes de apresentar uma nova divisão das aves e mamíferos em ordens, tanto científicas como ficcionais, aparecem os seguintes versos:

Alguien tenía que entablar un pacto con el mundo,
alguien debía –porque la verdad es un deber–

detener al indecente caos innominado y señalar
un nombre, un sustantivo sustancial para (...)
(SOSA, 2003, p. 66)

Vê-se a ironia com que Victor Sosa lida com as classificações, como uma solução para acabar com o caos da Terra, uma operação inevitável que o homem compactuou com o mundo, com sua própria existência.

O argentino Julio Cortázar, apesar de não ter sido apontado por Maciel juntamente aos demais escritores latino-americanos que produziram versões revisitadas dos bestiários, foi destacado pelo pesquisador Eduardo Jorge de Oliveira (2009b), ao lado de Jorge Luis Borges, como criador de uma importante obra que reutilizou de forma criativa o gênero bestiário: seu livro de contos *Bestiario*, de 1951. Oliveira explica que, de maneira análoga aos demais autores latino-americanos, Cortázar desvia-se de uma esfera pedagógica ou moralizante para utilizar fragmentos de diversos animais de maneira vertiginosa ao inseri-los no cotidiano dos personagens de seus contos. Desse modo, seu intento não é o de catalogar animais sistematicamente, mesmo que de forma irônica, já que seu foco são os oito relatos contidos no seu livro em que os animais surgem no enredo onde menos se espera.

Isso não significa que Cortázar não toque, de alguma forma, nas questões classificatórias. Oliveira comenta sobre o conto que dá o título ao livro, “Bestiario”, no qual um tigre altera a rotina de uma família que está sempre preocupada em esquivar-se da presença do felino pelos cômodos da casa. No conto também há duas crianças que catalogam formigas, uma pequena coleção de insetos, folhas e flores do jardim, o que alude ao título da narrativa, justificando a inserção do nome de um catálogo animal na obra. A produção literária de Cortázar deve ser compreendida junto ao contexto histórico em que o autor estava inserido, visto que o argentino foi considerado um grande utilizador da metáfora num tempo em que a ditadura tolhia as possibilidades de expressão artística que fossem contra o regime político vigente.

Maciel (2007), após dissertar sobre os escritores que revisitaram o gênero dos bestiários medievais, pergunta-se como essas mais recentes figurações zoológicas reveem criticamente as imagens construídas pelos primeiros colonizadores em torno da América Latina e como essas obras estariam proclamando a falência dos sistemas modernos de classificação e conhecimento. A pesquisadora também questiona se esses “zoólatras” estariam assinalando, metaforicamente, o caráter híbrido, inclassificável e monstruoso da tão buscada identidade latino-americana.

As perguntas da autora podem ser compreendidas, especialmente as duas últimas, como verdadeiras perguntas retóricas que já trazem consigo os intentos desses escritores dos séculos XX e XXI. Maciel (2007) explica que o olhar desses zoóescritores flagrou, na antes assombrosa estranheza dos “monstros” da América Latina, um elemento familiar, um reconhecimento que havia sido recalado pelo processo de colonização ao longo dos séculos. Os bichos dotados de estranheza são metáforas de uma identidade cultural híbrida e, por meio deles, o território latino-americano mestiço, suas zonas subterrâneas e suas fronteiras são rastreados, o que reconfigura, geográfica, cultural e textualmente, o espaço enciclopédico de nossa porção continental. Por isso,

Pode-se dizer, por fim, que tanto Borges quanto Arreola, Monterroso e Bueno¹³ revisitam, subvertem, parodiam e desestabilizam todo um repertório de imagens, textos e saberes zoológicos do passado ocidental. Seus bestiários, longe de serem meras restaurações eruditas do gênero, colocam-se também como espaços de reflexão crítica sobre aspectos literários, culturais e políticos dos modelos anteriores. Das encyclopédias antigas, passando pelas crônicas de viagem do mundo renascentista, pelo naturalismo de Aldrovandi, pelas classificações científicas de Lineu, até o surgimento, na modernidade do século XIX, das chamadas ciências da vida, esses autores buscam converter tudo – através do prisma de um olhar atualizado – em matéria-prima para seus escritos. (MACIEL, 2007, p. 152)

Esses novos bestiários, além de discutirem a identidade latino-americana, propõem-se, portanto, a estabelecer outros tipos de reflexões, de ordem política, cultural, textual, literária, colocando em xeque o Livro das Bestas em sua concepção mais remota, proveniente da Europa medieval.

A questão de discutir-se e trazer à tona as temáticas relativas ao território latino-americano, como sua história, sua situação no mundo e a própria problemática da identidade entre seus povos, está presente nas obras de vários escritores nascidos em regiões que se encontram inseridas nesse contexto, como é o caso de Gabriel García Márquez. Em seu famoso discurso *La soledad de América Latina*, proferido em 1982, quando o colombiano recebeu o prêmio Nobel em Estocolmo, na Suécia, Márquez começa comentando sobre o caráter mítico que sempre foi atribuído ao continente, ao expor o que escreveu Antonio Pigafetta, navegador que acompanhou Fernão de Magalhães em sua viagem à América, sobre a fauna da região: “Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, (...) alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara. Contó que había visto un engendro animal con

¹³ Neste artigo, de 2007, Maria Esther Maciel ainda não cita Victor Sosa, que já aparece, em 2008, em seu ensaio *O animal escrito*.

cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo.” (MÁRQUEZ, 2010, p. 9).

Para Márquez, o delírio dos nossos colonizadores, que além da percepção demoníaca sobre a fauna americana perpassa por outros mitos, como a procura pela cidade de *El Dorado* e pela fonte da *Eterna Juventud*, perseguiu o povo latino até pouco tempo. Este, mesmo depois de conseguir a independência política do domínio espanhol, continuou refém da “demência” (palavra utilizada pelo escritor) com a implantação de ditaduras cruéis e duradouras espalhadas ao longo do continente. Ao comentar sobre o número de mortos e desaparecidos durante os regimes ditoriais, o colombiano explica que a busca de uma identidade própria é, para a América Latina, tão árdua e sangrenta como fora para os europeus em seu passado, já que o território europeu se constituiu da mescla de diversos reinos com culturas, línguas e condições ambientais diferentes, mas hoje seus povos unem-se, quase que completamente, sob o mesmo bloco econômico.

A obra de Márquez, assim como os bestiários latino-americanos, abre a possibilidade de trazer à tona as problemáticas da América Latina, a discussão de seus problemas identitários, sociais, políticos, econômicos, através de narrativas que metaforizam essa condição do não lugar latino-americano, como é o caso de *Cien años de soledad* (1967). Macondo, o povoado fictício onde se passa o enredo, descrito como uma aldeia de vinte casas construídas com barro e cana à beira de um rio (índicio de precariedade), é apontado pelo estudioso colombiano Angel Marcel (2010) como uma metáfora da própria América Latina:

La insularidad de Macondo, como un infierno tropical cercado por la selva y lejos del mar de las Antillas, prefigura el aislamiento de nuestra América Latina, lejos del concierto del mundo y las naciones y en perenne lucha – sin esperar y sin esperanza – por conciliar el decurso de los tiempos con su historia estancada, historia de soledad, olvido y muerte. (MARCEL, 2010, p. 97)

Assim, percebe-se como a literatura latino-americana encontra-se disposta a discutir sobre sua própria origem, sobre seu espaço diante das demais nações do mundo, sobre como é vista e encarada por outras culturas¹⁴.

¹⁴ Neste trabalho, não é nosso objetivo discutir as diferentes formas de representação da América Latina pela literatura e pela cultura, apesar de que, ao interpretar os textos de Gabriel García Márquez, levaremos em consideração as particularidades da narrativa realista mágica como uma forma de discutir sobre a situação e a realidade latino-americana. Felipe de Paula Góis Vieira (2012) explica sobre o movimento McOndo (cujo nome ironiza a Macondo de Márquez e alude a uma rede de *fast-food* americano e a uma marca de computadores), surgido no fim da década de 1990 e início do século XXI, num momento em que crises eram enfrentadas pelos países latino-americanos, e encabeçado pelos escritores chilenos Alberto Fuguet e Sergio Gómez. Esses escritores rejeitaram não apenas o movimento do realismo mágico, como também quiseram se libertar da

Com a proliferação dos bestiários latino-americanos nos séculos XX e XXI, que visaram revisitá-los e ironizá-los, o gênero do período medieval, o animal ganhou novo destaque dentro da literatura, o que fez com que surgissem também pesquisas e estudos voltados para a fauna e seu papel no texto literário, além de despertar o próprio estudo comparativo entre os catálogos animais contemporâneos e os da Idade Média. No volume 21 da revista *Aletria*, publicada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, intitulado *Zoopoéticas contemporâneas*, podem-se acessar artigos diversos que consideram o animal sob diferentes perspectivas: como um desencadeador da memória do narrador/eu lírico para os acontecimentos de sua infância e juventude; como personagens de obras de cunho épico; como personagens de obras infanto-juvenis (como é o caso do *Sítio do Picapau Amarelo*, do brasileiro Monteiro Lobato) e de fábulas; como elementos mitológicos líricos, entre outros. Vê-se, assim, uma variedade de abordagens do papel animal no âmbito literário, que podem abranger os horizontes de leitura e da interpretação de uma obra.

Além do estudo do papel do animal no texto literário, várias discussões têm sido empreendidas com o objetivo de se refletir sobre a posição dos bichos no mundo, seus direitos, sobre a ética ou a ausência dela envolvida no tratamento humano conferido aos demais seres. Muitos pensadores e estudiosos vêm se debruçando sobre tal reflexão, entre os quais destacamos duas obras que nos parecem relevantes ao recorte proposto por esta dissertação: *O animal que logo sou*, de Jacques Derrida, e *A vida dos animais*, de J.M. Coetzee.

Em *O animal que logo sou* (2002), obra originada de uma palestra proferida por Jacques Derrida no terceiro colóquio de Cerisy, em 1997, o filósofo francês levanta certas questões a respeito da relação que o homem estabelece com os animais, sendo que uma das primeiras a ser exposta diz respeito ao olhar do animal em direção ao homem: qual seria sua percepção ao observar um ser da espécie humana, o que ele poderia “pensar” enquanto praticasse essa observação. Derrida tenta desfazer algumas premissas postuladas pelo senso comum, como a de que o animal não se comunica porque não domina nenhum tipo de código de linguagem, ou a de que o animal é um ser genérico, desprovido de qualquer singularidade ou individualidade (para desmitificar essa premissa, o filósofo apresenta o argumento de que, se chamamos um animal doméstico por um substantivo próprio, ele nos atende não em nome de sua raça ou espécie, mas como um ente em particular que ouve um chamado).

obrigação de escrever sobre as especificidades da América Latina em suas obras, já que ansiavam por mostrar que o continente é um lugar como qualquer outro, comum dentro de um mundo globalizado, sem a necessidade de ter que denunciar os problemas do passado e do presente.

Derrida explica que há dois tipos de discursos filosóficos sobre o animal, sendo o primeiro deles efetuado por estudiosos que viram, observaram, analisaram e refletiram sobre ele, mas que, entretanto, jamais se imaginaram sendo observados por um bicho, o qual era considerado apenas como um teorema, um objeto de estudo. Esse grupo abriga, de acordo com o filósofo francês, todos os pensadores e teóricos sobre os quais ele tem conhecimento, como Descartes, Kant, Heidegger, Lacan e Levinas. Já o segundo tipo de discurso seria executado por aqueles que agissem contrariamente, levando em consideração o olhar animal, sua percepção diante do mundo. Porém, para Derrida não havia nenhum estudioso por ele conhecido que pudesse ser um possível representante desse grupo, e procurar algum que pudesse se inserir nesse contexto discursivo era o objetivo de sua busca.

Derrida acaba por constituir-se então como um componente do grupo de estudos para o qual buscava um representante, pois visou considerar a individualidade e a linguagem animal no decorrer de sua palestra, ao sublinhar como os bichos perderam seus direitos ao longo da história da humanidade, desde os mais remotos tempos bíblicos. O filósofo indica como o discurso bíblico legitima a dominação humana sobre as demais espécies, especialmente no livro Gênesis, no qual o homem, desde a sua criação por Deus, obtém o direito de nomear os animais e de sujeitá-los conforme suas necessidades, impondo seu autoritarismo tanto sobre os seres domésticos como sobre os selvagens. Seguindo esse raciocínio, Derrida atinge um dos pontos altos de sua palestra, ao discorrer sobre a linguagem animal: como os bichos estão privados do código comunicativo humano, perdem o poder de nomear, de se nomear e de responder em seu nome, e são denominados todos sob a mesma palavra no singular, “animal”, instituída pelos homens que se sentiram no direito de assim agrupá-los, independentemente de suas particularidades e diferenças.

O filósofo francês expõe ainda como, nos dois últimos séculos, o animal foi colocado a serviço de um suposto bem-estar humano, especialmente ao ser adestrado, tido como objeto de experimentação genética, usado como matéria-prima da indústria alimentícia, criado através de inseminação artificial, ter seu genoma manipulado para que cresça e se reproduza com maior rapidez, etc. Assim foram apresentados os ideais derridianos sobre a fauna, que acabaram por abrir caminho para a realização de outros estudos nessa mesma linha, que engloba a bioética como um fator pertinente a ser pensado na relação homem/animal.

Em *A vida dos animais*, a outra obra que destacamos, o escritor sul-africano J.M. Coetzee põe em questão algumas das mesmas temáticas discutidas por Derrida em *O animal que logo sou*, entre elas a da vergonha (ausente nos bichos); o massacre animal operado pela indústria, especialmente a de carnes e derivados; a busca de indícios que demonstrem

presença de racionalidade, de consciência nos animais; as pesquisas feitas em laboratório e o envolvimento ou não de valores éticos durante seu processo, entre outras. Analogamente ao caso de Derrida, Coetzee também é convidado a proferir uma palestra que abarque a ética na universidade de Princeton, num encontro acadêmico chamado Tanner Lectures, que ocorreu igualmente no ano de 1997. Entretanto, como recurso de sua apresentação, Coetzee dá voz à romancista Elizabeth Costello, uma personagem fictícia que também fora convidada a dar uma palestra num evento bastante semelhante às Tanner Lectures. Assim, o sul-africano expõe, em Princeton, uma narrativa acerca de uma palestra fictícia dentro de sua própria conferência (um verdadeiro *mise en abyme*).

Com esse recurso criativo de dar voz a uma personagem fictícia que interage com outras personagens igualmente fictícias durante a narrativa (além dos embates travados pela romancista com os demais participantes do evento acadêmico, também são narradas suas relações com seu filho, nora e netos, em cuja casa fica hospedada para participar do encontro), Coetzee esvai-se da necessidade de demonstrar suas próprias opiniões e argumentos para por em destaque a própria discussão dos temas ligados à ética animal, como é exposto na introdução da obra, assinada pela cientista política e presidente da Universidade da Pensilvânia Amy Gutmann: “A questão central que Coetzee levanta é se existe alguma forma, seja filosófica, poética ou psicológica, de resolver esses conflitos éticos ou harmonizar essas sensibilidades conflitantes.” (GUTMANN, 2002, p. 13).

Ao longo do enredo protagonizado por Elizabeth Costello, não é apresentada uma resposta ou uma verdade única, mas incentiva-se o leitor a pensar a respeito de várias questões ligadas à relação dos homens com os animais, visto que os argumentos das personagens, na maioria das vezes conflitantes entre si, conduzem ao raciocínio, à consideração de diversos pontos de vista para que se possa perceber que não há verdade absoluta e do quão pertinente essa reflexão se faz para a nossa sociedade. Temas como o vegetarianismo, o uso do animal como matéria-prima para a indústria de alimentos e vestuário, a presença ou não da racionalidade e consciência nos bichos, o uso de macacos e ratos em experimentos de laboratório, são alguns dos que são explorados no decorrer da narrativa, com a presença sempre dos dois lados: o argumento e o contra-argumento.

Além da história sobre as palestras proferidas pela romancista e ativista animal vegetariana Costello, Coetzee convida outros quatro importantes pensadores, além de Gutmann, para exporem sua opinião, consonante com sua área, a respeito das questões éticas que envolvem os animais, numa seção do final do livro que ele chama de “Reflexões”. São eles: Wendy Doniger (professora de história das religiões), Marjorie Garber (professora de

literatura e idioma inglês), Peter Singer (professor de bioética) e Barbara Smuts (professora de psicologia e antropologia).

O lançamento dessas duas obras, *O animal que logo sou* e *A vida dos animais*, no Brasil, no início do século XXI, mostrou novos caminhos para o estudo e análise do papel do animal na cultura e na literatura, influenciando os pesquisadores e leitores que se deparam com a figura de um bicho dentro de um livro de ficção. Tanto que, em 2011, foi lançada a obra *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*, organizada pela pesquisadora e professora brasileira Maria Esther Maciel, representando uma verdadeira convergência de ensaios realizados por estudiosos de diferentes nacionalidades sobre os limites entre animais e humanos e sobre a fronteira entre a animalidade e a humanidade, abrangendo distintas áreas do saber, como a literatura, a ontologia, a biopolítica, a etologia, a zoologia, as artes e a crítica cultural. No prólogo da obra, Maciel explica que a temática do animal acaba por constituir-se como um fenômeno transversal associado a diversos campos de conhecimento, propiciando que se reconfigure o próprio conceito de humano e que se reflita, inclusive a partir da literatura, sobre a posição dos bichos no mundo:

Seja através do pacto, da aliança e da compaixão, seja pela via dos devires e metamorfoses, seja pela intrusão no espaço do outro, seja pela tentativa ilusória de figuração ou de incorporação de um corpo e uma subjetividade alheios, o registro poético, estético, ficcional sobre animais se faz sempre como um desafio à imaginação. E essa abertura criativa acaba estimulando, por extensão, a produção de um pensamento crítico-teórico também aberto e transversal sobre as práticas zoopoéticas. (MACIEL, 2011a, p. 8)

Para apresentar os diversos pensamentos crítico-teóricos sobre as práticas zoopoéticas, a obra organizada por Maciel é dividida em quatro seções (O animal nas fronteiras do humano; Ficções da animalidade; Poéticas e políticas do vivente; Figurações animais) e conta com a colaboração de importantes estudiosos para o tema, entre os quais se destaca o filósofo e etólogo francês Dominique Lestel. Ao final do livro, há uma entrevista com a professora norte-americana Donna Haraway, considerada um dos nomes mais instigantes e criativos do pensamento contemporâneo acerca dos aspectos filosóficos, históricos, culturais, pessoais, tecnocientíficos e biológicos das interações entre animais e humanos.

Desse modo, a consideração dos questionamentos levantados por Derrida e Coetzee, assim como das reflexões trazidas pela obra organizada por Maciel, principalmente aqueles voltados para considerar o animal como um ente em particular, individual, e não apenas um representante de sua espécie, é capaz de mudar o olhar que direcionamos para esses seres e,

desse modo, faz com que seja possível que enxerguemos diferentes funções e efeitos de sentido que engendram um texto literário. A análise de um animal na literatura, nos dias de hoje, opera-se com interpretações e associações diferenciadas, enriquecendo as leituras possíveis em um texto. Assim, vê-se como o papel do animal é outro, modifica-se aos poucos, o que incentiva o homem a refletir acerca de suas práticas e de suas atitudes para com as demais espécies.

2 O BESTIÁRIO DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

A obra do escritor colombiano Gabriel García Márquez está, como um todo, povoada de animais reais de diferentes classes e espécies e também de seres híbridos e fantásticos, sendo que ambos exercem diversas funções dentro de sua narrativa a partir de diferentes conotações significativas. Jacques Joset (1974) explica que os animais “invadiram” a obra de Márquez especialmente nos romances que foram lançados na época da elaboração de seu artigo (“El bestiario de Gabriel García Márquez”), como *La mala hora* (1962) e *Cien años de soledad* (1967). Depois de haver esquadrinhado o que já havia sido publicado até então pelo colombiano, apontando a fauna presente em vários contos e romances sem, contudo, analisá-la aprofundadamente, Joset abre caminho para que estudos mais focados na questão animal na narrativa marqueziana possam ser empreendidos e indica dois fatores determinantes para a construção desse mundo zoo:

La obsesión por el mundo animal del novelista colombiano pudo darse parcialmente (y hasta *Cien años de soledad* incluso) por un doble determinismo: el determinismo biográfico llevó al escritor, nacido en un pueblecito colombiano, a integrar en su imaginación la convivencia de los hombres y de los animales, inevitable en una sociedad rural; actuó luego el determinismo literario en la selección de un pueblo como lugar y protagonista novelesco. (JOSET, 1974, p. 86)

Após comentar sobre como a infância de Márquez e sua região de origem influenciaram a presença dos animais em sua obra, Joset explora mais a questão da importância do animal na literatura, explicando que esses seres, no entendimento de várias civilizações, são considerados como receptáculos de forças mágicas e de poderes misteriosos, exatamente porque o ser humano ainda não conseguiu determinar se há traços de consciência, raciocínio e linguagem presentes nas demais espécies e, caso existam, em que medida estão distribuídos entre cada ser. Nessa perspectiva, Joset sugere diversas fontes e caminhos que podem auxiliar na pesquisa sobre a fauna marqueziana, como a literatura popular, as tradições folclóricas, os bestiários medievais e modernos, os possíveis vínculos com a mitologia clássica de diferentes culturas, os dados da antropologia cultural, o estudo do imaginário e, inclusive, da psicanálise. Para o estudioso, todos esses conhecimentos advindos de distintas áreas do saber seriam capazes de iluminar cantos ainda obscuros da obra do escritor colombiano.

Neste trabalho, não seguiremos todos os caminhos apontados por Joset, e sim empreenderemos uma análise mais aprofundada acerca dos animais presentes nos contos “Eva está dentro de su gato” e “Un señor muy viejo con unas alas enormes” e do projeto cinematográfico *La tigra*. Desse modo, ao apreender a simbologia que cada ser carrega consigo e ao analisar as diversas materializações dessa fauna na narrativa, seja sob uma forma antropomórfica, um híbrido ou um elemento metamórfico, será possível interpretar com melhor eficácia a presença do animal em cada enredo e o que sua figura propõe enquanto reflexão acerca de nossa própria humanidade. Para tanto, na primeira parte deste segundo capítulo procederemos com a análise simbólica dos bichos presentes nos três textos literários e, na segunda parte, apresentaremos uma discussão acerca dos conceitos de hibridismo, metamorfose e antropomorfismo, assim como de suas implicações no contexto de cada uma das narrativas.

2.1 A simbologia da fauna marqueziana

O conto “Eva está dentro de su gato” (1947) foi publicado no livro *Ojos de perro azul* (1972) (no Brasil, *Olhos de cão azul*, 1974) junto a outros dez contos, escritos entre os anos de 1947 e 1955 e considerados como as primeiras produções literárias de Gabriel García Márquez, visto que seu primeiro romance, *La hojarasca*, foi lançado em 1955. Esses onze contos se aproximam por explorarem, de diferentes formas, a temática da morte, sendo que alguns deles também se constroem a partir de enredos fantásticos, nos quais se começa a observar as manifestações do realismo mágico, tido como uma verdadeira marca da obra marqueziana. Além do mais, em algumas narrativas já aparece a figura do animal como um pertinente elemento das histórias, como é o caso de “La tercera resignación” (a respeito de um homem que permanece por 18 anos dentro de um ataúde porque está “morto” e tem seu corpo atacado por ratos), “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles” (sobre um rapaz que cuidava de um estábulo e dormia junto aos cavalos) e “La noche de los alcaravanes” – ave pernalta de 60 centímetros de altura, pescoço longo, rabo pequeno e de asas brancas e negras – (em que as pessoas têm medo de que seus olhos sejam arrancados pelos pássaros).

“Eva está dentro de su gato” é o segundo conto publicado por Márquez, sendo o primeiro a narrativa “La tercera resignación”. O enredo é todo narrado em 3^a pessoa e não há nenhum diálogo, inclusive porque a trama gira em torno de uma única personagem: uma moça que sofria devido à sua beleza excessiva, a qual fazia com que ela fosse o centro das atenções por onde passava, padecendo de uma dor terrível que a impedia de dormir, decorrente do fato

de que insetos diminutos e quentes moldavam seu corpo sob a pele durante a noite. Apesar de o título do conto conter o nome Eva, em momento algum durante a narrativa há algum indício que demonstre que esse é o nome da moça. Pode-se interpretar que a protagonista é uma representante da figura mulher num geral, um símbolo feminino, já que Eva é, de acordo com o texto bíblico, a primeira mulher criada por Deus a partir da costela de Adão e a matriarca de toda a humanidade, pois junto a seu companheiro lhe coube a tarefa de povoar a Terra com seus descendentes. A dor que a personagem do conto sente pode aludir a uma dor do gênero feminino em geral, partilhada, metaforicamente, por todas as mulheres do mundo.

No início do conto, tem-se a impressão de que o narrador usa os insetos como um elemento comparativo para demonstrar o quanto forte era a dor da moça, contudo, no decorrer da narrativa, fica claro que se tratavam de bichos de fato, uma espécie de herança advinda de seus antepassados:

Era como si sus arterias se hubieran poblado de unos insectos diminutos y calientes que con la cercanía de la madrugada, diariamente, se despertaran y recorrían con sus patas movedizas, en una desgarradora aventura subcutánea, ese pedazo de barro frutecido donde se había localizado su belleza anatómica. En vano luchaba por ahuyentar aquellos animales terribles. No podía. Eran parte de su propio organismo. Habían estado allí, vivos, desde mucho antes de su existencia física. Venían desde el corazón de su padre, que los había alimentado dolorosamente en sus noches de soledad desesperada. (MÁRQUEZ, 2005, p. 24)

A partir do excerto, é possível perceber que os insetos assumem uma conotação negativa no início da ambientação do conto, inclusive devido a algumas palavras que corroboram essa ideia, como os adjetivos “terribles”, que os caracteriza, e “desgarradora”, que descreve como eram suas atividades sob a pele da moça. María Dolores-Carmen Morales Muñiz (1996), ao discorrer sobre a simbologia animal, explica que os animais mais primitivos, assim como os insetos, despertam nos homens um sentimento de rejeição por se associarem a seres que se arrastam, rastejam e se relacionam às pragas que prejudicam a humanidade, visão que corresponde ao papel dos insetos no conto, os quais parecem uma praga que se multiplica no corpo da personagem.

Contudo, ao comentar sobre a simbologia dos insetos no período da Idade Média, Muñiz aponta que eles não gozavam de má reputação por estarem associados ao ar e à volatilidade, significando transcendência, elevação e espiritualidade. Apesar dessa percepção mais generalizada a respeito da classe dos insetos, a autora procede com a análise particular de cada espécie, como as formigas, borboletas, abelhas, gafanhotos, entre outras, sendo

algumas qualificadas como positivas e outras como negativas. Na narrativa de Márquez, não é explicitada a espécie dos bichos que moldavam o corpo da moça durante a noite, sendo que, em alguns momentos, eles são chamados pelo narrador de “micróbios”¹⁵, em alusão a seu pequeno tamanho. Portanto, relacionaremos sua significação à classe dos insetos em geral, e não a alguma espécie em particular.

No desenvolvimento da narrativa, a presença dos insetos continua indicando que esses seres são nefastos, não apenas porque incomodam a moça durante a noite, mas porque devoram a raiz das violetas de sua casa, o que vai de encontro à simbologia medieval apontada por Muñiz: em nenhuma passagem do conto eles se associam a algum acontecimento positivo; pelo contrário, apavoram a personagem devido à dor que causam.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986) indicam, no pequeno verbete dedicado aos insetos no *Diccionario de los símbolos*, analogamente à Muñiz, que, na América Central, esses pequenos seres que voam são tomados como as almas dos mortos que visitam a terra, sendo que na Guatemala eles são associados às estrelas, o que mostra que a capacidade de voo dessa classe de animais está ligada a aspectos transcendentais, inclusive religiosos, em uma aproximação aos céus e à espiritualidade. Em “Eva está dentro de su gato”, apesar da conotação negativa conferida aos insetos, é apenas quando a personagem deixa de perceber a dor provocada por eles, chegando a pensar que eles se foram, que ela passa a ter uma existência flutuante, incorpórea (sugerindo que faleceu), e se liberta dos incômodos que sentia diariamente:

Su recuerdo se tronchaba de pronto. Recordaba que había tratado de levantarse y que ya no estaba en su cama, que había desaparecido su cuerpo (...) y que ella no era ya ella. Ahora estaba incorpórea, flotando, vagando sobre un nada absoluta, convertida en un punto amorfo, pequeñísimo, sin dirección. No podía precisar lo sucedido. Estaba confundida. (...) Se sentía convertida en un ser abstracto, imaginario. Se sentía convertida en una mujer incorpórea; algo como si de pronto hubiera ingresado en ese alto y desconocido mundo de los espíritus puros. (MÁRQUEZ, 2005, p. 31)

Ou seja, é a ausência desses animais em seu corpo que indica sua morte e, consequentemente, sua libertação das dores que a martirizavam (na noite em que a mulher

¹⁵ Para o ramo da Biologia, micróbios ou micro-organismos são designações usadas para se fazer referência aos organismos que só podem ser visualizados com o auxílio de um microscópio, englobando as bactérias, fungos, protozoários e vírus (não considerados como organismos). Desse modo, independentemente do tipo de insetos que habitavam o corpo da moça, eles não poderiam ser classificados biologicamente como micróbios. É provável que essa designação tenha sido usada para indicar que se tratavam de insetos muito pequenos, diminutos, como foram caracterizados no excerto, assim como para associá-los às doenças e ao asco, pois para o senso comum a palavra micróbios remete à sujeira e à contaminação.

passa a ter essa existência imaterial, o narrador diz que fora a noite de seu “trânsito” – provavelmente porque transitou da vida terrena para a vida espiritual). Mesmo que os insetos em si não aludam, no conto, à transcendentalidade, sua presença e, em seguida, seu desaparecimento, indiciam o processo que levará à flutuação da personagem, seu “voo” em direção a novas experiências, o que leva a narrativa a tomar outros rumos, com os insetos dando lugar a outro animal relevante para o desenvolvimento do conto.

A personagem lembra, em vários momentos, de “el niño” (citado, na maioria das vezes, entre aspas) que morreu e foi enterrado no quintal de sua casa, debaixo de uma laranjeira, mas em nenhuma passagem explica-se acerca do grau de relacionamento existente entre a moça e ele. Desde então, ela nunca mais comera laranjas, ciente de que era o menino quem as adoçava com a cal de seus ossos, subindo até as flores da árvore e fazendo com que as frutas ficassem inchadas com sua carne. Contudo, quando a protagonista passa a ter uma existência flutuante, surge pela primeira vez o desejo de chupar uma laranja, logo naquele momento em que sua vontade era irrealizável, já que não tinha mais um corpo que a auxiliasse a pegar uma fruta. É assim que ela se lembra de que os espíritos puros podem penetrar em qualquer corpo (reforçando-se, assim, a perspectiva de que a moça morrera e se transformara em um espírito vagante) e passa a buscar alguém, em sua casa, em cujo corpo pudesse encarnar. Não havia ninguém ali, apenas um gato, que com suas características de felino a ajudaria a alcançar uma laranja: “Sí, había alguien en la casa en quien podría reencarnarse: ¡en el gato! Vaciló luego. Era difícil resignarse a vivir dentro de un animal. Tendría una piel suave, blanca, y habría en sus músculos concentrada una gran energía para el salto.” (MÁRQUEZ, 2005, p. 35).

Quanto à reencarnação humana no corpo de animais, vale ressaltar que essa ideia é recorrente na crença de diversas religiões, como, por exemplo, as asiáticas, que acreditam no conceito de metempsicose, a partir do qual há a possibilidade de uma alma humana regressar em outra vida sob a forma de animal ou planta. Esse conceito era amplamente difundido na Pré-história e na Antiguidade, nas civilizações egípcia, grega, romana, india, chinesa, entre outras. Também há a crença de que a divindade Buda esteja associada aos animais, porque, em muitas de suas encarnações anteriores, viveu no corpo de um bicho. Chevalier e Gheerbrant (1986) indicam também que a maioria dos povos turco-mongóis crê na existência de uma alma separada do corpo e que vive geralmente sob a forma de um animal, como um inseto, ave ou peixe, e que os elefantes, tigres, leopardos, leões, rinocerontes e tubarões, entre outros animais ctônicos (na mitologia grega, são deuses ou espíritos do mundo subterrâneo), seriam reencarnações de reis ou chefes defuntos. Dessa forma, vê-se que a possibilidade de

um espírito humano habitar o corpo de um animal é uma noção que perpassa a história das civilizações, fazendo-se presente em algumas religiões e no imaginário dos homens até os dias de hoje, como é exemplificado pelo conto de Márquez.

A simbologia do gato é bastante diversa e heterogênea, oscilando entre tendências benéficas e maléficas, especialmente se analisada sob a ótica de diferentes civilizações, como explicam Chevalier e Gheerbrant (1986). Essa heterogeneidade se deve, de acordo com os estudiosos, à astúcia demonstrada pelo felino, à sua sutileza e forma de agir. Para os budistas, esse mamífero é rejeitado por ter sido o único que não se comoveu com a morte de Buda, enquanto na Índia são encontradas grandes estátuas desses felinos representando a bem-aventurança do mundo animal e, para os celtas, sua imagem é associada à desconfiança. Muñiz (1996) aponta que, na Europa medieval, o gato é um símbolo de traição, pois exemplifica um herege e, além do mais, em muitas representações da Última Ceia aparece junto aos pés de Judas. Quanto ao falar popular brasileiro, Liège Copstein e Denise Almeida Silva (2014) indicam que a denominação “gatuno” serve para referir-se a um ladrão (pois o ladrão é esperto, util como o animal). Assim, cada povo, de acordo com sua história, com suas origens, com suas vivências, inclusive religiosas, vê no gato uma conotação distinta, seja ela positiva ou negativa.

Além dessas visões diversas acerca da figura do gato, em duas culturas sua simbologia encontra-se relacionada à imagem da mulher: na japonesa e na egípcia. Na cultura japonesa, os felinos estão associados a maus agouros porque matam as mulheres e passam a revestir-se de sua forma, ideia esta que aproxima, assim como no conto marqueziano, o lado humano feminino ao gato. Já no Egito Antigo, a simbologia do gato também é, de outra forma, conectada à mulher: a figura da deusa Bastet, que aparece sob a forma do felino, e representa os poderes benéficos do sol, além de estar relacionada à lua, protegendo os partos e as mulheres grávidas de doenças e maus agouros. Bastet, que simbolizava o amor materno, a fecundidade e a docura, passou a aparecer, a partir de 2.575 a.C., como a mãe do faraó e, depois da XII dinastia egípcia (entre 1991 e 1783 a.C.), como filha de Rá (forma mais comum assumida pelo deus sol no auge de seu esplendor), o que fez com que incorporasse os poderes benéficos do sol.

Desse modo, vê-se como em diferentes culturas a figura do gato e a da mulher encontram-se aproximadas sob uma percepção oposta: para os japoneses, de forma maléfica e, para os egípcios, como uma divindade dotada de poderes superiores. No conto, as características dos dois seres também estão aproximadas, já que a moça, que no início do enredo apenas sofria, resignava-se à sua dor, ao adquirir uma existência incorpórea tem uma

atitude ativa mostrando astúcia ao pretender encarnar no corpo do gato, animal que possui as características físicas adequadas para que ela pudesse alcançar os frutos da árvore sem causar suspeita. O felino demonstra características comumente associadas ao lado feminino, como seu andar leve, silencioso, discreto e delicado, seu olhar misterioso, como se fosse impossível prever que atitude pudesse tomar.

O encontro da mulher com o gato se dá também na ilustração de Carybé¹⁶ para a edição brasileira da editora Record (FIG. 4), publicada junto ao conto, na qual fica clara a sintonia entre a anatomia feminina e a do gato a partir da harmonia de suas formas curvas, que sugerem sensualidade:

Figura 4 – Ilustração do artista argentino Carybé para o conto “Eva está dentro de su gato”, de Gabriel García Márquez



Fonte: MÁRQUEZ, 1974, p. 41

Após ter a ideia de encarnar no corpo do gato, a personagem do conto passa a titubear, temerosa de sentir o desejo de comer um rato ao invés de querer subir na árvore e alcançar a tão esperada laranja. Tal ideia também ocorre na fábula de Esopo “La gata convertida en mujer”, cujo enredo é sobre um jovem que pediu à deusa Vênus que transformasse uma gata

¹⁶ Hector Julio Páride Bernabó, mais conhecido como Carybé, foi um pintor, desenhista, ilustrador, gravador, ceramista, escultor, muralista, historiador e jornalista argentino nascido em Lanús, no ano de 1911. Em 1919 sua família mudou-se para o Brasil (onde o artista morreu em 1997, na cidade de Salvador), o que fez com que Carybé se naturalizasse brasileiro. Artista de renome internacional, realizou exposições por todo o mundo, inclusive no país onde nasceu.

muito bela em mulher e, depois de ter seu desejo atendido, quis testar se, além da mudança dos aspectos físicos, a mulher também tinha deixado os hábitos de um felino, e aproximou dela um rato. A mulher o agarrou e o comeu, o que fez com que ela voltasse a assumir a forma de um animal, concluindo-se a fábula com a seguinte moralização: “aunque se mude de condición y estado, se conservan siempre en ellos las costumbres primeras.” (ESOPO, 1993, p. 116).

Em outras fábulas de Esopo, o gato também aparece associado a aspectos negativos, como em “La raposa y el gato”, na qual a raposa pede ao gato algum ensinamento que ela pudesse levar para sua vida, e o bichano responde que não era tão sábio assim, pois só sabia de algo que o ajudava a escapar de qualquer perigo. Sendo assim, os dois animais ouvem a aproximação de uma matilha de cães, o gato sobe rapidamente numa árvore para se proteger e a raposa, que não podia fazer o mesmo, torna-se vítima do apetite canino. Nessa fábula, apesar de a moral expressa indicar que é preferível deter um saber útil a saber muitas coisas que não têm nenhuma função, fica a imagem do gato como um ser egoísta, que se livrou de ser pego pelos cães, mas não ajudou a raposa.

No desfecho do conto marqueziano, a personagem busca o felino para encarnar nele, mas já não o encontra, e tem a impressão de que toda a disposição dos objetos em sua casa mudara, que tudo cheirava a arsênico: “Y la casa tenía un fuerte olor arsenical que golpeaba el olfato como desde el fondo de una droguería.” (MÁRQUEZ, 2005, p. 37). A presença do arsênico, substância altamente venenosa e difícil de ser detectada, pode constituir-se como um indício da causa da morte da moça, que poderia ter sido envenenada, só não se sabe se intencionalmente ou por acidente, já que, no dia de seu “tránsito”, sentira muito frio, transpirava muito, sentia ainda mais dor e sua saliva engrossara dentro da boca (sintomas comuns ao envenenamento por arsênico). Durante toda a narrativa, ela se encontra sozinha em casa, o que impossibilita traçar seu relacionamento com outras pessoas que frequentassem o local e apreender possíveis motivações para um envenenamento.

O fato de que a moça não encontrou mais o gato e que, de repente, seu sentido olfativo tenha se tornado muito mais aguçado, a ponto de identificar a presença do arsênico (para o olfato humano esse veneno é inodoro), sugere que ela já conseguira, então, penetrar o corpo do animal, mesmo que ainda não tivesse se dado conta disso. O último parágrafo do texto é: “Sólo entonces comprendió ella que habían pasado ya tres mil años desde el día en que tuvo deseos de comerse la primera naranja.” (MÁRQUEZ, 2005, p. 37). Esse último excerto relaciona-se provavelmente à existência espiritual da personagem, atemporal, capaz de diluir a

passagem do tempo e sua contagem, fazendo com que ela não tivesse mais noção do decorrer dos dias, dos anos, como se ela estivesse vivendo sua existência flutuante infinitamente.

Percebe-se que, nesse conto de Márquez, a presença dos animais é crucial para o desenvolvimento da narrativa, pois eles se relacionam à mudança da atitude da personagem, como é o caso dos insetos, cujo desaparecimento associa-se à libertação das dores que a moça sentia, e, desse modo, direcionam o enredo a rumos que culminam com a relevância conferida a um outro animal: o gato. A análise simbólica desses dois seres, biologicamente diferentes e distantes quanto à escala evolutiva, auxilia a interpretação da história como um todo, inclusive porque confirma a conotação nefasta conferida aos insetos e a aproximação da figura da mulher e do gato, atribuindo ao felino uma afinidade com o lado feminino humano. Além disso, a simbologia associada a ambos os bichos também será retomada, no segundo tópico deste capítulo, para que se possam delinear ideias a respeito da metamorfose.

“Eva está dentro de su gato” é um conto marqueziano exemplar para se pensar os possíveis efeitos de sentido da narrativa realista mágica, principalmente pelo fato de, apesar de ser possível interpretar várias passagens da história, ser problemático definir alguns acontecimentos narrados, como, por exemplo, o desfecho, um tanto inesperado e até frustrante para o leitor, que provavelmente estava ávido por descobrir se a personagem conseguira ou não chupar a tão desejada laranja. Interessante também é pensar como as duas espécies animais do conto, os insetos e o gato, atuam de forma decisiva para que esse relato fantástico seja consumado e despertam reflexões diversas no leitor, ativadas majoritariamente pelo final imprevisto.

No conto “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, escrito em 1968 e publicado inicialmente em 1972, no livro *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* junto a outros seis contos¹⁷, também fica evidente como a presença dos animais e seus híbridos é essencial para que o enredo seja construído. Nele, o leitor depara-se com a história de um senhor com asas que se encontra no pátio de uma casa depois de uma tempestade e que, por ser um híbrido entre homem e animal, é tratado pelos donos da casa como uma aberração: é colocado em um galinheiro e torna-se fonte de renda mediante a exposição ao público. Porém, ele é esquecido assim que uma mulher que se transformara em

¹⁷ Na contracapa da edição argentina dessa obra de Márquez, da editora Debolsillo, é explicado que o livro reúne seis relatos (contos) e um romance curto (chamado em espanhol de *novela corta*), referindo-se a “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada”, provavelmente devido a sua extensão, bem maior se comparada à dos outros enredos. Não é objetivo deste trabalho discutir as particularidades do conto, mas consideraremos todas as histórias do livro como pertencentes a esse gênero, inclusive porque não é a extensão do texto que indicará em que gênero se enquadra. Nádia Batella Gotlib (2006), por exemplo, em sua obra teórica a respeito do conto, tenta se desvencilhar da questão de seu tamanho e prefere expor que a narrativa contística é marcada pelo emprego econômico dos meios narrativos, visando, assim, atingir o máximo de efeitos.

aranha passa a chamar mais a atenção das pessoas. No desfecho da história, o homem-pássaro consegue voar e sair daquela vila.

Joset (1974) comenta que, no livro em que “Un señor muy viejo con unas alas enormes” está inserido, há uma ambientação diferente marcada pela existência de uma fauna marítima, como caranguejos, mariscos, peixes mortos, medusas, peixes cegos, tubarões, golfinhos, arraias, esponjas e pargos¹⁸, entre outros animais. Inclusive, o primeiro animal que aparece no conto é o caranguejo:

Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos al mar, pues el niño recién nacido había pasado la noche con calenturas y se pensaba que era causa de la pestilencia. El mundo estaba triste desde el martes. El cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbre, se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos. (MÁRQUEZ, 2006, p. 7)

A personagem Pelayo empenha-se em matar, exterminar os crustáceos do pátio de sua casa, o que já confere a esses animais uma carga negativa, algo do qual se deve livrar e afastar. Assim como os insetos de “Eva está dentro de su gato”, esses seres também se encontram, segundo Muñiz (1996), no grupo dos animais mais primitivos que se arrastam e rastejam, comumente associados a pragas que assolam o homem. O escritor uruguai Victor Sosa (2003) corrobora, em uma passagem de sua obra *Los animales furiosos*, que os animais invertebrados (conjunto no qual se inserem os insetos e os caranguejos) se encontram em uma escala inferior se comparados aos demais, como se vê nos versos a seguir:

Pero no hay que olvidar que no se puede,
nunca perder de vista, no se puede
ser generoso con los animales. Menos
aún –o mucho menos– con los invertebrados;
los invertebrados están solos, solos, solos
–tan solos como *los amorosos* de Sabines¹⁹–, tan
pobres, tan tristes están, tan sin Miguel ni arcángel,
tan mudos como Mandelstam²⁰ están cuando están quietos

¹⁸ O pargo é uma espécie de peixe de coloração avermelhada, com pontos azuis esparsos e nadadeiras amarelas que ocorre no Mar Mediterrâneo e na Costa da América (inclusive na Colômbia). Sua carne é usada na alimentação humana.

¹⁹ Quando Sosa (2003) afirma que os invertebrados estão “solos, solos, solos”, estabelece uma relação de intertextualidade com o poema “Los amorosos” (1949), um dos mais famosos do poeta e político mexicano Jaime Sabines (1926-1999). Na segunda estrofe de seu poema, há uma passagem que conta que “Los amorosos andan como locos / porque están solos, solos, solos, (...).”

²⁰ Osip Mandelstam (1891-1938) foi um poeta russo morto num campo de prisioneiros na Sibéria, ao qual foi levado por expressar, em sua obra, ideais anti-stalinistas (a causa exata de sua morte nunca foi esclarecida). Sosa

y bulboso, verídicos moluscos en su concha (...)
(SOSA, 2003, p. 62)

Esses versos evidenciam como, para o imaginário humano, os animais invertebrados aludem a uma noção de inferioridade e, por isso, não se deve agir com generosidade com eles, mas deixá-los sós; há que se distanciar deles. Devido a seu pequeno tamanho, relacionam-se a seres sem muita importância aparente e pouco úteis à nossa sociedade (vários transmitem doenças ou são venenosos) e, assim, sua existência é tida como insignificante. A isso, soma-se sua distância dos seres humanos na cadeia evolutiva: é mais conveniente rejeitar o diferente do que tentar compreendê-lo e valorizá-lo.

Ainda conforme Muñiz (1996), os caranguejos associam-se à figura do pecador por sua forma de andar peculiar, tanto para frente como para trás, como uma alma que avança e retrocede em sua luta contra o pecado. A simbologia apontada por Muñiz vai ao encontro da percepção de Pelayo acerca desses crustáceos: quer distanciar-se deles, como uma forma de fugir do mal, de algo que fosse responsável pela enfermidade de seu filho. Os caranguejos serão citados por mais quatro vezes, ainda na parte inicial do conto, sempre com essa conotação de praga, de mal a ser exterminado e distanciado da casa.

Quando Pelayo retorna a sua casa após ter se livrado dos caranguejos, vê pela primeira vez algo se movendo no fundo do pátio e, ao aproximar-se, percebe que se trata de um homem velho, com enormes asas presas ao lodaçal, impedido, por isso, de mover-se. Prontamente, chama sua mulher, Elisenda, e ambos veem semelhanças entre suas asas e as de um *gallinazo*,²¹ por serem grandes, sujas e desplumadas. Apesar de um ente com asas ser capaz de causar estranhamento e ruptura com o conceito de realidade, o casal o considera familiar e tenta estabelecer comunicação com ele, sem sucesso, e por isso chama uma sábia vizinha que afirma que o homem era, na verdade, um anjo.

É interessante notar que a percepção do casal acerca do homem com asas vai de um extremo a outro, unindo dois seres antitéticos: o urubu e o anjo. A simbologia do urubu, segundo Muñiz (1996), aproxima-o da figura do diabo, porque, de acordo com a tradição, a ave sabe quais são os homens que vão cometer maldades, e a carniça, da qual se alimenta, associa-se ao mal, à morte. Ao urubu atribui-se, portanto, uma conotação negativa, ao passo que o anjo é considerado uma criatura sublime, divina e celestial.

(2003) se refere a sua mudez provavelmente pelo fato de o poeta ter sido calado, através da morte, pelo então governo soviético.

²¹ O urubu-de-cabeça-preta (em espanhol, *buitre negro americano*) é popularmente chamado de *gallinazo* em alguns países da América Latina, inclusive na Colômbia.

Como Pelayo e Elisenda associaram, nesse momento, o senhor com asas a uma criatura superior, resolveram não o matar; devido às suas asas, o animal familiar ao casal que mais se assemelhava a ele eram as galinhas, o que justifica a decisão de mantê-los dividindo o mesmo espaço. Com a cura do bebê recém-nascido, a ideia do casal era abandonar o homem com asas em alto-mar com provisões para três dias, mas esse intento muda quando os dois veem toda a vizinhança cercando o galinheiro, desejosa de se aproximar do “anjo”, alimentá-lo, tocá-lo.

Com o aparecimento do homem alado²², a figura do padre Gonzaga intervém de maneira decisiva neste ponto da narrativa, ao inspecionar o suposto anjo para verificar se realmente se tratava de um ser superior. O padre associa a forma física do homem alado à de uma enorme galinha, desaponta-se quando percebe que ele não entende latim, a língua de Deus, e vislumbra que ele era demasiadamente humano, e “nada de su naturaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles” (MÁRQUEZ, 2006, p. 10). O religioso adverte os moradores de que o demônio tem o costume de se disfarçar para confundir os descuidados e de que ter asas não era indício de se tratar de um ente celestial.

O filósofo alemão Gustav Theodor Fechner (1998), em seu ensaio filosófico *Da anatomia comparada dos anjos*, formula interessantes hipóteses, baseadas em argumentações construídas a partir de analogias, acerca de vários aspectos dos anjos, entre eles ideias sobre sua forma, linguagem, constituição física e o sentido de sua existência. A composição angelical imaginada por ele vai por um caminho oposto às formas estereotipadas que o senso comum associa aos anjos, a de criaturas loiras, de olhos claros e cabelos encaracolados, aladas e sem sexo. Fechner (1998) defende que os anjos são seres perfeitos e superiores que, numa escala evolutiva, encontram-se apenas abaixo de Deus, sendo, portanto, mais sábios e evoluídos do que os humanos. Sua forma física é esférica (perfeita), sua aparência é translúcida e sua beleza é infinita, o que faz com que o filósofo conclua que, perto deles, a mais deslumbrante beleza humana não passe de um pálido fantoche empalhado e que:

Se um pintor imagina poder fazer desta [a mais deslumbrante beleza humana] um anjo pelo simples acréscimo de um par de asas, isso há de

²² Vale ressaltar que a forma do homem alado povoa o imaginário humano, como no mito grego de Ícaro. Após matarem Minotauro no labirinto, Ícaro e seu pai, Dédalo, ficaram presos ali e, para escapar, Ícaro contou com a ajuda de Pasífae e de seu pai, que construiu grandes asas de cera sobre seus ombros e o aconselhou a voar baixo, com prudência, em uma altura mediana; nem muito próximo do mar ou do sol. Entretanto, apesar dos conselhos de prudência, Ícaro se eleva alto, em direção ao sol, e a cera se funde, fazendo com que ele caísse no mar. Chevalier e Gheerbrant (1986) apontam que o mito de Ícaro simboliza a inteligência que peca com a insensatez, com a vaidade do espírito e, para o cristianismo, essa desventura é vista como a alma que se eleva aos céus nas asas de um falso amor, enquanto apenas as asas do amor divino poderiam possibilitar essa ascensão divina.

parecer muito engraçado aos anjos verdadeiros. E se nossos especialistas humanos se revelam incapazes de apreender a beleza dos anjos, isso simplesmente se deve, em virtude do princípio enunciado desde o início, ao fato de eles próprios não serem anjos. (FECHNER, 1998, p. 60-61)

Ou seja, nós, seres humanos, estamos muito aquém dos anjos para compreendê-los, aquém de sermos ao menos semelhantes a eles, noção esta que vai ao encontro do que diagnosticou padre Gonzaga: um par de asas não é suficiente para classificar uma criatura como angelical. Por isso, a classificação da figura do senhor com asas encontrado por Pelayo é problemática²³: não se trata de um anjo, não é um urubu e se assemelha muito à forma humana.

Como a figura do senhor alado chamou a atenção das pessoas que moravam naquela vila e em toda região, o casal Pelayo e Elisenda optou por mantê-lo preso junto às galinhas no galinheiro e cobrar por sua visitação, o que fez com que, num curto espaço de tempo, lucrassem bastante. Porém, após esse apogeu da condição de enclausuramento do senhor com asas, surge um novo espetáculo nos arredores dali que parecia mais atrativo: a visitação a uma mulher que havia se transformado em aranha por um relâmpago que a atingira após ter desobedecido a seus pais, fugindo de casa para ir a um baile. A entrada para vê-la era mais barata do que o valor cobrado pelos proprietários da casa, e os visitantes obtinham algumas vantagens extras, como fazer perguntas a ela e examiná-la por completo. Essa tarântula é descrita como sendo do tamanho de um carneiro e com a cabeça de uma donzela triste, ou seja, por meio dela surge outro híbrido de homem e animal no conto.

De acordo com Muñiz (1996), na Idade Média cristã a aranha está geralmente associada a uma simbologia nefasta, pois é considerada como um ser traiçoeiro e hipócrita devido a sua forma de caçar, preparando emboscadas e armadilhas com o auxílio de sua teia. No livro bíblico de Jó, pertencente ao Antigo Testamento, há uma passagem na qual é explicitada a desgraça que Deus reserva aos que praticam o mal, e um dos castigos aplicado é que a casa do malvado seria como teia de aranha:

Esta é a sorte que Deus reserva ao malvado, a herança que os opressores receberão do Todo-poderoso: se tiver muitos filhos, será para a espada, e seus descendentes não se fartarão de pão. Os que sobreviverem serão enterrados pela peste, sem que as viúvas os possam chorar. Se ele acumular prata como pó e amontoar vestes como barro, que amontoa, mas é o justo quem as vestirá, e a prata, é o inocente quem a herdará. Construiu sua casa

²³ A questão do hibridismo, inclusive como um problema à classificação, será melhor explorada na segunda seção deste capítulo.

como teia de aranha, uma choupana feita para o guarda. (BÍBLIA, Jó, 27:13-18)

O fato de a mulher ter sido transformada em aranha, um ser de conotação um tanto negativa, pode ser entendido como um castigo divino, já que o relâmpago que a atingira vem do céu, comumente associado como o lugar de origem das forças superiores e espirituais. Todavia, Muñiz (1996) aponta que a própria tradição cristã também extrai desses aracnídeos algumas leituras positivas, pois a teia que tecem ilustra sua capacidade criadora, sua diligência e paciência. Apesar de não haver, no conto, relatos mais detalhados relacionados à mulher-aranha e às visitas que recebia, percebe-se que uma de suas virtudes era, seguramente, a paciência, já que precisava compreender a curiosidade das pessoas que faziam diversas perguntas e a tocavam, examinando seu corpo sem nenhum tipo de impedimento.

Após o surgimento da mulher-aranha, o senhor com asas foi esquecido pelos moradores da vila, fato que desiludiu os donos da casa, Pelayo e Elisenda, e fez com que investissem em um novo negócio: a criação de coelhos. Para Chevalier e Gheerbrant (1986), os coelhos e as lebres estão vinculados à velha divindade da Mãe-Terra, ao simbolismo das águas fecundantes e regeneradoras, à vegetação, à renovação perpétua da vida em todas as suas formas. Assim, há uma simbologia positiva atribuída ao coelho, que é símbolo de fertilidade, abundância, prosperidade, inocência, astúcia e inteligência e, na tradição Cristã, está presente na celebração da Páscoa por sua fecundidade, representando nova vida e, assim, a Ressurreição de Cristo. O coelho pode indicar, no conto de Márquez, a renovação que ocorrerá tanto na vida do casal como também na do senhor alado, já que, no desfecho da narrativa, o híbrido de homem e pássaro consegue voar e deixar o pátio da casa, para alívio de Elisenda, “porque entonces ya no era un estorbo en su vida, sino un punto imaginario en el horizonte del mar.” (MÁRQUEZ, 2006, p. 16).

Desse modo, percebe-se como os animais se fazem presentes na construção de “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, já que, de acordo com Josep (1974), nos contos publicados em *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Márquez cria uma fauna mítica que adquire cada vez mais sua própria autonomia. Isso porque os papéis por eles representados são fundamentais para o desenvolvimento do enredo e, por mais que alguns deles pareçam, numa primeira leitura, insignificantes, a análise de suas simbologias leva-nos a pensar que seu surgimento na história não ocorre ao acaso (como é o caso dos caranguejos e dos coelhos, por exemplo) e sim relaciona-se com a própria interpretação do conto.

Nessa perspectiva, o aparecimento dos animais e de seus híbridos contribui para o estabelecimento de reflexões diversas, a começar pelo próprio estranhamento que causa a figura de seres que possuem traços humanos, mas aspectos físicos animais, como o senhor alado e a mulher-aranha: quem era aquele senhor alado? De onde veio? Para onde foi? O que pensava de sua situação de enclausuramento? E a mulher-aranha? Como é possível que seres assim se insiram num contexto dominado por humanos? Quem é humano, quem é animal? O comportamento e a atitude de cada personagem do conto, inclusive os híbridos, levam o leitor a refletir acerca de sua própria humanidade, a respeito dos limites entre o homem e animal, questões que serão aprofundadas no terceiro capítulo desta dissertação.

Por último, procederemos com a análise simbólica de *La tigra*, projeto cinematográfico de Gabriel García Márquez da década de 1970. Como se vê pelo próprio título da narrativa, a história é focada em uma tigresa, chamada de “La tigra” pelo narrador. O enredo apresenta um grupo de turistas norte-americanos que se dirige, em um cruzeiro, ao estado colombiano de Casanare, com a finalidade de permanecer num acampamento onde iriam praticar seu hobby: caçar animais selvagens, especialmente tigres. Como os dias passam e os animais não aparecem, os turistas começam a se frustrar e, inclusive, alguns querem queixar-se com o embaixador dos Estados Unidos, o que leva os funcionários do acampamento a inventar recursos para atrair os bichos: imitam seus sons, simulam pegadas sobre o solo, colocam sobras de animais menores destroçados para fingir o suposto ataque de um predador maior.

Entretanto, mesmo com esses artifícios, nenhum animal aparece. Isso faz com que os funcionários do acampamento precisem recorrer ao zoológico de Cartagena, solicitando que sejam cedidos exemplares de diversas espécies para serem soltos na floresta onde os caçadores acampavam de modo que estes, assim, possam se divertir. Entre os animais cedidos pelo zoo, está um casal de tigres de Bengala: o macho era chamado de El viejo, por sua idade avançada e mansidão, e a fêmea, La tigra, era mais saudável e valente. Dias depois, o caçador amador H. G. Haldin, presidente executivo de um grupo financeiro, consegue atirar no macho enquanto este bebia água próximo ao acampamento, matando-o, e a tigresa, apesar de também ter sido alvo dos tiros, consegue escapar. A partir desse ponto da narrativa, La Tigra inicia uma busca incansável por uma possibilidade de encarar de perto o senhor Haldin e, desse modo, poder vingar a morte de seu companheiro.

La tigra começa a comportar-se, desde a morte de El viejo, com traços de sentimentos humanos, como, por exemplo, a dor imensa que sentia ao observar, de longe, os caçadores preparando a pele de seu companheiro para ser exposta e as poses que faziam para tirar

fotografias exibindo o tigre como um troféu, em meio a taças de champanhe e brindes. Além do mais, La tigra foi tomada por um espírito vingativo que a motivava por todo o tempo a seguir o grupo de norte-americanos, tanto que ela conseguiu adentrar o navio onde os turistas voltaram para a cidade de Nova Iorque e desembarcou na cidade, na qual ficou por quase um ano (na narrativa, fica clara a passagem do tempo a partir da alternância das estações: a felina chega aos Estados Unidos no final do outono e, no desfecho da história, já é primavera) procurando pelo senhor Haldin até consumar sua vingança.

Ao longo do enredo de *La tigra*, percebe-se como a tigresa está obstinada por vingança; sobrevive a um inverno rigoroso em território nova-iorquino, passa fome, sai diariamente pelas ruas com seu faro bem direcionado a detectar algum cheiro familiar ao grupo de turistas americanos até encontrar Prude Shelton, uma das turistas que estava no acampamento e, a partir dessa referência, descobre onde Haldin trabalha – no World Trade Center –, o encontra e o mata.

A questão da vingança é discutida por diversas filosofias e religiões, pois há quem acredite que ela é necessária para que se mantenha uma sociedade mais justa; entretanto, outras correntes a consideram como uma atitude que vai contra a ética da convivência humana e os ensinamentos divinos. No passado feudal do Japão, na época dos samurais, era prática recorrente manter a honra da família através dos assassinatos vingativos, ao matar quem proferisse alguma ofensa a um ente próximo e, na Idade Média, um insulto ou injúria só era resolvido se vingado. Quanto aos cristãos, o próprio texto bíblico traz noções divergentes sobre o conceito de vingança. Em *Êxodo*, do Antigo Testamento, prega-se que: “Se houver dano, então pagarás com a própria vida olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé, queimadura por queimadura, ferimento por ferimento, contusão por contusão.” (BÍBLIA, *Êxodo*, 21:23-25), o que pode ser compreendido como uma permissão e até um incentivo à vingança. Porém, no texto do Novo Testamento (referente ao período após a morte de Cristo), no qual estão os ensinamentos aos cristãos, encontram-se nos versículos de Lucas – “A quem te bater numa face, oferece também a outra; e a quem tomar o teu manto, não impeças de levar também a túnica.” (BÍBLIA, *Lucas*, 6:29) – e na Epístola aos Romanos – “Não vos vingueis uns dos outros, caríssimos, mas deixai agir a ira de Deus; porque está escrito *A mim pertence a vingança, eu é que darei a paga merecida*, diz o Senhor.” (BÍBLIA, *Romanos*, 12:19) – passagens que encaram a vingança como um ato inapropriado dentro das práticas do cristianismo, que caberia somente a Deus. Apesar dessas divergências, fica claro que o pensamento cristão postulado no Novo Testamento, que visa ensinar aos fiéis como agir, condena as atitudes vingativas, consideradas como algo nefasto.

Assim, mesmo que La tigra tivesse um motivo para se vingar, esse seu ato ajuda a construir a imagem do tigre como um animal que pratica ações maléficas, tanto que, nos versos de seu bestiário, Sosa (2003) assim o descreve:

“Tigre, tigre, que te enciendes en luz
por los bosques nocturnos”²⁴, sin duda alguien
más cruel que tu mirada te ideó. Alguien
celosamente dibujó tus rayas y así fundó
la estirpe que no cesa, tu agazapado orgullo
rumbo al salto letal –métricamente
coordinado en la paciente espera, en el retráctil
rugido de tus garras–; feliz entre las rejas
de sus rayas el félido no finge: somete a su
destino su figura y no quiere ser flor, ni sicomoro, (...)
(SOSA, 2003, p. 60)

Nesse trecho, o poeta classifica como cruel a atitude do tigre de espreitar sua vítima, agachar-se e atacá-la rapidamente, ainda mais porque o animal se sente “feliz” com isso, o que sugere certo sadismo, ao contentar-se com a morte e o sofrimento de sua presa. No final da narrativa de Márquez, é assim que La tigra age ao adentrar a sala do escritório do senhor Haldin: “Siempre tranquila, irrumpió en el salón de conferencias, se encaró a los incrédulos ojos de mister Haldin y saltó por encima de la suntuosa mesa y lo despedazó sin prisa, sin hambre ni odio, con la perfección simple de un inexorable destino.” (MÁRQUEZ, 2011). Desse modo, o ato praticado por La tigra corrobora a visão de Sosa, que considera o felino como um espécime cruel, principalmente por ter despedaçado o empresário apesar de não sentir fome, apenas para saciar seu desejo de vingança.

Outras fontes também confirmam a conotação negativa atribuída ao tigre, como, por exemplo, Muñiz (1996), que indica que, para o simbolismo da cultura medieval, esse mamífero tem uma péssima reputação por sua figura aludir à vaidade e à enganação e, além disso, “el tigre tiene ánimo veloz para vengar los agravios” (em português, *agravios* são injustiças), ideia que vai ao encontro da atitude da personagem do projeto cinematográfico marqueziano. Para ela, o assassinato de seu companheiro fora uma grande injustiça, passível de ser attenuada ou, até mesmo, sanada, com a morte do caçador.

A relevância da imagem do tigre para a Idade Média comprova-se por seu aparecimento nas diferentes versões dos bestiários. Ignacio Malaxecheverría (2002), em sua obra *Bestiario medieval*, opera com a compilação de 33 manuscritos medievais, inclusive com

²⁴ Nesse excerto retirado de *Los animales furiosos*, os versos entre aspas são as duas primeiras linhas do poema “The tyger” (1794), do poeta inglês William Blake (1757-1827), traduzidas para o espanhol, evidenciando como o escritor uruguaiu aprecia empregar referências intertextuais em sua obra.

o *Fisiólogo*, para a construção dos verbetes de cada animal, seja ele real ou fantástico, e chama o resultado de seu trabalho de um mosaico de textos. Malaxecheverría deseja que o leitor perceba as sutis diferenças e as variantes entre cada um dos manuscritos, surgidas a partir de modificações exercidas durante a atividade dos copistas, já que, em cada verbete, ele indica a fonte de cada narrativa e/ou descrição da fauna.

Em todos os manuscritos medievais da seção do tigre, expõe-se a velocidade como uma das principais características do felino, e sempre é contada a história que caçadores roubam os filhotes do animal e deixam, no caminho, espelhos ou bolas de vidro (tal informação varia em cada texto). Quando a tigresa, enfurecida, e também caracterizada como cruel e feroz – por isso, a sugestão dos bestiários para que nenhum homem se aproxime dela –, sente a falta de seus filhotes, sai em disparada atrás dos caçadores, mas se distrai com sua imagem refletida no espelho ou no vidro (FIG. 5). Em alguns manuscritos, ela pensa que se trata do reflexo de seus filhotes e, quando percebe que não são eles, os caçadores já conseguiram fugir; em outros, deleita-se com sua própria imagem, gozando de sua beleza, e se esquece de procurar a prole. Em todos os textos, a tigresa não consegue consumar sua vingança contra os caçadores, já que se engana pela observação de seu próprio reflexo.

Figura 5 – Iluminura de um bestiário que representa a cena em que a tigresa se distrai com sua imagem refletida num espelho e o caçador pode fugir, levando seu filhote.



Fonte: <http://bestiary.ca/beasts/beast131.htm> (British Library, Royal MS 12 C. xix, Folio 28r)

Na moralização desses manuscritos, fica expresso que o tigre é a metáfora do homem e que os filhotes representam a própria alma humana. Assim, os homens devem estar atentos a todos os perigos do mundo e cuidar bem de sua alma (de seus filhotes), porque o diabo (figura aludida pelo caçador, um ladrão de almas) está em seus caminhos deixando várias armadilhas sob a forma de prazeres mundanos, como mulheres belas e festividades (os espelhos ou bolas de vidro), com o intuito de distanciá-lo do Criador.

Pode-se perceber que a imagem do tigre como um animal de conotação maléfica vem sendo construída desde os mais remotos tempos, inclusive pelos manuscritos medievais e, por mais que sua figura seja uma metáfora humana, representa um pecador que se deixa enganar pelas armadilhas do diabo, um cristão “desviado” de seu caminho, ou seja, de caráter duvidoso. Chevalier e Gheerbrant (1986) apontam o animal como um símbolo de potência e ferocidade, por ser um bicho caçador, pertencente a uma casta guerreira, evidenciando que a ideia medieval sobre o felino perdura até os dias de hoje.

As diversas representações do tigre são coerentes com sua atuação no texto de Márquez, por apresentar as características de velocidade (ao correr pelas ruas nova-iorquinas), ferocidade e crueldade (ao atacar Haldin e despedaçá-lo calmamente, a fim de consumar sua vingança) e, por conseguinte, vê-se como a presença desse felino, e não de outra espécie animal, auxilia com a criação de efeitos de sentido para a narrativa.

É curiosa a forma como age La tigra, ao se integrar com facilidade ao ambiente de Nova Iorque e, em nenhum momento, sua presença ser motivo de espanto ou surpresa, já que ela age de uma forma bem humana, antropomorfizada, entrando em restaurantes, tomando banho com sabonetes perfumados e até mesmo assistindo à televisão. A personagem tem hábitos humanos e, apesar de não haver, ao longo do enredo, nenhuma fala dela em discurso direto, numa passagem do texto fica expresso seu estranhamento ao ouvir o idioma inglês e seu alívio de encontrar, no bairro do Bronx, um grupo de imigrantes que falava espanhol, a língua de sua região de origem. Dessa forma, o estudo da simbologia do tigre nos permitirá, no próximo tópico, interpretar a atitude de La tigra em sua perspectiva antropomórfica, assim como discutir os limites entre humanos e animais, tema do terceiro capítulo deste trabalho.

Após analisar as simbologias dos principais animais envolvidos nos enredos de “Eva está dentro de su gato”, “Un señor muy viejo con unas alas enormes” e *La tigra*, poderemos pensar, na próxima seção deste capítulo, com maior profundidade e articulação, as relações de hibridismo, antropomorfização e metamorfose que se estabelecem nos três textos.

2.2 Híbridos, antropomorfos, metamorfoseados... Como entender esses “animais”?

Classificar o mundo ao seu redor tem sido tarefa empreendida pelos humanos desde os mais remotos tempos, em diferentes civilizações e territórios ao redor do planeta, como confirma a pesquisadora Lyslei Nascimento: “Desde a Antiguidade, afirma Roland Barthes, todos os tratados, principalmente os pós-aristotélicos, mostram uma obsessão pela classificação. A retórica, por exemplo, apresenta-se, abertamente, como uma classificação de matérias, de regras, de partes, de gêneros, de estilos.” (NASCIMENTO, 2007, p. 62).

Michel Foucault (2000) explica que, com o advento das ciências da vida nos séculos XVII e XVIII, houve um processo normal de busca, através de experiências, observações ou cálculos, por leis que pudessem organizar os domínios mais complexos dos seres vivos. Com o interesse econômico pela agricultura e o florescimento das primeiras noções de agronomia, surge a curiosidade pelas plantas e, com as grandes viagens de pesquisa ou de exploração às terras longínquas do centro cultural europeu, como ao Oriente Médio e aos países africanos, vem o interesse pelos animais exóticos e um início de valorização ética da natureza. Dessa forma, surgem duas correntes classificatórias opostas: enquanto Lineu acredita que toda a natureza pode entrar numa taxonomia, Buffon pensa que ela é demasiado diversa e rica para ajustar-se a um quadro tão rígido. A partir desse debate, a taxonomia vai ganhando forma e moldes de ciência:

A conservação cada vez mais completa do escrito, a instauração de arquivos, sua classificação, a reorganização das bibliotecas, o estabelecimento de catálogos, de repertórios, de inventários representam, no fim da idade clássica, mais que uma sensibilidade nova ao tempo, ao seu passado, à espessura da história, uma forma de introduzir na linguagem já depositada e nos vestígios por ela deixados uma ordem que é do mesmo tipo da que se estabelece entre os seres vivos. E é nesse tempo classificado, nesse devir quadriculado e espacializado que os historiadores do século XIX se empenharão em escrever uma história enfim “verdadeira” — isto é, liberada da racionalidade clássica, de sua ordenação e de sua teodicéia, uma história restituída à violência irruptiva do tempo. (FOUCAULT, 2000, p. 180-181)

Assim, a classificação passa a ter importância metodológica e as palavras, línguas, raízes e arquivos passam a contribuir com a formação do ambiente de uma história que não mais se resumiria à mera compilação de documentos e observações.

De acordo com Maria Esther Maciel (2009a), o esforço de englobar o que nos rodeia em categorias fixas, especialmente os seres vivos (vegetais e animais), constitui uma tentativa de sobreviver ao caos da multiplicidade e da diversidade, mesmo que os constantes intentos

em agrupar, etiquetar e ordenar gerem classificações, na maioria das vezes, instáveis e insuficientes. Acomodar os milhões de espécies animais e vegetais em poucos grupos e subgrupos soa como algo complicado e, ao mesmo tempo, perigoso, já que alguns seres podem não se encaixar facilmente em uma categoria, mas, por falta de opção, são forçadamente dispostos junto a outros para que se crie a impressão de que a natureza é ordenável e divisível. Além do mais, a classificação taxonômica implica também escolhas ideológicas, advindas das experiências subjetivas e culturais dos cientistas encarregados dessa tarefa.

Apesar de o esforço classificatório ser essencial para as ciências taxonômicas, Umberto Eco (1998), em sua obra *Kant e o Ornitorrinco*, na qual versa sobre a filosofia da linguagem e toca em questões relativas à ordem, esclarece que, a partir de uma análise histórica, a falta de organização do conhecimento sob a forma de enciclopédias ou dicionários não impediu a humanidade de falar-se e entender-se por milênios e que, se isso não chega a ser irrelevante, não é algo decisivo para a competência linguística humana. Assim, Eco defende a ideia do quanto as linhas divisórias entre uma categoria e outra são flutuantes e instáveis, podendo evoluir e modificar-se ao longo do tempo, e usa como exemplo os bestiários medievais, que definiam o crocodilo como uma serpente aquática, em oposição às terrestres, uma noção que é hoje totalmente rejeitada pela ciência. Além disso, expõe uma reflexão que Jacques Derrida retomará em *O animal que logo sou*: um mosquito, um frango e um rinoceronte, apesar de serem criaturas visivelmente distintas, se encontram todas agrupadas sob a etiqueta de animais, o que mostra o ímpeto humano de acomodar e ordenar as espécies.

Eco usa a figura do ornitorrinco como exemplo para demonstrar de que forma um ser pode apresentar-se como um impasse a qualquer intento classificatório e, por isso, constituir um híbrido, impossível de ser encaixado sob uma forma ou outra, demandando para si próprio uma divisão em particular, uma “exceção à regra” para a taxonomia indelével. O filósofo italiano conta a trajetória percorrida pelo animal desde sua “descoberta” pelo mundo europeu, passando por diversos estudiosos naturalistas que buscaram entender sua estrutura até chegar à classificação adotada hoje: de que o ornitorrinco é um animal mamífero semiaquático, pertencente ao grupo dos monotremados e único representante vivo da família Ornithorhynchidae (criada para abrigá-lo).

As sucessivas tentativas de se ordenar o ornitorrinco numa taxonomia pré-existente mostram como é falho o desejo de enquadrar algo que é novo em um sistema categorial precedente, ainda mais se essa novidade se apresenta como um ser *sui generis*, híbrido de

peixe, pássaro e quadrúpede. Assim, começam a surgir ajustes provisórios e correções, motivados por uma pressão sistemática que insiste na busca de uma verdade única por pensar que o entendimento de um animal como inclassificável poderia demonstrar o fracasso de um modelo científico imposto há séculos. A partir da estrutura morfológica do ornitorrinco, fica evidente que o hibridismo faz parte da natureza terrestre, que não há uma essência a ser captada em todos os seres para, posteriormente, ser engavetada sob etiquetas de categorizações imutáveis e permanentes.

De acordo com Maciel (2009a), o inclassificável é aquilo que não pode ser inserido dentro de uma classe ou categoria, pois não pode ser definido ou qualificado com precisão, como aconteceu com a figura do ornitorrinco. Desse modo, o inclassificável relaciona-se à palavra grega *atopos*, apontando o que não se fixa em um lugar ou discurso, para se referir ao que é estranho, extraordinário ou inoportuno, ao que não se confina em um lugar e, por isso, resiste à descrição e à definição. A pesquisadora afirma ainda que o inclassificável também pode ser aquilo que é possível de ser inserido em vários lugares ao mesmo tempo, dada a diversidade contraditória de seus traços. A grande vantagem em se encontrar um ente, como o ornitorrinco, que não se encaixa numa categoria pré-existente é a de poder reformular as leis da taxonomia e, assim, revelar sua insuficiência e precariedade.

Com essas reflexões, pode-se pensar com maior propriedade a figura do senhor alado no conto “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, uma mescla de ser humano e de pássaro cuja forma trouxe estranheza aos moradores da vila e ao casal Pelayo e Elisenda, donos da casa onde ele surgiu, que não conseguiram decidir se aquela criatura era angelical ou diabólica, humana ou animal. Tem-se, assim, um híbrido, apontado por Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero (2001), no prefácio do *Manual de Zoología Fantástica*, como um monstro:

(...) un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito. En el centauro se conjugan en caballo y el hombre, en el minotauro el toro y el hombre (...) y así podríamos producir, nos parece, un número indefinido de monstruos, combinaciones de pez, de pájaro y de reptil, sin otros límites que el hastío o el asco. (BORGES; GUERRERO, 2001, p. 8).

Apesar da dúvida, da hesitação acerca da real natureza do senhor alado (se é anjo, diabo, urubu...), ele será tratado pelo casal em consonância com a definição de Borges e

Guerrero (2001): como um monstro, uma aberração, mesmo que, no conto de Gabriel García Márquez, o narrador continue a se referir a ele como anjo até o desfecho do enredo.

Essa ideia de se associar um híbrido à figura de um monstro também está presente em outros autores, inclusive em Eco, ao comentar que diabólicos taxidermistas chineses eram famosos por sua habilidade em enxertar, por exemplo, a cauda de um peixe em corpos de macacos para criar monstros sirenídeos, o que comprova a monstruosidade presente nessas criaturas dúbias.

Já Foucault (2000), apropriando-se das ideias do filósofo naturalista francês Jean-Baptiste-René Robinet, explica que o monstro não chega a ser de uma natureza distinta da espécie a que pertence, mas funciona como uma metamorfose de seu protótipo, por sua estranha forma de aparência. Assim, é a monstruosidade que faz aparecer a diferença, sem nenhuma lei ou estrutura definida, pois encontra-se numa região sombria, móvel e trêmula em que o que será definido como diferença assinalável e constante não é mais do que uma livre e casual variação; o monstro é a caricatura da gênese das diferenças.

O pesquisador Julio Jeha (2007a), organizador da obra *Monstros e monstruosidades na literatura*, se debruça sobre a discussão do papel e significado dessas criaturas para a literatura e expõe, na apresentação do livro, que a figura do monstro pode ir muito além de um mero ser mitológico ou de uma criação humana, como o Frankenstein ou as aberrações dos taxidermistas chineses, visto que, numa análise mais profunda e metafórica, pode: aludir ao perigoso e ao horrível da experiência humana; simbolizar a relação de estranheza entre nós e o mundo circundante; demonstrar o afastamento de Deus e a aproximação a forças diabólicas; exemplificar a transgressão e a traição da natureza; metaforizar o espaço em que vivem os personagens; representar os governantes déspotas, as cidades e megalópoles e os próprios monstros pessoais e/ou institucionais; ou dar um rosto concreto ao medo humano do desconhecido. Desse modo, a interpretação da presença de um monstro no texto literário é diversa e, considerando o contexto político-social em que o colombiano Gabriel García Márquez estava inserido, a escolha de um híbrido como personagem protagonista de um conto está carregada de efeitos de sentidos e reflexões a serem consideradas.

Com o intuito de definir o significado que o monstro tem para o imaginário humano, Jeha expõe que ele constitui uma entre as metáforas mais comuns usadas para se fazer referência ao mal (as outras seriam o crime e o pecado) e desempenha o papel político de mantenedor de regras sociais: “Grupos sociais precisam de fronteiras para manter seus membros unidos dentro delas e proteger-se contra os inimigos fora delas” (JEHA, 2007b, p. 20). Dessa forma, a monstruosidade funcionaria como um estratagema para rotular tudo que

infringe os limites culturais de certo grupo, de forma análoga ao que ocorre no conto marqueziano. A primeira reação do casal Pelayo e Elisenda, ao se depararem com o senhor alado em meio à lama do pátio de sua casa, é de assombrar-se, chocar-se com uma cena inédita para ambos e, apesar das inúmeras tentativas de definir o que era aquela criatura, a impressão que ficou para todos é a de que ele não pertencia àquele lugar, não poderia integrar-se aos demais moradores da vila por não ser um de seus semelhantes e, por isso, no final do conto, o híbrido deixa a casa voando, provocando na mulher um suspiro de alívio.

Jeha apresenta as definições históricas do monstro, expondo que, até o século XII, a palavra significava tanto um prodígio como uma maravilha e se aplicava a uma criatura que fosse meio humana, meio animal ou que combinasse elementos de duas ou mais formas animais (definição semelhante à de Borges e Guerrero). Normalmente, essas criaturas eram de grande tamanho e aparência feroz, como a Esfinge, o Minotauro ou a Medusa, evidenciando que algum mal cometido estava sendo castigado com essa forma física. Para Aristóteles, o monstro era um desvio do que usualmente ocorria na natureza, como os gêmeos, considerados monstruosos por serem raros. Na Alta Idade Média (1000-1300), as obras aristotélicas são retomadas e, com elas, o conceito de monstro, que segue essa noção de fuga da ordem supostamente natural das coisas, sendo que pessoas desfiguradas, malformadas ou hermafroditas eram consideradas monstruosas.

Com o passar tempo e com a ampliação do conhecimento humano, as fronteiras antes estabelecidas, que controlavam nosso pensamento e as noções acerca de nossa existência, também são movidas, o que faz com que a visão de mundo das pessoas se amplie e passe a acomodar novos seres e novos fenômenos. Jeha explica que esse movimento resulta na formação de monstros:

O mesmo acontece quando descobrimos ou inventamos algo: nossa visão de mundo tem de acomodar outros seres ou novos fenômenos e isso pode causar incerteza epistemológica. (...) Quando isso ocorre, sentimos que nossas expectativas de ordem – as fronteiras –, estabelecidas pela ciência, filosofia, moral ou estética, foram transgredidas. E transgressões geram monstros. (JEHA, 2007b, p. 21).

Dessa forma, o autor conclui sua exposição sobre o que é um monstro afirmando que ele alude ao negativo da nossa imagem de mundo e funciona como uma metáfora, um aviso ou um castigo por alguma ruptura de um código. Assim, qualquer fenômeno que denote deficiência ou excesso caracterizaria um prodígio ou uma monstruosidade: uma galinha de duas cabeças ou um cachorro de três pernas que, por serem ocorrências raras, são

monstruosas. Entretanto, se fenômenos como esses se tornam comuns, perdem seu aspecto prodigioso e são aceitos como naturais, pertencentes à ordem das coisas.

Ao entendermos o senhor alado de Gabriel García Márquez como um monstro, podemos interpretar que seu caráter híbrido vai além de sua própria forma física e pode sugerir uma discussão mais ampla: o hibridismo dos povos latino-americanos, formados, historicamente, da mescla de indígenas, negros e europeus. O historiador francês Serge Gruzinski (2003), cujas pesquisas são voltadas para as questões da América Latina, ao dissertar acerca do processo de cristianização dos povos indígenas em sua obra *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México Espanhol*, explica que, por volta de 1585, os índios não passavam de dois milhões de indivíduos, enquanto as populações negra, espanhola e mestiça, até então minoritárias, encontravam-se em constante processo de crescimento nas terras da Nova Espanha²⁵. Além disso, cada vez mais os indígenas abandonavam seus *pueblos* para se dirigirem aos centros com expressiva população branca e mestiça, o que contribuiu ainda mais para o processo de miscigenação. Assim, surgia uma nova sociedade, mais urbana, mais misturada e, já no século XVII, a estrutura social desse território era formada por escravos africanos, mestiços (que não tinham lugar nem no mundo dos brancos nem no dos índios), escravos mulatos, índios aculturados, brancos pobres – filhos de espanholas órfãs, viúvas ou abandonadas –, uma comunidade judia clandestina, além dos colonizadores e seus descendentes.

Como o povo da América Latina foi formado a partir do entrecruzamento entre várias culturas, são perceptíveis, em suas manifestações artísticas e culturais, inclusive em seus hábitos diários, influências advindas de diversas partes do mundo, o que faz com que a identidade latino-americana seja difusa e não composta por uma essência, por algo definido. E ainda, devido a problemas econômicos, muitos latinos têm emigrado para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida e, por isso, acrescenta-se mais um fator constitutivo à identidade latino-americana, que é a influência do modo de viver norte-americano e o intercâmbio cultural promovido por esse contato com a América do Norte.

No texto anteriormente citado, Jeha afirma que o papel mais geral do monstro na literatura é o de figurar o indizível e oferecer uma representação problemática de um mundo empiricamente real, o que vai ao encontro da interpretação da figura do senhor alado em “*Un señor muy viejo con unas alas enormes*” como uma problematização do hibridismo inerente à

²⁵ A Nova Espanha foi um reino espanhol que durou entre os anos de 1535 e 1821 (período colonial na América do Norte e Central), formado pelos territórios que iam desde os estados mais ao Sul dos Estados Unidos (Califórnia, Novo México, Arizona, entre outros), estendendo-se até a Costa Rica, na América Central, cuja capital foi a Cidade do México.

constituição dos latino-americanos, uma abertura à reflexão do lugar dessa mescla no contexto mundial.

O hibridismo esteve presente na América Latina não apenas no processo histórico de formação dos seus povos como os conhecemos hoje, como também fez parte do imaginário das civilizações pré-colombianas, formadas, principalmente, pelos impérios Asteca, Maia e Inca, que habitaram o continente americano antes mesmo da era cristã (as origens dos maias e dos olmecas remontam a milênios antes de Cristo e seu desaparecimento se dá antes da chegada dos espanhóis; já os astecas e incas possuem origem mais recente, atingindo seu apogeu por volta dos séculos XIII e XIV, e desaparecem no século XVI, com a intensa colonização dos povos espanhóis). Os pré-colombianos eram politeístas e os deuses que regiam suas práticas religiosas eram híbridos de formas humanas e animais, conforme explica o arqueólogo mexicano Eduardo Matos Moctezuma (2009) acerca de uma divindade asteca ligada aos rituais funerários (FIG. 6):

Figura 6 – Mictlantecuhtli. Museo del Templo Mayor, Cidade do México (MTM). Cerâmica, estuque e pintura. 80 x 176 cm. Sua representação mostra o hibridismo na composição dos deuses pré-colombianos.



Fonte: Revista-libro bimestral Artes de México (MOCTEZUMA, 2009, p. 11)

Mictlantecuhtli, Señor del Lugar de los Muertos, reinaba en las paredes de la muerte junto con Mictecacíhuatl, su consorte. En la mayoría de sus representaciones aparece como un personaje con vida y muestra los atributos

que lo hacen terrible: un rostro fiero, manos y pies con garras y el cabello representado con gruesas guedejas, que en esta pieza se insertarían en los agujeros del cráneo. (MOCTEZUMA, 2009, p. 11)

Além de Mictlantecuhtli, outros deuses da religião asteca também são representados sob formas híbridas, como, por exemplo, a deusa da terra, Tlaltecuhtli, que também tinha garras afiladas em suas pernas e braços, e a deusa das estrelas Tzitzimime, classificada pelo filósofo e historiador Miguel León-Portilla (2009) como uma consagração monstruosa das Cihuateteo²⁶, que vestia uma saia de caracóis presa por uma serpente, tinha cabelo crespo, extremidades terminadas em garras e olhos estelares.

Dessa forma, percebe-se que o hibridismo está presente no imaginário dos povos que habitaram o território americano desde os mais remotos tempos e que, apesar dessas civilizações terem desaparecido ou sucumbido à colonização dos espanhóis, traços de sua cultura permanecem presentes na vida dos latino-americanos até os dias de hoje, especialmente resquícios dos rituais funerários, como os que ocorrem durante a comemoração do *Día de los Muertos* no México. Os impérios Asteca, Maia e Inca, que ocuparam porções de terra que hoje correspondem ao México, Peru, Equador e partes da Argentina, Bolívia, Chile e Colômbia, deixaram marcas que influenciaram os artistas e os habitantes que vivem ou viveram nas regiões onde assentaram suas civilizações, o que ajuda a compreender como o fenômeno do hibridismo se faz presente na identidade e na arte latino-americanas.

Outro exemplo de como os resquícios das culturas mais remotas perduram até hoje é dado por Gruzinski (2003), que comenta como o processo de cristianização dos indígenas da Nova Espanha demandou uma aproximação entre suas crenças politeístas e as doutrinas cristãs para que pudessem compreender o sobrenatural católico por analogias, já que, em sua língua e em seu entendimento, não havia equivalentes para os conceitos de céu, inferno, Virgem Maria e Deus, que precisava passar a ser compreendido como uma entidade única e onipotente. A isso Gruzinski chamou de indianização do sobrenatural cristão, visto que, para os índios, por exemplo, o inferno era associado ao *Mictlán* naua, a morada dos mortos, e a Virgem era considerada como uma manifestação de uma das antigas divindades. Tais associações não eram completamente rejeitadas pelos catequizadores, inclusive porque precisavam dessas referências para seu intento pedagógico, por mais que alguns mal-entendidos e correlações equivocadas tenham ocorrido. Isso demonstra que a formação do catolicismo na América Latina esteve arraigada às crenças locais (o louvor à Virgem de Guadalupe surgiu das devoções crioula e indígena), a partir da ambivalência dos deuses, da

²⁶ As Cihuateteo, na mitologia asteca, eram espíritos femininos, almas de mulheres mortas ao dar à luz.

permeabilidade dos seres e das coisas, de transformações sutis e múltiplas combinações, já que a estrutura dualista e essencialista do sobrenatural cristão não se encaixava ao entendimento que os índios tinham do mundo. Portanto, a religião católica dos latino-americanos é, ainda hoje, entremeada de práticas e entendimentos advindos de sua antiga formação no período colonial.

A literatura pode trazer à tona, de alguma forma, discussões acerca dessas pluralidades envolvidas no processo de formação da América Latina enquanto território, sejam elas étnicas, culturais, religiosas, sociais e, até mesmo, linguísticas. É importante lembrar ainda que, como já discutido no primeiro capítulo, tantos os animais como os indígenas que habitavam as terras latino-americanas eram considerados pelos povos europeus, durante o período de expansão marítima, “descoberta” da América e início da colonização europeia, como exóticos, monstruosos, a verdadeira concretização dos seres esquadinhados pelos bestiários medievais. Silviano Santiago (2000) comenta que, nos escritos dos portugueses e espanhóis, era comum o uso das palavras “escravo” e “animal” para se referir aos indígenas, tidos como povos entregues ao vício, que evitavam os colonizadores e se recusavam a trabalhar sem remuneração e, por isso, viveriam melhor como homens escravos do que se continuassem a existir enquanto “animais livres”.

Santiago esclarece que, durante o processo de colonização, o poder colonialista se impôs a partir de códigos linguísticos e religiosos únicos, já que a unidade era a única medida permitida e, por isso, o bilinguismo e o pluralismo religioso eram evitados para que se pudesse manter um Deus único e uma só língua. O surgimento de uma sociedade mestiça nas terras colonizadas foi pela contramão dos ideais do colonizador, visto que com a mistura entre o elemento europeu e o elemento autóctone a noção de unidade sofreu uma reviravolta, levando a uma contaminação na noção idealizada de purismo:

Esses códigos [linguístico e religioso] perdem seu estatuto de pureza e pouco a pouco se deixam enriquecer por novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções, que transformam a integridade do Livro Santo e do Dicionário e da Gramática europeus. O elemento híbrido reina.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sistema de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação latino-americano se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (SANTIAGO, 2000, p. 16)

Como bem explicou o ensaísta brasileiro, há um verdadeiro reinado do hibridismo na formação da América Latina, fato que frustrou os desejos de unidade dos colonizadores, que não puderam, apesar de seus esforços em dizimar a população indígena, evitar a miscigenação, o entrecruzamento cultural, a mistura. Assim, é possível que pontuemos a correlação efetuada pelo conquistador entre o hibridismo latino-americano e o absurdo, o fora de lógica, o inadmissível e, consequentemente, o monstruoso. A conexão entre o híbrido e o monstro é bem exemplificada pelo conto de Márquez, em que o velho com asas do escritor colombiano, por ter uma constituição física que reúne elementos humanos e animais, é preso num galinheiro, tido como um monstro. O personagem do conto ajuda a pensar como o hibridismo se tornou um mal, algo a ser isolado e mantido preso a fim de aniquilar qualquer possibilidade de reação ou manifestação de sua força, de forma análoga à pluralidade cultural latino-americana, vista com maus olhos pelos europeus desde sua chegada ao continente até os dias atuais e também, mais recentemente, com desprezo e asco pelos norte-americanos que se consideram “puros”.

Dessa forma, pensar o senhor alado enquanto monstro é coerente do ponto de vista físico, já que ele corresponde à ideia de alguns autores: de que uma criatura constituída por partes de diferentes seres, ou seja, um híbrido, é monstruosa. Entretanto, se analisarmos o que sua figura e sua presença significaram no conto, ficará evidente que ele não se associa de forma direta ao mal. Mesmo que padre Gonzaga, representante religioso que tem no enredo a função relevante de classificar o velho, tenha afirmado que ele não era um anjo, mas um “artifício de carnaval” do demônio, percebe-se que a presença do senhor com asas foi capaz de trazer alguns benefícios para a população da vila.

Entre as benfeitorias trazidas pelo “anjo”, de forma direta ou indireta, destacam-se: a cura do filho de Pelayo e Elisenda que estava enfermo e logo após sua chegada desperta sem febre e com vontade de se alimentar; o enriquecimento do casal, que com o dinheiro arrecadado com a visitação ao velho construiu uma mansão; o fato de que Pelayo começa uma criação de coelhos com os lucros e Elisenda compra sapatos e vestidos de seda novos; a crença em que o senhor era capaz de fazer milagres de consolação às doenças que não tinha capacidade de curar, como dar três dentes novos a um cego, fazer com que um paralítico quase ganhasse na loteria e também nascerem girassóis nas feridas de um leproso; a cura de padre Gonzaga da insônia após conhecê-lo; a aceitação do filho do casal, que o toma como um companheiro para brincar e é complacentemente aceito pelo velho.

Ainda que os milagres operados pelo senhor alado não tenham sido exatamente aqueles esperados pelos fiéis que o visitavam em busca de cura, percebe-se que sua presença

não prejudicou nenhum morador, não trouxe sofrimento ou azar para os habitantes do povoado. Elisenda incomodou-se com sua presença por ela ter estabelecido uma fronteira entre sua própria constituição física e a daquela criatura de asas, que não compartilhava com ela a mesma linguagem. Por isso, mesmo que a figura do velho pudesse ser monstruosa por ser um híbrido entre homem e animal, suas atitudes não permitem que o definamos como um monstro. São os demais personagens, especialmente o casal que o enclausura, o padre e os visitantes do galinheiro, que agem de forma monstruosa para com o senhor alado ao suprimir sua liberdade, prendê-lo para lucrar com sua exposição ao público, marcar suas costas com o ferro usado para identificar gado, causando-lhe dor (as relações entre humanos, animais ou seus híbridos serão melhor analisadas no capítulo 3).

Além de discutir a pluralidade da constituição do povo latino-americano, o conto marqueziano coloca em pauta a própria maldade humana: se o “anjo” parecia fisicamente um monstro, a monstruosidade reside contrariamente nos demais personagens, despreparados para conviver com aquilo que existe além das fronteiras que eles próprios estabeleceram entre o que é normal ou anormal. Por não se tratar de um de seus semelhantes, qualquer atitude pode ser tomada, não havendo limites éticos nem discernimento entre o que parece mais adequado fazer ou não, desde que seus atos cooperem para o “bem-estar” e a “segurança” de todo o grupo.

Nessa perspectiva, Sam Coale explica onde os monstros vivem: “Encontramos os monstros e eles somos nós. Diferentemente dos nossos ícones pop, esses monstros também se tornam palpáveis por sua ausência, sua invisibilidade, sua semelhança existencial com os demônios que são libertos quando ‘dormimos à noite...’” (COALE, 2007, p. 107-108). O estudosso explica que, ao encontrarmos o inimigo, o monstro, ele está, na verdade, entre nós, na busca que a paranoia popular empreende ao tentar materializar e tornar visível tudo que ela mais teme – no caso do conto, esse medo se materializa sob a figura do senhor alado, exprimindo uma necessidade humana de concretizar o que pensa ser ameaçador.

Coale também explica que, na contemporaneidade, a figura monstruosa continua presente entre nós, porém, ao invés de ser vista como um mero ente fictício (como fantasmas, dragões, druidas, seres gigantescos ou extraterrestres que povoam os filmes de terror e são verdadeiros ícones da cultura popular), tem sido transposta para a nossa realidade sob a forma de criminosos, de *serial killers* ou de um estado burocrata e déspota. No cinema hollywoodiano, é mantido um estereótipo de que esses humanos monstruosos são, na maioria das vezes, representados por grupos socialmente discriminados, como negros, homossexuais, estrangeiros ou usuários de drogas, mesmo que, na realidade, as estatísticas mostrem que não

é esse exatamente o perfil dos praticantes desses crimes, que podem ser pertencentes a outras camadas da sociedade.

Coale também aponta que o gosto das pessoas pelas narrativas que envolvem os monstros tradicionais, como ETs, fantasmas ou seres gigantescos vem de uma atitude conservadora, visto que o final feliz é sempre obtido com a morte do ser monstruoso e com a restauração da normalidade anterior. No conto de Gabriel García Márquez, não se assiste a uma empreitada popular a favor do extermínio do senhor alado; entretanto, é a partir de sua partida, no final do enredo, e da observação de seu voo alto que Elisenda suspira de alívio, espera até que ele se torne um ponto evanescente no céu, para ficar segura de que o “problema” havia sido resolvido e eliminado. A partida do “monstro” indica que a normalidade pode ser recuperada, que a vida pode voltar ao seu estado mais regular e possibilita o encerramento do ciclo que tem início no primeiro parágrafo do conto; com o voo do híbrido, a história pode chegar ao seu fim.

Nascimento (2007) ajuda a pensar acerca dessas discussões que podem surgir a partir da presença do monstro no texto literário:

A recusa em “fazer parte da ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral. Sua natureza híbrida, segundo Jeffrey Cohen, perturba seus corpos externamente incoerentes, resiste à estruturação sintagmática e, apesar de morar no nosso meio, o estranho ou monstruoso é um corpo cultural, pode deixar-se inscrever por qualquer tipo de alteridade, sendo assim, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, social, racial, econômica e sexual. (NASCIMENTO, 2007, p. 72-73)

Dessa forma, o monstro marqueziano alude à alteridade em meio ao que parece “normal” para os humanos do conto, abrindo espaços para reflexões de cunho social e cultural, principalmente. Como é comentado no excerto anterior, as criaturas monstruosas recusam-se a ser classificadas e não nos cabe definir quem é o senhor alado, sua espécie ou sua origem, e sim reconhecer que seu caráter híbrido desencadeia efeitos de sentido diversos dentro da narrativa.

Enquanto no conto “Un señor muy viejo con unas alas enormes” existem maiores referências e descrições no texto literário que nos auxiliam na reflexão sobre a figura do senhor alado, em “Eva está dentro de su gato” encontramo-nos diante de uma narrativa mais difusa e imprecisa, em que a indeterminação do processo de desejo de transformação da protagonista em um felino deixa o leitor dividido entre diversas possibilidades interpretativas. Roland Barthes (1966 apud NICOLÁS, 1990, p. 308) justifica essa diversidade interpretativa

ao argumentar que a língua simbólica a que pertencem as obras literárias é, por estrutura, uma língua plural, cujo código está feito de tal modo que toda a obra se encontra engendrada por sentidos múltiplos. Cada época pode acreditar que detém o sentido canônico de uma obra, contudo, basta ampliar um pouco a história para transformar um sentido singular em plural e uma obra fechada em aberta. Partilhando das ideias de Barthes, de que há uma pluralidade de sentidos no texto literário e, consequentemente, no conto marqueziano, iremos refletir, sob diferentes perspectivas, acerca do processo do desejo de transformação da bela moça em um gato, cientes de que não há uma interpretação ideal, correta ou melhor, já que tanto a personagem principal como a narrativa em si são polissêmicas e possibilitam ser entendidas por diferentes ângulos, como num caleidoscópio de leituras em que cada movimento reflexivo permite uma compreensão diferente.

A protagonista de “Eva está dentro de su gato”, ao adquirir uma existência incorpórea e flutuante, deseja reencarnar no corpo do gato de sua casa para poder chupar uma laranja da árvore que estava plantada no quintal. Vê-se um desejo de transformação, de adquirir uma outra forma física que não fosse a humana.

Mikhail Bakhtin (2010), ao explorar as obras de Apuleio, *O asno de ouro*, e de Petrônio, *Satiricon*, chamando-os de romances de aventura e de costumes, faz uma breve incursão sobre o tema da metamorfose que, apesar de não ser o foco de sua análise das obras, auxilia a compreender a transformação de Lúcio, protagonista da obra de Apuleio, em asno. Bakhtin considera que metamorfose e transformação são vocábulos sinônimos e afirma que esses conceitos, juntamente à questão da identidade, pertencem ao acervo do folclore mundial pré-clássico por estarem profundamente unidos na imagem folclórica do homem. Isso porque “os motivos de transformação e identidade do indivíduo comunicam-se a todo o mundo humano, à natureza e às coisas criadas por ele.” (BAKHTIN, 2010, p. 235).

O filósofo e pensador russo comenta que, na Antiguidade, a ideia de metamorfose percorreu um caminho evolutivo complexo, sendo que sua primeira ramificação poderia ser apontada na filosofia grega, em que a transformação, paralelamente à ideia de identidade, exerceu grande papel. Em segundo lugar, viria o desenvolvimento religioso da metamorfose, especialmente em relação aos mistérios elêusicos²⁷ e às formas primitivas do culto cristão, muitas das vezes entremeadas a formas mágicas e rudimentares praticadas por charlatões. A terceira ramificação corresponderia aos motivos de transformação no folclore popular, que

²⁷ Os mistérios elêusicos (ou eleusianos) eram ritos de iniciação ao culto das deusas agrícolas Deméter e Perséfone, que se celebravam em Elêusis, localidade da Grécia próxima a Atenas. Eram considerados os de maior importância entre todos os que se celebravam na Antiguidade e se transferiram ao Império Romano, sendo que sinais deles podem ser notados em práticas iniciáticas modernas.

não chegaram até nós, mas que sabemos terem existido devido aos reflexos que deixaram na literatura. Finalmente, Bakhtin chega à quarta ramificação, que equivaleria ao desenvolvimento da metamorfose na literatura, que apenas ocorreu devido à atuação de todas as outras formas de manifestação.

Bakhtin aponta três obras clássicas em que o conceito de metamorfose se manifesta por diferentes formas, destacando sua importância para a formação do gênero romance. A primeira delas são as obras de Hesíodo, poeta grego contemporâneo a Homero, em que a transformação corresponde ao ciclo da vida na natureza, ao grão que se torna planta, à sucessão dos fenômenos naturais, como as eras, gerações, estações do ano e fases dos trabalhos agrícolas. Desse modo, trata-se de um processo natural, sem nenhuma vertente mágica ou maravilhosa, de cunho sobrenatural.

A segunda obra citada é *Metamorfoses*, de Ovídio, poeta romano nascido um pouco antes do início da era cristã, para o qual a transformação, diferente de Hesíodo, é um fenômeno particular, singular e isolado, que adquire um caráter de mudança exterior maravilhosa ao passar por um processo cosmogônico e histórico, que tem início com a criação do cosmos a partir do caos e termina com a transformação de César em um astro.

Italo Calvino (2007) realiza um estudo mais detalhado acerca da obra de Ovídio e aponta que o principal tema dos poemas é demonstrar a contiguidade que existe entre deuses e seres humanos, entre tudo o que existe: fauna, flora, reino mineral e firmamento. Por conseguinte, há uma lei máxima de economia interna regendo a estrutura das metamorfoses ovidianas, em que as novas formas recuperam ao máximo possível os materiais das velhas. Apropriando-se das ideias de Sceglov, Calvino comenta que a transformação em Ovídio percorre a via mais breve e se reduz a uma sucessão de processos bastante simples, pois não é apresentada como uma fábula, e sim como uma soma de fatos habituais verossímeis: crescimento, diminuição, endurecimento, amolecimento, curvatura, etc.

Calvino cita alguns exemplos de metamorfoses em Ovídio, que podem aparecer sob a forma de punição, como Aracne, que despreza a deusa e é transformada em aranha, e as filhas de Mínias, que eram muito seguras de sua virtude e são castigadas ao serem transformadas em morcegos. Por outro lado, Mercúrio narra as mudanças da ninfa Sírix num tufo de caniços para adormecer Argos, o que constitui uma tarefa complicada, já que ele possui cem pálpebras difíceis de serem todas abaixadas de uma só vez. Assim, o escritor italiano demonstra que, ao longo do poema, “a metamorfose pode acontecer em momentos diversos, como disfarce do sedutor ou como salvação da vítima do assédio ou punição da seduzida por parte de outra divindade enciumada.” (CALVINO, 2007, p. 41).

Em “Eva está dentro de su gato” percebemos, na primeira parte deste capítulo, que há uma contiguidade, uma espécie de associação entre a figura da mulher e a do gato, aproximadas por diversas culturas e pela leveza e sensualidade de ambas. Dessa forma, os elementos envolvidos no processo de transformação não são aleatórios, já existe uma motivação que conecta, no caso do conto marqueziano, o felino e a moça bela; não seria do desejo da protagonista ser um cão ou uma formiga, pois só o gato lhe forneceria a astúcia e a capacidade de saltar na árvore. Em *A metamorfose*, de Franz Kafka, também há contiguidade entre as figuras de Gregor Samsa e do inseto, a barata, no qual se torna, como aponta o pesquisador Márcio Seligmann-Silva (2011). Para ele, o inseto sinistro e asqueroso em que se transforma Samsa metaforiza boa parte da história cultural da condição humana no século XX, a de um novo homem sem proteção, sentindo-se culpado por não poder sustentar devidamente sua família, que está em ruínas, e por isso precisa se esconder, ser mantido em segredo. Assim, vê-se que é possível que literatura aproxime diferentes seres que, por guardarem entre si uma relação de contiguidade, podem se transformar um no outro, seja esta mudança independente de sua vontade (como ocorreu com Gregor Samsa) ou motivada por um desejo pessoal (como é o caso da protagonista do conto de Márquez).

Retomando as três narrativas clássicas apontadas por Bakhtin, chegamos à terceira, *O asno de ouro* de Apuleio, foco de sua análise. O estudosso, como se estivesse expondo as obras numa escala gradativa, afirma que é nesse texto que a metamorfose adquire um aspecto ainda mais privado, isolado e mágico, pois constitui um modo de interpretação e representação do destino particular de um homem, separadamente dos conjuntos histórico e cósmico. Para ele, é do fato de essa transformação ser suficiente para envolver todo o destino de vida de um homem em seus momentos essenciais de crise que advém a importância da metamorfose para o gênero romance. E acrescenta:

Com base na metamorfose é criado o tipo de representação de toda a vida humana em seus *momentos* essenciais de ruptura e de *crise*: *como um homem se transforma em outro*. São dadas imagens radicalmente diferentes de um único homem, nele reunidas conforme as diferentes épocas, as diferentes etapas de sua existência. Não há aqui um “devir” em sentido estrito, mas sim crise e transformação. (BAKHTIN, 2010, p. 237-238, grifos do autor)

No conto de Gabriel García Márquez, veem-se na moça esses princípios de crise e transformação: a crise existe pelo fato de que a personagem teria morrido (na primeira parte do capítulo demos alguns indícios de sua morte) e adquirido uma existência flutuante e

incorpórea, que a impedia de realizar certos tipos de interação com o mundo físico, como o simples desejo de comer uma laranja. Para um espírito vagante, não é de se esperar uma atitude tão mundana como a vontade de saciar o paladar com uma fruta, já que o senso comum espera que as forças espirituais sejam entidades transcendentais, libertas das frivolidades de uma vida terrena. Da crise da moça, vem o desejo pela transformação, ser um outro mas permanecer como ela própria, a fim de não perder seus anseios e sua consciência de saber o que quer.

Vale ressaltar que a metamorfose, além de ser um possível recurso para que a moça alcançasse sua desejada laranja, também pode funcionar, de acordo com a pesquisadora Lígia Soares Sene (2012), como ativadora de uma situação fantástica insólita dentro da narrativa. Sene analisa o conto “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião, e o romance *Porcarias*, da escritora contemporânea francesa Marie Darrieussecq e conclui que, nessas duas obras, a metamorfose é a principal instauradora do fantástico ao desnudar a condição das relações humanas e ao suscitar a reflexão acerca de certos temas, como a busca incessante do ser humano por mudanças, a eterna insatisfação do Ser em ser e a questão do corpo sujeito a subjetivações exteriores, interiores e determinantes. Em “Eva está dentro de su gato”, o desejo de transformação da protagonista em um felino não é o único ativador da situação fantástica, ou, como melhor se costuma dizer para se referir à obra de Márquez, realista mágica, inclusive porque o conto já começa a percorrer caminhos que vão ao encontro do insólito antes mesmo desse anseio da moça, quando descobrimos, bem no início da narrativa, que seu corpo é habitado por pequenos insetos que a moldam internamente.

O conto em questão trata-se de uma narrativa aberta, que possibilita ser interpretada de diversos modos, sendo que um deles pode enxergar no desejo de transformação da personagem um elo mais transcendental, que vai além da noção de metamorfose²⁸ e percorre as vias da reencarnação. O sociólogo da literatura porto-riquenho José Luis Méndez, em seu livro *Como leer a García Márquez: una interpretación sociológica*, realiza breves comentários sobre os contos de *Ojos de perro azul* e, ao comentar sobre “Eva está dentro de su gato”, é taxativo ao considerar que se trata de um caso de reencarnação:

Esa tara hereditaria, que fue la responsable del gesto amargo y la tristeza inconsolable de los antepasados de la protagonista, es sólo uno de los elementos constitutivos de este cuento, cuyo tema fundamental es la muerte

²⁸ Em nossa análise, a palavra metamorfose, ao referir-se ao conto “Eva está dentro de su gato”, será tomada em sentido lato, significando transformação em geral, como bem exemplificou Mikhail Bakhtin. As outras vertentes interpretativas a serem adicionadas são entendidas como ramificações dentro da temática do transformar, proposta pela narrativa.

y la reencarnación. La Eva de esta historia no es un personaje de este mundo, sino un ser supratemporal que está simultáneamente en la vida real y en la otra vida y que quiere dejar el limbo y las tinieblas para reencarnar en un gato. Sin embargo, cuando trata de localizar el felino para volver a la vida, descubre que han pasado tres mil años desde su muerte y que tanto el animal como la casa han desaparecido. (MÉNDEZ, 2000, p. 37)

Percebe-se que Méndez considera que a principal temática do conto é a questão da morte e da reencarnação, deixando em segundo plano a doença hereditária da moça que faz com que seu corpo esteja habitado por insetos minúsculos que a moldam internamente. Como a protagonista está morta, a forma que possui de se tornar um gato seria penetrando seu corpo, seu espírito adentrando a figura do felino, já que um ente de existência incorpórea não poderia sofrer outro tipo de transformação. Assim, diferentemente de Gregor Samsa, de Kafka, que literalmente se torna um inseto enorme e asqueroso, da personagem, também sem nome, do romance *Porcarias*, da francesa Marie Darrieussecq, e de Teleco, o coelho de Murilo Rubião, a moça do conto de Márquez não sofre uma metamorfose literal com a mudança de suas formas físicas; o que ela deseja é que sua alma habite um outro corpo, no caso, o corpo de um animal.

É importante lembrar que “Eva está dentro de su gato”, de 1947, foi escrito quando Gabriel García Márquez tinha apenas 20 anos, e constitui-se assim como uma de suas primeiras obras, formando parte da produção de um período em que o colombiano, longe de ser o escritor maduro e consagrado internacionalmente que conhecemos hoje, se aventurava pela experimentação literária. Mario Vargas Llosa (1971 apud MÉNDEZ, 2000) comenta que apenas em 1951, quando escreve o conto “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”, Márquez consegue estabelecer uma linha de demarcação em relação a seus escritos anteriores ao demonstrar a intenção de contar uma história de fato, com complexidade técnica e trabalhosa escrita. Para Llosa, nos escritos anteriores o colombiano parecia usar suas histórias como um pretexto para justificar certos alardes de estilo e, só depois de Nabo, torna-se um escritor, que passa do abstrato ao concreto, do mental ao vital e mostra uma maior capacidade de narrar convincentemente: “la realidad ficticia va pasando del magma de los primeros relatos a um cierto estado de solidificación, y va encajando en las coordenadas dentro de las que evolucionará y se irá creando y recreando en el futuro.” (LLOSA, 1971, p. 231-232 apud MÉNDEZ, 2000, p. 40).

Nos primeiros escritos de Márquez, os quais, de acordo com Méndez, estão dominados pela influência da literatura kafkiana e da temática da morte, realmente se vê um alto nível de abstração, como é o caso de “Eva está dentro de su gato”. A indeterminação do espaço, da

época, dos personagens, como, por exemplo, “el niño” que está enterrado no quintal da casa, faz com que o leitor chegue a pensar que tudo não passa de uma experiência onírica, na qual a personagem, dominada por uma dor excruciante, delira e sonha que tem seu corpo tomado por insetos, o que faz com que deixe seu corpo físico e busque outro, onde não haja dor. Ou, ainda, a narrativa pode estar contida totalmente no espaço de um sonho, num mundo em que tudo é possível e que acontecimentos aparentemente sem nenhuma ligação surgem conectados numa rede cujo sentido está obscuro ou inexiste.

Outra forma de entender o conto de Márquez é interpretando-o sob a perspectiva do devir-animal, conceito explorado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) a partir de discussões acerca das contribuições de diversos estudiosos, como Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Claude Lévi-Strauss, entre outros. A respeito do que seria o conceito de devir, os filósofos franceses esclarecem:

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. Toda a crítica estruturalista da série parece inevitável. Devir não é progredir nem regredir segundo uma série. E sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado, como em Jung ou Bachelard. Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. (...) O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 18)

Percebe-se que o devir é considerado como um fenômeno real, que não ocorre na imaginação, envolve homem e animal e, por ele, não há um processo de transformação literal de um pelo outro e vice-versa. Desse modo, vê-se que, muitas das vezes, a forma escolhida pelos estudiosos franceses para explicar o que é o devir é frisando tudo aquilo que não deve ser confundido com ele, como, por exemplo, uma evolução, pois seu caráter verdadeiro é involutivo, de uma involução criadora. Assim, o devir não é imitar, identificar-se, regredir ou progredir, corresponder ou produzir, e sim um verbo com toda sua consistência e significado próprio, que não pode ser reduzido ou conduzido a um ser, parecer ou equivaler.

Diante de tantas negações e poucas frases afirmativas, juntamente à abstração conferida ao conceito de devir-animal proposto por Deleuze e Guattari, que inicialmente soa como uma ideia um tanto complexa, recorremos aos estudos do pesquisador brasileiro Gabriel

Cid de Garcia (2007), que aplicou a noção de devir à análise do conto “Alguém dorme nas cavernas”, do escritor carioca Rubens Figueiredo, e enriqueceu seu estudo com pertinentes considerações sobre esse conceito.

Garcia, ao comentar sobre a natureza do conto, explica que esse gênero literário se constitui mais de um problema teórico do que de um conjunto de características que o definem, pois se encontra imune à generalização. Por isso, a particularidade do conto, de ser inclassificável enquanto gênero, associada à pluralidade de estilos que comporta, aproxima o fazer literário da ideia de devir, “a um fluxo permanente e ininterrupto que possibilita as mudanças que dissolvem qualquer remissão a identidade e essências.” (GARCIA, 2007, p. 2). Dessa forma, nem o devir nem o próprio conto podem ser dotados de uma identidade una e essencialista, o que vai ao encontro de nossa análise sobre “Eva está dentro de su gato”, pois não buscamos uma interpretação unívoca nem a verdade absoluta de entendimento do texto.

Garcia prossegue com seu argumento de que o conto encarna o devir, especialmente o conto contemporâneo, que contesta o primado do Ser, não recolhe seu material da tradição e privilegia um estilo criativo que problematiza a própria narrativa e o próprio contar, dando voz a diversos sujeitos através da voz do contista, como um fluxo contínuo de forças. Assim, o conto contemporâneo constitui um exemplo vivo de literatura que se afasta de significações e produz sentidos diversos, livre de ideologias que buscam representar a realidade para inaugurar uma relação com o mundo que não se afasta da criação artística, em que vida e ficção se tornam indiscerníveis. O argumento do pesquisador brasileiro consegue captar de tal forma a problemática do conto contemporâneo que pode ser aplicado ao texto marqueziano em questão, no qual a pluralidade de interpretações sobrepõe qualquer visão totalizante ou unívoca do fazer literário e o narrado não se relaciona a alguma verdade ou essência situada além do texto, como sentido único a ser alcançado e, por isso, aproxima-se do devir, já que, para Deleuze e Guattari (1997), o conto é um registro de devires, por seu caráter fragmentário.

Por conseguinte, para compreender os devires é necessário afastar-se de modelos universalizantes que buscam verdades ocultas no texto, pois eles não podem ser aprisionados por meio de significações ou descritos de forma pontual, uma vez que são mutáveis. Garcia (2007), usando o conto de Figueiredo como suporte, comenta que o devir seria uma tensão entre os mundos animal e do homem, como uma condição de entrelaçamento irredutível de ambos que alcança uma dimensão impersonal que já não diz mais respeito a uma ou outra espécie.

Em “Eva está dentro de su gato”, vê-se uma tensão entre o mundo humano, da moça bela, e o mundo animal, representado pela figura do gato. Assim que a protagonista começa a

se imaginar como um gato, visto que desejava se encarnar em seu corpo para chupar a laranja da árvore, analisa os prós e os contras de ser um felino: por um lado, teria uma pele suave e branca, músculos enérgicos, olhos brilhantes na sombra como brasas verdes, dentes brancos e agudos para dar a sua mãe um belo sorriso animal; por outro lado, se imaginou dentro do corpo do gato, movendo-se desconfortavelmente sobre quatro patas pelos corredores da casa, dotada de um rabo que se moveria solto e sem ritmo, alheio a sua vontade. Assim, o devir no conto não seria a transformação literal da moça num animal, mas sim o estabelecimento dessa tensão entre os dois mundos, uma aproximação que causa dúvida e desterritorializa a personagem, dissolvendo os ideais de unidade e identidade:

No. No era posible encarnarse en el gato. Tenía miedo de sentir un día en su paladar, en su garganta, en todo su organismo cuadrúpedo, el deseo irrevocable de comerse un ratón. Probablemente cuando su espíritu empiece a poblar el cuerpo del gato ya no sentiría deseos de comerse una naranja sino el repugnante y vivo deseo de comerse un ratón. Se estremeció al imaginarlo preso entre sus dientes después de la cacería. (...) No. Todo menos eso. Era preferible seguir allí eternamente, en ese mundo lejano y misterioso de los espíritus puros.

Pero era difícil resignarse a vivir olvidada para siempre. ¿Por qué tenía que sentir deseos de comerse un ratón? ¿Quién primaría en esa síntesis de mujer y gato? ¿Primaría el instinto animal, primitivo, del cuerpo, o la voluntad pura de mujer? La respuesta fue clara, cristalina. Nada había que temer. Se encarnaría en el gato y se comería su deseada naranja. Además sería un ser extraño, un gato con inteligencia de mujer bella. Volvería a ser el centro de todas las atenciones... Fue entonces, por primera vez, cuando comprendió que por sobre todas sus virtudes estaba imperando su vanidad de mujer metafísica. (MÁRQUEZ, 2005, p.35-36)

Percebem-se as dúvidas que povoam a mente da personagem, seus receios por não saber quais limites serão estabelecidos entre seu eu-humana e seu eu-gato a partir de seu desejo em chupar uma laranja. Deleuze e Guattari (1997), em *Mil platôs*, comentam sobre o problema de um homem que tem fome e precisa se tornar um cachorro, o que não se trata de imitar o animal, nem de estabelecer uma analogia de relações – o necessário é dar ao corpo relações de velocidade e lentidão que o façam se tornar cão num agenciamento original que não proceda de uma semelhança ou analogia, assim como a protagonista do conto precisa obter habilidades felinas que a permitam alcançar a fruta na árvore. Assim, de forma análoga ao que ocorre com a personagem analisada por Garcia (2007), Simão, que inicia uma relação com os lobos até fazer parte de sua alcateia, a moça bela deixa sua identidade dissolver-se nesse entre-lugar que não é nem humano nem felino, mas que é suficiente para ser lugar de irrupção e troca de devires, de expressões impessoais.

Na reflexão sobre o devir-animal, Deleuze e Guattari apontam alguns princípios para que se estabeleça um devir, sendo que um deles seria lidar com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento; ou seja, é preciso que haja uma multiplicidade. Porém, em meio a essa multiplicidade, seria possível encontrar um indivíduo excepcional, e é com ele que é feita a aliança para que se estabeleça o devir-animal: o chefe do bando, o senhor da matilha, um único, um Anômalo que se posiciona na borda e conduz as transformações de devir ou passagens de multiplicidade cada vez mais longe de uma linha de fuga.

Em face dessa condição, seria possível pensar que, no conto “Eva está dentro de seu gato”, não há um caso de devir-animal porque não há um bando de gatos; pelo contrário, há apenas um felino e, por isso, a personagem não tem a opção de escolher por um ser, entre outros, que possuísse características especiais. Entretanto, Garcia (2007) esclarece que o conceito deleuziano e guattariano de matilha é em partes metafórico, pois não se refere a um grupo literal de animais em si, e, para demonstrar isso, usa como exemplo seu texto de análise. O pesquisador explica que, quando os filósofos franceses falam sobre o bando, o que eles desejam é desafiar a ordem natural, dissolver a primazia da unidade, de alguma identidade ou essência. Dessa forma, o devir nasce de alianças e a necessidade de haver bandos e matilhas corresponde a colocar em jogo seres diferentes, pertencentes a escalas e a reinos distintos, que têm a oportunidade de, através do devir, adquirir novos estatutos. Por isso, o pesquisador brasileiro mostra que, no conto de Rubens Figueiredo, a palavra matilha não designa apenas o bando de lobos ao qual a personagem Simão passa a pertencer, mas vai além, ao aludir ao “domínio do real, com suas séries e domínios heterogêneos, que se furtam à fixidez das significações e produzem suas relações anômalas.” (GARCIA, 2007, p. 9).

Além do mais, Garcia ainda ressalta que o devir diz muito a respeito do próprio fazer literário, ao perturbar a unidade do conhecimento e a ideia de verdade, destituindo a razão das propriedades universais e deixando à mostra a condição híbrida e impessoal do homem, o que evidencia a insuficiência de parâmetros que garantam, para um sujeito fragmentado, qualquer certeza. E acrescenta: “A selvageria não é algo exterior que reside num lugar além da razão. Ao contrário, a própria razão já pode ser considerada como um efeito produzido a partir deste estado selvagem que lhe é imanente.” (GARCIA, 2007, p. 10). Dessa forma, o devir é capaz de trazer à tona o lado selvagem, animal do homem, que não está de todo dissociado da razão. A história da protagonista do conto marqueziano exprime esse espaço de junção da humanidade com a animalidade, um entre-lugar de tensão, de dissolução de fronteiras, que será melhor discutido no terceiro capítulo desta dissertação.

Diante de tantas interpretações para o conto de Gabriel García Márquez, que perpassam pelos vieses da metamorfose, da reencarnação, da experiência onírica ou da lancinante, e do devir-animal, percebe-se que sua riqueza reside exatamente nessa abertura de possibilidades de leitura, ainda que se trate de uma das primeiras obras do escritor colombiano, produzida em sua juventude. Silviano Santiago (2000), apropriando-se das ideias de Roland Barthes, comenta sobre a diferença entre um texto “legível”, no qual o leitor permanece no interior de seu fechamento, e um texto “escrevível”, que excita o leitor a abandonar sua posição tranquila de consumidor e se aventurar como produtor de textos, pois a leitura, ao invés de se constituir como o lugar de tranquilidade para a sociedade burguesa, desperta, transforma e radicaliza quem lê. Pode-se dizer que o leitor de “Eva está dentro de seu gato” encontra-se diante de um texto “escrevível”, muito próprio da literatura latino-americana que, de acordo com Santiago, brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra (entendida como um primeiro texto exemplar, da “metrópole”) por seus movimentos de pastiche, paródia e digressão. Assim, o leitor escreve seus sentidos, suas interpretações, ciente de que o texto não está pronto nem fechado para um sentido unívoco e verdadeiro. Saber se a moça bela é um caso de metamorfose, de reencarnação ou de devir-animal, ou se tudo não passou de um sonho ou de um delírio, não é o mais importante; o essencial é estabelecer esse jogo interpretativo permitido pela literatura contemporânea, especialmente pelos contos que se abrem para ainda mais possibilidades quando entremeados por um enredo fantástico, palco de estranhamentos.

Por último, passemos à análise da narrativa de *La tigra*, um projeto cinematográfico de Gabriel García Márquez que não chegou a ser transformado em filme e que conta a história de uma tigresa sedenta por vingança ao buscar, na cidade de Nova Iorque²⁹, o caçador que matara seu companheiro, o tigre El viejo, durante um acampamento de caça na Colômbia. O ponto de maior destaque e que chama mais a atenção no texto é a forma como se comporta a tigresa, protagonista da história, ao agir como ser humano, demonstrar sentimentos muito próprios dos seres humanos, como raiva, tristeza e vingança, e locomover-se normalmente entre as pessoas da cidade norte-americana sem causar nenhum estranhamento, medo ou cautela nos que cruzam seu caminho – vê-se, assim, um caso de antropomorfização.

²⁹ A escolha da cidade de Nova Iorque para ambientar a narrativa de *La tigra* pode estar relacionada ao curto período em que Gabriel García Márquez viveu com sua família na cidade norte-americana durante a década de 1960, quando o jornal para o qual trabalhava, *La prensa latina*, abriu ali um escritório durante a Revolução Cubana. Pressionado por ameaças vindas de contrarrevolucionários, Márquez deixou rapidamente o país rumo ao México. Óscar Pantoja *et al.* (2014) demonstram o fascínio que o lugar despertou no escritor colombiano, que a viu como uma cidade imponente, muito diferente do vilarejo no qual cresceu em seu país de origem.

Marc Bekoff e Alexandra Horowitz (2007) esclarecem que a antropomorfização é o uso de características humanas para descrever os animais não humanos e objetos inanimados ou para explicar acerca de algum comportamento apresentado por eles, a fim de torná-los mais familiares pela personificação física ou pela atribuição de traços de personalidade. Entretanto, os estudiosos norte-americanos explicam que, dentro da comunidade científica que estuda o comportamento animal, há praticamente um consenso de que se deve evitar antropomorfizar, visto que usar termos humanos para se falar sobre os animais seria uma atitude errônea porque tais características não são passíveis de serem provadas, além de serem inverossímeis. Os cientistas da área entendem que os seres humanos se esforçam em encontrar e atribuir traços de comportamento a um animal os quais, na verdade, ele não possui; ou seja, buscam indícios de alegria, tristeza, raiva, compaixão num ser que não apresenta essa gama de sentimentos. Por isso, a antropomorfização é vista com um olhar pejorativo, especialmente quando se volta para a descrição de possíveis habilidades mentais dos seres não humanos, e é considerada pelos cientistas como algo perigoso, uma ingenuidade, uma “doença incurável” sem lugar dentro dos estudos científicos.

Contudo, Bekoff e Horowitz comentam que, apesar das críticas, o antropomorfismo ainda prevalece por ser quase o único método existente para que se possa descrever, explicar e, de alguma forma, prever o comportamento dos animais, tanto os domésticos como os que vivem em zoológicos, ou ainda os que podem ser observados na natureza. Desse modo, cientistas que trabalham com a questão do animal têm dado, recentemente, mais atenção e considerado com menos preconceito o método de antropomorfização, particularmente os etólogos, que creem que os bichos têm experiências mentais que afetam seu comportamento e ajudam a explicá-lo – há, assim, um uso científico do antropomorfismo.

Bekoff e Horowitz, pertencentes aos departamentos de Ecologia/Biologia Evolutiva e Psicologia, respectivamente, em seu intento de mostrar que a ciência deveria valorizar mais o antropomorfismo, esclarecem como essa prática esteve imbricada ao próprio florescimento da humanidade e por isso, até os dias de hoje, se faz presente no relacionamento entre homens e animais. Steven Mithen (1996 apud BEKOFF; HOROWITZ, 2007, p. 31), estudioso do ramo da Arqueologia Cognitiva, sugere que os primórdios de um pensamento antropomórfico remontam ao período Paleolítico, a cerca de 40.000 anos atrás, cuja arte evidenciou a conversão da representação totêmica, de humanos sob a forma animal, para o seu contrário: os animais vistos sob um viés humano. Essa conversão da arte paleolítica teria possibilitado aos caçadores prever o comportamento de suas presas e, para Mithen, conduziu ao início do desenvolvimento do cérebro humano. Isso explica que carregamos, evolutivamente, uma

tendência em antropomorfizar, já que esse processo fez parte da própria seleção natural pela qual passou a espécie humana em sua origem.

Os pesquisadores norte-americanos também expõem de que forma o antropomorfismo esteve presente ao longo da história da humanidade, apresentando como algumas sociedades antigas, que conferiam características humanas aos fenômenos da natureza, considerando os ventos como irritados ou amáveis, acreditavam que as enchentes tinham personalidade e viam os animais como encarnações de espíritos humanos. Os romanos eram habituados a atribuir certos traços de personalidade a alguns animais; por exemplo, associavam a perplexidade e a confusão às lagartas, o ciúme aos peixes e a imaginação aos crustáceos e, durante a Idade Média, vê-se uma grande prática antropomorfizadora através dos bestiários, a partir dos quais a história de um animal agindo como humano servia para moralizar e mostrar às pessoas qual conjunto de atitudes era inadequado e, por isso, devia ser evitado para que fossem mantidos os supostos bons costumes cristãos. Vale ressaltar que, conforme exposto no primeiro capítulo, a repetição e ampla divulgação das narrativas moralizantes dos bestiários na Europa medieval ajudaram a consolidar, até os dias atuais, a simbologia animal do ocidente, visto que ainda hoje é muito comum associar os bichos a certos traços de comportamento e personalidade próprios dos humanos.

A pesquisadora brasileira Tânia Regina Vizachri (2014) explica que o homem antropomorfiza aquilo que ele não consegue nomear e que, de acordo com o historiador britânico Keith Tomas (1998 apud VIZACHRI, 2014), apesar de o antropomorfismo ser uma prática antiga, a recusa em antropomorfizar é uma construção moderna, oriunda das tentativas de racionalização científica. Thomas esclarece que, a partir dos séculos XVII e XVIII, a ciência empreendeu uma tentativa de romper com a visão antropomórfica da natureza que via o mundo natural semelhante ao homem com o intuito de realizar um estudo mais fidedigno e imanente dos elementos naturais. O crítico inglês John Berger esclarece essa ideia:

Porém até o século XIX o antropomorfismo era parte da relação entre homem e animal, e era expressão de sua proximidade. O antropomorfismo era o resíduo do continuado uso da metáfora animal. Nos últimos dois séculos, os animais desapareceram gradualmente. Hoje vivemos sem eles. E nesta nova solidão o antropomorfismo nos torna duplamente inseguros. (BERGER, 2003, p. 18)

Quando comenta sobre o desaparecimento gradual dos bichos, Berger faz alusão ao filósofo francês René Descartes, que reduziu o animal ao modelo de uma máquina funcionando pelas leis da física e da mecânica por acreditar que se tratavam de seres

desprovidos de alma. Para o estudioso inglês, as consequências dessa ideia de ruptura vieram lentamente, sendo que uma delas seria o intento científico de rejeitar o antropomorfismo.

Apesar disso, Bekoff e Horowitz (2007) lembram que Charles Darwin fez uso de uma linguagem antropomórfica para esquadrinhar as experiências humanas e animais em seus estudos naturalistas, o que é uma evidência de que, no século XVIII, período em que o animal passou a ser alvo de estudo científico de forma mais incisiva, o antropomorfismo foi um dos recursos mais acessíveis para a descrição da natureza, mesmo que, para a comunidade científica em geral, precisasse ser evitado.

Se o antropomorfismo sempre esteve imbricado à história da humanidade e ao próprio processo evolutivo humano, consequentemente esse recurso também se transfere para as manifestações artísticas, inclusive para a literatura. A pesquisadora portuguesa Sofia Torres (2009) explica que esse recurso é utilizado na literatura e nas artes desde os mais remotos tempos, visto que o ser humano parece possuir uma capacidade inata para projetar suas próprias características em outros seres vivos e, até mesmo, em objetos. Isso ocorre porque a suposição de que os animais guardam semelhanças conosco não se limita à manifestação da cultura popular, pois de Aristóteles a Darwin e até os dias de hoje abelhas são naturalmente associadas à monarquia, a formiga ao trabalho e os cães à lealdade com base em observações empíricas, o que auxilia na formação de um sistema simbólico.

Ao contrário do que ocorre na área das ciências, nas artes o antropomorfismo não carrega uma conotação estritamente negativa³⁰ porque se constitui como um recurso para que os artistas possam exteriorizar tudo aquilo que pensam, sentem ou pretendem transmitir, e ainda possibilita estabelecer reflexões sobre os mais variados pontos de vista, inclusive, do animal. Torres destaca as fábulas, presentes na maioria das culturas de tradições remotas, nas quais os animais chegam a ser hiper-humanizados pelas caricaturas com o intuito de moralizar e seu uso como personagens facilita o desenrolar da narrativa, atingindo com mais eficiência um ponto de identificação alegórica. As fábulas de Esopo e de La Fontaine serviram de inspiração para muitos outros escritores, como o russo Ivan Krylov (1769-1844), que utilizou animais antropomorfizados em pequenas histórias para criticar o regime do czar e o período de guerra durante as invasões napoleônicas.

³⁰ Sofia Torres, apesar de fazer essa afirmação, comenta em outro momento de sua dissertação: “O termo do antropomorfismo na arte não contém o forte negativismo que lhe é associado no campo da ciência, mas, ainda assim, possui algumas reminiscências associadas a uma temática menor, ou sentimentalista, em parte devido à sua utilização excessiva para apelar diretamente aos sentimentos do observador (...).” (TORRES, 2009, p. 31). Para a pesquisadora, o negativismo científico atribuído à antropomorfização pode ter deixado alguma influência na forma de ver a arte antropomórfica como algo menor.

O antropomorfismo é um dispositivo também conhecido na literatura infantil e presente na obra de autores mundialmente conhecidos, como C.S. Lewis e Lewis Carroll, já que dar vozes e personalidade humana aos animais ou a objetos pode captar com mais facilidade a empatia das crianças e, assim, transmitir a elas uma mensagem moral ou filosófica que personagens humanos não demonstrariam com tanta eficiência. Além do mais, para Torres, esse recurso estimula a imaginação, a criatividade, a simpatia e a atenção dos pequenos. É importante frisar que a antropomorfização também se faz presente na literatura para adultos, muitas das vezes como uma forma de abordar temas controversos, como é o caso de *A revolução dos bichos*, de George Orwell, no qual figuras de animais retratam as fraquezas humanas perante um regime comunista, e do conto “A dog’s tale”, de Mark Twain, narrado do ponto de vista de um cão que critica o comportamento dos seres humanos para com os animais.

Torres também comenta acerca de outras manifestações artísticas em que o antropomorfismo se faz presente, como: as caricaturas, nas quais o caricaturista associa determinados animais a comportamentos ou tipologias humanas para promover, de forma sutil, sátiras sociais; as histórias em quadrinhos, em que personagens famosos como Garfield ou Snoopy tornam-se verdadeiros heróis; as artes plásticas, através das quais os artistas expressam sua intencionalidade crítica por meio de metáforas políticas ou sociais, como é o caso de Goya, Bosch e dos artistas da Inglaterra Vitoriana, que constituíram o período de apogeu do antropomorfismo na pintura; a fotografia, em que ensaios com animais são feitos com forte apelo emocional; a publicidade, na qual o uso de animais estabelece uma maior empatia com os consumidores.

Torres, ao comentar sobre a presença de animais antropomorfizados na contemporaneidade, destaca a expansão de sua presença em desenhos animados desde o final do século XIX até os dias de hoje, possibilitada pela criação de grandes estúdios de animação como a Disney, a Warner Bros e o estúdio de desenhos para televisão Hanna-Barbera. Vizachri (2014), cujos estudos voltam-se especificamente para as animações cinematográficas, ressalta que a antropomorfização é um recurso necessário para se contar histórias e, por isso, as mídias em geral apropriam-se dele de forma ampla. A pesquisadora também comenta que “antropomorfizar não é um modo uniforme de transferir características humanas aos animais, mas sim é um recurso que pode ser utilizado de diversas maneiras em maior ou menor grau.” (VIZACHRI, 2014, p. 7107). Isso quer dizer que um bicho pode ser antropomorfizado a ponto de tornar-se um ser da sua espécie apenas em sentido figurado, porque age e sente como humano e até mesmo suas características físicas são adaptadas para

que se assemelhe ainda mais à aparência humana, como é o caso do famoso personagem Mickey Mouse que, dos traços comuns de um rato, guardou apenas seu focinho e rabo; como bem explica Stephen Jay Gould (1979 apud BEKOFF; HOROWITZ, 2007, p. 29), sua constituição física foi moldada desde sua criação para que ele parecesse mais uma criança e, assim, pudesse despertar maior afetividade entre seu público. Em contrapartida, outros personagens podem ser antropomorfizados em menor grau, especialmente quando conservam maiores características de sua espécie e seu comportamento humano é mais limitado, podendo desenvolver-se mais em função dos rumos que a narrativa toma.

Em *La tigra*, os tigres que vivem nas planícies de Casanare, área destinada ao acampamento de caça na Colômbia, agem como animais selvagens; nas descrições do narrador, é possível ouvir os rugidos dos animais que vivem ali e há comentários sobre seus hábitos diários, como atacar durante a noite os currais de gado das fazendas próximas e aproximar-se do rio pela manhã para beber água. Visto que os caçadores norte-americanos não conseguem encontrar os tigres da região, os organizadores da temporada de caça pedem ao zoológico de Cartagena que lhes ceda um casal de tigres de Bengala, que já estavam velhos e passavam os dias acariciando-se e bocejando em sua jaula e, à noite, dormiam enroscados um ao outro. A presença de El viejo, o tigre de Bengala macho, no enredo da história é curta, pois, desacostumado à sobrevivência num meio como aquele, é rapidamente atingido pelo caçador H. G. Haldin, apenas dois dias após sua chegada. A fêmea, La tigra, protagonista da narrativa, apresenta um alto grau de antropomorfização, demonstrado por suas atitudes e sentimentos logo após a morte de seu companheiro:

El grupo de Phillip Agnello, apostado cerca del río, percibió con las primeras luces del día que contrastaban con el resplandor del horizonte, la silueta de las dos mansas bestias que se acercaban a beber agua. Hacían un blanco fácil y el primer cazador que los vio mató al tigre de un certero disparo. A su vez, Phillip Agnello disparó contra La tigra, pero falló, permitiendo que escapara. Pero con el resplandor del disparo, La tigra había logrado ver el rostro del cazador que mató a su compañero. Sólo le bastó un vistazo para distinguirlo entre los demás, reconocer su olor y fijar su identidad para siempre en su memoria. (MÁRQUEZ, 2011)

Ao ler as duas últimas frases do trecho anterior, poderíamos pensar que se trata da reação de uma mulher ao presenciar o assassinato de seu amado, visto que a única característica presente no excerto que é exclusivamente atribuída a um mamífero selvagem como o tigre é a habilidade de reconhecer cheiros e odores de forma minuciosa, a maiores distâncias, algo que está ausente na espécie humana. La tigra personifica, de modo

extremamente humano, o desejo de consumação da vingança, o que se relaciona à própria simbologia que sua espécie carrega, conforme discutido na primeira parte deste capítulo. A tigresa é um animal totalmente consciente de seus atos, que passa a espreitar os passos de Haldin para encontrar o momento certo de matá-lo e, por não ter podido surpreendê-lo ainda em território colombiano, resolve seguir o ônibus de turistas que os levava até o litoral, onde embarcariam num luxuoso iate, no qual consegue adentrar sem nenhuma suspeita: “Entonces una severa e irrevocable decisión se arraigó en su corazón: mister Haldin, hasta el más lejano rincón del mundo donde fuera, debía pagar su crimen.” (MÁRQUEZ, 2011).

A presença de traços próprios da postura humana no comportamento da personagem da narrativa pode relacionar-se ao fato de ela ser um animal que cresceu num zoológico e, ali, procriou apenas com o intuito de fornecer filhotes a outros zoológicos do país ou a grandes circos. Dessa forma, La tigra estava acostumada a um mundo artificial, criado por humanos para mantê-la proporcionando distração e diversão para os visitantes, onde ela vivia só com seu companheiro encerrada num pavilhão em ruínas pintado de verde, sem contato com outras espécies animais e sem a experiência proporcionada pela vida numa selva real, na qual é preciso caçar e lutar por sua sobrevivência. Por estar num ambiente criado por humanos, onde o contato com os visitantes é maior do que com outros animais e em que os cuidados e os alimentos vêm de veterinários e tratadores, La tigra se humaniza, passa a sentir como uma pessoa e a imitar seus hábitos que funcionam como exemplos, já que não há um grupo de sua espécie para que ela possa seguir. Tanto que os tigres de Casanare conseguem se esconder dos caçadores, mas El viejo é morto com certa facilidade enquanto bebe água. Isso também ajuda a compreender a forma como os seres humanos, habitantes e transeuntes da cidade de Nova Iorque aceitam-na normalmente, sem demonstrar muito espanto ou impedimento à sua circulação pelas ruas, visto que ela é considerada como um ser humanizado, um de seus semelhantes, que não oferece perigo iminente. Apesar de a tigresa adquirir um comportamento antropomórfico, veremos que ela guarda consigo seu instinto animal quando, ao final da narrativa, consegue encontrar, pelo cheiro, uma das moças que estava no acampamento de caça e, através dela, mister Haldin, e o mata.

Bekoff e Horowitz (2007) explicam que, em toda a fauna terrestre, há espécies animais mais propensas à antropomorfização; normalmente, esses seres guardam uma maior semelhança com a aparência física humana, como símios e macacos, ou pertencem ao nosso mesmo grupo taxonômico – os mamíferos (isso vale para a cultura ocidental: os japoneses, por exemplo, tendem a antropomorfizar os invertebrados). Os pesquisadores ressaltam que os seres humanos cultivam preferências pelos bichos eretos, que andam, correm ou voam, em

detrimento das espécies que rastejam, se arrastam ou vivem debaixo da terra, nos encanamentos e esgotos, como ratos e baratas. Inclusive quando se fala em animais ameaçados ou em extinção, há uma tendência em proteger mais as espécies cujos membros possuem olhos grandes e pelos, por serem esteticamente mais familiares e identificáveis com os homens, sendo que os animais pequenos, de olhos diminutos e pele viscosa não despertam com tanta eficiência o espírito protetor e ambientalista das pessoas. Apesar de existirem essas tendências em identificar-se mais com um grupo taxonômico em relação aos demais, há um outro fator preponderante, que é a experiência individual de cada um, como a exposição de forma contínua ao convívio com determinada espécie ou mesmo a identificação particular com algum ser. É o que ocorre com os animais domésticos, que normalmente são antropomorfizados quando atribuímos a eles certos traços de comportamento ou manifestações de sentimentos que são, em princípio, próprios dos humanos – vale ressaltar que, além de cães, gatos e animais da fazenda, como porcos, galinhas e cavalos, o homem tem ousado domesticar animais como aranhas, iguanas e até cobras, o que é encarado como algo exótico e audacioso, principalmente quando seus criadores afirmam que há troca de carinho nessas relações.

A tigresa encaixa-se no grupo mais propenso à antropomorfização por compartilhar com o ser humano a mesma classe taxonômica dos mamíferos e por locomover-se sobre a terra correndo, além de ter o corpo coberto de pelos. Ou seja, entre as inúmeras espécies que Gabriel García Márquez poderia ter escolhido para protagonizar seu projeto cinematográfico, o tigre pode despertar no leitor certa familiaridade e, no caso da história, também desperta sentimentos de compaixão e indignação diante da morte do companheiro da fêmea, o que se deve à forma como o grupo de caçadores estrangeiros é caracterizado: eram executivos, empresários, ricos, magnatas fúteis em busca de diversão ao lado de mulheres belas e jovens e de bebidas caras. Assim, o desfecho da história corresponde à expectativa de quem lê o projeto de cinema, visto que *La tigra* encontra mister Haldin em seu escritório do World Trade Center e o despedeça sem pressa.

Quando chega a Nova Iorque, *La tigra* procura um abrigo e, ao ver uma caminhonete descarregando jornais e revistas, sente um cheiro familiar, escuta o idioma de sua região vindo de uma conversa entre o motorista e o funcionário da distribuidora de jornais (o que sugere que o veículo pertencia a algum imigrante latino) e, confiante, sobe na caçamba, que a conduz até ao bairro Bronx. Lá, ela sente-se como se tivesse voltado a suas origens; é bem recebida pelas crianças e adultos que, inicialmente, encaram-na com assombro e cautela, mas, rapidamente, ficam alegres e festejam sua chegada. É importante lembrar que a cidade de

Nova Iorque³¹, conhecida como *Big Apple*, é considerada um dos lugares mais cosmopolitas do planeta por ser, desde sua fundação em 1625, um destino muito procurado por imigrantes de todo o mundo, inclusive da comunidade latina, como é o caso de La tigra, e, por isso, constitui um verdadeiro monumento à diversidade étnica e cultural. Além do mais, a região do Bronx, onde a tigresa é recebida, é conhecida por ter abrigado diversos grupos de imigrantes, principalmente europeus, como irlandeses, alemães, italianos, caribenhos provenientes em sua maioria de Porto Rico, Jamaica e República Dominicana, latino-americanos (muitos deles, descendentes de negros), africanos e judeus. Vê-se que La tigra desembarcou, afortunadamente, em uma cidade caracterizada justamente por ter uma população diversificada, na qual se encontram manifestações étnicas e culturais originadas de todas as regiões do mundo, o que facilita sua aceitação e integração ao ambiente. Ali, ela é bem tratada, come alimentos aquecidos e recebe mantas para se proteger do frio, já que estavam em pleno inverno nova-iorquino. Nessa parte da narrativa, vê-se de forma clara o alto grau de antropomorfização apresentado pela personagem:

Mientras duró el invierno, no salió del Bronx. Se la pasaba en la casa, donde se convirtió en otro miembro de la familia, tenía un plato especial para comer, un cepillo sedoso para lustrarle la piel, un jabón perfumado para bañarse, y hasta veía televisión todas las noches, la cabeza reclinada a los pies de la abuelita de la casa. Por las tardes salía a pasear con los tres niños, después que estos regresaban de la escuela. La llevaban de casa en casa como una alegre mascota, o al parque para jugar con otros niños del vecindario, y donde su único problema era un perro pequinés celoso de la entusiasmada acogida que siempre recibía La tigra. (MÁRQUEZ, 2011)

Mesmo que ganhe o status de um bichinho de estimação e se deite no chão junto aos pés da avó, La tigra tem atitudes essencialmente humanas, como assistir à televisão, tomar banho com sabonete perfumado e pentear-se para lustrar seu pelo. Essas atitudes, juntamente a seus sentimentos de viúva ávida por vingar a morte de seu companheiro, ajudam a envolver o leitor, a fazê-lo identificar-se com a história da tigresa e, até mesmo, a vibrar com sua vitória. Vizachri (2014) comenta que é a partir da antropomorfização que os humanos passam a valorizar mais os animais ao se imaginarem no lugar deles, pois assim ampliam sua empatia com os demais seres e até mesmo podem desenvolver preocupações éticas acerca da posição

³¹ A década de 1970 nova-iorquina, período de produção do texto marqueziano, foi marcada por anos difíceis que se distanciaram do glamour e da prosperidade dos anos 1950 devido ao violento tráfico de drogas, à mudança da classe média para os subúrbios e à crise econômica que trazia também alta inflação e desemprego. Além do mais, havia brigas entre gangues, alimentadas pelo fracasso do planejamento urbano e pelo temor causado por uma cidade à beira da falência, sendo a região do Bronx particularmente afetada por esses conflitos pelo declínio de qualidade de vida sofrido por seus habitantes.

do animal no mundo. Quando o comportamento do animal é próximo ao do humano, as pessoas passam a reconhecer com maior facilidade os interesses e individualidades das espécies, pois um personagem antropomorfizado carrega consigo não apenas metáforas de histórias humanas, mas a possibilidade de reflexão sobre que tipo de relações podemos estabelecer com os demais seres que nos rodeiam.

3 HOMEM E ANIMAL: UM LIMITE OU UM *CONTINUUM*?

O fato de a obra do escritor Gabriel García Márquez estar povoada de animais de diferentes classes e espécies que são aproximados, através do desenvolvimento da narrativa, dos seres humanos, possibilita que pensemos melhor acerca da relação estabelecida entre eles. Por mais que, em uma primeira leitura, outros temas distintos possam ser suscitados pelos textos literários, vê-se que, em nossos objetos de análise, é possível empreender uma reflexão mais aprofundada sobre como homens e animais relacionam-se ao longo do desenvolvimento do enredo, qual função o homem atribui ao bicho em diferentes situações e como ele posiciona-se perante os demais seres vivos.

A pesquisadora Maria Esther Maciel (2011b) explica que os animais são signos vivos de algo que escapa à nossa compreensão por serem, ao mesmo tempo, radicalmente outros e também nossos semelhantes, e nos fascinam por assombrar e desafiar nossa razão em sua alteridade. Dessa forma, tanto a ciência como a filosofia têm procurado explicar o que é o humano e o que é o animal e quais limites os separam, muitas vezes fazendo uso de critérios forjados em nome da racionalidade humana e da defesa de nosso humanismo antropológico. Para Maciel, pelo fato de ambas as áreas do conhecimento terem sido parciais em muitos de seus estudos e formulação de teorias, são buscadas possíveis respostas e esclarecimentos acerca da tensão entre as existências do homem e do animal em outras vias, em outros campos do saber e do imaginário humano, como é o caso da literatura, já que as tentativas de sondar a outridade animal sempre instigaram a escrita de poetas e escritores de diferentes épocas e procedências.

Com a análise da relação entre homens e animais nas narrativas marquezianas “Eva está dentro de su gato”, “Un señor muy viejo con unas alas enormes” e *La tigra* será possível estabelecer uma reflexão sobre os limites que os homens têm estabelecido entre eles e os animais ao longo da história da humanidade, partindo dos textos literários e direcionando nossa análise ao encontro dos estudos de escritores, pesquisadores e filósofos que se dedicaram a discutir esse tema, como Jacques Derrida, Dominique Lestel e Maria Esther Maciel, entre outros. Como bem esclareceu Maciel, pelos artifícios literários da representação e da metáfora, é possível apreender algo relativo à nossa própria animalidade, que pode ter sido perdida ou recalculada para que, ao longo dos séculos, um conceito de humano e humanidade pudesse ser construído. Assim, a partir dessas considerações, poderemos aceder a um dos objetivos centrais desta dissertação, que é refletir acerca dos limites entre homens e animais: se eles existem, como foram estabelecidos, quais relações de poder se encontram

imbricadas na delimitação dessa fronteira, ou, ainda, se o homem está mais próximo dos bichos do que imagina.

Para promover essa reflexão, na primeira parte deste capítulo serão analisadas as relações entre homens e animais nos textos de Márquez e, em seguida, será estabelecida uma discussão sobre os limites, muitas das vezes impostos, entre seres humanos e bichos, com a abordagem de tópicos pertinentes para essa análise, especialmente as questões da racionalidade, da linguagem, do especismo e da senciência.

3.1 A relação entre homens e animais no universo marqueziano

A evolução da espécie humana ocorreu paralelamente ao seu convívio com os animais, que também evoluíram e passaram por lentos processos de adaptação e seleção natural, ou até mesmo foram definitivamente extintos. Ao longo de sua história, o homem estabeleceu diferentes relações com os bichos, muitas das vezes motivado pela busca por sua própria sobrevivência, seja para alimentar-se, para extraír peles, ossos, chifres ou dentes que lhe servissem como utensílios ou para utilizá-los como meios de transporte.

O filósofo brasileiro Benedito Nunes (2011) explica que, nas raízes de nossa cultura, que são de origem greco-latina, há que se destacar dois elementos que se encontram às suas margens: o animal e o primitivo, tidos como “bárbaros”, o estranho que também era considerado um adversário, um oposto e, consequentemente, um inimigo. Dessa forma, a noção de animal foi construída como algo oposto ao homem e, ao mesmo tempo, como uma espécie de simbolização do que o ser humano tem de mais baixo, instintivo, rústico e rude em sua existência. Sob o apogeu do cristianismo, os deuses antigos e pagãos foram demonizados e passamos a ver o animal simbolizando o irascível dos sentimentos e a bruteza dos instintos. Assim, quando Charles Darwin posiciona o *Homo sapiens* no topo da cadeia evolutiva, o pensamento filosófico moderno já havia separado o homem do animal com a consolidação, a partir do século XVII, da filosofia cartesiana, que efetuou o primeiro corte moderno entre o ser humano e os demais seres ao postular que o homem é único animal racional ao obter sua razão da linguagem, a grande característica que o diferenciaria dos bichos. A teoria de Descartes é mecanicista ao defender a ideia de que os animais são o grande outro, corpos sem almas, simples mecanismos, e o pensamento cartesiano está presente no imaginário do senso comum até hoje, já que é comum ouvir das pessoas e até de crianças em fase escolar, surpresas com tal informação, que “o homem é um animal, porém, racional”.

No século XVIII, Nunes destaca o inglês Jeremias Bentham como um dos autores que passa a refletir acerca da questão da necessária libertação dos animais em relação à submissão aos homens, que os prendem há séculos. Bentham mostrou que não se trata apenas de libertar o animal do homem em si, mas de livrá-lo de qualquer sofrimento, visto que os animais sentem dor e sofrem, pois são dotados de um sistema nervoso com terminações portadoras de estímulos dolorosos – seria, então, a necessidade de libertação da dor e da crueldade.

Já no século XIX, Nunes comenta que o alemão Arthur Schopenhauer também fez alusões ferinas a respeito do tema, ao afirmar que nenhum animal maltrata por maltratar, exceto o homem, que demonstraria assim um indício de seu caráter demoníaco, muito mais grave que o caráter simplesmente animal. Para o filósofo brasileiro, de Schopenhauer até hoje, um dos mais nobres esforços da filosofia moderna tem sido, inclusive através da poesia, a tentativa de reconquistar a proximidade perdida desde a Antiguidade entre os seres humanos e os bichos. A temática da dor é usada como principal argumento, já que, como ressaltou Bentham, o essencial da questão é saber que os animais sofrem – em sua época, pouco poderia ser determinado a respeito de uma possível existência da alma e/ou da inteligência animal. Apesar de o animal continuar sendo o grande Outro, o maior alienado na nossa cultura, Nunes vislumbra a possibilidade de se estabelecer um maior companheirismo entre o homem e os bichos e toma como exemplos a obra do sul-africano J.M. Coetzee e as teorias sobre o especismo de Peter Singer, que propõem novas reflexões sobre a posição do animal no mundo.

Assim, é possível perceber que o distanciamento entre homem e animal aconteceu, paulatinamente, a partir do desenvolvimento de novas tecnologias e de diferentes campos do saber, já que os humanos foram, no decorrer tempo, permanecendo cada vez mais longe dos bichos; os selvagens, por exemplo, que podem nos oferecer algum risco, estão encerrados em zoológicos, parques ou reservas de preservação natural, ou vivem em regiões inóspitas, longe do convívio humano. Os animais com os quais ainda guardamos relações mais estreitas são os domésticos e os de estimação, que acompanham os homens em suas experiências cotidianas, seja no campo ou na cidade. Dessa forma, cabe às diferentes áreas do saber, como à literatura, trazer à tona a relação entre homem e animal, como afirma a pesquisadora argentina Florencia Garramuño (2011), para a qual os textos contemporâneos têm aproximado ambos até o mais alto grau de intimidade possível, colocando-os, em certos momentos, em um mesmo nível de protagonismo e fazendo da distinção entre um e outro uma espécie de dobra³² em mutação

³² O conceito de dobra, proposto por Gilles Deleuze em sua obra *A dobra: Leibniz e o barroco*, de 1988, é explorado pela pesquisadora e professora da área de Psicologia Rosane Azevedo Neves da Silva (2004) como a

constante, ao descrever uma região comum e compartilhada. Em “Eva está dentro de su gato”, “Un señor muy viejo con unas alas enormes” e *La tigra*, vê-se esse intento de aproximar, através da literatura, o convívio entre o ser humano e os bichos, em diferentes graus, sendo que algumas espécies parecem atuar de forma mais figurativa, como os caranguejos do vilarejo onde o senhor alado é encontrado, que apesar de poderem ser considerados como meros constituintes do cenário narrado, despertam reflexões e efeitos de sentido para a narrativa como um todo. Em contrapartida, o velho com asas e *La tigra* atingem um alto grau de protagonismo, funcionando como verdadeiros desencadeadores do desenvolvimento do conto ao fazer com que a história gire em torno deles e de suas peripécias, que constituem o eixo narrativo. Já a moça bela de “Eva está dentro de su gato” é a personagem principal da narrativa, que coloca o ser humano como centro do desenrolar da trama. Entretanto, é sua relação com os insetos e o gato que ativam a situação insólita dentro do conto; esses animais, apesar de não serem protagonistas, são peças-chave para o desenvolvimento do enredo.

Como explicou o pesquisador brasileiro Evando Nascimento (2011) ao comentar sobre os autores modernos que tematizaram o animal (Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Guimarães Rosa e a autora cuja obra ele analisa, Clarice Lispector), a literatura mais recente tem dado um estatuto fortemente questionador à figura do animal, que constitui um ponto de partida para a reflexão; ou seja, o bicho não é mais um adorno dentro da composição de uma obra literária, pois adquire o caráter de uma esfinge, algo que em princípio é ininteligível ou impalpável. O animal torna-se assim um ser enigmático que leva o leitor a refletir acerca do mistério da delimitação metafísica entre o território da humanidade e o da animalidade, a fim de problematizá-lo.

Em meio às diferentes relações que homens e animais podem estabelecer nos textos marquezianos, começaremos pela questão da necessidade do extermínio de certas espécies. No conto “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, logo no primeiro parágrafo da narrativa, Pelayo, morador da casa que divide com sua esposa Elisenda e com seu filho

expressão de um território subjetivo e do processo de produção desse território, ou seja, exprime o caráter coextensivo do dentro e do fora. A dobra constituiria, assim, tanto a subjetividade, enquanto território existencial, quanto a subjetivação, entendida como o processo pelo qual se produzem determinados territórios existenciais em uma formação histórica específica. Silva esclarece que, para Deleuze, tudo existe dobrado e cada formação histórica dobra diferentemente a composição de forças que a atravessa, dando-lhe um sentido particular (por isso, a própria subjetividade pode adquirir uma configuração distinta em função do modo pelo qual se produz a curvatura das forças que a constituem). Em seu estudo, Silva conclui que o conceito de dobra é importante porque nos força a pensar e a resistir a um mundo que se dá como evidente, plausível e previsível, pois o mundo seria, na verdade, uma obra aberta e permanentemente inacabada. A dobra afirma o mundo como potência de invenção: nela é cada vez novo o que se produz: “A dobra dá, portanto, visibilidade aos diferentes tipos de atualização da relação consigo e com o mundo ao longo do tempo, mostrando as contingências e as singularidades que marcam tanto a produção da subjetividade quanto os modos de subjetivação.” (SILVA, 2004, p. 73).

recém-nascido, inicia a limpeza dos cômodos de sua residência após uma grande tempestade e, para isso, precisa matar os caranguejos que haviam ali adentrado. Seu objetivo era matar esses crustáceos que, conforme já discutido, obtêm uma conotação negativa no enredo, atravessar o pátio da casa e, assim, alcançar o mar e atirar os bichos nele, visto que seu filho passara a noite com febre e a presença nefasta dos caranguejos era considerada como o motivo da doença do bebê. Dessa forma, fica visível a necessidade que o personagem tem de se livrar desses animais, matando-os e extinguindo-os, pois apenas o afastamento físico deles não seria suficiente para resolver o “problema” da enfermidade da criança.

Os caranguejos serão citados por mais quatro vezes, ainda na parte inicial do conto, sempre com essa conotação negativa, como uma praga e um mal a ser exterminado e distanciado dos moradores da casa. Comparados ao senhor com asas que aparecerá no pátio após a tempestade, pode-se pensar que esses seres são meros figurantes da narrativa, presentes apenas para constituir o cenário em que o enredo se desenvolve. Mas, em contraponto a essa visão, utilizamos as contribuições de Carlo Ginzburg (1989), que em seu método indiciário entende que a interpretação de uma obra se centra sobre os resíduos e sobre os dados marginais, que são considerados reveladores. Desse modo, são os pormenores, considerados sem importância e triviais, que poderão possibilitar a ascensão aos sentidos de uma narrativa e, por isso, devem ser valorizados e interpretados juntamente à figura do senhor com asas.

A atitude de extermínio dos caranguejos, seres aparentemente sem importância dentro do contexto geral do conto, constitui um primeiro indício da relação que será estabelecida pelo casal Pelayo e Elisenda com os animais, sejam eles reais ou fantásticos, ao longo da narrativa. Pelayo demonstra seu poder exercendo-o sobre criaturas indefesas, por atribuir a elas a causa da doença de seu filho. Liège Copstein e Denise Almeida Silva (2014), ao discutirem sobre a metáfora animal, o especismo e a retórica do poder na pós-modernidade, comentam que “Uma das formas de afirmar-se como não-bicho é exercer o poder sobre os animais. Esse poder tem sido desde sempre absoluto e inquestionável, tendo a humanidade utilizado os animais não humanos como objeto, estoque, recurso material” (COPSTEIN; SILVA, 2014, p. 213). Para as autoras, o homem estabelece uma hierarquia em relação às demais espécies com o objetivo de colocar seus direitos acima do direito à vida dos outros animais, que passa a ser menos importante do que o desejo humano de exterminá-la.

Em “Eva está dentro de su gato”, também é possível identificarmos o desejo de extermínio animal, porém, de uma outra espécie: a moça bela, protagonista do conto, sofre com os insetos que moldam seu corpo internamente durante a noite. Eles a deixavam bela, a tornavam o centro das atenções e dos olhares masculinos, o que a incomodava bastante tanto

pelo assédio que sofria como pela extrema dor causada pela atividade noturna exercida por eles, e que a impedia de dormir:

En vano luchaba por ahuyentar aquellos animales terribles. No podía. Eran parte de su propio organismo. Habían estado allí, vivos, desde mucho antes de su existencia física. Venían desde el corazón de su padre, que los había alimentado dolorosamente en sus noches de soledad desesperada. O tal vez habían desembocado a sus arterias por el cordón que la llevó atada a su madre desde el principio del mundo. Era indudable que esos insectos no habían nacido espontáneamente dentro de su cuerpo. (...) De nada valía a las mujeres de su estirpe admirarse de sí mismas al regresar del espejo, si durante las noches esos animales hacían su labor lenta y eficaz, sin descanso, con una constancia de siglos. Ya no era una belleza, era una enfermedad que había que detener, que había que cortar en forma enérgica y radical. (MÁRQUEZ, 2005, p. 24-25)

Pelo trecho, vê-se o desejo da moça em livrar-se daqueles insetos que lhe causavam uma dor terrível e, ao mesmo tempo, sua frustração, já que exterminá-los era uma tarefa quase impossível, pois a personagem tinha conhecimento que eles eram uma espécie de doença hereditária, que já assolara muitas mulheres de sua família. Além do mais, os insetos, como elucidado acima, eram elementos de seu próprio organismo, como se fizessem parte da própria constituição física de seu corpo. Isso nos faz pensar acerca da animalidade que lateja dentro de nós, que é parte constituinte de nossa existência. O filósofo, etólogo e pesquisador francês Dominique Lestel (2011) esclarece que, com os estudos mais aprofundados acerca do homem pré-histórico no século XX, chega-se a um ponto em que a animalidade e o humano são apreendidos conjuntamente, pois “os cenários da hominização evocam os processos pelos quais a hominalidade escapou da animalidade para se tornar humana.” (LESTEL, 2011, p. 25). Retomando as ideias batailleanas, o estudioso francês explica que a animalidade se torna, desse modo, algo do qual o homem se liberta ao longo de um período pré-histórico demarcado, porém não datado, e à qual retorna quando foge de si mesmo, ou seja, permanece entranhada em nosso ser. Por isso, no conto marqueziano, o fato de que os insetos fazem parte do corpo da moça bela aludem a essa animalidade recalculada na nossa própria constituição e que vem à tona, por exemplo, quando se diz que alguém agiu com “selvageria”, ou que se comportou “como um animal”.

Nessa situação em que a personagem não consegue se livrar dos minúsculos seres que habitam seu corpo, assistimos a uma “vitória” dos animais, visto que os insetos, apesar de apresentarem tamanho diminuto, estão em maior quantidade vivendo dentro do corpo da moça, o que impossibilita que sejam completamente eliminados. Nunes (2011) comenta a

respeito dos animais que causam ódio nos humanos porque não se rendem, como é o caso dos ratos que, mesmo perseguidos por associarem-se à sujeira, a doenças e à contaminação, reagem, se organizam em unidades subterrâneas nos esgotos e ali proliferam-se e, por isso, “vencem”. Para o pesquisador, analogamente aos ratos, insetos e micróbios, seres aparentemente primitivos e pouco evoluídos, podem ser os únicos capazes de nos vencer – através das doenças que transmitem – e sobreviver a nós, como ocorre no conto, já que demonstram sua força por serem inatingíveis.

É paradoxal perceber que esses animais que, de acordo com Nunes, causam ódio nos humanos são, na maioria das vezes, os seres que convivem conosco de forma mais próxima, já que é comum que todos encontrem em seus lares formigas, baratas, moscas, pernilongos, traças e, até mesmo, ratos. Nascimento (2011) esclarece que certos bichos estão, ao mesmo tempo, extremamente distantes numa escala de valores atribuídos ao vivo e muito próximos de nossa convivência e, ao efetuar essa reflexão, também se lembra dos insetos que, juntamente aos vírus e às bactérias, ocupam o último lugar em uma linha evolutiva e valorativa, representando o que há de mais primitivo e detestável, e ainda assim habitam nossos lares, fazendo com que convivamos com a alteridade no limite do suportável.

Pensando nesses animais detestáveis, Márcio Seligmann-Silva (2011) tece pertinentes considerações sobre o conceito de abjeto ao aludir ao tratado sobre o belo e o sublime do filósofo e político anglo-irlandês Edmund Burke (1729-1797), que utilizou o animal como exemplo para elucidar suas ideias. Para Burke, as coisas terríveis, opostas às coisas sublimes, são sempre grandiosas; entretanto, quando possuem qualidades desagradáveis, como algum grau de periculosidade, são apenas detestáveis, como os sapos e as aranhas. Seligmann-Silva interpreta que, a partir das considerações do filósofo, pode-se estabelecer uma fronteira entre o sublime e o que passou a ser conhecido como abjeto no final do século XX: enquanto o sublime era pensado como a chave do decoro retórico, o detestável se aproxima do abjeto – conceito que implica recusa e negação do que é baixo, desprezível e ignóbil. Burke e outros teóricos do sublime acreditavam que o asqueroso deveria permanecer fora das representações artísticas, ao passo que Seligmann-Silva defende a ideia que, com as descobertas científicas do século XIX, o abjeto passou a estar presente cada vez mais nas obras de arte, e aponta a coincidência histórica no fato de Charles Darwin ter revelado o ser animal na origem humana ao mesmo tempo em que a estética clássica perdia lugar para a representação abjeta.

Seligmann-Silva também recorre a Julia Kristeva para melhor explicitar o que é o abjeto: aquilo que é recusado, ejetado, vomitado, uma espécie de recalque originário a iluminar nosso ser fragmentário, pois é origem e também dele nasce a nossa vida:

Ou seja, o abjeto é pensado, a partir de Kristeva, como algo que nos remete ao momento ritual de nossa cultura, ele obriga o simbólico a um ato regressivo para garantir a si mesmo, já que este mundo está desde sempre ameaçado de romper sob a força de uma massa abjeta originária que insiste em vir à tona. (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 156)

A presença de seres considerados como detestáveis na narrativa de Márquez, como os caranguejos e os insetos, alude ao conceito de abjeto por remeter ao primitivo humano, e o desejo latente de exterminá-los, de distanciar-se deles sob qualquer condição ocorre porque eles nos lembram nossa origem, de modo que há o intuito de recalcar esse instinto mais primário, que deve jazer nos confins de nossa existência. Eliminar o que é desagradável, baixo e aparentemente desprezível faz o ser humano lembrar-se do que ele pensa que é: um ser superior e evoluído, que precisa permanecer distante do que é sujo, pequeno, dispensável. Jacques Derrida (2002) comenta acerca do discurso filosófico ocidental que corrobora essa suposta superioridade que o homem afirma ter sobre as demais criaturas: ao deter o “próprio” do humano (ser um sujeito histórico, social, fora da natureza, com acesso ao saber e à técnica), o homem acredita encontrar-se em um patamar superior que permite assujeitar os animais e adquire o que o filósofo francês chama de “defeito de propriedade”, que justificaria seus impulsos, seus elãs. Dessa forma, é possível perceber o estatuto que ganham os insetos e caranguejos nos dois contos: não são sujeitos, mas também não são objetos – são abjetos, a partir desse prefixo de negação que lhes nega a condição de ser algo, e por isso são assujeitados pelos desejos humanos de extermínio.

Nos contos, os insetos e os caranguejos, configurados como abjetos, são associados pelos personagens ao mal, a algo a ser eliminado. Porém, percebe-se que suas caracterizações nas narrativas podem ser apreendidas por vieses distintos, pois enquanto a moça bela é diretamente afetada pelos seres diminutos que habitam seu corpo e lhe causam dor, os crustáceos são considerados malévolos por uma questão de crendice, que simbolicamente relaciona-os a um animal nefasto. Vale ressaltar que, apesar da dor causada à moça bela, os insetos também lhe conferem beleza, atraindo a atenção de todos, pois são eles quem moldam internamente seu corpo durante a noite. Percebe-se, então, o papel contraditório que esses seres ocupam na narrativa: ao mesmo tempo em que causam sofrimento, criam o belo que, por estar diretamente relacionado à dor, acaba se tornando algo negativo para a personagem do conto, que não quer mais ser bela se precisa sofrer tanto para isso.

Já os caranguejos, por mais que sejam biologicamente mais evoluídos que os insetos, estão mais suscetíveis aos intentos humanos de exterminá-los, pois não andam tão

rapidamente e, por isso, são facilmente alcançados por Pelayo, ao passo que os insetos se escondem num lugar extremamente seguro: sob a pele humana. Vê-se, portanto, que o desejo da moça bela em afugentar os insetos de seu corpo é justificável pelo sofrimento que eles lhe causavam; entretanto, quando Pelayo mata e atira os caranguejos ao mar, está motivado por um ideal de limpeza, de livrar seu pátio da sujeira causada pela lama misturada aos crustáceos e seu lar dos maus agouros, das energias negativas que eles acreditavam serem causadoras da doença de seu filho. Desse modo, a moça de “Eva está dentro de su gato” e o dono da casa de “Un señor muy viejo con unas alas enormes” mostram-se dispostos a manter o mesmo tipo de relação com certas espécies animais, ao desejarem um afastamento físico motivado por diferentes razões.

Outra relação entre homens e animais que pode ser apreendida pelos contos é o encarceramento, o enjaulamento de certas espécies ou seus híbridos para que sejam expostos à visitação para obter lucro. O primeiro exemplo dessa relação é a atitude tomada por Pelayo quando ele se depara pela primeira vez com o senhor velho e alado no pátio de sua casa, após ter lançado os caranguejos mortos ao mar:

La luz era tan mansa al mediodía, que cuando Pelayo regresaba a la casa después de haber tirado los cangrejos, le costó trabajo ver qué era lo que se movía y se quejaba en el fondo del patio. Tuvo que acercarse mucho para descubrir que era un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas. (MÁRQUEZ, 2006, p. 7)

Assim que vê o velho preso no lodaçal, Pelayo resolve chamar sua esposa, Elisenda, para que pudessem compartilhar a visão daquele ser vestido em trapos, calvo, com poucos dentes na boca, parecendo um *bisabuelo ensopado*, cujas asas se encontravam sujas, um tanto desplumadas e encalhadas na lama. A precariedade da condição física do senhor alado faz com que o casal atribua a ele uma idade avançada e, apesar das grandes asas e de inicialmente ser um pouco assombroso, é considerado familiar e, por isso, os dois tentam estabelecer um diálogo com ele, porém, sem sucesso; o senhor os respondera em um dialeto incompreensível, mas tinha uma boa voz própria de navegantes. A familiaridade associada ao senhor alado é explicada pelo fato de que sua constituição física lembrava mais um ser humano que um animal, o que está explícito no próprio título do conto: trata-se de um homem, porém, dotado de asas enormes. O caráter híbrido desse personagem, discutido no capítulo anterior, juntamente a esse impasse na comunicação entre ele e o casal, faz com que Pelayo e Elisenda interpretem que ele não é um de seus semelhantes; entretanto, vale ressaltar que puderam

identificar nele traços próprios da espécie humana, inclusive por ter sido possível perceber sua idade avançada.

A respeito da linguagem, a pesquisadora e professora de história das religiões Wendy Doniger (2002) explica que ela é o lugar de onde brota a compaixão, ou seja, não atormentamos as pessoas com as quais nos comunicamos; pelo contrário, há o estabelecimento de um processo de identificação. Para ela, o homem precisa começar a entender as formas de linguagem praticadas pelos animais, sejam elas os sinais dos chimpanzés, os silvos dos golfinhos, a linguagem corporal dos primatas ou apenas a linguagem silenciosa dos olhos: “Essa é a linguagem que temos que aprender a ler, a linguagem que é negada pelas pessoas que defendem o direito de tratar os animais como coisas, usando uma tautologia útil a si próprios.” (DONIGER, 2002, p. 125). A pesquisadora comenta sobre o mito do ser humano que vive entre os animais selvagens, conta como eles conseguem falar um com o outro, como não se atacam, e defende que a linguagem, e não a forma de alimentação, é o que, em última instância, separa o homem dos animais, até mesmo nos mitos, nos textos literários. No conto de Márquez, percebe-se que o fato de o casal não conseguir estabelecer um diálogo com o senhor alado é crucial para o desenvolvimento da narrativa: todos os seus anseios e os possíveis sentimentos que possa vir a manifestar são ignorados, assim como as ações que o desumanizam são legitimadas – ele pode ser encarcerado, viver junto às galinhas, ser queimado com ferro de marcar novilhos, não receber os mesmos alimentos que o casal e seu filho comiam, pois não era considerado como um de seus semelhantes.

Após não conseguir compreender o dialeto do velho, o casal ignora o inconveniente das asas e conclui que ele era apenas um naufrago solitário cujo navio havia sido abatido pelo temporal. Entretanto, com apenas um olhar, uma vizinha muito sábia explica ao casal que estavam equivocados, pois, de acordo com ela, aquele velho com asas não era um navegante, e, sim, um anjo. Após esse diagnóstico, o casal adota uma atitude distinta da que fora tomada com relação aos caranguejos: seria um ato inadmissível matar um ser celestial, criatura divina e superior; era mais adequado mantê-lo ali, vivo. Além do mais, a presença do senhor com asas provou ser divina porque, por volta da meia-noite daquele dia, o filho recém-nascido de Pelayo e Elisenda despertou sem febre e com vontade de comer; ou seja, a chegada daquela criatura foi capaz de provocar um milagre quase instantâneo ao trazer saúde para o bebê. Nesse momento, a recuperação do filho do casal não mais se associa ao afastamento e morte dos caranguejos – a ausência desses crustáceos é substituída pela presença de um ente supostamente milagroso, divino, pois o aparecimento do anjo é apontado como a causa da

cura³³ da criança. Contudo, a atitude adotada em relação a ele não é de adoração ou compaixão, pois Pelayo aponta uma arma em sua direção e decide prendê-lo no galinheiro, já que as asas o aproximavam da anatomia das galinhas.

O casal, apesar de inicialmente ter decidido colocar o velho numa balsa e abandoná-lo em alto mar, muda de ideia ao perceber “todo el vecindario frente al gallinero, retozando con el ángel sin la menor devoción y echándole cosas de comer por los huecos de las alambradas, como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo.” (MÁRQUEZ, 2006, p. 9). Dessa forma, mantê-lo preso junto às galinhas e cobrar por sua visitação seria uma forma de lucrar, uma maneira vislumbrada pelo casal de obter vantagem a partir daquela situação inusitada. Apreende-se, assim, mais uma relação entre homem e animal, dessa vez exclusivamente baseada na exploração financeira e possibilitada, no caso do conto marqueziano, pelo encarceramento do senhor com asas. O pesquisador Gabriel Giorgi (2011) comenta que, no sistema capitalista, os corpos viventes, não apenas os animais como também os homens, são transformados em mercadorias, em algo intercambiável e eventualmente sacrificável em prol de um cálculo econômico – entendamos aqui a palavra “sacrificar” não apenas como a morte em si, mas como qualquer tipo de sacrifício que valha o lucro, como o encarceramento, por exemplo. Especialmente em relação aos animais, Giorgi explica que eles se tornaram uma propriedade privada dos seres humanos que afirmaram sua posição hierárquica explorando os demais seres, lucrando ao limitar suas formas naturais de vida, assim como ocorreu com o velho alado preso junto às galinhas para ser visitado.

A atitude do casal para com o “anjo” é análoga à relação entre humanos e animais em um zoológico: encarcera-se um bicho exótico, diferente, que atraia o olhar e a curiosidade das pessoas mediante um pagamento (no conto, cinco centavos por visitante), valor este investido por momentos de diversão e/ou distração. O crítico de arte e escritor inglês John Berger (2003), no capítulo “Por que olhar os animais?” de sua obra *Sobre o olhar*, discorre sobre os zoológicos, explicando que surgiram no momento em que os animais iam desaparecendo da vida cotidiana; logo, esse lugar constitui um monumento à impossibilidade de tais encontros. Ele aponta que, no século XIX, os zoológicos públicos eram confirmação do poder colonial moderno, pois a captura de animais era a representação simbólica da conquista de países remotos. A relação dos donos da casa com o senhor com asas corrobora essa mesma

³³ Na tradição cristã, a presença dos anjos pode associar-se à cura: o nome do arcão Rafael significa “Deus te cura”. Rafael é considerado um guardião da saúde, pois, no Antigo Testamento, é enviado por Deus para curar Tobias de sua cegueira e acompanhá-lo numa longa viagem como um guia. Percebe-se, assim, como o imaginário ocidental cristão encontra-se entremeado dessas associações advindas do texto bíblico e que, aos poucos, foram incorporadas no senso comum.

concepção de dois séculos atrás, visto que ambos expõem seu poder fazendo com ele o que desejam, ao seu bel prazer, de acordo com suas ambições financeiras, com sua ganância.

Em *La tigra*, também é exposta essa atitude humana de encarcerar um animal em uma jaula com o objetivo expô-lo à visitação e de, consequentemente, obter lucro. A personagem La tigra vivia junto ao seu companheiro El viejo num zoológico, como está elucidado no trecho a seguir:

El zoológico de Cartagena, situado fuera del recinto amurallado, junto al Baluarte de San Felipe, era un destortalado pabellón de madera pintado de verde, con empolvadas jaulas alrededor de una fuente sin agua, y donde había, una pareja de tigres de Bengala implantados en el país desde hacía varias generaciones. Era un viejo y feliz matrimonio que durante muchos años demostró tener una gran compatibilidad de caracteres. Habían procreado muchos hijos para los zoológicos del país y los circos del mundo, gracias a su buena estirpe. Pero ya les quedaban muy pocos años de vida, se pasaban los días acariciándose y bostezando en sus desvencijadas jaulas, y de noche dormían enroscados el uno con el otro. Al macho le llamaban El viejo, por su edad y mansedumbre. A la hembra, más saludable y valiente, se le conocía con la simple referencia de La tigra. Con el fin de que le presentaran el último gran servicio a la Nación, también ellos fueron escogidos para distraer a los cazadores, del río. (MÁRQUEZ, 2011)

Pelo trecho, percebe-se o alto grau de desmazelo na caracterização do zoológico: o pavilhão em que o casal de tigres de Bengala vive está caindo aos pedaços, as jaulas estão sujas de pó e a fonte de água sequer funciona. Apesar dessa situação, conforme a descrição do narrador, tanto La tigra como El viejo estão acostumados àquela condição e, por isso, ali vivem “bem”, em um “feliz casamento”, aproveitando os últimos dias de suas vidas, condicionados a uma rotina imposta pelos tratadores. Apesar de o casal de tigres ter servido à nação, fornecendo suas crias para outros zoológicos e circos, foram destinados, já ao final de suas vidas, a entreter os caçadores em temporada de caça que não conseguiam encontrar nenhum outro animal naquela região. Percebe-se, assim, o pouco valor que receberam dos donos do zoológico, ao serem considerados apenas como objetos, brinquedos para distrair os turistas.

Pode-se refletir que esse ato de encarceramento do senhor alado, de La tigra e El viejo demonstra a superioridade que o ser humano pensa deter, ao conferir-se o direito de aprisionar o outro, estabelecendo assim uma distância, uma separação entre ele e os bichos. Enquanto o animal encontra-se limitado num espaço fisicamente delineado, por estar enjaulado, o homem é livre para fazer com ele o que desejar, pois a si próprio não impõe limites.

Dominique Lestel (2011) propõe uma análise acerca do conceito de comunidades híbridas que se relaciona a uma reflexão que pode ser empreendida a respeito dos zoológicos. Para ele, apesar das múltiplas tentativas de distinguir o homem do animal, de determinar as particularidades e as especificidades de cada um, valorizando assim a questão da diferença, ambos teceram, ao longo dos séculos, uma diversidade de comunidades mistas e interespécificas; ou seja, nessas comunidades, as existências humana e animal não são percebidas em termos de uma oposição ou de uma hierarquia, mas em termos de uma complementaridade em constante evolução. Um exemplo dado por Lestel sobre essas associações, fundadas em interesses recíprocos e em trocas mútuas, é a comunidade mista de humanos e animais domésticos, na qual o etólogo defende que não apenas o humano domestica, como também é domesticado, por exemplo, pelos gatos, que o ensinaram a reconhecer e respeitar seus hábitos vitais. Apropriando-se das ideias do já falecido botânico, antropologista e linguista francês André-Georges Haudricourt, Lestel comenta acerca da possibilidade de uma “familiarização recíproca” entre humanos e animais, visto que os ruminantes são atraídos pelo sal e pela urina do homem, bem como os gatos e porcos pelos excrementos e dejetos humanos, além do fato de que um animalzinho de estimação, ao ser adotado por uma pessoa, torna-se um membro de sua família, adquirindo plenos direitos.

Em uma comunidade híbrida, diversos interesses são compartilhados: o fornecimento de possibilidades nutritivas ao outro, interesses de proteção e de reprodução, e até mesmo um interesse intelectual, despertado pela curiosidade que um ser provoca no outro. Diante da situação de um animal selvagem numa comunidade híbrida, Lestel esclarece:

O animal selvagem é, em princípio, estrangeiro à comunidade, aquele com o qual o pacto conjunto de compartilhamento de interesse e de compartilhamento de sentidos funciona de uma maneira totalmente outra que com os animais domésticos ou domados. Pode uma comunidade humana viver sem animais selvagens? Tal questão assombra nossas culturas. (LESTEL, 2011, p. 45)

Ao comentar sobre os animais selvagens, cuja inserção numa comunidade híbrida é um tanto problemática pelos perigos que oferecem ao ser humano, Lestel lembra-se dos zoológicos e dos parques naturais, que representam, para ele, o grau zero da comunidade híbrida. Como a convivência com bichos selvagens é bastante limitada, salvo alguns casos de pessoas que dividem com leões, tigres e outros tipos de animais suas casas e são, por isso, comumente abordadas pela mídia em programas televisivos, o homem opta por isolar toda a selvageria em espaços destinados a esse fim, protegendo-se assim dos perigos oferecidos

pelos instintos de sobrevivência desses seres. Isso ocorre com La tigra e El viejo que, por serem pertencentes a uma espécie de felinos selvagens, são encerrados num pavilhão de zoológico e sua convivência com os humanos limita-se aos cuidados que provavelmente recebem de seus tratadores, que os alimentam, oferecendo-lhes o que for necessário para sua sobrevivência. Entretanto, quando La tigra viaja para Nova Iorque com o intuito de vingar a morte de seu companheiro, esse isolamento do selvagem que caracteriza o grau zero da comunidade híbrida será substituído por uma convivência pacífica com a família de imigrantes latinos que vive no bairro do Bronx. Lá, ela será acolhida como um membro do grupo, antropomorfizada e tratada como um animal de estimação, como será melhor explicitado no decorrer deste capítulo.

Dessa forma, vê-se que, ao enclausurar o senhor alado num galinheiro, de forma análoga ao que ocorre com um animal em uma jaula de zoológico, Pelayo e Elisenda estabelecem esse grau zero quando desejam privar-se da convivência com o velho. Eduardo Jorge de Oliveira (2011) explica que, diante da presença de um corpo híbrido de homem e animal, considerado um abjeto, existe um incômodo na ordem de algo que é, ao mesmo tempo, familiar e estranho, pois algo de inquietante reside nessa familiaridade, e aquele que o observa lida com uma presença totalmente outra, uma presença ameaçadora, uma oscilação entre medo e maravilhamento. Por isso, o casal enclausura o velho com asas, por um desejo de não precisar encarar por todo o tempo aquela figura que inquieta e que, ao ser incompreensível, ameaça e precisa ser isolada.

Michel Foucault (2000), ao traçar uma cronologia a respeito da evolução dos métodos classificatórios aliados ao desenvolvimento da história natural, expõe como a classificação sempre esteve historicamente calcada no binarismo semelhança/diferença. No século XVII, por exemplo, a história natural supervalorizou o sentido da observação em detrimento dos demais, sendo que o simples olhar operava com limitações na medida em que aspectos internos eram ignorados: separavam-se os indivíduos a partir de suas semelhanças e diferenças externas, por sua cor, formas e linhas visíveis a olho nu; os tecidos e órgãos internos dos vegetais e animais não eram considerados. A limitação exercida por Pelayo e Elisenda em relação ao velho alado está igualmente calcada pelo simples olhar: o par de asas enormes, que obviamente chamaram a atenção dos dois, somado ao não estabelecimento de uma comunicação oral, já foi suficiente para se concluir que o senhor era um oposto, fazia parte da outridade.

Ao explicar sobre o método classificatório chamado de sistema, Foucault esclarece que ele se pauta na escolha de um conjunto finito e relativamente limitado de traços, dos quais

se estudarão em todos os indivíduos que se apresentarem as constâncias e as variações, valorizando-se assim o estudo do conjunto das identidades e das diferenças. Dessa forma, analogamente ao método do sistema, quando o casal se depara com a figura do senhor alado, associa que asas não fazem parte do conjunto dos traços humanos e, por isso, apesar de achá-lo familiar, classifica-o como outra coisa – já que se move e se alimenta, o que resta é alocá-lo junto aos animais. Entretanto, é exatamente essa dúvida que apavora e incomoda: como pode um ser tão humano ser alado? Por isso, ele deve ser isolado, para que se resolva esse impasse classificatório.

A respeito dos zoológicos, cuja configuração está presente nos textos “Un señor muy viejo con unas alas enormes” e *La tigra*, Berger (2003) comenta sobre o desapontamento das pessoas que os visitam, especialmente as crianças que se impressionam com o estado letárgico em que os animais se encontram, parecendo que estão mortos. Para ele, a visibilidade do bicho e seu espaço, seu ar, estão reduzidos a símbolos, pois a decoração reproduzida apenas cria uma ilusão que sugere a paisagem natural em que viveria esse animal e funciona como um mero cenário de teatro para os visitantes. Berger afirma que, no zoológico, o ambiente criado é ilusório, o animal sobrevive passivamente a partir de uma série de intervenções externas arbitrárias, dependente e isolado de tal modo que ele trata tudo que ocorre ao seu redor como algo marginal e, por isso, sua postura para com os visitantes é de indiferença.

Essa indiferença está presente no personagem do senhor alado, que parecia não se importar com a presença da multidão que vinha de longe para visitá-lo após efetuar um pagamento no valor de cinco centavos:

El ángel era el único que no participaba de su propio acontecimiento. El tiempo se le iba buscando acomodo en su nido prestado, aturdido por el calor de infierno de las lámparas de aceite y las velas de sacrificio que le arrimaban a las alambradas. (...) Su única virtud sobrenatural parecía ser la paciencia. Sobre todo en los primeros tiempos, cuando le picoteaban las gallinas en busca de los parásitos estelares que proliferaban en sus alas, y los baldados le arrancaban plumas para tocarse con ellas sus defectos, y hasta los más piadosos le tiraban piedras tratando de que se levantara para verlo de cuerpo entero. La única vez que consiguieron alterarlo fue cuando le abrasaron el costado con un hierro de marcar novillos, porque llevaba tantas horas de estar inmóvil que lo creyeron muerto. Despertó sobresaltado, despoticando en lengua hermética y con los ojos en lágrimas, y dio un par de aletazos que provocaron un remolino de estiércol de gallinero y polvo lunar, y un ventarrón de pánico que no parecía de este mundo. Aunque muchos creyeron que su reacción no había sido de rabia sino de dolor, desde entonces se cuidaron de no molestarlo, porque la mayoría entendió que su pasividad no era la de un héroe en uso de buen retiro sino la de un cataclismo en reposo. (MÁRQUEZ, 2006, p. 11-12)

O “anjo” não participava de seu próprio acontecimento pois estava alheio a tudo que ali acontecia: não se importava com o grande número de visitantes, não obtinha nenhuma vantagem daquela situação; pelo contrário, tinha sua liberdade tolhida e não podia dirigir-se para onde quisesse, ir embora dali, nem ao menos escolher o que fazer ou comer. Por isso, estava indiferente ao público que, desapontado com seu estado de letargia, a ponto de imaginar que estivesse morto, provocava-o, atirando-lhe pedras e até mesmo tentando despertá-lo com ferro de marcar novilhos, ignorando qualquer dor que ele pudesse sentir.

Interessante destacar o paradoxo presente no início do trecho anterior: nesse parágrafo, o narrador caracteriza o senhor alado como um anjo que está estonteado pelo calor infernal do galinheiro, aquecido com lâmpadas a óleo que provavelmente auxiliavam as galinhas a chocar seus ovos e ajudavam os visitantes a obter uma visualização mais fidedigna do corpo da “atração”. Também há o calor da grande quantidade de velas que os peregrinos acendiam esperançosos por alcançar milagres e que, com o movimento de suas chamas e com a cor amarelo-alaranjada do fogo, aludiam ainda mais à criação de uma atmosfera infernal. Percebe-se essa contradição quando o casal opta por manter um ser supostamente divino em um ambiente tão desconfortável, desumano, metaforizado pela alusão ao inferno.

Mesmo que o senhor alado fosse considerado pelos visitantes como um ser divino e celestial, uma espécie de santo que podia operar milagres, constata-se pelo excerto que sua atitude não era de total resignação, pois não estava disposto a ser flagelado e reagiu bruscamente no momento em que marcaram suas costas a ferro. Assim, o “anjo” parentava ser passivo não porque era um herói ou um ser divino repousando, mas porque guardava dentro de si um “cataclismo”, uma verdadeira selvageria estocada em seu ser que poderia irromper-se, externar-se a qualquer momento. A revolta que provavelmente sentia ao encontrar-se naquela situação estava latente em seu corpo e sua quietude é justificada por sua melancolia, sua paciência em esperar que aquele espetáculo em algum momento chegasse ao fim.

Apesar de, em seu texto, Berger adotar um tom completamente crítico em relação aos zoológicos ao considerar suas práticas um tanto inadequadas para o bem-estar animal, ele aponta que o isolamento a que os bichos são submetidos permite sua longevidade enquanto espécimes e facilita seu arranjo taxonômico, o que também auxilia o desenvolvimento de estudos comparativos acerca do reino animal. Há estudos³⁴ mais recentes que defendem o

³⁴ A pesquisadora da área de Educação Ambiental Grasiely de Oliveira Costa (2004) defende o zoo ao argumentar que, em oposição às críticas e protestos de muitos órgãos a esses espaços, especialmente advindos de

zoológico como um espaço propício à conscientização ambiental e à atividade científica, na medida em que uma visita pode ser convertida em uma oportunidade de conhecer os exemplares que ali estão e motivar os visitantes a defenderem a preservação das espécies.

Entretanto, essa mudança no estatuto dos zoológicos é bem recente, ao passo que o texto de Berger foi publicado inicialmente no ano de 1980 e os textos de Márquez aqui analisados que tangenciam essa temática são de 1968 (“Un señor muy viejo con unas alas enormes”) e 1978 (*La tigra*). Porém, não se trata de afirmar simplesmente que os zoológicos evoluíram, melhoraram com o tempo e que, por isso, a questão está resolvida pela simples passagem do tempo. Tal discussão continua problemática se colocarmos numa balança o que é mais importante: manter as espécies encarceradas para estudá-las e serem o lazer de muitas famílias, mesmo que a visita seja acompanhada por um intento de conscientização ecológica, ou respeitar o animal permitindo-lhe viver em seu habitat natural, desfrutando de sua liberdade ao lutar por sua sobrevivência diariamente.

Dessa forma, tanto o senhor alado como o casal de tigres são considerados, no contexto do zoológico, como uma fonte de renda; eles são coisificados como um objeto na vitrine a ser admirado enquanto for capaz de chamar a atenção das pessoas e atrair visitantes. Como são vistos como objetos, e não como seres vivos, as pessoas tendem a enxergar o bicho enjaulado como uma espécie de posse, algo que lhes pertence já que, no momento da contemplação, os visitantes veem o bicho numa posição inferior porque está privado de sua liberdade, suas ações são limitadas, ao passo que o humano, do lado de fora, está “livre” para observá-lo e imagina estar ocupando uma posição privilegiada. Por isso, no caso do velho alado preso no galinheiro, os peregrinos exercem sua suposta hierarquia agredindo-o, atirando pedras e outros objetos para chamar sua atenção, para vê-lo se movimentando – perto desses exemplares encarcerados, os seres humanos podem se sentir superiores e, para confirmar essa superioridade, exercem uma espécie de poder, de dominação.

ativistas ambientais, eles têm obtido uma conotação mais positiva por não serem mais considerados apenas como uma vitrine de animais vivos ou como uma mera opção de lazer para as famílias nos finais de semana, mas como um local que possibilita aos pesquisadores efetuar estudos das espécies e de promoção da conscientização ambiental entre os visitantes. Costa demonstra que, com o passar dos anos, os zoológicos evoluíram para atender aos novos interesses da humanidade e, na atualidade, espelham as mudanças das relações entre homens e animais ao assumirem a tarefa de educar a população e preservar a biodiversidade, visto que várias espécies em extinção sobrevivem apenas nesses espaços artificiais que procuram conservar a fauna silvestre. Além do mais, a pesquisadora argumenta que os zoos têm criado programas, em sua maioria destinados a crianças e jovens em fase escolar, que transformam a visita aos animais em uma verdadeira aula de educação ambiental, em que as pessoas que vivem em ambientes altamente urbanizados têm a oportunidade, em muitos casos a primeira delas, de conhecer e estar perto de certos espécimes.

Como são considerados como objetos, os animais são descartáveis. Quando La tigra e El viejo atingem uma idade avançada e estão mais próximos da morte que da procriação de outros filhotes que pudessem ser enviados a circos ou a outros zoológicos, são compelidos a praticar o “último gran servicio a la Nación”: distrair os caçadores no acampamento de caça. Ou seja, depois que já não seriam mais úteis, que não seriam tão interessantes para os visitantes porque estavam ficando velhos e letárgicos, sua função seria morrer para agradar aos turistas e, seu ciclo de rentabilidade estaria, assim, encerrado.

O senhor alado, quando perde seus visitantes após a chegada da mulher-aranha, que se convertera em uma atração mais chamativa, passa a não receber nenhum tipo de atenção. Começa a andar livremente pela casa porque o galinheiro, que não era mais cuidado, estava apodrecendo e, com a alternância do sol e da chuva, estava totalmente destruído, possibilitando sua saída. Isso incomodou muito Elisenda, que não podia mais lucrar às custas da visitação do híbrido e ainda tinha que encará-lo todos os dias perambulando pelos cômodos. A solução para o problema ocorreu no final do conto: para alívio da mulher, o senhor alado havia recuperado o vigor de suas asas e voado para longe dali, e ela estava enfim livre do “estorvo”, daquele “objeto” que um dia fora útil e rentável, mas não era mais e, por isso, precisava ser descartado.

Nos dois textos, fica patente que a relação entre homem e animal só é mantida enquanto o bicho oferecer algum tipo de vantagem aos humanos, e, quando não houver mais nenhum proveito, esse “contato” é encerrado. Assim, percebe-se que a relação entre o ser humano e um bicho encarcerado é bastante delicada; há várias possibilidades de se manter esse contato, porém, nos textos marquezianos, ele ocorre de uma forma mais negativa que positiva, evidenciando-se um abuso do animal e nenhuma real preocupação com seu bem-estar.

Ainda sobre a questão do velho com asas, vê-se que seu enjaulamento possibilitou a Pelayo e Elisenda um grande lucro, pois puderam deixar um dos cômodos da casa repleto de dinheiro enquanto a fila de peregrinos só aumentava. Além dessa atitude do casal para com o híbrido relacionar-se com a questão do zoológico, ela também lembra os circos de horrores, que, de acordo com a professora Marize Malta (2010), pesquisadora da área de artes plásticas, era uma forma comum de entretenimento no século XIX, nos quais o espetáculo teatral convivia com a exibição de figuras estranhas ao público, constituindo-se assim como um parque itinerante de diversões extraordinárias. Malta explica que o público pagava, como no conto, para ver qualquer espécime humano exótico, como pessoas deformadas, gigantes, anões, mulheres-barbadas, mulheres-gorila, irmãs siamesas, pessoas excessivamente magras

ou gordas. Essas criaturas, que não gozavam dos benefícios do ideal humano, eram rebaixadas pelos espectadores ao patamar de um animal de zoológico e, por serem diferentes, despertavam o espanto e também o riso, o deboche; eram marginalizadas e inferiorizadas por serem excluídas dos contornos que as pessoas estabeleciam como delimitadores da espécie humana. A pesquisadora ressalta o prazer em olhar para essas aberrações, de maneira análoga ao dos visitantes do senhor alado, que mesmo que afirmassem ter outros motivos para vê-lo, sentiam prazer em contemplá-lo como algo diferente, como um animal exposto em um zoológico, assim como acontecia com as pessoas apresentadas em circo de horrores, onde a plateia esquecia que se tratavam de seres humanos, em essência iguais a todos os espectadores.

Além do senhor alado, outro híbrido é exposto no conto para visitação como em um circo de horrores: a mulher-aranha, cuja entrada para seu espetáculo era mais barata que a do velho com asas e as pessoas podiam fazer-lhe qualquer pergunta sobre sua condição, além de poder tocá-la e examiná-la. Consequentemente, em pouco tempo ela fez mais sucesso que o velho, que passou a ser esquecido pelos visitantes: “Semejante espectáculo, cargado de tanta verdad humana y de tan temible escarmiento, tenía que derrotar sin proponérselo al de un ángel despectivo que apenas si se dignaba mirar a los mortales.” (MÁRQUEZ, 2006, p. 13). Entretanto, apesar de ser explorada igualmente ao velho com asas, no enredo não é citado se ela ficava enclausurada ou se os visitantes a agrediam de alguma forma; pelo contrário, ela conquistava a todos porque contava os pormenores de sua desgraça, porque compartilhava a mesma linguagem das pessoas.

O tratamento distinto que o senhor com asas e a mulher-aranha recebem pode ser justificado exatamente pela ausência/presença da linguagem. Derrida (2002), em *O animal que logo sou*, discute temas que tocam os limites entre a humanidade e a animalidade e questiona-os. Ele comenta que, de acordo com o filósofo Heidegger, a essência da animalidade seria a ausência da linguagem e que, para Benjamin, a tristeza, o luto e a melancolia da natureza e dos animais nascem desse mutismo, do fato de terem apenas recebido um nome: “Ao se encontrar privado de linguagem, perde-se o poder de nomear, de se nomear, em verdade de *responder* em seu nome. (Como se o homem não recebesse também seu nome e seus nomes!)” (DERRIDA, 2002, p. 41). Mesmo que o filósofo francês questione a linguagem como um indício de humanidade, o senso comum humano ainda usa esse argumento para isolar-se num patamar superior ao dos animais, o que fica patente no conto de Márquez, pois o fato de as pessoas (Pelayo, Elisenda, padre Gonzaga, os peregrinos) não conseguirem estabelecer comunicação linguística com o senhor com asas é suficiente para

que ele seja considerado uma aberração e seja encerrado num galinheiro; já a mulher-aranha, que se comunicava através da fala e contava suas histórias, conquistou com mais rapidez seus visitantes e até foi capaz de despertar sua piedade, apesar de ainda ser tratada como algo diferente, uma criatura não humana a ser visitada (como nos circos de horrores). Desse modo, rapidamente, o velho alado foi completamente esquecido, pois o surgimento da mulher-aranha acabou por aniquilar toda sua reputação de ser algo interessante a ser visitado.

Entretanto, vale ressaltar que, por mais que a presença de uma linguagem comum ajude no estabelecimento da comunicação entre uma aberração, como é o caso da mulher-aranha de “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, e os demais seres humanos do conto, que se consideram exemplares “normais” de sua espécie, permanece uma relação de domínio, de exploração da forma física do híbrido. No caso dos circos de horrores, é muito provável que a maioria dos humanos ali expostos conseguisse falar e se comunicar com os outros e isso não era suficiente para que não fossem exibidos ao ridículo como palhaços que promovessem o humor (além do mais, muitas das vezes, a única forma de sobrevivência dessas aberrações, abandonadas pela família e rejeitadas pela sociedade, era expor-se como atração dos circos). Dessa forma, percebe-se que a linguagem comum promove a comunicação, mas o que predomina nessas relações é a diferença da constituição física, capaz de definir as fronteiras entre o que é amplamente considerado humano e aquilo que está à margem, no limite entre a humanidade e a animalidade e, pela estranheza que causa, é mantido no patamar de um animal. No caso da mulher-aranha, o narrador do conto deixa claro que as pessoas poderiam examiná-la por completo para que “nadie pusiera en duda la verdad del horror.” (MÁRQUEZ, 2006, p. 12), ou seja, todos estavam movidos pela curiosidade de verificar a anatomia daquele ser inusitado. Em ambas as situações, tanto o senhor alado como a mulher-aranha, independente dos diferentes graus de empatia e piedade que pudessem despertar nas pessoas, eram explorados em virtude de sua condição física e valorizados apenas enquanto representassem uma novidade; assim que outro espetáculo mais interessante surgisse, eles seriam descartados.

Uma outra relação que pode ser apreendida a partir dos textos marquezianos, especialmente em *La tigra*, é a questão do homem x animal durante uma temporada de caça. As pesquisadoras norte-americanas Amy Fitzgerald e Linda Kalof (2003) dissertam sobre o assunto da caça e apontam que o ser humano tem uma necessidade de exibir coisas mortas, como animais empalhados em museus de história natural. Para se contar a história de um animal por um museu, ironicamente, era necessário usar um exemplar empalhado perfeito

para cada espécie; assim, matava-se um animal ideal para que a taxidermia pudesse recriar sua história e assim, consequentemente, contar sobre a vida selvagem.

Retomando as ideias do estudioso da área de antropologia Matt Cartmill, as pesquisadoras esclarecem que a caça pode ser definida como um confronto armado entre o mundo humano e o mundo selvagem, como um conflito entre natureza e cultura. Normalmente, nesse conflito, há a vitória de um humano que, munido de armas de fogo, espreita um espécime desejado a fim de abatê-lo com um tiro certeiro. Fitzgerald e Kalof explicam que uma caça de sucesso requer a morte violenta e instantânea de um animal que geralmente é selvagem, hostil, esquia-se da aproximação dos homens e não se submete à autoridade humana, pois vive alheio à influência que a sociedade exerce sobre a natureza. Nessa descrição, encaixam-se os tigres do projeto cinematográfico de Márquez, pois apesar de haver outros animais na região de Casanare, os felinos eram o alvo do grupo de caça norte-americano por serem ali abundantes e por sua ferocidade – dominar um animal maior e com maior força física do que um humano constitui uma espécie de autoafirmação, uma demonstração de poder.

Assim que mata El viejo, companheiro de La tigra, vê-se a seguir quais são as atitudes tomadas por mister Haldin e seus colegas de caça:

Así, matar al animal, aunque no hubiera sido una de sus más gloriosas hazañas, le permitió realizar la ambición de su vida en una escala modesta.

Todo parecía calcado de una buena película de safari africano. Los cazadores tomaron las fotografías de rigor, y los sirvientes negros llevaron el cadáver del tigre al campamento. Allí lo despojaron de su piel, que era ya un cuero duro, arrugado, pero poblado de manchas espléndidas.

Mientras los sirvientes negros realizaban su labor de carnicería llegaron los restantes grupos, también cargados de hermosos trofeos. Habían cazado otros cuatro tigres, un león sin pelo, dos jaguares, una pantera, dos perros lobos, y hasta un gato montés, grande y feroz, escapado la noche anterior de una expedición botánica que andaba por la región. (MÁRQUEZ, 2011)

Fitzgerald e Kalof comentam que o registro da caça por meio de fotos faz parte da afirmação da masculinidade dos caçadores, que precisam demonstrar sua força, virilidade e coragem por terem abatido um animal selvagem – trata-se de um processo de autoafirmação, de “rigor”, usando uma palavra do trecho. Dessa forma, é preciso um público, uma audiência que veja seus troféus e reconheça neles todas as características necessárias para um caçador exemplar, materializadas no corpo do animal morto. As pesquisadoras explicam que a caça, como bem confirma o texto de Márquez, é uma prática majoritariamente branca, na qual o papel dos negros é sempre coadjuvante: cabe-lhes ser guias ou assistentes dos homens

brancos, sob um estereótipo de inferioridade, de servidão. Por isso, a caça pode ser vista como uma narrativa masculina branca de classe média, na qual prevalecem as ideologias de dominação (tanto do animal como do negro, um mero servente) e as relações de patriarcalismo e colonialismo³⁵, que lembram a hierarquia tradicional de classe e étnica e as histórias de poder branco nas colônias, exercido sobre a natureza e sobre outros povos.

Além do mais, haveria uma preferência no momento da caça, pois normalmente são escolhidos como alvos exemplares machos e adultos, como *El viejo*, já que os caçadores enxergam neles oponentes dignos que confirmem ainda mais seu poder. Entretanto, sabe-se que, no caso de *La tigra*, o tigre macho morto é proveniente de um zoológico e, por isso, não estava acostumado à vida na selva nem a esquivar-se dos perigos diários que ela oferecia, e, também, já estava em idade avançada, encaminhando-se para o fim de sua vida e não tinha mais a força e a rapidez de outrora. Por isso, percebe-se a que a caça de mister Haldin é facilitada (por mais que ele não soubesse que o tigre era um animal de zoológico), já que não há uma confirmação real de poder, apenas a criação de um simulacro, que levou seus companheiros, sua esposa e ele próprio a pensarem que ele havia abatido uma das presas mais desejadas do acampamento. Quantos aos demais animais caçados, como o leão, panteras e jaguares, entre outros, não há informação expressa no texto literário se eles são igualmente provenientes do zoo ou se viviam livremente naquela região.

Fitzgerald e Kalof explicam que a morte de animais durante uma temporada de caça se confunde a histórias de amor e afeto pela natureza, pela vida selvagem e pelos animais, visto que muitos caçadores argumentam que caçar é unir-se à natureza e aos bichos, já que sua prática é questionada por ser amplamente considerada como algo antiético, deplorável. Isso porque o animal passa a ser visto como um objeto: primeiramente é um objeto de distração, de diversão, buscado pelo caçador analogamente a uma tábua de tiro ao alvo, em que quanto mais certeiro e preciso o disparo, maior a habilidade e a “competência” do caçador. Em seguida, seu corpo é tido como um objeto, pois as partes de um animal abatido, lembranças da essência de uma presa valiosa, são convertidas em troféus nas paredes das casas, utensílios domésticos e peças de decoração – o que representa uma contradição do suposto amor à natureza que muitos caçadores defendem ter.

³⁵ Como já discutimos na seção “O animal no século XX e na contemporaneidade”, do capítulo 1 desta dissertação, não é nosso objetivo discutir as diferentes formas de representação da América Latina pela literatura e pela cultura ou promover discussões aprofundadas acerca da relação entre os norte-americanos e os latino-americanos (representados, em *La tigra*, respectivamente, pelos caçadores e pelos colombianos de Casanare) nos textos analisados. Porém, especialmente nas passagens relativas à caça, é possível apreender uma exploração neocolonialista exercida pelos turistas norte-americanos sobre o território da Colômbia: eles vieram de longe para caçar, divertir-se e matar a fauna local, o que constitui uma forma de exercer um poder que vai além da masculinidade para se configurar como uma afirmação política, econômica e social.

Desse modo, percebe-se que, em *La tigra*, a caça de animais na região colombiana de Casanare é desencadeadora do enredo e dos demais acontecimentos no projeto cinematográfico, e constitui um exemplo da descontinuidade entre homens e animais, pois está centrada na figura do homem que passa a ser o dono de sua vítima a partir de um “divertido” e desafiador jogo com a outridade, com o animal. Apesar de haver um suposto argumento de amor à natureza por parte dos caçadores, Fitzgerald e Kalof explicam que a caça é uma atividade necrocêntrica porque o animal é removido do discurso e o que resta é o seu fantasma, pois nesse tipo de relação o bicho, normalmente selvagem, precisa morrer para que o homem afirme seu poder e sua capacidade de dominação.

Sobre a morte dos animais, o pesquisador Gabriel Giorgi (2011) esclarece que, na sociedade humana que pratica o discurso da espécie³⁶, não há uma reciprocidade entre a morte humana e a do animal, pois a vida dos bichos é definida como fundamentalmente sacrificável, ou seja, é juridicamente irreconhecível ou abandonada. Assim, a morte animal seria necessária para que o homem pudesse transcender, e não é criminalizável por fazer parte de um mecanismo essencial para que os humanos possam definir sua hierarquia, sua superioridade ontológica. Por isso, uma prática como a caça delineia, no texto marqueziano, uma divisão entre a importância atribuída à morte humana e a morte animal, fazendo com que o caçador se afirme como o verdadeiro “rei da floresta”.

Enquanto durante a temporada de caça os tigres são alvo dos tiros dos caçadores, na cidade de Nova Iorque, especialmente no bairro do Bronx, a personagem *La tigra*, apesar de causar um estranhamento inicial entre os moradores dali, insere-se de forma positiva entre os imigrantes latinos. Como vimos no capítulo anterior, a tigresa é caracterizada segundo um alto grau de antropomorfismo, o que facilita sua convivência com os seres humanos do Bronx que em momento algum a consideram como um bicho selvagem e perigoso, que poderia atacá-los a qualquer momento. Dessa forma, *La tigra* ganha o status de um bichinho de estimação, pois chega a ser chamada, durante a narrativa, de “una alegre mascota”.

A relação entre *La tigra* e os moradores do bairro norte-americano é irônica na medida em que um animal de instinto selvagem é mantido dentro da casa de uma família como se fosse um membro dela. Isso corrobora a concepção eurocêntrica que enxergou certa selvageria nos latino-americanos; conforme já discutido nos capítulos anteriores, os europeus, aos chegarem na América, relacionaram o modo de viver dos povos que aqui viviam aos

³⁶ Gabriel Giorgi (2011) explica que o discurso da espécie procura distinguir as diferentes espécies segundo critérios de valor e traça limites políticos, jurídicos e culturais que sustentam a comunidade humana como diferenciada, pois destaca o que há de próprio no homem, como a linguagem.

animais exóticos que foram encontrados e, como os indígenas andavam nus e não se organizavam sob uma mesma concepção social europeia, eram considerados como selvagens, monstros que não demonstravam nenhum sinal de civilização. Benedito Nunes (2011) explica que os colonizadores chegaram a questionar se os índios possuíam alma, uma vez que muitas tribos praticavam a antropofagia, interpretada como uma atitude animalesca. Além do mais, esses povos eram tidos como primitivos porque tinham uma mentalidade diferente, pré-lógica, baseada na natureza e conduzida por potências místicas.

Apesar de essa concepção ser datada do século XVI, até hoje é recorrente que, em muitas situações, os latinos sejam vistos pelo senso comum como um povo não civilizado que vive conforme as leis da natureza, pois há a legitimação do estereótipo do latino animalesco, selvagem, que não sabe se portar conforme o modelo das antigas metrópoles (atualmente, juntam-se aos mantenedores desse estereótipo os norte-americanos). Esse seria um possível motivo pelo qual os imigrantes latinos instalados no Bronx convivem pacificamente com La tigra; já estariam “acostumados” a viver rodeados de animais, metaforizados aqui como um indício de ausência de civilização, e por isso o convívio é tão normal, é como se estivessem próximos a seus semelhantes.

A respeito dos animais de estimação, John Berger (2003) esclarece que, no passado, todas as classes mantinham animais domésticos dentro de casa porque eles tinham alguma utilidade: havia cães para guardar a casa ou para auxiliar numa atividade de caça, havia gatos que deveriam matar ratos, entre outros. Quando animais são mantidos dentro de casa sem nenhuma utilidade prática, eles são considerados como bichos de estimação, o que constitui uma inovação da cultura moderna: “É parte daquele afastamento universal porém pessoal para dentro da pequena unidade privada da família, decorada ou mobiliada com objetos do mundo exterior, que é um traço tão distintivo das sociedades de consumo.” (BERGER, 2003, p. 20). Dessa forma, a função de um animal de estimação é a de “completar” seu proprietário e de permitir que ele demonstre sua personalidade mais profunda que, recalculada na convivência com a sociedade, pode ser espontânea durante o relacionamento com um bichinho.

Assim, quando La tigra se torna um animal de estimação, ela é extremamente bem tratada, se aquece e se protege do rigoroso inverno nova-iorquino, tem alimentos e diversão junto aos moradores do bairro que habita. Pode-se apreender que uma das únicas formas que o ser humano encontrou de estar próximo dos animais a partir de uma relação aparentemente positiva é quando cria um bichinho de estimação que, antropomorfizado, ganha o status de um membro da família, um filho, um companheiro. Entre as relações já analisadas nos textos marquezianos, a convivência entre a tigresa e os imigrantes pode ser destacada como a única

em que o próprio animal adquire alguma vantagem e os humanos não exigem dele nada em troca, pois não há nenhum interesse das pessoas dali na figura de La tigra.

No conto “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, há a presença, ainda que mais discreta, de outra espécie animal: os coelhos. Após a chegada da mulher-aranha nos arredores do povoado onde viviam os personagens da narrativa, a visitação ao senhor alado diminui drasticamente e, com o dinheiro anteriormente arrecadado, o casal adquire vários bens materiais e Pelayo investe em um novo negócio:

Pelayo estableció además un criadero de conejos muy cerca del pueblo y renunció para siempre a su mal empleo de alguacil, y Elisenda se compró unas zapatillas satinadas de tacones altos y muchos vestidos de seda tornasol, de los que usaban las señoritas más codiciadas en los domingos de aquellos tiempos. (MÁRQUEZ, 2006, p. 13-14)

Pelo contexto em que viviam, podemos inferir, apesar de não citada na narrativa, a relação que se estabelecerá entre o casal e os coelhos: provavelmente, a mesma relação que ocorria com as galinhas encerradas no galinheiro, a de fornecer alimentos (ovos, carne), ou seja, a exploração do que pode ser útil ao homem – o coelho oferece a “vantagem” de procriar-se rapidamente, o que torna o investimento ainda mais rentável.

No caso da criação de coelhos e galinhas, também haverá a morte dos animais, porém, com uma função diferente da morte dos insetos e dos caranguejos (livrar-se de um mal, de uma peste) e dos tigres durante a temporada de caça (autoafirmação do poder de um caçador, entretenimento): o objetivo é alimentar outros seres humanos através da comercialização de partes que o animal fornece. Liège Copstein e Denise Almeida Silva (2014), ao abordarem especificamente o caso das galinhas, comentam que, ao digitarmos num mecanismo de busca na internet como o *Google Imagens* a palavra “galinha” ou “chicken”, encontraremos majoritariamente ilustrações de animais de raça, matrizes de procriação ou referências a pedaços de carne, a alimentos. As pesquisadoras explicam que certos animais são coisificados a ponto de serem identificados apenas com a funcionalidade humana atribuída a eles, e o nome que eles recebem para designar sua espécie vai sendo mais associado com um alimento do que com a figura de um ser vivente.

John Berger (2003) comenta que essa associação humana do animal como carne, couro ou chifre é uma atitude proveniente do século XIX em diante, pois, se analisarmos o período anterior a esse, remontando a milênios, o animal esteve presente na imaginação humana como mensageiro e promessa. O gado, por exemplo, antes de ser um mero fornecedor de carne e leite, já foi considerado como um ser que detinha funções mágicas, oraculares e até

mesmo sacrificiais. Ou seja, ao longo de sua evolução, o homem tem se aproximado, cada vez mais, das práticas mecânicas, capitalistas, que visam o lucro e o comércio, e tem deixado de lado as noções espirituais e transcendentais que já conferiu aos animais, que têm se tornado um objeto a ser usado de acordo com as necessidades humanas.

Em *A vida dos animais*, de J. M. Coetzee (2002), a personagem de sua narrativa, Elizabeth Costello, profere em uma palestra as seguintes considerações acerca da matança diária de animais:

“Hoje de manhã levaram-me a dar uma volta de carro por Waltham. Parece uma cidade agradável. Não vi nenhum horror, nenhum laboratório de testes de substâncias químicas, nenhuma fazenda industrial, nenhum matadouro. Porém tenho certeza que essas coisas existem aqui. Devem existir. Elas simplesmente não se mostram. Estão à nossa volta neste momento, só que, em certo sentido, não sabemos que estão ali.

“Vou falar abertamente: estamos cercados por uma empresa de degradação, crueldade e morte que rivaliza com qualquer coisa que o Terceiro Reich tenha sido capaz de fazer, que na verdade supera o que ele fez, porque em nosso caso trata-se de uma empresa interminável, que se auto-reproduz, trazendo incessantemente ao mundo coelhos, ratos, aves e gado com o propósito de matá-los.” (COETZEE, 2002, p. 26-27)

Com um tom radical, Costello compara a matança de animais ao holocausto nazista do século XX, com o agravante de que os seres humanos, assim como Pelayo, propiciam a rápida reprodução dos animais com o intuito de matá-los para comercializá-los. Gabriel Giorgi (2011), ao analisar a questão do matadouro na literatura argentina³⁷, explica que esses lugares são cenários de distribuição das relações entre corpo e valor, onde os corpos são explorados pelo capital, que se torna o princípio, a motivação da morte. A vida animal é extraída para ser transformada em mercadoria e valor, e a violência recorrente nos matadouros não é natural, visto que obedece às leis da política e da economia – matar mais rápido para lucrar mais. Assim, percebe-se que esse tipo de relação entre humanos e animais, por mais que possa ser interpretada como extremamente cruel e levar, inclusive, ao vegetarianismo, como ocorre com a personagem Elizabeth Costello, é balizada pela lógica do lucro, analogamente ao que ocorreu com o senhor alado ao ser exposto à visitação.

Por último, passemos à relação mantida entre a moça bela de “Eva está dentro de seu gato” e o felino que habitava sua casa. Conforme já analisado, vimos que esse conto está

³⁷ Gabriel Giorgi analisa o conto “El matadero”, do argentino Martín Kohan, e conclui, através da análise da narrativa, que o matadouro pode suscitar uma reflexão em torno da exploração dos corpos dos próprios trabalhadores que ali atuam, pois o animal e sua morte metaforizam a questão do trabalho humano no sistema capitalista – o açougueiro também é vítima da distinção de classes, é um proletário que se identifica com o sacrifício dos animais que ele mesmo mata.

entremeado de possibilidades interpretativas por ser constituído a partir de um enredo fantástico, próprio do movimento do realismo mágico, que pode ser entendido de várias maneiras. Por conseguinte, a relação entre a moça e o gato é abalizada pelo insólito, motivada pelo seu desejo de entrar no corpo animal, encarnar no bicho para que volte a ter uma experiência terrena e, assim, alcance uma laranja na árvore.

Por mais que a moça bela e o gato mantenham uma relação fantástica, em um trecho a personagem titubeia e fica indecisa se realmente vale a pena tornar-se um animal: “Sí, había alguien en la casa en quien podría reencarnarse: ¡en el gato! Vaciló luego. Era difícil resignarse a vivir dentro de un animal.” A partir desse momento, ela passa a refletir acerca das vantagens e desvantagens de ser um humano dentro do corpo de um felino; temia ter vontade de comer um rato, ao invés da tão desejada laranja, pensava no desconforto de ser quadrúpede, ao passo que ao mesmo tempo se animava em ter músculos fortes, poder saltar e ter dentes brancos e agudos. Após várias considerações, sua decisão final é procurar o gato para entrar em seu corpo: decide habitar um animal, encará-lo e aceitá-lo como seu invólucro físico.

Com essa situação, percebe-se que a personagem, ao enumerar as desvantagens de ser um bicho, o faz mais pensando nas implicações físicas e fisiológicas de tornar-se um felino, ao considerar ter um rabo e mover-se sobre quatro patas, querer comer ratos. Não se vê um menosprezo pelo animal, apenas um receio de não se adaptar a uma forma de sobreviver tão diferente da humana. Apreende-se, assim, uma relação mais neutra entre homem e animal, que não está permeada por interesses econômicos ou um por um desejo de divertir-se com ele, fazê-lo sofrer. A personagem, de uma forma, quer aproveitar-se do corpo físico do gato para satisfazer sua vontade pessoal, mas não existe uma valoração negativa do animal em si, e sim uma situação em que o homem se conecta ao bicho, estabelece com ele uma relação que não é pautada pela dominação ou pela superioridade do humano.

3.2 As (não) fronteiras entre o humano e o não humano

As narrativas de Gabriel García Márquez aqui analisadas, povoadas pela presença do animal ou de seus híbridos, permitem que reflexões acerca da relação entre homem e animal sejam apreendidas e, consequentemente, a partir delas é possível pensar sobre os limites que são impostos por essas relações no texto literário. Pela análise dos contos e do projeto cinematográfico, é possível levantarmos alguns temas-chave para se refletir sobre como o ser humano tem se destacado das demais espécies ao longo da história da humanidade e se

afirmado em uma posição hierárquica de superioridade, detendo, muitas vezes, o poder de determinar o curso de vida de outros seres, inclusive de seus semelhantes.

A respeito dos limites, o geógrafo brasileiro Cássio Eduardo Viana Hissa (2002a) esclarece que eles servem para dividir dois ou mais mundos, procurando anunciar uma diferença e apartar o que não pode permanecer ligado. Além de separar, o limite também pode realizar cortes que facilitam a compreensão e o estudo das diferenças; nesse caso, a separação é um disfarce para que a divisão funcione como um instrumento do saber, como uma forma de esquematizar as partes de uma pesquisa, por exemplo, e possibilita que fenômenos semelhantes sejam entendidos dentro da totalidade. Isso acontece com a divisão do reino animal em diferentes filos, classes, ordens e famílias que, conforme já discutido no capítulo anterior, divide os seres em categorias mais ou menos estáveis, porém, problemáticas (como é o caso do ornitorrinco), com o intuito de organizá-los e estudá-los a partir de suas diferenças e semelhanças.

Como o limite sugere a ideia de cerceamento da liberdade, é entendido como um obstáculo ao trânsito livre, uma espécie de vigia, um guarda que separa domínios proibidos e impede que haja circulação entre duas categorias. Entretanto, Hissa ressalta que os limites são conceitos próprios da cultura dos povos, visto que a natureza não estabelece por si só fronteiras ou separações de forma deliberada – são os humanos que, com seu olhar, buscam separar o que a natureza misturou. Assim, cria-se um limite para facilitar a compreensão daquilo que pode ser interpretado de diversas maneiras, muitas das vezes, apenas a partir da contemplação de um observador soberano, alguém dotado do poder de fazer uma varredura em tudo que lhe rodeia e, assim, dividi-lo.

Hissa (2002b) discute ainda acerca dos conceitos de limite e fronteira que, a princípio, parecem aludir a imagens conceituais equivalentes, mas que, porém, possuem algumas diferenças. O limite consiste de uma linha abstrata, fina, que significa o fim do que estabelece a coesão do território e está voltada para dentro, demarcando bem aquilo que contém e funcionando como um muro entre campos de natureza distinta. Em contrapartida, a fronteira é constituída por um espaço abstrato por onde passa o limite, incorporando-o, e representa o começo de tudo onde exatamente parece terminar, está voltada para fora e movimenta a reflexão sobre o contato e a integração. Portanto, enquanto o limite quer ser muro, a fronteira é demarcação imprecisa, vaga, um espaço de transição, lugar de interpenetrações e campo aberto para interseções. Assim, o geógrafo ressalta que refletir acerca dos limites e fronteiras que separam as diversas instâncias do mundo é também pensar sobre o poder, já que, para que

se insinue uma divisão, é necessário poder para fazê-la; logo, estabelecer divisões é operar com o exercício do poder.

O pesquisador e professor Tom Tyler (2011), da universidade Oxford Brookes, na Inglaterra, destaca dois pensadores que reforçaram, a partir do poder intelectual que detinham e sob diferentes formas, a existência de um limite bem delineado entre homem e animal: o francês Georges Bataille e o alemão Martin Heidegger, cujas contribuições foram fundamentais para a construção do pensamento filosófico no século XX, período em que as obras marquezianas objeto de nossa análise foram escritas.

Tyler esclarece que, para Bataille, o animal é um ser que existe no mundo de forma imanente e imediata, pois é incapaz de distinguir objetos e não percebe nenhuma diferença entre ele próprio e seu entorno, não sendo, além do mais, capaz de apreender a duração das atividades de seu cotidiano porque não situa nada além do presente e se encontra num estado de imediaticidade. A partir dessa concepção batailleana, Tyler intitula seu ensaio “Como a água na água”, evidenciando o pensamento do francês de que o animal existe sem captar diferenças entre ele e o que o cerca, sem possibilidade de mudar o curso do que lhe rodeia e, por isso, acaba vivendo alheio às suas escolhas próprias. Em contrapartida, o ser humano detém a faculdade da consciência que lhe permite compreender os diversos objetos que o rodeiam e dar sentido a eles. Bataille não chega a reduzir o animal à categoria de uma pedra ou do ar, pois admite, com certa relutância, que ele é um sujeito; porém, é um sujeito incapaz de transcender a si mesmo. Tyler explica que, para o pensador francês, a existência do animal consiste em sua uniformidade com o meio ambiente e, por isso, se encontra totalmente fechada à compreensão humana. Assim, o ser humano, compelido a instituir as distinções negadas aos animais, não pode nutrir qualquer entendimento significativo da vida animal:

Em suma, a razão pela qual o animal está fechado para o ser humano, a razão para que não exista nenhum conhecimento *sobre* o animal, é que não há nenhum sentido, nenhum conhecimento *para* o animal. A implicação dessas duas assertivas, tomadas em conjunto, é que o conhecimento (ou seja, a compreensão, a cognição) é sempre e apenas humano. (TYLER, 2011, p. 58, grifos do autor)

Desse modo, vê-se que Bataille prioriza a perspectiva humana e exclui a possibilidade de uma identificação alternativa com o mundo dos bichos, pois, para ele, nós somos humanos antes de sermos animais. O pensador francês delimita, dessa forma, a separação entre o homem e o animal e impossibilita que haja algum ponto de contato entre ambos, já que defende a ideia de que não há conhecimento, nenhum saber a ser pensado sobre o animal.

Heidegger, de forma análoga, aponta ser difícil conceber algum parentesco corporal humano com o animal e sugere a existência de um abismo estendido entre os homens e os bichos, que compõem uma alteridade radical, representada por um vácuo profundo e insondável. Jacques Derrida (2002), em sua obra *O animal que logo sou*, retoma algumas ideias do filósofo alemão ao lembrar sua conhecida citação do animal como um ser “pobre de mundo” por ser vazio de experiências, um ente desprovido de espírito que atua como uma verdadeira máquina, conforme determinavam as premissas cartesianas. Esvaziado de ser, Derrida faz uma analogia do animal heideggeriano como um vírus de computador, alojado na mente humana apesar de não invadir todo o sistema, ou seja, mesmo que não esteja presente em todas as instâncias da vida das pessoas, está ali, latejando, incomodando. Assim, o bicho ganha um status que permanece entre o orgânico e o inorgânico, nem vivente nem morto, apenas um invasor em potencial pronto para se instalar na escritura ou na leitura, ou seja, funciona como uma metáfora para evidenciar que o animal continua a povoar o imaginário humano, trazendo-lhe diversas inquietações.

Heidegger ainda destaca que o homem possui dois elementos correlatos que o separam dos demais seres: a mão e a palavra, sendo que esta última funciona como uma característica essencial da humanidade, pois apenas os seres humanos estão incumbidos da linguagem e é ela quem garante a preservação e o desenvolvimento dos seres. Tyler explica que como os animais não possuem palavra nem mão, é a partir dessas ausências que o abismo se abre, visto que o animal dispõe apenas de algum órgão para agarrar, como patas, garras ou dentes:

O corpo humano é, para Heidegger, “algo essencialmente diferente de um organismo animal”. Ele não pretende insinuar que os animais são menos seres que os humanos e diz sentir-se desconfortável com a ideia de uma hierarquia composta de animais “superiores” e “inferiores”, além de argumentar ser um erro fundamental supor que as amebas ou os protozoários sejam mais “imperfeitos” ou “incompletos” que os elefantes ou macacos. No entanto, ao insistir que o nexo palavra-mão é distintivo e exclusivamente humano, Heidegger instaura uma diferença fundamental e qualitativa entre humanos e animais. (TYLER, 2011, p. 63)

Tyler evidencia, a partir das reflexões dos dois filósofos, que ambos legitimam a predominância do pensamento antropocentrista, restringindo o que pode ser pensado sobre o ser humano e sobre o ser dos outros animais; enquanto Heidegger delimita o que o animal é capaz de saber, Bataille delimita o que se pode saber sobre o que o animal é capaz de saber. Mesmo sem uma intenção explícita em relegar o animal a uma categoria inferior, ambos deixaram suas marcas no pensamento humano do século XX e reforçaram o entendimento de

que a ausência de uma linguagem em comum com o homem é um fator essencial para delimitar a fronteira entre o que é um humano e o que é um animal. A falta de um sistema comunicativo baseado na linguagem seria uma evidência de que os animais são irracionais, não possuem nenhum tipo de cognição e, por isso, são inferiores, o que permite que a espécie humana, superior, possa se destacar.

As narrativas de Gabriel García Márquez aqui analisadas permitem que se pense a temática da linguagem enquanto premissa de divisão entre homens e animais, especialmente o conto “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, em que a questão é suscitada duas vezes com o intuito de afastar o senhor alado da convivência com os demais seres humanos do enredo, por não ser considerado como um de seus semelhantes. Primeiramente, isso ocorre quando Pelayo e Elisenda tentam estabelecer comunicação com ele, sem sucesso: “Entonces se atrevieron a hablarle, y él les contestó en un dialecto incomprensible pero con una buena voz de navegante.” (MÁRQUEZ, 2006, p. 8). A segunda constatação de uma falta de linguagem em comum surge quando padre Gonzaga examina o velho com asas a fim de constatar se ele é, como pensavam as pessoas da vila, um anjo:

Ajeno a las impertinencias del mundo, apenas si levantó sus ojos de anticuario y murmuró algo en su dialecto cuando el padre Gonzaga entró en el gallinero y le dio los buenos días en latín. El párroco tuvo la primera sospecha de impostura al comprobar que no entendía la lengua de Dios ni sabía saludar a sus ministros. (MÁRQUEZ, 2006, p. 9)

Vê-se, pelos excertos do conto, que a exclusão do velho com asas da categoria humana não ocorre porque ele é incapaz de se comunicar, e sim porque ele detém uma forma de linguagem que não é compartilhada com os demais personagens da narrativa. Desse modo, surge o argumento de que os animais conseguem estabelecer sistemas de comunicação que, entretanto, não são inteiramente compreendidos pelos humanos e, por isso, são ignorados e interpretados como uma mera manifestação do instinto.

Além da premissa de que os animais são inferiores aos homens porque não partilham com ele o mesmo código linguístico, Jacques Derrida (2002) discorre sobre como o homem usou seu domínio da linguagem para se destacar dos demais seres. Isso ocorreu porque, de acordo com o filósofo francês, o ser humano instituiu o uso do vocábulo “animal” como uma denominação genérica para designar todos os outros viventes do planeta, demonstrando seu direito e autoridade para exercer tal divisão. Assim, ele explica que o homem encerra na construção singular “o animal” toda uma floresta virgem, um parque zoológico, um território de caça e pesca, um viveiro ou abatedouro, um espaço de domesticação, ou seja, todos os

viventes não reconhecidos como seus semelhantes, seus próximos, abrigando uma enorme diversidade em um vocábulo apenas.

Dessa forma, ao englobar todas as demais criaturas sob uma denominação utilizada no singular, independentemente de suas distinções biológicas e comportamentais, o ser humano conseguiu destacar-se dos demais seres, separar-se deles, reservando a si mesmo o direito à palavra, ao nome, ao verbo, o direito, enfim, de deter algo de que os outros se encontram privados. Nos textos marquezianos, essa separação fica evidente no desenvolvimento das narrativas: em *La tigra*, os animais são isolados em locais específicos para eles, seja no zoológico de Cartagena ou na reserva destinada às atividades de caça; em “Un señor muy viejo con unas alas enormes” essa demarcação é ainda mais evidente, já que os personagens Pelayo e Elisenda isolam o senhor alado no galinheiro junto a outros animais e atiram os caranguejos no mar, privando-se da convivência com outras espécies. A divisão vocabular acaba por implicar uma divisão física e prática e, assim, as distinções entre homem e animal começam a ser estabelecidas por uma categoria linguística: o homem e seus semelhantes; os animais são o outro.

Em contrapartida, no conto “Eva está dentro de su gato” as fronteiras entre o homem e o animal não envolvem a distinção de espaços físicos destinados especificamente para a moça bela ou para o gato e os insetos. Pelo contrário, vê-se esses seres dividindo o mesmo lugar, pois os insetos vivem sob a pele da personagem protagonista, partilhando com ela seu invólucro corporal e, em uma das interpretações obtidas no capítulo anterior, concluímos que pode haver um desejo da moça em penetrar o corpo do gato. Assim, a narrativa desenvolvida a partir de um alto grau de abstração e da manifestação do realismo mágico brinca com os limites que poderiam destacar homem e animal, perverte a divisão espacial que seria destinada a cada um deles e desterritorializa a mulher, os insetos e o gato, imbricados em um mesmo território.

Cássio Hissa (2002b) também explica como a linguagem se torna, para os seres humanos, a origem e o refúgio do poder. Isso porque o poder está contido, majoritariamente, nas palavras e nos textos, e a cultura hegemônica (que o geógrafo chama de narrativas oficiais) acaba por enaltecer o poder da linguagem da ciência, da razão e do raciocínio, sobre as outras formas de linguagem:

A repressão às outras narrativas que não as oficiais, à *palavra* que não a *definitiva, autorizada*, é uma manifestação de poder. A repressão é o elogio da muralha e um movimento contrário à mistura, à diversidade e à saúde. A repressão é a explicitação dos territórios, de domínios, de fronteiras ou, antes

disso, é a atitude de um poder que pretende se preservar. A repressão que se manifesta na linguagem, e especialmente nos domínios do saber, é sutil, sofisticada. Pode propor liberdade, enquanto aprisiona. Pode sugerir a integração e a comunhão, quando de fato divide e constrói a distância. (...) O discurso: instrumento de edificação de limites que apartam os homens do mundo e os homens dos homens. (HISSA, 2002b, p. 44, grifos do autor)

Assim, o geógrafo explicita como linguagem, poder e limites são conceitos que se encontram imbricados e, por mais que não esteja abordando especificamente a questão dos animais, suas reflexões podem ser aplicadas à análise aqui empreendida das narrativas de Márquez. O homem, ao se destacar das demais criaturas, visa preservar o seu poder e sua hegemonia, impedindo que o controle que detém do mundo e de seus semelhantes seja ameaçado. Isso é patente no conto do senhor alado, em que o casal Pelayo e Elisenda, ao isolar as demais criaturas e até mesmo privá-las de liberdade, mantém sua hegemonia e evita que os outros seres possam enfrentá-los e questionar suas atitudes. Caso o híbrido não fosse preso, poderia competir com o casal pelo espaço da casa e pelos alimentos, e suas asas, uma característica diferenciada, poderiam possibilitar a ele atos difíceis de serem dominados ou contornados, ameaçando assim o controle humano que havia sobre aquela situação.

Em *La tigra* também há um esforço, empreendido pela maioria dos personagens humanos, de cercear o animal e impedir suas possíveis atitudes a fim de manter a hegemonia humana. Além do ambiente do zoológico e do parque nacional, onde os animais são expostos à observação e à caça, respectivamente, há uma passagem em que a tigresa, ao circular por Nova Iorque, é capturada pela polícia enquanto dormia dentro de uma sala de cinema para se proteger do frio do rigoroso inverno. Ela passa a noite presa no posto policial, mas, quando desperta na manhã seguinte, se desespera ao ver um grupo de homens armados com redes e correntes para segurar seu pescoço e suas patas, o que a faz compreender que seria conduzida novamente a uma jaula de zoológico, situação que leva à sua fuga. Dessa forma, percebe-se que, por mais que *La tigra* se locomovesse normalmente pelas ruas da cidade e tivesse um bom relacionamento com os imigrantes que viviam no Bronx, buscava-se isolá-la da convivência com outras pessoas com o intuito de impedir que ela agisse de forma “perigosa”, ameaçando o controle que os seres humanos detinham sobre o espaço físico nova-iorquino.

Com os exemplos das narrativas de Márquez, percebe-se que o ser humano impõe territórios físicos e geográficos que o separem das demais criaturas a fim de afirmar o seu próprio espaço; isola os animais em pequenas reservas ou zoológicos para que a natureza se torne sua propriedade e esteja sob seu controle. Essa repressão se constrói pela linguagem, pelo discurso, até se tornar uma barreira física, com o uso do argumento de que, desprovidos

de linguagem, os animais não possuem razão e, consequentemente, não compreendem nada do que se passa ao seu redor.

A noção de que os animais são desprovidos de razão gera um fenômeno chamado de especismo, explicado pelas pesquisadoras Liège Copstein e Denise Almeida Silva (2014) como um preconceito contra seres de espécies não humanas. O termo foi cunhado na década de 1970, inicialmente pelo psicólogo britânico Richard Ryder em 1973, e popularizado em 1975 pelo filósofo australiano Peter Singer em sua obra *Libertação animal*. O maior argumento do ideal especista é afirmar a ausência de racionalidade nos animais, considerado suficiente para autorizar seu uso de acordo com os interesses humanos, como na alimentação, para obter força de trabalho e matéria-prima para o vestuário, divertir-se, realizar experimentos científicos, entre outros. Dessa forma, a ausência da razão justifica que os animais sejam excluídos da comunidade moral e da posse dos direitos de sujeito.

Contrariamente aos argumentos da visão especista, a questão da racionalidade no escopo da dicotomia homem/animal é discutida pela personagem da obra de J.M. Coetzee (2002), Elizabeth Costello, durante uma conferência por ela proferida em uma universidade. Ciente de que o caminho mais adequado para se refletir acerca da condição do animal na sociedade contemporânea é o uso da linguagem filosófica, Costello comenta sobre a tese de santo Tomás de Aquino, para quem apenas o homem é feito à imagem e semelhança de Deus, participando de Sua essência. Isso justificaria a crueldade humana no tratamento dos animais, que não seriam seus semelhantes, e, de acordo com a palestrante, acabaria por acostumar o homem a ser cruel também com seus pares. Para Aquino, a essência de Deus é a razão e sobre ela todo o universo é construído. Assim, os animais, destituídos de razão, não podem compreender o universo e, por isso, limitam-se a obedecer cegamente suas leis – diferentemente do homem, fazem parte do mundo mas dele não participam, são como coisas que vivem subjugadas a seus deuses, os humanos. Dessa forma, Costello argumenta:

A razão e sete décadas de experiência de vida me dizem que a razão não é a essência do universo, nem a essência de Deus. Ao contrário, e de forma bem questionável, a razão parece ser a essência do pensamento humano; pior ainda, a essência de apenas uma tendência do pensamento humano. A razão é a essência de um certo domínio do pensamento humano. E se assim for, se é nisso que eu acredito, então por que devo me curvar à razão esta tarde, contentando-me em bordar o discurso dos velhos filósofos? (COETZEE, 2002, p. 29)

O argumento de Costello é válido na medida em que questiona o fato de que o ser humano age o tempo todo movido pela razão, por uma racionalidade que lhe permite calcular

e planejar todas as suas atitudes. O homem age também com suas emoções e intuições que parecem cientificamente inexplicáveis, e é comum ouvir que alguém agiu por impulso, que “não pensou” antes de falar, ou que fez algo sem querer, sem más intenções. Por isso, dizer que a razão é a força que rege toda a vida da sociedade humana, em detrimento dos animais que agem apenas por motivados por seus instintos naturais, constitui uma afirmação um tanto problemática.

A personagem de Coetzee aponta que a tradição intelectual humana tem supervalorizado o raciocínio como uma atividade fundamental, o que faz com que o discurso do Ocidente sobre o homem versus o animal se transforme na oposição o racional versus o irracional. Assim, a razão se transforma em uma tautologia, pois evidentemente ela se validará como o princípio primeiro do universo. Costello traz à tona a famosa frase de Descartes, “Penso, logo existo”, por meio da qual o filósofo, ao reduzir o animal ao estado de uma máquina que funciona a partir do mecanismo que a constitui, pressupõe que um ser vivo que não faz o que ele chama de pensar é, de alguma forma, um ser de segunda classe, o que constitui um argumento especista. Dessa forma, a palestrante conclui que, se o imaginário humano confirma, com o passar dos tempos, que não temos nada em comum com os animais, como razão, autoconsciência e alma, estamos automaticamente autorizados a tratá-los como quisermos, privando-os de sua liberdade, matando-os.

É importante ressaltar que essa noção da ausência de consciência e de razão nos animais é um construto humano, legitimado por meio do discurso e da linguagem que, como destacou Jacques Derrida (2002), reduziu toda a categoria animal a um singular genérico oposto aos humanos. Para resolver o problema dessa generalização, o filósofo francês propõe o uso do neologismo *animot* (possui a mesma pronúncia da palavra francesa *animaux*, que significa animais, no plural), que não resumiria toda a categoria animal a uma única espécie, gênero ou indivíduo, e que seria capaz de aludir a toda uma multiplicidade vivente de seres, à própria diversidade animal. Para o filósofo francês, um híbrido, como o senhor alado ou a mulher-aranha de Márquez, são considerados monstruosos exatamente devido a sua multiplicidade, a seu *animot*, ou seja, à associação de partes advindas de diferentes espécies. Apesar da tentativa de Derrida em encontrar uma palavra que respeitasse a pluralidade animal, percebe-se que, de qualquer forma, permanece a redução de todas as espécies dentro da designação *animot* que, mesmo que tente abrigar semanticamente as diferenças existentes no reino animal, acaba por inseri-las todas na mesma categoria.

Para Derrida, se o animal fosse considerado em sua pluralidade, seria possível perceber que não há o animal no singular genérico e que, por isso, ele não pode se separar do homem por apenas um limite indivisível:

É preciso considerar que existem “viventes” cuja pluralidade não se deixa reunir em uma figura única da animalidade simplesmente oposta à humanidade. Não se trata evidentemente de ignorar ou de apagar tudo o que separa os homens dos outros animais e de reconstituir um só grande conjunto, uma só grande árvore genealógica fundamentalmente homogênea e contínua do *animot* ao *Homo (faber, sapiens* ou não sei que outra coisa). (DERRIDA, 2002, p. 87, grifos do autor)

Com essa reflexão derridiana a respeito da multiplicidade animal, é possível perceber que o homem se relaciona com os animais de diferentes formas e estabelece limites diversos com as demais criaturas. Enquanto os insetos, por exemplo, estão distantes dos humanos na escala evolutiva, muitos são transmissores de doenças e o homem em praticamente nada se identifica com eles, outros espécimes são considerados pelas pessoas como muito próximos, especialmente os mamíferos e animais de estimação que, com frequência, ganham o status de membros da família, como já observamos anteriormente. Os textos marquezianos evidenciam também essa diferença de identificação com as espécies animais, pois no conto “Eva está dentro de su gato” os insetos são considerados uma verdadeira praga que assola o corpo da protagonista da narrativa e, assim, representam uma outridade; em contrapartida, a relação de La tigra com os imigrantes latinos do bairro do Bronx é marcada por uma estreita ligação, demonstrando como havia identificação entre ela e os demais, o que faz com que o limite entre humanidade e animalidade, nessa passagem do projeto cinematográfico, seja expresso apenas por uma linha tênue, praticamente inexistente.

Sobre a questão da linguagem, diversos pensadores, teóricos e filósofos de diferentes épocas e nacionalidades empreenderam a tarefa de discuti-la como intermediadora da relação entre homens e animais. Muitos a colocaram em xeque e propuseram considerações que problematizassem esse fator como válido em uma suposta distinção entre seres humanos e bichos em uma escala de valores (o homem seria o mais evoluído e, o animal, um primitivo desprovido de faculdades comunicativas). Essas reflexões são capazes de desconstruir as proposições de Bataille e Heidegger, cujas ideias corresponderam a não apenas boa parte do pensamento filosófico que diz respeito ao dualismo homem/animal no século XX, como

também sintetizaram toda uma tradição ainda mais antiga, mais remota, de alocar o *Homo sapiens sapiens* em uma posição hierárquica privilegiada.³⁸

É interessante pensar que, em pleno século XVI, o filósofo e pensador francês Michel de Montaigne (1984) já propunha pertinentes reflexões acerca do animal e do mistério que representava para a sociedade daquela época, visto que as ciências zoológicas e naturais ainda não dispunham de meios e tecnologias suficientes para efetuar pesquisas mais aprofundadas a respeito dos seres vivos em geral. Maria Esther Maciel (2011b) destaca a figura do pensador como um homem à frente de seu tempo, que se surpreendia com a complexidade da vida animal e com suas habilidades em fazer coisas que as pessoas não conseguem imitar e que nossa imaginação não consegue conceber. O francês se admirava, por exemplo, com o voo dos pássaros a partir de seu bater de asas, com a capacidade que tinham de migrar e de “adivinar” as mudanças do tempo, e também com sua habilidade em construir ninhos perfeitos que protegem ao máximo seus filhotes. As ideias debatidas por Montaigne são bastante atuais e encontraram amparo científico apenas mais recentemente, com o desenvolvimento da ciência da etologia.

Em seu ensaio “Apologia de Raymond Sebond”, Montaigne contesta o fato de o ser humano se posicionar em um patamar superior ao das demais criaturas, visto que acredita que tudo que está no planeta existe a seu serviço e para sua comodidade. Nesse momento, o pensador demonstra seu tom crítico ao fazer uma pergunta: se o mundo é dos homens, presumidamente criaturas perfeitas, será que é de todos eles, inclusive dos loucos e dos perversos? Esse questionamento demonstra o teor em que o ensaio é construído, ao trazer à tona as incoerências e problemas da sociedade europeia ainda no início da Idade Moderna.

Montaigne aponta que não há como provar que o animal é destituído de razão e que o fato de o homem se considerar superior às demais criaturas apenas confirma sua presunção, sua fragilidade e sua vaidade, que o fazem pensar que detém qualidades divinas escolhidas por ele mesmo e que o separam dos outros seres. O filósofo afirma que os animais podem se comunicar, porém há uma falha que nos impede de compreendê-los e que também é percebida

³⁸ Uma dessas discussões decorre do filósofo italiano contemporâneo Giorgio Agamben (2004) que, em seu ensaio “O fim do pensamento”, discorre sobre pensamento e linguagem e, expondo que o pensar tem origem num estado de angústia, num ímpeto ansioso, num tormento, conclui que não podemos pensar na linguagem, pois, quando falamos, ficamos constrangidos com nossas ideias e suspendemos muitas de nossas palavras. Para ele, nossos dizeres podem ser repetidos, mas nossos pensamentos, não. O filósofo italiano vai tecendo argumentações, inclusive metaforizando situações como o contato do humano com animais num bosque, para evidenciar que o pensar não é diretamente expresso pela linguagem, que, ao falar, faz-se uma seleção, um recorte do que vai ser dito, apenas avizinhando-se, roçando-se linguagem e pensamento. Esse argumento demonstra que o fato de os animais não partilharem do mesmo código linguístico humano não significa que eles, de alguma forma, não possam pensar, sentir, escolher entre o que é melhor ou pior, entre a sobrevivência e a morte.

por eles; assim, é possível que os próprios animais nos considerem criaturas irracionais porque não os entendemos.

De acordo com o pensador, os animais entendem-se entre si perfeitamente, inclusive com seres de outras espécies, porque emitem sons diferentes para expressar medo, dor ou prazer, como é o caso do latido dos cães. Como os animais não têm voz, verifica-se pelo modo como se observam sua comunicação e inteligência, visto que possuem outros meios de se fazer compreender, e seu próprio silêncio constitui uma forma de linguagem. A partir dessa ideia do francês, é possível pensar o comportamento do senhor alado enquanto permanecia encarcerado no galinheiro: seu silêncio e sua aparente letargia comunicavam sua melancolia, seu descontentamento em ter sido convertido em atração de um zoológico, ou de um circo de horrores, sua tristeza por estar privado de sua liberdade e da possibilidade de perambular por onde quisesse.

Para continuar seu argumento de que os animais não precisam ter voz e domínio de um código linguístico para se comunicar, Montaigne explica que os seres humanos não usam apenas sua língua, pois também são capazes de exprimir suas ideias com as mãos, fazendo gestos e sinais (ele aponta os casos das pessoas surdas), com movimentos de cabeça e ombros, arqueando as sobrancelhas. Ele defende que os animais possuem inteligência, tomando como exemplo as abelhas que se organizam em uma sociedade perfeita com divisão do trabalho, as andorinhas que conseguem escolher, dentro de uma casa, o canto mais seguro para construir seus ninhos, e as aranhas que escolhem os pontos da teia que precisam ser tecidos com fios mais grossos – essas situações comprovam, para o pensador, que os trabalhos e as obras dos animais são superiores às nossas e que, por meio da arte, buscamos imitá-los apelando para todas as nossas faculdades, enquanto os bichos possuem habilidades naturais e não precisam de ferramentas para auxiliar o exercício de suas atividades. Em vários momentos de seu ensaio, o francês defende a ideia de que os animais são superiores aos humanos, utilizando como argumento, além de suas habilidades naturais em exercer tarefas próprias de cada espécie, traços de comportamento (vivem mais moderadamente dentro dos limites impostos pela natureza, ao contrário do homem que é dominado por desejos supérfluos; não se aproveitam da fraqueza de seus semelhantes para tirar-lhes proveito, enquanto nações inteiras envolvem-se em guerras frequentemente iniciadas por motivos vãos).

Especificamente a respeito da linguagem, Montaigne afirma que ela não é natural, nem tampouco imprescindível, já que uma criança que fosse criada em isolamento e sem relação com outros seres humanos jamais iria desenvolver naturalmente uma língua ou se comunicar com palavras. Assim, comenta que muito dizemos aos cães e que eles podem nos

compreender e nos responder. Além do mais, o ser humano busca se comunicar com diferentes espécies, como os pássaros, os porcos, os bois e os cavalos, porém, “muda” seu idioma segundo o animal a que se dirige, ou seja, procura usar diferentes recursos para tentar atingir, de alguma forma, o objetivo comunicativo pretendido. O filósofo destaca o fato de o homem afirmar-se como superior por pensar deter as faculdades da imaginação e do pensamento e critica que, na verdade, essa vantagem não é muito cara e nem motivo para se envaidecer, porque são exatamente essas faculdades as fontes dos males que assolam a sociedade humana, como o pecado, a doença, a indecisão, a inquietação e o desespero.

Sobre a relação entre homens e animais, Montaigne a compara com o contato dos europeus com os povos das terras que haviam sido achadas por eles recentemente: quando o europeu chegava a um território longínquo, deparava-se com pessoas de língua e costumes incompreensíveis, trajando vestimentas diferentes das deles, e isso era o bastante para considerá-los como seres selvagens e estúpidos. O mesmo ocorre durante o contato humano com os animais, pois o homem tem o hábito de condenar o que lhe parece estranho e o que ele não comprehende, e julga o animal sob esse prisma.

Percebe-se, assim, que Michel de Montaigne buscou valorizar a figura do animal ao longo de seu ensaio, destacando as habilidades e os traços comportamentais desde as mais primitivas espécies na escala evolutiva, como as abelhas e as aranhas, até os espécimes mais complexos, como os primatas e as baleias, e ainda os posicionou em um patamar acima da espécie humana. Dessa forma, o filósofo poderia chamar a atenção da sociedade europeia da época para a temática animal, que era uma questão ainda pouco discutida, visto que os movimentos de preservação e de respeito aos direitos animais são bem mais recentes. Com as reflexões estabelecidas, algumas premissas solidificadas ao longo dos tempos puderam começar a ser desconstruídas e enfraquecidas, como as ideias de que os animais são irracionais, são seres inferiores porque estão desprovidos de linguagem, ou agem apenas dominados pelo instinto, entre outros. Vê-se, desse modo, a importância das discussões de Montaigne no ensaio “Apologia de Raymond Sebond”, tomadas como desencadeadoras de reflexões futuras, especialmente das que buscam esquadrinhar melhor os aspectos filosóficos que envolvem a vida das demais criaturas da Terra, valorizando-as e buscando estabelecer relações em que o ser humano desenvolva o respeito ético à existência de todos os seres.

O próprio Jacques Derrida (2002) retoma as ideias de Montaigne em *O animal que logo sou* ao destacar seu ensaio como um dos maiores textos pré-cartesianos e anticartesianos que existem sobre o animal e ressalta, em uma nota de rodapé, que nele o autor atribui muito aos bichos, inclusive uma certa linguagem. A partir do desenvolvimento dessas ideias,

Derrida passa a questionar a premissa de Heidegger de que a essência da animalidade é a ausência de linguagem, juntamente à asserção do alemão Walter Benjamin de que a tristeza, o luto e a melancolia da animalidade advêm de seu mutismo (ambas as afirmações já foram comentadas na primeira seção deste capítulo). O filósofo francês nomeia esse silêncio animal de “ferimento sem nome” porque os bichos apenas receberam sua denominação e, privados da mesma linguagem comum humana, perderam o poder de nomear, de se nomear e de responder em seu nome:

Segundo a hipótese dessa espantosa inversão, a natureza (e a animalidade nela) não é triste porque muda (*weil sie stummist*). É pelo contrário a tristeza, o luto da natureza que a torna muda e afásica, que a deixa sem palavras (*Die Traurigkeit der Natur macht sie verstummt*). (...) Ser nomeado (*Bennant zu sein*), diz Benjamin, e mesmo quando aquele que nomeia é um igual dos deuses, um bem-aventurado, ver-se dar seu próprio nome, é talvez deixar-se invadir pela tristeza, a tristeza *mesmo* (que teria então sempre por origem essa passividade do ser nomeado, essa impossibilidade de se reapropriar de seu próprio nome) ou ao menos por uma espécie de pressentimento obscuro da tristeza. (DERRIDA, 2002, p. 42, grifos do autor)

Dessa forma, Derrida tece o argumento de como a relação entre homem e animal e a própria divisão imposta a ambos ao longo dos tempos, seja pelo senso comum ou legitimada por intelectuais de diversas áreas do conhecimento, são intermediadas pela própria linguagem. A passividade das espécies que recebem seu próprio nome, sem que tenham consciência de como são determinadas e etiquetadas pelos seres humanos, é transferida para outras situações em que o homem obtém vantagem dessa suposta atitude passiva das demais criaturas. O filósofo francês comenta como, a partir do poder de nomear as demais espécies, o homem assujeitou os animais de acordo com sua necessidade, inclusive utilizando métodos violentos. Como exemplos, Derrida cita os sacrifícios animais na Antiguidade, a caça, a pesca, a domesticação, o adestramento, a exploração tradicional de sua energia, especialmente quanto ao transporte, e destaca os novos papéis que o animal tem adquirido mais recentemente, relacionados à pesquisa e ao desenvolvimento de saberes zoológicos, como a experimentação genética, a produção industrial de alimentos de origem animal, a inseminação artificial e a reprodução superestimulada por hormônios, cruzamentos genéticos e clonagem.

Diferentemente de Montaigne, que visa demonstrar que o animal é superior ao humano em vários aspectos, Derrida busca resgatar sua valorização perdida e estabelecer discussões acerca dos limites que têm sido estabelecidos ao longo do tempo. Seu neologismo *animot* faz referência não apenas à multiplicidade do mundo zoo, como também ao próprio vocábulo “palavra” (em francês, *mot*), a qual é apontada por ele como limite único e

indivisível que separa o homem do animal: a linguagem nominal da palavra, a voz que nomeia e que é capaz de nomear. A proposta do filósofo francês não é restituir a palavra aos animais (ele mesmo afirma que eles se encontram privados dela), mas que se possa aceder a um pensamento, mesmo quimérico ou fabuloso, que considere de outra maneira a ausência do nome ou da palavra, de outra forma, para que não seja interpretada como uma privação, como uma incompletude. Se a presença da palavra é o que nos faz completos, cria-se a noção de que, destituído dela, o animal é uma criatura imperfeita e incompleta, e é exatamente essa proposição que Derrida busca evitar.

Assim, o que Derrida propõe é que não se reduza apenas à palavra, à linguagem, o fator primordial da separação entre homens e animais. Antes mesmo de focar na discussão acerca da palavra e da ausência do código linguístico nos bichos, o filósofo já havia apontado em seu ensaio algo que aproxima ao máximo o ser humano das demais criaturas: o fato de que ambas podem sofrer. Para ele, a questão principal não é saber se o animal pode pensar, raciocinar ou falar, visto que a questão prévia e decisiva é saber se os animais podem sofrer. Por mais que as pessoas fiquem mais concentradas no que as diferencia das demais criaturas, não podem negar seus testemunhos de sofrimento animal, o medo e mesmo o pavor que demonstram ter em determinadas situações.

Nas narrativas de Gabriel García Márquez é possível apreender o sofrimento animal que, no caso de *La tigra*, por exemplo, é desencadeador de todo o enredo. Mesmo que esteja caracterizada por traços antropomórficos, a tigresa demonstra, ao longo do projeto cinematográfico, sua dor ao presenciar os caçadores norte-americanos abatendo seu companheiro de tantos anos, El viejo, e, a partir dessa dor, surge seu desejo de se vingar e de buscar mister Haldin na cidade de Nova Iorque. O sofrimento da tigresa funciona na narrativa como justificativa para sua viagem em busca do caçador e simboliza a questão da perda: perder é sofrer, seja para um ser humano, seja para um animal, e é por isso que o leitor comprehende toda a aventura pela qual La tigra passa até encontrar o algoz de El viejo. Na narrativa, não apenas os tigres sofrem, como também Prude Shelton, esposa de Phillip Agnello, outro norte-americano que compunha a comitiva de caçadores rumo ao Caribe. A mulher demonstra, bem no início no enredo, sua insatisfação com a vida que levava, cheia de futilidades, e com o casamento recente que já não era feliz. Tem-se, assim, a aproximação entre os sofrimentos humano e animal, por mais que, no projeto cinematográfico, o foco esteja na busca da tigresa por mister Haldin e, assim, o conflito íntimo de Prude seja esquecido logo que El viejo morre.

O sofrimento também é tematizado em “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, especialmente com o confinamento do senhor alado junto às galinhas. A privação da liberdade, a dor física sentida quando os visitantes lhe marcam com brasa, a humilhação de estar preso e reduzido a uma atração circense podem despertar no leitor o que Derrida chamou de compaixão, uma identificação com o sofrimento do personagem seguida, no conto, de um alívio no momento em que o velho finalmente alcança a liberdade, pode voar e partir daquele lugar.

Em oposição aos argumentos especistas já explicitados nesta seção, que vê as espécies animais como inferiores devido a uma aparente falta de racionalidade, a senciência é um termo-chave que surge para fundamentar o pensamento antiespecista, e reúne as ideias aqui já apresentadas por alguns pensadores, como Derrida, Montaigne e a personagem de Coetzee, Elizabeth Costello. Liège Copstein e Denise Almeida Silva (2014), retomando as ideias do pesquisador Carlos Michelon Naconecky, esclarecem que esse conceito se refere à capacidade dos animais de preferir o prazer e evitar a dor, reconhecerem-se como indivíduos e demonstrarem interesse pelo prosseguimento da própria espécie, pela sua própria vida. A senciência demonstraria um certo grau de consciência compartilhada pelos animais, inclusive pelos humanos, a partir da demonstração da preferência de uma sensação à outra, pressupondo um certo registro de memória, a capacidade de discernimento e o exercício da individualidade.

Desse modo, se existe no pensamento humano essa consciência de que os bichos são sencientes, ou seja, também podem sofrer e se importar com a dor que sentem, é possível desenvolver, consequentemente, um ímpeto de compaixão, que tem sido, nos últimos dois séculos, reprimido pelos homens. Derrida argumenta que, por diversas motivações, inclusive econômicas, o ser humano tem assujeitado os animais a seus interesses por meio de uma luta desigual em que suas vidas são violadas e, além do mais, ele ignora e nega qualquer tipo de sentimento de compaixão por aqueles que apelam por piedade. Para o francês, se o homem passasse a desenvolver piedade pelos animais que ele já sabe que sofrem (e que demonstram esse sofrimento), a relação entre ambos iria mudar; entretanto, há razões econômicas e sociais circundando essa relação que impedem possíveis mudanças e alterações no estatuto que ganha o animal na sociedade atual.

Refletindo acerca dos limites que parecem separar o homem e o animal, o etólogo Dominique Lestel (2002) afirma:

A animalidade é determinada pelas relações que o homem e o animal desenvolvem em conjunto, e essas relações são submetidas à história do homem. A animalidade evoca *limites* (de caráter taxonômico) que se revelam, imediatamente, *fronteiras* (de caráter defensivo). As fronteiras do homem e do animal, do vegetal e do animal, assim como as do artefato e do animal, permanecem intrinsecamente problemáticas em todas as culturas e em particular na cultura ocidental. (LESTEL, 2002, p. 24, grifos do autor)

Dessa forma, Lestel traz à tona que a delimitação das fronteiras entre o homem e o animal é problemática, pois as divisões estabelecidas, como em relação à linguagem, aqui já discutida, são repletas de falhas e de problemas. É importante ressaltar que o entendimento do etólogo acerca dos conceitos de fronteira e limite é diferente daquele proposto por Cássio Hissa no início deste capítulo; enquanto Hissa enxerga o limite como um muro que demarca bem duas regiões e a fronteira como um espaço de transição, demarcação imprecisa que possibilita a troca, Lestel vê nos limites uma divisão de caráter taxonômico e nas fronteiras uma noção defensiva, relacionada à proteção do território de cada ente. Nesta reflexão, consideraremos a definição do geógrafo brasileiro.

Devido ao problema de se estabelecer uma linha limítrofe entre o homem e o animal, Lestel esclarece que, ao se pensar nesses limites, não é o animal o elemento digno de interesse, mas aquilo a que ele nos remete. O etólogo defende a ideia de que, com o desenvolvimento das ciências cognitivas, o humano não é mais caracterizado como um ser de natureza diferente do animal, mas como um organismo dotado de uma maquinaria mais complexa.

Para evidenciar que o homem é uma criatura mais complexa que os demais animais, Lestel enumera alguns de seus sinais distintivos que são cientificamente provados e que foram adquiridos ao longo da evolução da espécie humana, possibilitando que o homem “saisse” da animalidade: o número de cromossomos; a tíbia alongada e o bipedalismo; evolutivamente, houve melhora da visão, o pé foi transformado, a mão liberada e o maxilar modificado; as ferramentas passam a ser amplamente utilizadas; há a fala e o uso de símbolos.

Assim, percebe-se que para que o homem pudesse constituir sua humanidade foi necessário negar os traços de animalidade que antes lhe eram inerentes. Com a evolução do *Homo sapiens sapiens*, certas características biológicas foram perdidas e outras, estritamente humanas, foram adquiridas para que o homem pudesse se destacar em relação aos demais seres. Entretanto, é importante perceber como a animalidade está presente no cerne do que é o ser humano, como ela é parte constitutiva de nossa existência, tornando a divisão exata entre

homens e animais uma tarefa problemática, ou melhor, praticamente impossível de ser efetuada.

Como apontou Maria Esther Maciel (2011b), a animalidade humana foi perdida e recalcada para que, ao longo dos séculos, o conceito de humano e de humanidade pudesse ser construído; ou seja, negando-se nossa animalidade foi possível forjar uma definição de humano. Com essa separação, cabe à literatura, especificamente à vertente chamada de zooliteratura, promover o reencontro do homem com sua animalidade perdida e a sondagem da outridade animal, que nunca deixou de instigar a imaginação e a escrita de poetas e narradores de diferentes épocas e procedências. Maciel discorda de uma afirmação feita por Michel Foucault em *História da loucura*, para o qual o animal ainda não teria penetrado de modo profundo nos espaços subterrâneos da imaginação, e afirma:

Um olhar sobre o horizonte cultural das últimas décadas do século XX e da primeira do século XXI, entretanto, permite-nos dizer que tal afirmação já não parece proceder inteiramente, uma vez que as narrativas voltadas para as relações entre o humano e o não humano passam a ser reconfiguradas a partir de outros enfoques, advindos de uma nova relação dos escritores e artistas não apenas com os animais, mas também com as conjunções/disjunções entre humanidade e animalidade. Hoje, já não há como lidar com tais fronteiras senão pela via do paradoxo: ao mesmo tempo em que são e devem ser mantidas – graças às inegáveis diferenças que distinguem os animais humanos dos não humanos –, é impossível que sejam mantidas, visto que os humanos precisam se reconhecer animais para se tornar humanos. (MACIEL, 2011b, p. 87)

Desse modo, a pesquisadora brasileira aponta a literatura, especialmente a poesia, como um lugar de encontro fictício entre o homem e sua outridade animal, que funciona como uma passagem que permite ao homem reencontrar sua animalidade. As narrativas de Gabriel García Márquez aqui analisadas não podem ser definidas como zooliteratura; a crítica a respeito do escritor colombiano não identifica em sua obra um intuito maior de discutir ou apresentar a problemática do ser animal no século XX, com exceção do estudioso de suas produções, Jacques Josep, que enxergou na literatura marqueziana a construção de um amplo bestiário. Entretanto, a presença dos bichos em seus contos e no projeto cinematográfico permite que reflexões acerca da relação entre homens e animais sejam empreendidas e, com elas, se possa pensar sobre como o homem tem estabelecido fronteiras que o separam dos demais seres ao longo de sua evolução.

De acordo com a conceituação de Cássio Hissa, vê-se que no conto “Un señor muy viejo con unas alas enormes” há a tentativa de se estabelecer, especialmente pelos

personagens Pelayo e Elisenda, um limite, um muro bem delineado que os destaque das demais espécies. Em contrapartida, as figuras híbridas do senhor alado e da mulher aranha pervertem esse limite ao colocarem em xeque o essencialismo humano ou animal, a partir de sua constituição que mescla elementos advindos de diferentes seres, metaforizando o próprio animal que vive dentro de nós, nossa animalidade recalculada. Em “Eva está dentro de su gato”, não há limites; há fronteiras que possibilitam o trânsito da moça bela, do gato e dos insetos num mesmo espaço que, apesar de aparentemente físico, é balizado pelo fantástico, e sugere uma comunhão entre homens e bichos que vivem interdependentemente um do outro: os insetos precisam do abrigo do corpo da moça e ela precisa do invólucro corporal do felino para “voltar” à vida. Já em *La tigra* vê-se a existência de limites e fronteiras ao longo do enredo, pois em alguns momentos a personagem da tigresa se encontra totalmente integrada à convivência humana e, em outras passagens, busca-se isolá-la do convívio com as pessoas, seja no zoológico ou na reserva destinada à atividade de caça dos turistas.

No decorrer de nossa análise, foi possível perceber que, em relação aos limites que foram e ainda são traçados ao longo da história humana entre homens e animais, estabelecê-los é uma tarefa complicada, cheia de problemas e contradições. A respeito da limitrofia, Jacques Derrida (2002) aponta que o mais importante não é verificar o que nasce e cresce no limite, ou ao seu redor, ou o que é mantido pelo limite, e sim o que o alimenta, gera-o, cria-o e o complica. Assim, as narrativas marquezianas aqui analisadas têm a função de servir como “alimento” à problemática dos limites, permitindo que possamos refletir sobre as motivações humanas para se destacar dos demais seres. O objetivo desta dissertação não é legitimar ou estabelecer novos limites e fronteiras, ou ainda eliminá-las, mas pensar como a literatura, em especial nosso objeto de análise, possibilita vislumbrar as divisões efetuadas ao longo da história da humanidade de forma mais complexa e espessa, evidenciando, assim, suas problemáticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra do escritor colombiano Gabriel García Márquez é fundamental para a construção de uma identidade literária latino-americana visto que consegue expressar, por meio de imagens edificadas pelo fantástico e, particularmente, pelo realismo mágico, a realidade de um povo marcado pelo entrecruzamento de vozes indígenas, afro-americanas, camponesas e suburbanas, sendo que um dos recursos presentes em seus enredos é a construção de um bestiário capaz de instigar o leitor e proporcionar o levantamento de certas reflexões. As narrativas de Márquez, entremeadas de histórias e vivências próprias do escritor na pequena cidade de Aracataca, abordam muitas das problemáticas da América Latina, região que guarda até hoje as consequências de um passado colonial e de ditaduras que tanto tolheram a liberdade de expressão das pessoas e dos artistas quanto buscaram semear a ignorância a fim de manter seu próprio regime. Isso está patente nas obras analisadas no corpus literário desta pesquisa: em *La tigra*, a função da reserva colombiana é abrigar animais para a caça e diversão dos turistas norte-americanos; em “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, o casal Pelayo e Elisenda, desejoso de sair de sua condição de pobreza, faz do senhor alado uma oportunidade de crescimento econômico; em “Eva está dentro de su gato”, o alto grau de abstração pelo qual o conto é construído faz referência a um território que é, comumente, associado ao mágico.

Entre os diversos temas que podem ser apreendidos pelas narrativas marquezianas, a animalidade, além de constituir uma vertente pouco abordada ou até mesmo ignorada pela crítica brasileira ao escritor colombiano, possibilitou o vislumbre de diferentes interpretações e da discussão do papel do animal nos contos e no projeto cinematográfico. O caminho aberto por Jacques Joset em “El bestiario de Gabriel García Márquez” (1974) permitiu que, com esta pesquisa, pudéssemos trilhar as veredas das obras de Márquez com outro olhar, focalizado nas figuras dos animais e seus híbridos e em como eles contribuíram para a construção de efeitos de sentido diversos nas narrativas. Assim, foi possível pensar acerca do que cada animal ou híbrido representava nos enredos dos objetos de análise, como se relacionavam com os seres humanos e, a partir desse relacionamento, quais limites e fronteiras eram estabelecidos e devido a quais motivos se realizavam separações e destacamentos. Isso porque a relação entre homens e animais ao longo da história da humanidade é repleta de vieses e de pontos que merecem nossa atenção, pois, como afirma o pesquisador brasileiro Evando Nascimento:

Especificamente, homens e animais, bem longe de se oporem de maneira simplista, cruzam entre si inúmeros fatores nessa epopeia fantástica e fantasiosa, dispersa sobre a face do globo. Uma epopeia sem *télos*, sem “fim final”, como diria Guimarães Rosa, feita de cruzamentos, entrecruzamentos e muitas encruzilhadas. (NASCIMENTO, 2011, p. 120, grifos do autor)

A metodologia utilizada no desenvolvimento da pesquisa permitiu que vários aspectos dos textos analisados, aparentemente marginais nas narrativas, fossem trazidos à tona e pudessem ganhar mais destaque para a reflexão sobre a presença do animal na literatura marqueziana. Com o método indiciário de Carlo Ginzburg (1989) foi possível posicionar uma espécie de “lupa” sobre as obras com o intuito de encontrar detalhes, rastros que pudessem constituir novos indícios da relação entre homens e animais no contexto do século XX, como a valorização dos caranguejos em “Un señor muy viejo con unas alas enormes”. Entretanto, por mais que o método indiciário se relate ao trabalho de um detetive que busca a verdade e a “solução” de um mistério, com esta dissertação não visamos apontar um sentido unívoco ou uma interpretação mais correta para a análise dos dois contos e do projeto cinematográfico; pelo contrário, ao trilharmos as veredas de Márquez, nos perdemos em seus labirintos com a tentativa de buscar, por exemplo, em “Eva está dentro de su gato”, um caminho mais seguro para compreender o enredo e admitimos a possibilidade de várias vertentes interpretativas. Dessa forma, a apropriação do método indiciário não significa que, como um detetive, estejamos buscando sanar definitivamente um enigma, pois nossa investigação procura contrariamente encontrar os detalhes que contradizem e perturbam, que estabelecem um movimento caleidoscópico constante a fim de encontrar novas leituras e diferentes sentidos.

Para esse propósito, pareceu-nos fundamental tomar como principal procedimento analítico a abordagem desestrutivista, uma vez que esta visa a desmontar os princípios inquestionáveis dos sistemas de significações, enfraquecendo o que parece ser hegemônico dentro de um texto. Com a valorização dos detalhes e dos indícios, é possível suscitar diferentes modos de se compreender e de se analisar as obras literárias, inclusive negando os sentidos unívocos que a crítica pautava – tal como se observa, por exemplo, no trabalho do porto-riquenho José Luis Méndez (2000), estudioso da obra de Márquez, que visava a orientar a leitura da literatura marqueziana: seu texto reduziu a interpretação dos contos aqui analisados a um sentido uno, etiquetando em cada narrativa sua suposta temática correspondente. Como pontuou Ivan Teixeira (1998), ao enumerar os passos que Jonathan Culler e Charles E. Bressler sugeriram para abordar desestrutivamente um texto literário, o objetivo maior do trabalho sob esta perspectiva é exatamente deixar em aberto a interpretação do texto, supondo-se o princípio de que o significado é sempre móvel, múltiplo e ilimitado.

Assim, com a desconstrução, ampliamos o horizonte analítico dos objetos de pesquisa e fomos ao encontro de outros sentidos, com foco na presença animal e na relação dos seres humanos com as demais criaturas.

Dessa forma, a combinação da metodologia indiciária com o enfoque desestrutivista possibilitou a abordagem das questões propostas como objetivos deste trabalho: a) analisar simbolicamente os animais que compunham a fauna marqueziana dos contos e do projeto cinematográfico; b) compreender alguns processos que envolviam os animais nos textos, como a metamorfose, o antropomorfismo e o hibridismo; c) apreender as relações humanas com as demais criaturas dos textos – os animais e seus híbridos; d) discutir os limites e fronteiras impostos por essas relações dentro das obras literárias.

Ao longo do desenvolvimento dos capítulos todas essas questões foram discutidas de forma concatenada, pois para se pensar sobre o nosso objetivo maior, a problematização de limites e fronteiras entre os homens e animais nos textos literários de Márquez, foi necessário ativar outros conhecimentos para que fosse possível estabelecer um saber animal a partir da literatura do escritor colombiano.

Reflexões como as que aqui foram desenvolvidas buscam discutir acerca das situações de convivência partilhadas por homens e animais expostas em narrativas ficcionais que permitem explorar sensivelmente as diferentes formas de vida. De acordo com Florencia Garramuño (2011), a exploração de distintas formas de vida e de sensibilidade possibilita a reinterpretação do que é viver e das mutações proliferantes das diversas formas de vida. Para a pesquisadora, a recente valorização da questão do animal na literatura constitui uma forma de se interrogar o vivente e suas transformações:

Podemos investigar as razões que expliquem essa virada animal nas práticas estéticas e encontrar suas causas nos fluxos desumanizantes do neoliberalismo contemporâneo ou nos lamentar pela perda de uma visão redentora e esperançosa da humanidade. Em qualquer caso, essas práticas nos oferecem (...) ferramentas para pensar, de uma forma pós-desestrutiva, modos da responsabilidade que respondam à questão do vivente em suas múltiplas transformações e mutações. (GARRAMUÑO, 2011, p. 114)

Desse modo, pensar a questão dos viventes constitui um desafio pertinente na atualidade. Apesar de muito afirmar sua humanidade, o homem tem se desumanizado – o que não significa que tenha voltado a seu estado primitivo, a seu início evolutivo. E para resgatar princípios éticos e morais, ou, ainda, para reconstruí-los, faz-se necessário um contato com

sua outridade perdida, com a figura do animal, aproximação essa possibilitada pelas artes, inclusive pela literatura.

Após a conclusão da análise dos três textos literários aqui explorados, percebe-se que o universo animal construído por Gabriel García Márquez é ainda mais amplo. Por mais que não houvesse a intenção de se compor uma verdadeira zooliteratura que desse total destaque à presença dos animais, é evidente que, conforme afirmou Jacques Joset (1974), muitas das obras do escritor foram estruturadas a partir do aparecimento de bichos que estavam posicionados no centro de um relato, de onde atraíam ou repeliam outros componentes da narrativa; dessa forma, pode-se dizer que, em muitos momentos, o animal ou seus híbridos funcionaram como verdadeiros desencadeadores de enredos marquezianos e, em outros, tiveram um papel coadjuvante ao compor um cenário descrito, o que não significa que não estivessem oferecendo efeitos de sentido para a interpretação da obra como um todo. O estudo aqui apresentado não é totalizador e não houve a intenção de esgotar todas as questões suscitadas pelo aparecimento do animal nas narrativas, tampouco a pretensão de se afirmar que nossas discussões resumem de forma geral a questão da animalidade na obra do colombiano.

Dessa forma, o caminho encontra-se aberto para novos estudos e novas inquietações que sejam capazes de, como afirmou o alemão Rodolphe Gasché (1990), “socavar” a literatura marqueziana a fim de apreenderem-se novas perspectivas a partir de um olhar que valorize a figura do animal e vasculhe outras reflexões pautadas especialmente na representação do mundo *zoo* no século XX e no que ela diz sobre a relação do homem com as demais criaturas. O saber animal marqueziano que aqui procuramos construir carece de novas perspectivas e reflexões, que seriam possíveis dentro de uma análise maior que abarque também as demais narrativas do escritor, como os romances e outros contos, a fim de que se esquadre com maior detalhe os animais da literatura de Márquez.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O fim do pensamento. Tradução de Alberto Pucheu. **Terceira margem: poesia brasileira e seus encontros interventivos**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 11, 2004. Disponível em: <<http://www.letras.ufsj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xii.html>>. Acesso em: 16 fev. 2015.
- ASENSI, Manoel (Org.). **Teoría literaria y deconstrucción**. Tradução de Andrés Sjens *et al.* Madrid: Arcos/Libros S.A., 1990.
- BARATA, Eduarda Gil Lopes. **Bestiários dispersos em obras de Gabriel García Márquez, Horacio Quiroga, José Cardoso Pires e Miguel Torga**. 2013. 69 f. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas, área de especialização em estudos Ibéricos e Ibero-Americanos) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fononi Bernardini *et al.* 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 211-362.
- BEKOFF, Marc; HOROWITZ, Alexandra. Naturalizing anthropomorphism: behavioral prompts to our humanizing of animals. **Anthrozoös**, Davis, v. 20, n.1, p. 23-35, 2007. Disponível em: <http://crl.ucsd.edu/~ahorowitz/Horowitz_Bekoff.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2015.
- BERGER, John. Por que olhar os animais? In: **Sobre o olhar**. Tradução de Lya Luft. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 11-32.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Domingos Zamagna *et al.* Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: **Outras inquições**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 121-126.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **Manual de zoología fantástica**. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BUENO, Wilson. **Jardim zoológico**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CALVINO, Italo. Ovídio e a contiguidade universal. In: **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 31-42.
- CANCLINI, Néstor García. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COALE, Sam. Os sistemas e os indivíduos: monstros existem. In: JEHA, Julio (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 102-124.

COETZEE, John Maxwell. **A vida dos animais**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COPSTEIN, Liège; SILVA, Denise Almeida. Metáfora animal e especismo: retórica do poder no contexto pós-moderno. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, v. 12, n. 1, p. 193-231, 2014. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/7123/5099>>. Acesso em: 24 dez. 2014.

CUPUL-MAGAÑA, Fabio Germán. Bestiarios: manuales de zoología fantástica. **Algarabía**, Cidade do México, p. 44-48, 2008.

COSTA, Grasiely de Oliveira. Educação ambiental - Experiências dos zoológicos brasileiros. **Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental**, Rio Grande, v. 13, p. 140-150, 2004. Disponível em: <<http://www.seer.furg.br/remea/article/view/2724/1557>>. Acesso em: 05 mar. 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Volume 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

DONIGER, Wendy. Reflexões. In: COETZEE, J. M. **A vida dos animais**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 111-127.

EAGLETON, Terry. O pós-estruturalismo. In: _____. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 175-207.

ECO, Umberto. O ornitorrinco entre dicionário e enciclopédia. In: _____. **Kant e o ornitorrinco**. Tradução de Ana Thereza B. Vieira. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998. p. 191-235.

ESOPO. **Fábulas completas**. Madrid: M. E. Editores, 1993.

FECHNER, Gustav Theodor. **Da anatomia comparada dos anjos**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FERREIRA, Ruy Matos e. Vanguarda e pós-modernismo. In: PACHECO, Dalmer; SALDANHA, Ana Paula (Org.). **Intermídia: mídia, mediações e midiatizações**. Maceió: EDUFAL, 2007. p. 135-160.

FITZGERALD, Amy; KALOF, Linda. Reading the trophy: exploring the display of dead animals in hunting magazines. **Visual Studies**, Abingdon, v. 18, n. 2, p. 112-122, 2003. Disponível em: <http://ecoculturalgroup.msu.edu/Reading%20the%20Trophy%20RVST_18_02_04.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2016.

FOUCAULT, Michel. Classificar. In: _____. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 171-225.

GARCIA, Gabriel Cid. Considerações sobre o devir animal no conto “Alguém dorme nas cavernas”, de Rubens Figueiredo. In: FÓRUM DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E I COLÓQUIO DE SEMIÓTICA, 9., 2007, Rio de Janeiro. **Atas do IX FELIN**. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007. p. 1-13.

GARRAMUÑO, Florencia. Região compartilhada: dobras do animal humano. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Tradução de Maria Esther Maciel. Florianópolis: Editora da USFC, 2011. p. 105-116.

GASCHÉ, Rodolphe. La deconstrucción como crítica. In: ASENSI, Manoel (Org.). **Teoría literaria y deconstrucción**. Tradução de Pilar Expeleta e Manoel Asensi. Madrid: Arcos/Libros S.A., 1990, p. 253-305.

GIORGI, Gabriel. A vida imprópria. Histórias de matadouros. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Tradução de Thiago Braga. Florianópolis: Editora da USFC, 2011. p. 199-220.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

GRUZINSKI, Serge. A cristianização do imaginário. In: _____. **A colonização do imaginário**: sociedades indígenas e ocidentalização no México Espanhol. Séculos XVI-XVIII. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 271-294.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. O limite da natureza inventando o significado das coisas. In: _____. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002a. p. 19-25.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Fronteiras e limites: a distância e o contato. In: _____. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002b. p. 34-45.

HOFFMANN, Mauro da Silva. O domínio ideológico da Igreja durante a Alta Idade Média ocidental. **Revista Historiador especial**: História antiga e medieval, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 105-112, 2010. Disponível em: <<http://www.historialivre.com/revistahistoriador>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

IGLESIA, Rosario de la. Prólogo. In: ESOPO. **Fábulas completas**. Madrid: M. E. Editores, 1993. p. 5-26.

JEHA, Julio (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: _____ (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b. p. 9-31.

JOSET, Jacques. El bestiario de Gabriel García Márquez. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, Ciudad de México, v. 23, n. 1, p. 65-87, 1974. Disponível em: <<http://www.colmex.mx/>>. Acesso em: 24 abr. 2014.

JOZEF, Bella (Org.). **Escritos sobre Gabriel García Márquez**. Rio de Janeiro: UFRJ/Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, 2010.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. Memorial nahua de la muerte. **Revista-libro Artes de México**, Córdoba, n. 96, p. 43-52, nov. 2009.

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Tradução de Jacques Fux e Maria Esther Maciel. Florianópolis: Editora da USFC, 2011. p. 23-53.

LOREDO, Adriana Hernández. Una versión científica, ancestral y de la condición humana, a través del juego analógico de Juan José Arreola, en *Bestiario. Mitologías hoy*, Barcelona, n. 5, p. 107-118, 2012. Disponível em: <<http://revistes.uab.cat/mitologias/issue/view/8>>. Acesso em: 2 jun. 2015.

MACIEL, Maria Esther. Bestiários latino-americanos. In: _____. **A memória das coisas**: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004. p. 49-57.

MACIEL, Maria Esther. Bestiários contemporâneos: animais na poesia brasileira e hispano-americana. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 11, p. 145-153, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/issue/view/4215>>. Acesso em: 26 mai. 2015.

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

MACIEL, Maria Esther. Do inclassificável e das classificações. In: _____. **As ironias da ordem**: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009a. p. 14-30.

MACIEL, Maria Esther. Zoocoleções. In: _____. **As ironias da ordem**: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009b. p. 91-106.

MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da USFC, 2011a.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In: _____ (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da USFC, 2011b. p. 85-101.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (Org.). **Bestiario medieval**. Madrid: Ediciones Siruela, 2002.

MALTA, Marize. Casa assombrada ou circo de horrores? Discussão sobre territórios para objetos do mal. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 19., 2010, Cachoeira. **Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre territórios”**. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 650-664.

MARCEL, Angel. Macondo, o el infierno de la soledad. In: JOZEF, Bella (Org.). **Escritos sobre Gabriel García Márquez**. Rio de Janeiro: UFRJ/ Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, 2010. p. 95-100.

MÁRQUEZ, Gabriel García. Eva está dentro do seu gato. In: _____. **Olhos de cão azul**. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Record, 1974. p. 39-56.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Como contar um conto**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1997.

MÁRQUEZ, Gabriel García. Eva está dentro de su gato. In: _____. **Ojos de perro azul**. Buenos Aires: Debolsillo, 2005. p. 21-37.

MÁRQUEZ, Gabriel García. Un señor muy viejo con unas alas enormes. In: _____. **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada**. Buenos Aires: Debolsillo, 2006. p. 5-16.

MÁRQUEZ, Gabriel García. La soledad de América Latina. In: JOZEF, Bella (Org.). **Escritos sobre Gabriel García Márquez**. Rio de Janeiro: UFRJ/ Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, 2010. p. 9-13.

MÁRQUEZ, Gabriel García. La tigra. In: ARCINIEGAS, Triunfo. **De otros mundos**. Bogotá, 26 abr. 2011. Disponível em: <<http://triunfo-arciniegas.blogspot.com.br/2011/04/gabriel-garcia-marquez-la-tigra.html>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

MÉNDEZ, José Luis. **Como leer a García Márquez**: una interpretación sociológica. 3. ed. rev. e ampl. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.

MENEZES, Filipe Amaral Rocha de. **Animais biográficos**: um estudo de *Poliedro*, de Murilo Mendes. 2010. 158 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MIGNOLO, Walter. El misterio de la ficción fantástica y del realismo maravilloso. In: _____. **Teoría del texto e interpretación de textos**. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas/Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. p. 113-160.

MOCTEZUMA, Eduardo Matos. En el umbral de la muerte... y de la vida. **Revista-libro Artes de México**, Córdoba, n. 96, p. 9-23, nov. 2009.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. **Ensaio**. Tradução de Sergio Milliet. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MONTERROSO, Augusto. **A ovelha negra e outras fábulas**. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Cosa Naify, 2014.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. **Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino**. 2012. 253 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

MUÑIZ, María Dolores-Carmen Morales. El simbolismo animal en la cultura medieval. **Espacio, tiempo y forma**, Serie III, Historia Medieval, Logroño, n. 9, p. 229-255, 1996. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129060>>. Acesso em: 22 dez. 2014.

NASCIMENTO, Evando. Rastros do animal humano – a ficção de Clarice Lispector. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da USFC, 2011. p. 117-148.

NASCIMENTO, Lyslei. Monstros no arquivo: esboço para uma teoria borgiana dos monstros. In: JEHA, Julio (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 61-80.

NICOLÁS, César. Entre la deconstrucción. In: ASENSI, Manoel (Org.). **Teoría literaria y deconstrucción**. Madrid: Arcos/Libros S.A., 1990. p. 307-338.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da USFC, 2011. p. 13-22.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. **Manuais de zoologia**: os animais de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009a.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge. Borges, Cortázar e os bestiários latino-americanos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 5, 2009, Belo Horizonte. **Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas**. Belo Horizonte: UFMG, 2009b. Disponível em: <letras.ufmg.br/espanhol/Anais>. Acesso em 5 set. 2014.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Lobisomem, sem ameaças. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da USFC, 2011. p. 177-195.

PANTOJA, Óscar. *et al.* **Gabo**: memórias de uma vida mágica. Tradução de Letícia de Castro. São Paulo: Veneta, 2014.

PARATORE, Ettore. **História da literatura latina**. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PAZ, Octavio. El pachuco y otros extremos. In: _____, **El laberinto de la soledad**. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1994. p. 14-20.

ROCCO, Alessandro. **Gabriel García Márquez and the cinema: life and works.** Martlesham: Tamesis books, 2014.

RODRÍGUEZ, Alejandra. Gabo y el cine: un amor no correspondido. **El mundo: Especiales Regreso a Macondo**, Madrid, 2014. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/especiales/cultura/gabriel-garcia-marquez/cine.html>>. Acesso em: 03 abr. 2015.

RODRÍGUEZ, Fermín. Levar a vida, deixar-se morrer: a virada animal em “El sur” de Jorge Luis Borges. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Tradução de Eduardo Jorge. Florianópolis: Editora da USFC, 2011. p. 169-175.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da USFC, 2011. p. 149-167.

SENE, Lígia Soares. As “porcarias” das metamorfoses: um estudo da transformação homem-animal-homem na narrativa fantástica. **Horizonte científico**, Uberlândia, v. 6, n. 1, p. 1-22, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/8121>>. Acesso em: 19 dez. 2015.

SILVA, Rosane Azevedo Neves da. A dobra deleuziana: políticas de subjetivação. **Revista do Departamento de Psicologia (UFF)**, Niterói, v. 16, n.1, p. 55-75, 2004. Disponível em: <<http://www.ichf.uff.br/publicacoes/revista-psi-artigos/2004-1-Cap4.pdf>>. Acesso em: 08 abr. 2016.

SOSA, Victor. **Los animales furiosos**. México: Aldus, 2003.

TEIXEIRA, Ivan. Desconstrutivismo. **Revista Cult**, São Paulo, p. 34-37, nov. 1998.

TORRES, Sofia. **O antropomorfismo e a pintura, um exemplo: o cão**. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Pintura) – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2009.

TYLER, Tom. Como a água na água. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Tradução de Maria Esther Maciel. Florianópolis: Editora da USFC, 2011. p. 55-73.

VARANDAS, Angélica. A Idade Média e o Bestiário. **Medievalista**, Lisboa, v. 2, n. 2, p. 1-53, 2006. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-bestiario.htm>>. Acesso em: 22 out. 2014.

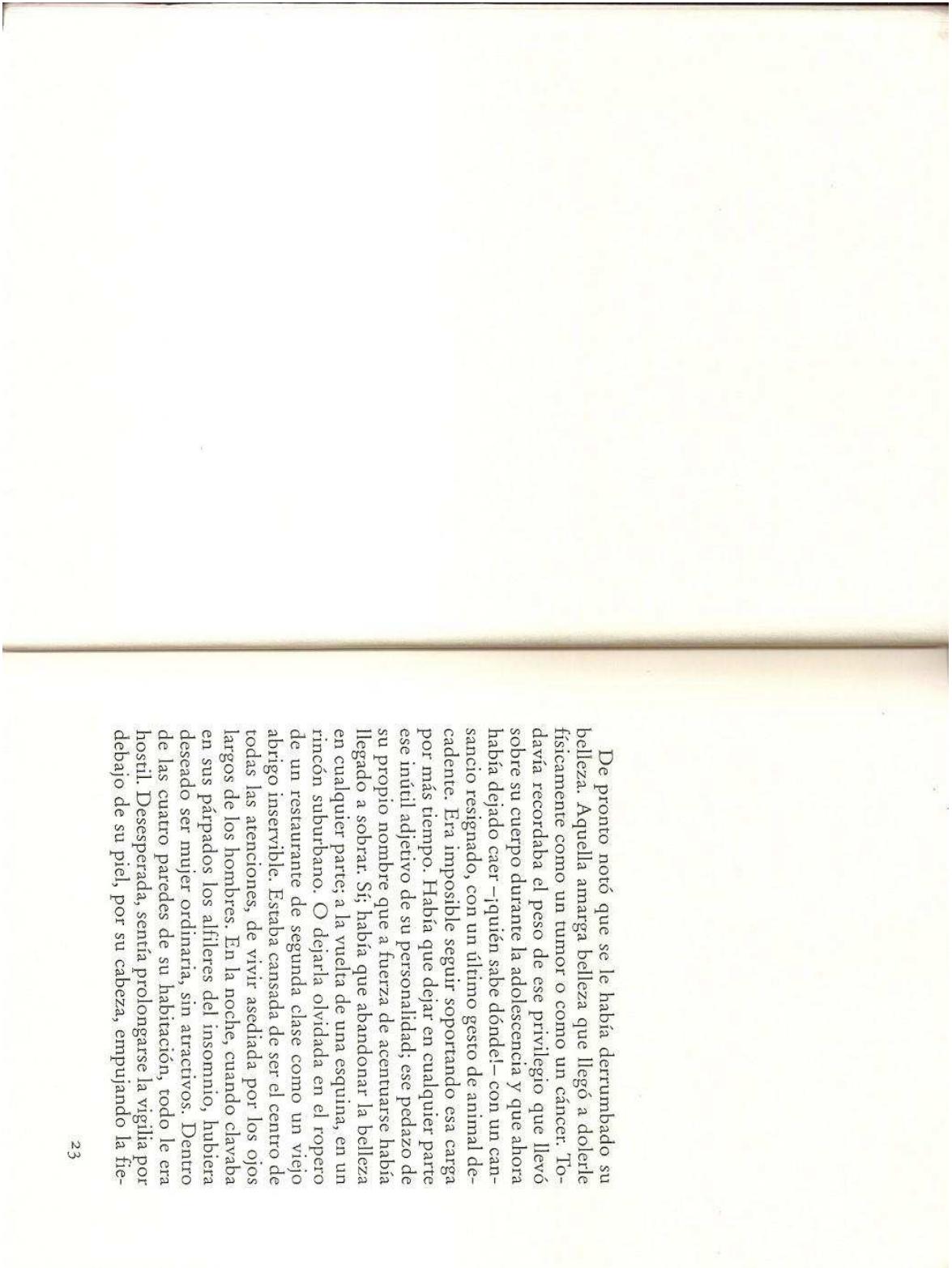
VIDAL, José A. Villar; ÁLVAREZ, Pilar Docampo. El Fisiólogo latino: versión B: 1. Introducción y texto latino. **Revista de Literatura Medieval**, Logroño, n. 15/1, p. 9-52, 2003. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/revista/1199/A/2003>>. Acesso em: 27 abr. 2015.

VIEIRA, Felipe de Paula Góis. **De Macondo a McOndo**: os limites do Real Maravilhoso como discurso de representação da América Latina (1947-1996). 2012. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

VIZACHRI, Tânia Regina. De Mickey a Ratatouille: a antropomorfização dos animais nas animações de longa-metragem. **Revista de Ensino de Biologia da Associação Brasileira de Ensino de Biologia (SBEEnBio)**, v. 7, p. 7105-7116, 2014. Disponível em: <<http://www.sbenbio.org.br/wordpress/wp-content/uploads/2014/11/R0188-1.pdf>>. Acesso em: 4 dez. 2015.

ANEXOS: TEXTOS ANALISADOS

a. “Eva está dentro de su gato”



De pronto notó que se le había derrumbado su belleza. Aquella amarga belleza que llegó a dolerle físicamente como un tumor o como un cáncer. Todavía recordaba el peso de ese privilegio que llevó sobre su cuerpo durante la adolescencia y que ahora había dejado caer –¡quien sabe dónde!– con un cansancio resignado, con un último gesto de animal decadente. Era imposible seguir soportando esa carga por más tiempo. Había que dejar en cualquier parte ese inútil adjetivo de su personalidad, ese pedazo de su propio nombre que a fuerza de acentuarse había llegado a sobrar. Sí; había que abandonar la belleza en cualquier parte; a la vuelta de una esquina, en un rincón suburbano. O dejarla olvidada en el ropero de un restaurante de segunda clase como un viejo abrigo inservible. Estaba cansada de ser el centro de todas las atenciones, de vivir asediada por los ojos largos de los hombres. En la noche, cuando clavaba en sus párpados los alfileres del insomnio, hubiera deseado ser mujer ordinaria, sin atractivos. Dentro de las cuatro paredes de su habitación, todo le era hostil. Desesperada, sentía prolongarse la vigilia por debajo de su piel, por su cabeza, empujando la fie-

bre hacia arriba, hacia la raíz de su cabello. Era como si sus arterias se hubieran poblado de unos insectos diminutos y calientes que con la cercanía de la madrugada, diariamente, se despertaran y recorrían con sus patas mordedizas, en una desgarradora aventura subcutánea, ese pedazo de barro frutecido donde se había localizado su belleza anatómica. En vano luchaba por ahuyentar aquellos animales terribles. No podía. Eran parte de su propio organismo. Habían estado allí, vivos, desde mucho antes de su existencia física. Venían desde el corazón de su padre, que los había alimentado dolorosamente en sus noches de soledad desesperada. O tal vez habían desembocado a sus arterias por el cordón que la llevó atada a su madre desde el principio del mundo. Era indudable que esos insectos no habían nacido espontáneamente dentro de su cuerpo. Ella sabía que venían de atrás, que todos los que llevaron su apellido tuvieron que soportarlos, que tuvieron que sufrirlos como ella cuando el insomnio se hacía invencible hasta la madrugada. Eran esos insectos los mismos que pintaban ese gesto amargo, esa tristeza inconsolable en el rostro de sus antepasados. Ella los había visto mirar desde su apagada existencia, desde su retrato antiguo, víctima de esa misma angustia. Todavía recordaba el rostro inquietante de la bisabuela que, desde su lienzo envejecido, pedía un momento de descanso, un segundo de paz a esos insectos que allá, en los canales de su sangre, seguían martirizándola y embelleciéndola despiadadamente. No, esos insectos no eran tuyos. Venían transmitiéndose de generación a generación, sosteniendo con su diminuta armadura todo el prestigio de una casta selecta, dolorosamente selecta. Esos insectos habían

nacido en el vientre de la primera madre que tuvo una hija bella. Pero era necesario, urgente, detener esa herencia. Alguien tenía que renunciar a seguir transmitiendo esa belleza artificial. De nada valía a las mujeres de su estirpe admirarse de sí mismas al regresar del espejo, si durante las noches esos animales hacían su labor lenta y eficaz, sin descanso, con una constancia de siglos. Ya no era una belleza, era una enfermedad que había que detener, que había que cortar en forma energica y radical.

Todavía recordaba las horas interminables en aquel techo sembrado de agujas calientes. A aquellas noches en que ella trataba de empujar el tiempo para que con la llegada del día esas bestias dejaran de doler. ¿De qué servía una belleza así? Noche a noche, hundida en su desesperación, pensaba que más le hubiera valido ser una mujer vulgar, o ser hombre; pero no tener esa virtud inútil, alimentada por insectos de remotos orígenes que le estaban precipitando la llegada irrevocable de la muerte. Tal vez sería feliz si tuviera el mismo desgarbo, esa misma fealdad desolada de su amiga checoslovaca que tenía nombre de perro. Más le hubiera valido ser fea, para tener un sueño apacible como el de cualquier cristiano.

Maldijo a sus antepasados. Ellos tenían la culpa de su vigilia. Ellos que habían transmitido esa belleza invariable, exacta, como si después de muertes las madres sacudieran y renovaran las cabezas para insertarlas en los troncos de las hijas. Era como si la misma cabeza, una cabeza sola, hubiera venido transmitiéndose con unas mismas orejas, con igual nariz, con identica boca, con su pesada inteligencia, en todas las mujeres, quienes tenían que recibirla

irremediablemente como un doloroso patrimonio de belleza. Era allí, en la transmisión de la cabeza, donde venía ese microbio eterno que al través de las generaciones se había acentuado, había tomado personalidad, fuerza, hasta convertirse en un ser invencible, en una enfermedad incurable que al llegar a ella, después de haber pasado por un complicado proceso de censuración, ya ni podía soportarse y era amarga y dolorosa... Exactamente como un tumor o como un cáncer.

En esas horas de desvelo era cuando se acordaba de las cosas desagradables a su fina sensibilidad. Recordaba esos objetos que constituían el universo sentimental donde se habían cultivado, como en un caldo químico, aquellos microbios desesperantes. En esas noches, con los redondos ojos abiertos y asombrados, soportaba el peso de la oscuridad que caía sobre sus sienes como un plomo derretido. En derredor suyo dormían todas las cosas. Y desde su rincón, ella trataba de repasar, para distraer su sueño, sus recuerdos infantiles.

Pero siempre esa recordación terminaba con un terror por lo desconocido. Siempre su pensamiento, después de vagar por los oscuros rincones de la casa, se encontraba frente a frente con el miedo. Entonces empezaba la lucha. La verdadera lucha contra tres enemigos incommovibles. No podría —no, no podría jamás— sacudir el miedo de su cabeza. Tenía que soportarlo apretado a su garganta. Y todo por vivir en ese caserón antiguo, por dormir sola en aquel rincón, apartada del resto del mundo.

Siempre su pensamiento se iba por los húmedos pasadizos oscuros, sacudiendo de los retratos el polvo seco cubierto de telarañas. Ese polvo inquietante

y tremendo que caía de arriba, desde ese sitio en que se estaban deshaciendo los huesos de sus antepasados. Invariablemente se acordaba del «niño». Allá lo imaginaba, sonámbulo, debajo de la hierba, en el patio, junto al naranjo, con un puñado de tierra mojada dentro de la boca. Le parecía verlo en su fondo arcilloso, cavando hacia arriba con las uñas, con los dientes, huyéndole al frío que le mordía la espalda; buscando la salida al patio por ese pequeño túnel donde lo habían metido con los caracoles. En el invierno lo oía llorar con su llanto chiquito, sucio de barro, traspasado por la lluvia. Lo imaginaba completo. Tal como lo habían dejado cinco años atrás, en aquel hueco lleno de agua. No podía pensar que se hubiera descompuesto. Al contrario, debía ser bellísimo navegando en esa agua espesa como en un viaje sin salida. O lo veía vivo pero asustado, miedoso de sentirse solo, enterrado en un patio tan sombrío. Ella misma se había opuesto a que lo dejaran allí, debajo del naranjo, tan cercano a la casa. Le tenía miedo. Sabía que en las noches en que le persiguiera la vigilia él lo adivinaría. Regresaría por los anchos corredores a pedirle que lo acompañara, a pedirle que le defendiera de esos otros insectos que se estaban comiendo la raíz de sus violetas. Volvería a que lo dejaría dormir a su lado como cuando era vivo. Ella tenía miedo de sentirlo de nuevo a su lado después de haber saltado el muro de la muerte. Tenía miedo de robar esas manos que «el niño» traería siempre cerradas para calentar su pedacito de hielo. Ella quería, después de que lo vio convertido en cemento, como la estatua del miedo tumbrada sobre el limo, quería que se lo llevaran lejos para no recordarlo en la noche. Y sin embargo, lo habían dejado

allí, donde ahora estaba imperturbable, astroso, alienando su sangre con el barro de las lombrices. Y ella tenía que resignarse a verlo regresar desde su fondo de tinieblas. Porque siempre, invariablemente, cuando se desvelaba, se ponía a pensar en el «nínón», que debía estar llamándola desde su pedazo de tierra para que lo ayudara a fugarse de esa muerte absurda.

Pero ahora, en su nueva vida intemporal e inespacial, estaba más tranquila. Sabía que allá, fuera de su mundo, todo seguiría marchando con el mismo ritmo de antes; que su habitación debía de estar aún sumida en la madrugada, y que sus cosas, sus muebles, sus trece libros favoritos, permanecían en su puesto. Y que en su lecho, desocupado, apenas empezaba a desvanecerse el aroma corpóreo que ocupaba ahora su vacío de mujer entera. Pero, ¿cómo pudo suceder «eso»? ¿Cómo ella, después de ser una mujer bella, con la sangre poblada de insectos, perseguida por el miedo en la noche total, había dejado la pesadilla inmensa, insomne, para ingresar ahora a un mundo extraño, desconocido, en donde habían sido eliminadas todas las dimensiones? Recordó. Aquella noche —la de su tránsito— había más frío que de costumbre y ella estaba sola en la casa, martirizada por el insomnio. Nadie perturbaba el silencio y el olor que subía del jardín era un olor a miedo. El sudor brotaba de su cuerpo como si la sangre de sus arterias se estuviera derramando con su carga de insectos. Deseaba que alguien pasara por la calle, alguien que gritara, que rompiera aquella atmósfera detenida. Que se moviera algo en la naturaleza, que

volviera la Tierra a girar alrededor del Sol. Pero fue inútil. Ni siquiera despertarían esos hombres imbéciles que se habían quedado dormidos debajo de su oreja, dentro de la almohada. Ella también estaba inmóvil. Las paredes manaban un fuerte olor a pintura fresca, ese olor espeso, grande, que no se siente con el olfato sino con el estómago. Y sobre la mesa el reloj único, golpeando el silencio con su máquina mortal. «¡El tiempo..., oh, el tiempo!», suspiró ella recordando a la muerte. Y allá, en el patio, debajo del naranjo, seguía llorando «el niño» con su llanto chiquito desde el otro mundo.

Acudió a todas sus creencias. ¿Por qué no amaba en aquel momento o se moría de una vez? Nunca creyó que la belleza fuera a costarle tantos sacrificios. En aquel momento —como de costumbre— seguía doliéndole por encima del miedo. Y por debajo del miedo seguían martirizándola esos implacables insectos. La muerte se le había apretado a la vida como una araña que la mordía rabiosamente, dispuesta a hacerla sucumbir. Pero estaba demorando el último instante. Sus manos, esas manos que los hombres apretaban imbécilmente, con manifiesta nerviosidad animal, estaban inmóviles, paralizadas por el miedo, por ese terror irracional que venía de adentro, sin ningún motivo, sólo por saberse abandonada en aquella casa antigua. Trató de reaccionar y no pudo. El miedo la había absorbido totalmente y continuaba allí, fijo, tenaz, casi corpóreo; como si fuera una persona invisible que se había propuesto no salir de su habitación. Y lo que más la intranquilizaba era que ese miedo no tuviera justificación alguna, que fuera un miedo único, sin razón, un miedo porque sí.

La saliva se había vuelto espesa en su lengua. Era mortificante entre sus dientes esa goma dura que se le pegaba al paladar y fluía sin que ella pudiera controlarla. Era un deseo distinto a la sed. Un deseo superior que estaba experimentando por primera vez en su vida. Por un momento se olvidó de su belleza, de su insomnio y de su miedo irracional. Se descubrió a sí misma. Por un instante creyó que habían salido los microbios de su cuerpo. Sentía que se habían venido pegados a su saliva. Sí; todo eso estaba muy bien. Bien que los insectos la hubieran desprendido y que ahora pudiera dormir, pero era necesario encontrar un medio para disolver aquella resina que le embotaba la lengua. Si pudiera llegar hasta la despensa y... ¿Pero en qué estaba pensando? Tuvo un golpe de sorpresa. Nunca había sentido «ese deseo». La urgencia de la acidez la había debilitado, volviendo inútil la disciplina que había seguido fielmente durante tantos años, desde el día en que se pultaron a «el niño». Era una tontería, pero sentía asco de comerse una naranja. Sabía que «el niño» había subido hasta los azahares y que las frutas del próximo otoño estarían hinchadas de su carne, refrescada con la tremenda frescura de su muerte. No podía comerlas. Sabía que debajo de cada naranja en todo el mundo, había un niño enterrado que endulzaba las frutas con la cal de sus huesos. Sin embargo, ahora tenía que comerse una naranja. Era el único remedio para esa goma que la estaba ahogando. Era una tontería pensar que «el niño» estaba dentro de una fruta. Aprovecharía ese momento en que la belleza había dejado de dolerle para llegar hasta la despensa. Pero... ¿no era raro aquello? Era la primera vez en su vida que sentía verdaderos de-

sesos de comerse una naranja. Se puso alegre, alegre. Ah, ¡qué placer! Comerse una naranja. No sabía por qué, pero nunca tuvo un deseo más imperativo. Se levantaría, feliz de ser otra vez una mujer normal, cantando alegramente llegaría hasta la despensa: cantando alegramente, como una mujer nueva, recién nacida. Llegaría inclusive hasta el patio y...

... Su recuerdo se tronchaba de pronto. Recordaba que había tratado de levantarse y que ya no estaba en su cama, que había desparecido su cuerpo, que no estaban allí sus trece libros favoritos y que ella no era ya ella. Ahora estaba incorpórea, flotando, vagando sobre una nada absoluta, convertida en un punto amorfio, pequeñísimo, sin dirección. No podía precisar lo sucedido. Estaba confundida. Sólo tenía la sensación de que alguien la había empujado al vacío desde lo alto de un precipicio. Y nada más. Pero ahora no sentía ninguna reacción. Se sentía convertida en un ser abstracto, imaginario. Se sentía convertida en una mujer incorpórea; algo como si de pronto hubiera ingresado en ese alto y desconocido mundo de los espíritus puros.

Volvió a tener miedo. Pero era un miedo distinto al del momento anterior. Ya no era el miedo al llanto de «el niño». Era un terror por lo extraño, por lo misterioso y desconocido de su nuevo mundo. ¡Y pensar que después de todo eso había sucedido tan inocentemente, con tanta ingenuidad de su parte! ¿Qué iba a decir a su madre cuando al llegar a la casa se fuera a enterar de lo acontecido? Empezó a pensar en la alarma que se produciría en los vecinos cuando abriera la puerta de su habitación y descubri-

brieran que el lecho estaba vacío, que las cerraduras no habían sido tocadas, que nadie había podido entrar o salir y que, sin embargo, ella no estaba allí. Imaginó el gesto desesperado de su madre buscándola por toda la habitación, haciendo conjecturas, preguntándose a sí misma «qué habría sido de esa niña». La escena se le presentaba clara. Acudirían los vecinos y empezarían a tejer comentarios —algunos maliciosos— sobre su desaparición. Cada cual pensaría según su propio y particular modo de pensar. Cada cual trataría de dar la explicación más lógica, la más aceptable al menos, en tanto que su madre correría por los pasadizos del caserón, desesperada, llamándola por su nombre.

Y ella estaría allí. Contemplaría el momento, detaillé a detalle, desde un rincón, desde el techo, desde las hendiduras del muro, desde cualquier parte; desde el ángulo más propicio, escudada por su estado incorpóreo, en su inespacialidad. La inquietud la pensaría. Ahora se daba cuenta de su error. No podría dar ninguna explicación, aclarar nada, consolar a nadie. Ningún ser vivo podría ser informado de su transformación. Ahora —quizá la única vez que los necesitaba— no tendría una boca, unos brazos, para que todos supieran que ella estaba allí, en su rincón, separada del mundo tridimensional por una distancia insalvable. En su nueva vida estaba aislada, totalmente impedita de captar sensaciones. Pero a cada momento algo vibraba en ella, un estremecimiento que la recorría, inundándola, la hacía saber de ese otro universo físico que se movía fuera de su mundo. No oía, no veía, pero sabía de ese sonido y de esa visión. Y allá, en la altura de su mundo superior, empezó a saber que un ambiente de angustia la rodeaba.

Hacía apenas un segundo —de acuerdo con nuestro mundo temporal— que se había realizado el tránsito, de manera que sólo ahora empezaba ella a conocer las modalidades, las características de su nuevo mundo. En torno suyo giraba una oscuridad absoluta, radical. Hasta cuándo durarían esas tinieblas? Tendría que acostumbrarse a ellas eternamente? Su angustia aumentó de concentración al saberse hundida en esa niebla espesa, impenetrable: ¿estaría en el limbo? Se estremeció. Recordó todo lo que había oído decir alguna vez sobre el limbo. Si en verdad estaba allí, a su lado flotaban otros espíritus puros de niños que murieron sin bautismo, que habían estado muriendo durante mil años. Trató de buscar en la sombra la vecindad de esos seres que debían ser mucho más puros, mucho más simples que ella. Aislados por completo del mundo físico, condenados a una vida sonámbula y eterna. Tal vez estaba «el niño» persiguiendo una salida para llegar hasta su cuerpo.

Pero no. ¿Por qué tendría que estar en el limbo? ¿Acaso había muerto? No. Simplemente fue un cambio de estado, un tránsito normal del mundo físico a un mundo más fácil, descomplicado, en el que habían sido eliminadas todas las dimensiones. Ahora no tenía que sufrir esos insectos subcáticos. Su belleza se había derrumbado. Ahora, en esa situación elemental, podía ser feliz. Aunque... —¡oh!— no completamente feliz porque ahora su más grande deseo, el deseo de comerse una naranja, se había hecho irrealizable. Era por lo único que hubiera querido estar todavía en su primera vida. Para poder satisfacer la urgencia de la acidez que persistía aún después del tránsito. Trató de orientarse a fin

de llegar hasta la despensa y sentir, siquiera, la fresca y agria compañía de las naranjas. Fue entonces cuando descubrió una nueva modalidad de su mundo: estaba en todas partes de la casa, en el patio, en el techo, debajo del naranjo donde dormía «el niño». Estaba en todo el mundo físico más allá. Y sin embargo, no estaba en ninguna parte. De nuevo se tranquilizó. Había perdido el control sobre sí misma. Ahora estaba sometida a una voluntad superior, era un ser inútil, absurdo, inservible. Sin saber por qué, empezó a ponerse triste. Casi comenzó a sentir nostalgia por su belleza: por esa belleza que ella había desperdiciado tantamente.

Pero una idea suprema la reanimó. ¿No había oído decir acaso que los espíritus puros pueden penetrar a voluntad en cualquier cuerpo? Despues de todo, ¿qué perdía con intentarlo? Trató de recordar cuál de los habitantes de la casa podría ser sometido a la prueba. Si lograba realizar su propósito quedaría satisfecha: podría comerse la naranja. Recordó. A esa hora la gente del servicio no acostumbraba estar allí. Su madre no había llegado todavía. Pero la necesidad de comerse una naranja, unida ahora a la curiosidad de verse encarnada en un cuerpo distinto al suyo, la obligaba a actuar cuanto antes. Pero no había allí nadie en quien encarnarse. Era una razón desoladora: no había nadie en la casa. Tendría que vivir eternamente aislada del mundo exterior, en su mundo adimensional, sin poder comerse la primera naranja. Y todo por una tontería. Hubiera sido mejor seguir soportando unos años más esa belleza hostil y no anularse para siempre, inutilizarse como una bestia vencida. Pero ya era demasiado tarde.

Iba a retirarse, decepcionada, a una región distan-

te del universo, a una comarca donde pudiera olvidarse de todos sus pasados deseos terrenos. Pero algo la hizo desistir bruscamente. En su comarca desconocida se abrió la promesa de un futuro mejor. Sí, había alguien en la casa en quien podría reencarnarse: ¡en el gato! Vaciló luego. Era difícil resignarse a vivir dentro de un animal. Tendría una piel suave, blanca, y habría en sus músculos concentrada una gran energía para el salto. En la noche sentiría brillar sus ojos en la sombra como dos brasas verdes. Y tendría unos dientes blancos, agudos, para sonreírle a su madre desde su corazón felino, con una ancha y buena sonrisa animal. ¡Pero no...! No podía ser. Se imaginó de pronto metida dentro del cuerpo del gato, recorriendo otra vez los pasadizos de la casa, manejando cuatro patas incómodas y aquella cola que se movería suelta, sin ritmo, ajena a su voluntad. ¿Cómo sería la vida de esos ojos verdes y luminosos? En la noche se iría a maullarle al cielo para que no derramara su cemento enlunado sobre el rostro de «el niño» que estaría bocarriba bebiéndose el rocío. Tal vez en su situación de gato también sentiría miedo. Y tal vez, al fin de todo, no podría comerse la naranja con esa boca carnívora. Un frío venido de allí mismo, nacido en la propia raíz de su espíritu, tembló en su recuerdo. No. No era posible encarnarse en el gato. Tenía miedo de sentir un día en su paladar, en su garganta, en todo su organismo cuadrúpedo, el deseo irrevocable de comerse un ratón. Probablemente cuando su espíritu empiece a poblar el cuerpo del gato ya no sentiría deseos de comerse una naranja, sino el repugnante y vivo deseo de comerse un ratón. Se estremeció al imaginario preso entre sus dientes después de la cacería.

Lo sintió debatirse en sus últimos intentos de fuga, tratando de liberarse para llegar otra vez hasta su cueva. No. Todo menos eso. Era preferible seguir allí eternamente, en ese mundo lejano y misterioso de los espíritus puros.

Pero era difícil resignarse a vivir olvidada para siempre. ¿Por qué tenía que sentir deseos de comerse un ratón? ¿Quién primaría en esa síntesis de mujer y gato? ¿Primaría el instinto animal, primitivo, del cuerpo, o la voluntad pura de mujer? La respuesta fue clara, cristalina. Nada había que temer. Se encarnaría en el gato y se comería su deseada naranja. Además sería un ser extraño, un gato con inteligencia de mujer bella. Volvería a ser el centro de todas las atenciones... Fue entonces, por primera vez cuando comprendió que por sobre todas sus virtudes estaba imperando su vanidad de mujer metafísica.

Como un insecto cuando pone en guardia sus antenas, así orientó ella su energía por toda la casa en busca del gato. A esa hora debía estar aún sobre la estufa soñando que despertará con un tallo de valeriana entre los dientes. Pero no estaba allí. Volvió a buscárselo, pero ya no encontró la estufa. La cocina no era la misma. Los rincones de la casa le eran extraños; ya no eran aquellos oscuros rincones llenos de telaraña. El gato no estaba en ninguna parte. Buscó por los tejados, en los árboles, en los canales, debajo de la cama, en la despensa. Todo lo encontró confundido. Donde creyó encontrar, otra vez, los retratos de sus antepasados, no encontró sino un frasco con arsénico. De allí en adelante encontró arseníco en toda la casa, pero el gato había desaparecido. La casa no era ya la misma de antes. ¿Qué había sido de sus cosas? ¿Por qué sus trece libros favoritos

estaban cubiertos ahora de una espesa capa de arseníco? Recordó el naranjo del patio. Lo buscó, y trató de encontrar otra vez a «el niño» en su hueco de agua. Pero no estaba el naranjo en su sitio, y «el niño» no era ya sino un puño de arseníco con ceniza bajo una pesada plataforma de concreto. Ahora sí dormía definitivamente. Todo era distinto. Y la casa tenía un fuerte olor arsenical que golpeaba el olfato como desde el fondo de una droguería.

Sólo entonces comprendió ella que habían pasado ya tres mil años desde el día en que tuvo deseos de comerse la primera naranja.

b. “Un señor muy viejo con unas alas enormes”

Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos en el mar, pues el niño recién nacido había pasado la noche con calenturas y se pensaba que era a causa de la Pestilencia. El mundo estaba triste desde el martes. El cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbre, se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos. La luz era tan mansa al mediodía, que cuando Pelayo regresaba a la casa después de haber tirado los cangrejos, le costó trabajo ver qué era lo que se movía y se quejaba en el fondo del patio. Tuvo que acercarse mucho para descubrir que era un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas. Asustado por aquella pesadilla, Pelayo corrió en busca de Elsenda, su mujer, que estaba poniéndole compresas al niño enfermo, y la llevó hasta el fondo del patio. Ambos observaron el cuerpo caído con un callado estupor. Estaba vestido como un trapero. Le quedaban apenas unas hilachas descoloridas en el

cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca, y su lastimosa condición de bisabuelo ensopado lo había desprovisto de toda grandeza. Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal. Tanto lo observaron, y con tanta atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto del asombro y acabaron por encontrarlo familiar. Entonces se atrevieron a hablarle, y élles contestó en un dialecto incomprendible pero con una buena voz de navegante. Fue así como pasaron por alto el inconveniente de las alas, y concluyeron con muy buen juicio que era un naufrago solitario de alguna nave extranjera abatida por el temporal. Sin embargo, llamaron para que lo vieran a una vecina que sabía todas las cosas de la vida y la muerte, y a ella le bastó con una mirada para sacarlos del error.

—Es un ángel —les dijo—. Seguro que venía por el niño, pero el pobre está tan viejo que lo ha tumbado la lluvia.

Al día siguiente todo el mundo sabía que en casa de Pelayo tenía cautivo un ángel de carne y hueso. Contra el criterio de la vecina sabía, para quien los ángeles de estos tiempos eran sobrevivientes fugitivos de una conspiración celestial, no había tenido corazón para matarlo a palos. Pelayo estuvo vigilando todo la tarde desde la cocina, armado con su garrote de algaici, y antes de acostarse lo sacó a rastas del lodazal y lo encerró con las gallinas en el gallinero alambrado. A media noche, cuando terminó la lluvia, Pelayo y Elisenda seguían matando cangrejos. Poco después el niño despertó sin fiebre y con deseos de comer. Entonces se sintieron magnánimos y decidieron poner al ángel en una balsa con agua dul-

ce y provisones para tres días, y abandonarlo a su suerte en alta mar. Pero cuando salieron al patio con las primeras luces, encontraron a todo el vecindario frente al gallinero, retorando con el ángel sin la menor devoción y echándole cosas de comer por los huecos de las alambradas, como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo.

El padre Gonzaga llegó antes de las siete alarmado por la desproporción de la noticia. A esa hora ya habían acudido curiosos menos frívolos que los del amanecer, y habían hecho toda clase de conjeturas sobre el porvenir del cautivo. Los más simples pensaban que sería nombrado alcalde del mundo. Otros, de espíritu más áspero, suponían que sería ascendido a general de cinco estrellas para que ganara todas las guerras. Algunos visionarios esperaban que fuera conservado como semetal para implantar en la tierra una estirpe de hombres alados y sabios que se hicieran cargo del Universo. Pero el padre Gonzaga, antes de ser cura, había sido leñador macizo. Asomado a las alambradas repasó en un instante su catecismo, y todavía pidió que le abrieran la puerta para examinar de cerca a aquel varón de lástima que más bien parecía una enorme gallina decrepita entre las gallinas assortas. Estaba echado en un rincón, secándose al sol las alas extendidas, entre las cáscaras de frutas y las sobras de desayunos que le habían tirado los madrugadores. Aieno a las impertinencias del mundo, apenas si levantó sus ojos de anticuario y murmuró algo en su dialecto cuando el padre Gonzaga entró en el gallinero y le dio los buenos días en latín. El párroco tuvo la primera sospecha de su imposta al comprobar que no entendía la lengua de Dios ni sabía saludar a sus ministros. Luego observó

que visto de cerca resultaba demasiado humano: tenía un insopitable olor de intemperie, el revés de las alas sembrada de algas parasitarias y las plumas mayores maltratadas por vientos terrestres, y nada de su naturaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles. Entonces abandonó el gallinero, y con un breve sermón previno a los curiosos contra los riesgos de la ingenuidad. Les recordó que el demonio tenía la mala costumbre de recurrir a artificios de carnaval para confundir a los incacos. Argumentó que si las alas no eran el elemento esencial para determinar las diferencias entre un gavilán y un aeroplano, mucho menos podían serlo para reconocer a los ángeles. Sin embargo, prometió escribir una carta a su obispo, para que éste escribiera otra a su primado y para que éste escribiera otra al Sumo Pontífice, de modo que el veredicto final viniera de los tribunales más altos.

Su prudencia cayó en corazones estériles. La noticia del ángel cautivo se divulgó con tanta rapidez, que al cabo de pocas horas había en el patio un alboroto de mercado, y tuvieron que llevar la tropa con bayonetas para espantar el tumulto que ya estaba a punto de tumbar la casa. Elisenda, con el espinazo torcido de tanto barrer basura de feria, tuvo entonces la buena idea de tapiar el patio y cobrar cinco centavos por la entrada para ver al ángel.

Vinieron curiosos hasta de la Martinica. Vino una feria ambulante con un acróbata volador, que pasó zumbando varias veces por encima de la muchedumbre, pero nadie le hizo caso porque sus alas no eran de ángel sino de murciélagos sideral. Vinieron en busca de salud los enfermos más desdichados del Caribe: una pobre mujer que desde niña estaba con-

tando los latidos de su corazón y ya no le alcanzaban los números, un jamaicano que no podía dormir porque lo atormentaba el ruido de las estrellas, un sonámbulo que se levantaba de noche a deshacer dormido las cosas que había hecho despierto, y muchos otros de menor gravedad. En medio de aquel desorden de naufragio que hacía temblar la tierra, Pelayo y Elisenda estaban felices de cansancio, porque en menos de una semana atiborraron de plata los dormitorios, y todavía la fila de peregrinos que esperaban turno para entrar llegaba hasta el otro lado del horizonte.

El ángel era el único que no participaba de su propio acontecimiento. El tiempo se le iba en buscar acomodo en su nido prestado, aturdido por el calor de infierno de las lámparas de aceite y las velas de sacrificio que le arrimaban a las alambradas. Al principio trataron de que comiera cristales de alcantarilla, que, de acuerdo con la sabiduría de la vecina sabia, era el alimento específico de los ángeles. Pero él los despreciaba, como despreció sin probarlos los almuerzos papales que le llevaban los penitentes, y nunca se supo si fue por ángel o por viejo que terminó comiendo nada más que papillas de berenjena. Su única virtud sobrenatural parecía ser la paciencia. Sobre todo en los primeros tiempos, cuando le picoteaban las gallinas en busca de los parásitos estelares que proliferaban en sus alas, y los baldados le arrancaban plumas para tocarse con ellas sus defectos, y hasta los más piadosos le tiraban piedras tratando de que se levantara para verlo de cuerpo entero. La única vez que consiguieron alterarlo fue cuando le abrieron el costado con un hierro de marcar novillos, porque llevaba tantas horas de estar inmóvil que lo

creyeron muerto. Despertó sobresaltado, despotri-
cando en lengua hermética y con los ojos en lági-
mas, y dio un par de aletazos que provocaron un re-
molino de estíercol de gallinero y polvo lunar, y un
ventarrón de pánico que no parecía de este mundo.
Aunque muchos creyeron que su reacción no había
sido de rabia sino de dolor, desde entonces se cuida-
ron de no molestarlo, porque la mayoría entendió
que su pasividad no era la de un héroe en uso de
buen retiro sino la de un cataclismo en reposo.

El padre Gonzaga se enfrentó a la frivolidad de la
muchedumbre con fórmulas de inspiración domesti-
ca, mientras le llegaba un juicio terminante sobre la
naturaleza del cautivo. Pero el correo de Roma había
perdido la noción de la urgencia. El tiempo se les iba
en averiguar si el convicto tenía ombligo, si su dia-
lecto tenía algo que ver con el arameo, si podía caber
muchas veces en la punta de un alfiler, o si no sería
simplemente un noruego con alas. Aquellas cartas de
parsimonia habrían ido y venido hasta el fin de los
siglos, si un acontecimiento providencial no hubiera
puesto término a las tribulaciones del párroco.

Sucedió que por esos días, entre muchas otras
atracciones de las ferias errantes del Caribe, llevaron
al pueblo el espectáculo triste de la mujer que se ha-
bía convertido en araña por desobedecer a sus pa-
dres. La entrada para verla no sólo costaba menos
que la entrada para ver al ángel, sino que permitían
hacerle toda clase de preguntas sobre su absurda
condición, y examinarla al derecho y al revés, de
modo que nadie pusiera en duda la verdad del ho-
rror. Era una tarántula espantosa del tamaño de un
carnero y con la cabeza de una doncella triste. Pero
lo más desgarrador no era su figura de disparate, sino

la sincera aflicción con que contaba los pormenores
de su desgracia; siendo casi una niña se había escapa-
do de la casa de sus padres para ir a un baile, y cuan-
do regresaba por el bosque después de haber bailado
toda la noche sin permiso, un trueno pavoroso abrió
el cielo en dos mitades, y por aquella grieta salió el
relámpago de azufre que la convirtió en araña. Su
único alimento eran las bolitas de carne molida que
las almas caritativas quisieran echarle en la boca. Se-
mejante espectáculo, cargado de tanta verdad huma-
na y de tan temible escarmiento, tenía que derrotar
sin proponérselo al de un ángel despectivo que ape-
nas si se dignaba mirar a los mortales. Además los es-
casos milagros que se le atribuían al ángel revelaban
un cierto desorden mental, como el del ciego que no
recobró la visión pero le salieron tres dientes nuevos,
y el del paralítico que no pudo andar pero estuvo a
punto de ganarse la lotería, y el del leproso a quien le
nacieron girasoles en las heridas. Aquellos milagros
de consolación que más bien parecían entreteni-
mientos de burla, habían quebrantado ya la reputa-
ción del ángel cuando la mujer convertida en araña
terminó de aniquilarla. Fue así como el padre Gon-
zaga se curó para siempre del insomnio, y el patio de
Pelayo volvió a quedar tan solitario como en los
tiempos en que llovió tres días y los cangrejos cami-
naban por los dormitorios.

Los dueños de la casa no tuvieron nada que la-
mentar. Con el dinero recaudado construyeron una
mansión de dos plantas, con balcones y jardines, y
con sardineles muy altos para que no se metieran los
cangrejos del invierno, y con barras de hierro en las
ventanas para que no se metieran los ángeles. Pelayo
estableció además un criadero de conejos muy cerca

del pueblo y renunció para siempre a su mal empleo de alguacil, y Elisenda se compró unas zapatillas satinadas de tacones altos y muchos vestidos de seda tornasol, de los que usaban las señoras más codicadas en los domingos de aquellos tiempos. El gallinero fue lo único que no mereció atención. Si alguna vez lo lavaron con creolina y quemaron las lágrimas de mira en su interior, no fue por hacerle honor al ángel, sino por conjurar la pestilencia de muladar que ya andaba como un fantasma por todas partes y estaba volviendo vieja la casa nueva. Al principio, cuando el niño aprendió a caminar, se cuidaron de que no estuviera muy cerca del gallinero. Pero luego se fueron olvidando del temor y acostumbrándose a la peste, y antes de que el niño mudara los dientes se había metido a jugar dentro del gallinero, cuyas alambradas podridas se caían a pedazos. El ángel no fue menos displicente con él que con el resto de los mortales, pero soportaba las infamias más ingeniosas con una mansedumbre de perro sin ilusiones. Ambos contrajeron la varicela al mismo tiempo. El médico que atendió al niño no resistió a la tentación de auscultar al ángel, y le encontró tantos soplos en el corazón y tantos ruidos en los riñones, que no le pareció posible que estuviera vivo. Lo que más le asombró, sin embargo, fue la lógica de sus alas. Resultaban tan naturales en aquel organismo completamente humano, que no podía entender por qué no las temían también los otros hombres.

Cuando el niño fue a la escuela, hacía mucho tiempo que el sol y la lluvia habían desbaratado el gallinero. El ángel andaba arrastrándose por acá y por allá como un moribundo sin dueño. Lo sacaban a escobazos de un dormitorio y un momento des-

pués lo encontraban en la cocina. Parecía estar en tantos lugares al mismo tiempo, que llegaron a pensar que se desdoblaba, que se repetía a sí mismo por toda la casa, y la exasperada Elisenda gritaba fuera de quicio que era una desgracia vivir en aquel infierno lleno de ángeles. Apenas si podía comer, sus ojos de anticuario se le habían vuelto tan turbios que andaba tropezando con los horcones, y ya no le quedaban sino las cánulas peladas de las últimas plumas. Pela-yo le echó encima una manta y le hizo la caridad de dejarlo dormir en el cobertizo, y sólo entonces adoraron que pasaba la noche con calenturas delirantes en trabalenguas de noruego viejo. Fue ésa una de las pocas veces en que se alarmaron, porque sabían que se iba a morir, y ni siquiera la vecina sabía había podido decirles qué se hacía con los ángeles muertos.

Sin embargo, no sólo sobrevivió a su peor invierno, sino que pareció mejor con los primeros soles. Se quedó inmóvil muchos días en el rincón más apartado del patio, donde nadie lo viera, y a principios de diciembre empezaron a nacerle en las alas unas plumas grandes y duras, plumas de pajarraco viejo, que más bien parecían un nuevo percance de la decrepitud. Pero él debía conocer la razón de esos cambios, porque se cuidaba muy bien de que nadie los notara, y de que nadie oyera las canciones de navegantes que a veces cantaba bajo las estrellas. Una mañana, Elisenda estaba cortando rebanadas de cebolla para el almuerzo, cuando un viento que parecía de alta mar se metió en la cocina. Entonces se asomó por la ventana, y sorprendió al ángel en las primeras tentativas del vuelo. Eran tan torpes, que abrió con las uñas un surco de arado en las hortalizas y estuvo a punto de

desbaratar el cobertizo con aquellos alerazos indig-
mos que resbalaban en la luz y no encontraban aside-
ro en el aire. Pero logró ganar altura. Elisenda exhaló
un suspiro de descanso, por ella y por él, cuando lo
vio pasar por encima de las últimas casas, sustentán-
dose de cualquier modo con un azaroso aleteo de
buitre senil. Siguió viéndolo hasta cuando acabó de
cortar la cebolla, y siguió viéndolo hasta cuando ya
no era posible que lo pudiera ver, porque entonces
ya no era un estorbo en su vida, sino un punto imagi-
nario en el horizonte del mar.

EL MAR DEL TIEMPO PERDIDO

(1961)

c. *La tigra*

Está bien —dijo Prude Shelton—, entonces iremos a Casanare, aunque sigo pensando que es un lugar muy extraño para pasar la luna de miel.

Ella hubiera preferido pasarla en Pantelería, donde dos años atrás había sido feliz todo un verano. Pero su prometido, Phillip Agnello, un apasionado de la cacería, insistió en que era mucho mejor, por lo cercano y novedoso, pasarla en los llanos de un país de América del Sur, en Casanare. La discusión había durado varios días, hasta culminar, esa tarde, en el amplio salón que daba a la terraza de la mansión de los Shelton, una de las familias más ricas e importantes de Nueva York, en Locust Valley.

Phillip Agnello acababa de cumplir 43 años. Alto ejecutivo de una compañía productora de computadoras, divorciado y sin hijos, había sido campeón de bridge, afición que compartía con la caza mayor. Precisamente en los días en que decidió casarse con Prude Shelton se había enterado de la excursión para la cacería del tigre en Casanare, gracias a unos folletos enviados por correo a su oficina. La excursión incluía un crucero inicial por el Caribe, que los llevaría por mar hasta Cartagena de Indias, y luego un rápido viaje por carretera hasta los llanos de Casanare, una región famosa por la abundancia y la ferocidad de sus tigres. Fue el argumento del crucero por el Caribe lo que terminó convenciendo a Prude Shelton. Alta, elegante, aunque un poco sin gracia, era casi 20 años menor que Phillip Agnello, y tres veces más rica que él. Se había graduado en Historia del Arte, pero su verdadera vocación era la literatura. Lectora voraz de novelas, cuando volviera de su luna de miel dirigiría una grande y sofisticada librería y venta de discos, acondicionada por su padre especialmente para ella en una de las calles más céntricas de Nueva York.

La excursión se inició al día siguiente de la boda de Prude Shelton con el crucero que zarpó de Nueva York, donde fueron reunidos los participantes. Eran alrededor de 60 personas, incluidos los familiares de los cazadores, procedentes de todos los rincones de los Estados Unidos, en su mayoría jubilados magnates con sus esposas y sus hijos o con sus amantes igualmente otoñales. Había pocos cazadores profesionales. Estos se distinguían porque eran hombres solos, con su característico aspecto de expertos cazadores y viejos marinos, siempre fumando su pipa y siempre mirando hacia el horizonte.

El crucero era coordinado por varios funcionarios de la Oficina de Turismo del país de América del Sur, quienes permanecían atentos a que todo marchara en el flamante yate. A Prude Shelton y Phillip Agnello les fue reservada la suite nupcial. El honor les encantó, pero pronto comprendieron que había sido un error aceptar, porque así fueron convertidos en la

pareja más señalada y popular de la excursión. Les tocó presidir el brindis de la partida y el simulacro de medidas de emergencia en caso de naufragio, y en la puerta de la suite les colgaron latas y utensilios de uso doméstico que denunciaban claramente su condición de recién casados. Y ella era la más joven de las mujeres de la excursión, lo cual le confirió una popularidad adicional. Pero se aburría muchísimo. Pasaba las mañanas dorándose al sol en la cubierta del yate, junto a la piscina, añorando su frustrado viaje a Pantelería. Por la tarde, se quedaba acostada desnuda en la cama. A esa hora todos los pasajeros se retiraban a hacer la siesta, incluida la pareja, pero ella no podía dormir, y su único consuelo eran sus libros.

Poco después de cruzar el canal de la Florida, comenzaron a notarse evidentes cambios en la calidad del viento, y el calor fue haciéndose más intenso. Estaban entrando en el Caribe. La noche anterior a la llegada a Cartagena de Indias se organizó una grande fiesta en el yate. Se brindó con champaña por cuenta de la Oficina de Turismo y todos gozaron y se divirtieron casi hasta el frenesí. Algunos cazadores improvisaron shows como cantantes y bailarines de tango, otros manifestaron sus cualidades como humoristas, prestidigitadores o magos. Hubo un cazador que pasó la segunda parte de la fiesta con un turbante en la cabeza adornado de serpentinas, leyendo la suerte en las manos de todas las mujeres con las que se tropezaba. Una de ellas fue Prude Shelton.

Lo que le dijo a ella fue bastante convencional. Sin embargo, hubo un momento en que el cazador fijó su mirada en la mano de Prude, guardó breve silencio, y luego continuó hablando sin darle importancia a lo que había visto. Ella se inquietó:

—Tuve la impresión de que vio algo en mi mano que no quiso decirme.

—No es cierto —le respondió el cazador—. Aunque si fuera verdad tampoco es para preocuparse, ya que uno puede cambiar las líneas de la mano con la fuerza de la voluntad. Yo he cambiado mis líneas muchas veces.

Y mientras le decía mostró su propia mano.

—De todas maneras —insistió Prude Shelton—, sigo creyendo que usted vio que algo horrible iba a suceder en mi vida.

—No se preocupe —le repitió el cazador—, lo que vi ya sucedió.

Ni siquiera esto la convenció. Quedó afectada hasta el extremo de que abandonó la fiesta casi al momento, y después de discutir el incidente con Phillip Agnello, ya en su cuarto, pasó el resto de la noche llorando.

No obstante su melancolía, Prude se levantó temprano para contemplar desde la cubierta del yate los minaretes y campanarios de las iglesias de Cartagena de Indias. La ciudad surgía a lo lejos, en la niebla del amanecer.

Estaba situada al fondo de una doble bahía, fortificada por completo con baluartes y murallas. En el puerto pequeño y acogedor, embarcaciones de escaso calado se bamboleaban serenamente y de ellas descendían negros cargando bultos de arroz y racimos de plátano. Más allá de la cerca metálica que rodeaba el muelle se alcanzaba a vislumbrar la arquitectura civil de la ciudad, igualmente de estilo colonial.

Los pasajeros tuvieron que permanecer en el yate durante casi todo el día, a causa de los trámites de aduana y los rigurosos requisitos impuestos por la Policía y el Ejército locales. Fue una labor dispendiosa.

Sólo al atardecer los cazadores pudieron abandonar el yate, guiados por sonrientes jovencitas uniformadas con trajes de azafatas, que hablaban un inglés con acento tropical. Los cazadores subieron a dos grandes buses modernos, dotados de aire acondicionado, ventanas con cristales ahumados y asientos reclinables, y por fin pudieron descansar de la agotadora jornada.

La caravana, presidida por jeeps donde iban los funcionarios del Turismo, inició el viaje ascendiendo hasta una pequeña colina desde la cual se divisaba la ciudad amurallada y el puerto donde esperaba el yate. A medida que avanzaban, la vegetación se iba haciendo más densa, y más intenso el olor del trópico. La tarde se colmó de sonidos de animales y de rumores de aguas que se precipitaban por desfiladeros de niebla. Fue un recorrido lento y cuidadoso. No habían llegado a la cima cuando iniciaron el descenso, siempre bordeando precipicios.

Ya estaba entrada la noche cuando la caravana llegó al campamento, donde cada pareja tenía reservada su tienda de campaña, y casi inmediatamente los cazadores se retiraron a dormir, guiados por las azafatas. Prude Shelton, que durante el recorrido fue incapaz de dormir, cayó rendida por el sueño.

—Odio este país —gritó—, este calor infernal, estos chillidos de pájaros, y odiaré todo esto y este viaje hasta la muerte.

Apenas acababa su diatriba colérica, cuando se oyó a lo lejos, en pleno llano, un profundo y prolongado rugido de tigre que estremeció la noche.

Al día siguiente, al levantarse, los cazadores encontraron que todo funcionaba a la perfección. Era un campamento idéntico a los de África: las tiendas de campaña bajo grandes árboles, los sirvientes negros y los portadores de fusiles con sus blusas caquis, sus pantalones cortos y sus sandalias de cuero. Los guías de la cacería, oriundos de Casanare, habían sido adiestrados en Kenya.

No obstante su fachada primitiva, el campamento estaba dotado de los servicios indispensables de la sociedad de consumo. Había luz eléctrica, agua purificada e incluso agua caliente. Las tiendas eran herméticas al polvo levantado por el viento y a los incesantes mosquitos que acosaban la región durante el atardecer y durante toda la noche. Tenían un pequeño baño y una cocineta portátil donde se podía preparar un café o servirse un whisky con hielo, un aparato de ventilación de aspas silenciosas, una lámpara en la mesita de noche para leer, y un diminuto receptor portátil de televisión que captaba el único canal a color con que contaba el país. Sólo carecían de teléfono. Los funcionarios del Turismo aclararon, sin embargo, que sólo así podrían descansar y estar tranquilos, sin las molestias del mundo exterior. De todas maneras, cerca de allí habían instalado una oficina telefónica desde la cual los cazadores podrían comunicarse cuando quisieran con cualquier lugar del mundo. Muy cerca había un pueblo primitivo, que veía con grandes ilusiones la llegada de los turistas.

La cacería se inició en la madrugada siguiente. Los cazadores fueron divididos en varios grupos y diseminados por la extensa región, famosa más que nada porque el tigre asaltaba durante la noche los corrales de ganado de las haciendas. Alrededor de uno de esos corrales, donde días antes habían sido halladas sus huellas, fue apostado el grupo más grande de cazadores. A otro le tocó la zona pantanosa de los arrozales, y el más pequeño fue trasladado en jeep hasta el llano profundo. También se decía que al amanecer el tigre siempre iba a beber agua al río, y allí fue apostado el grupo de Phillip Agnello y Prude Shelton, quien muy entusiasmada con la feria y el pueblito del día anterior, se había reconciliado con su marido y había decidido acompañarlo en la primera cacería.

Sin embargo, el tigre no apareció. Los cazadores esperaron durante varias horas, sin que nada sucediera, y cuando el sol empezó a calentar, decidieron volver al campamento. Con el resto de los grupos sucedió algo similar. El tigre parecía haberse esfumado. Pero en esa primera ocasión nadie se desanimó, y al otro día partieron también muy de madrugada, y se apostaron en los sitios estratégicos. Pero tampoco esa vez apareció el tigre, ni al otro día, ni al siguiente. La moral de la expedición empezó a flaquear.

Una noche se creyó que por fin el tigre había aparecido, pero fue sólo una falsa alarma. Un cazador había partido solo, antes que su grupo, y se situó en la parte más alejada de los corrales. No había esperado mucho tiempo cuando sintió que un bulto se movía en la oscuridad, y disparó guiándose por el sonido. No era más que un potro escapado de los corrales de la hacienda vecina.

El incidente produjo un revuelo no sólo porque el disparo atrajo al resto de los cazadores, entusiasmados al creer que el tigre había por fin aparecido, sino porque los

administradores de la hacienda exigieron la reparación del daño. La oficina de Turismo pagó el potro muerto, y prometió a los impacientes cazadores que el tigre había de aparecer muy pronto.

Al principio, fascinados por la primitiva belleza del paisaje y por la rica imaginación de los funcionarios del Turismo para entretenerlos en los momentos de ocio, los cazadores no se preocuparon demasiado por la ausencia del tigre. De hecho la pasaban bastante bien, ya que el campamento tenía la excitante apariencia de una primitiva aldea en el corazón de una jungla, pero dotada con todos los recursos de la civilización de consumo. Durante el día, se paseaban a pie o en jeeps por la extensa región, cazando raras especies de mariposas o asustando a los patos salvajes en los lagos cercanos. Por la noche se divertían en el pueblo, donde la oficina de Turismo había instalado toda suerte de atracciones nocturnas. Continuamente llegaban hasta allí circos y salas de cine, parques de diversiones mecánicas, juegos de competencia y de azar, y prostitutas de ricos, atraídos por la propaganda oficial.

En esa forma, las treinta casas de barro y cañabrava fueron desbordadas por una avalancha que levantó un pueblo dentro del pueblito, con casas de madera y techos de zinc que surgían de la noche a la mañana, y calles luminosas llenas de ruido que se ramificaban en todas direcciones. El pueblito, que hasta ese momento había sido un lugar desolado que apenas si alcanzaba a sostenerse con la caridad de los viajeros ocasionales, se transformó en pocos días, debido al milagro del turismo, en un escandaloso centro de placer.

A su vez, los cazadores, que al principio aguardaron con paciencia y hasta con buen humor a que el tigre apareciera en los diferentes sitios donde cada madrugada esperaban escondidos, comenzaron a sentir que estaban perdiendo el tiempo. El tedio también los invadía cada vez que, durante el día, volvían a recorrer los mismos pantanos, los mismos lagos y arrozales, y las mismas praderas inmensas y desoladas.

Prude Shelton y Phillip Agnello terminaron haciendo vidas distintas tanto en el campamento como en el pueblo, aunque guardando siempre un poco las apariencias con la tienda de campaña en común. Agnello pasaba jugando bridge en el billar del pueblo, y sólo regresaba al campamento para seleccionar las armas que llevaría a la inútil cacería de esa madrugada. Con bastante frecuencia no encontraba de noche a Prude Shelton en su tienda.

La Oficina de Turismo, desesperada por la larga ausencia del tigre, comenzó a tomar medidas de emergencia. Llevaron a los cazadores para que conversaran con los campesinos, quienes les relataron fantásticas historias de tigres ocurridas en la región.

Sin embargo, lo único que podía convencerlos era la presencia real del tigre vivo. Incluso algunos, exasperados, amenazaron con quejarse ante el embajador de los Estados

Unidos. Fue entonces cuando cundió la alarma entre los funcionarios del Turismo, que comenzaron a inventar recursos delirantes para atraer al tigre y a su vez mantener la moral de los cazadores.

Contrataron campesinos para que efectuaran el simulacro del rugido del tigre, con el antiquísimo procedimiento de rugir con la cabeza metida dentro de una tinaja de barro. Así, en el silencio de la medianoche, equipos de sonido instalados en sitios estratégicos del llano asustaban al ganado en sus corrales y hacían temblar de terror a los solitarios viajeros, pero mantenían despiertos a los cazadores, con sus corazones colmados de nuevas ilusiones. También simulaban huellas de tigre en los caminos, y colocaban sobras de animales despedazados con garras en los matorrales para hacerles creer a los cazadores que la prometida bestia estaba a punto de aparecer. Fue una farsa costosa. El experimento había sobrepasado los cálculos económicos previstos, y los recursos del gobierno local ya no podían seguir resistiendo los enormes gastos de los cazadores. Sin embargo, el honor del país exigía que las promesas del programa se cumplieran.

El zoológico de Cartagena, situado fuera del recinto amurallado, junto al Baluarte de San Felipe, era un destartalado pabellón de madera pintado de verde, con empolvadas jaulas alrededor de una fuente sin agua, y donde había, una pareja de tigres de Bengala implantados en el país desde hacía varias generaciones. Era un viejo y feliz matrimonio que durante muchos años demostró tener una gran compatibilidad de caracteres. Habían procreado muchos hijos para los zoológicos del país y los circos del mundo, gracias a su buena estirpe. Pero ya les quedaban muy pocos años de vida, se pasaban los días acariciándose y bostezando en sus desvencijadas jaulas, y de noche dormían enroscados el uno con el otro. Al macho le llamaban El viejo, por su edad y mansedumbre. A la hembra, más saludable y valiente, se le conocía con la simple referencia de La tigra. Con el fin de que le presentaran el último gran servicio a la Nación, también ellos fueron escogidos para distraer a los cazadores, del río.

Dos días después, poco antes del amanecer, escondidos en los estratégicos sitios de la región, los cazadores lograron finalmente el premio a su paciencia. El grupo de Phillip Agnello, apostado cerca del río, percibió con las primeras luces del día que contrastaban con el resplandor del horizonte, la silueta de las dos mansas bestias que se acercaban a beber agua. Hacían un blanco fácil y el primer cazador que los vio mató al tigre de un certero disparo. A su vez, Phillip Agnello disparó contra La tigra, pero falló, permitiendo que escapara. Pero con el resplandor del disparo, La tigra había logrado ver el rostro del cazador que mató a su compañero. Sólo le bastó un vistazo para distinguirlo entre los demás, reconocer su olor y fijar su identidad para siempre en su memoria.

El cazador era mister H. G. Haldin, de Nueva York, presidente ejecutivo de un poderoso grupo financiero de Wall Street. Tenía 61 años y una salud perfecta, y estaba casado con una mujer muy bella, que no lo acompañó a la excursión por quedarse cuidando a sus dos nietos en Nueva York. Era un apasionado del trabajo, siempre había querido ser un cazador profesional de leones en el África, pero su completa dedicación a los negocios no le había permitido realizar sus deseos.

Su más satisfactoria experiencia fue la de conocer a Ernest Hemingway en el único safari en que había estado en Kenya. Después de la cacería ellos habían tomado juntos un trago, y de este recuerdo histórico mister Haldin conservaba una fotografía, cuya copia ampliada estaba en su oficina de Wall Street.

Jamás había pensado visitar América del Sur, pero su mujer, que durante muchos años le había insistido en que se tomara unas vacaciones, lo convenció para que hiciera parte de la cacería del tigre. Así, matar al animal, aunque no hubiera sido una de sus más gloriosas hazañas, le permitió realizar la ambición de su vida en una escala modesta.

Todo parecía calcado de una buena película de safari africano. Los cazadores tomaron las fotografías de rigor, y los sirvientes negros llevaron el cadáver del tigre al campamento. Allí lo despojaron de su piel, que era ya un cuero duro, arrugado, pero poblado de manchas espléndidas.

Mientras los sirvientes negros realizaban su labor de carnicería llegaron los restantes grupos, también cargados de hermosos trofeos. Habían cazado otros cuatro tigres, un león sin pelo, dos jaguares, una pantera, dos perros lobos, y hasta un gato montés, grande y feroz, escapado la noche anterior de una expedición botánica que andaba por la región.

La tigra, agazapada tras unos matorrales en el límite del campamento, soportó su intenso dolor al ver cómo despellejaban a su compañero. En idéntica forma resistió el espectáculo de las fotografías, con la piel exhibida como trofeo, el brindis con champaña de los funcionarios de Turismo por la fructífera cacería, y la escandalosa fiesta de despedida que se celebró esa noche en el pueblo. Los cazadores, felices con sus increíbles trofeos, se desbordaron a su vez con los festejos. La propia Prude Shelton, quien no había asistido a la cacería, participó de la fiesta, divirtiéndose como nunca, a pesar de que su matrimonio se había extinguido en aquella excursión proyectada como su luna de miel.

Hasta allí llegó La tigra siguiéndole los pasos a mister Haldin, y esperó pacientemente al margen de la fiesta, escondida en medio de unos barriles de petróleo, en una calle lateral de la plaza. Durante toda la noche no lo perdió de vista un solo instante, pero no tuvo ocasión de consumar la venganza.

Tampoco lo logró en el campamento. Para llegar a la tienda de campaña de mister Haldin habría tenido que cruzar por delante de los sirvientes negros y los guardias que custodiaban el lugar durante la madrugada, e incluso atravesar otras tiendas donde dormían felices cazadores con sus mujeres, y que nada tenían que ver con el hombre que había matado a su macho.

Al día siguiente, mientras los cazadores desayunaban, los sirvientes negros colocaron los equipajes y los estuches con las armas en los portamaletas de los autobuses. Luego subieron los cazadores. Phillip Agnello quedó en un autobús distinto al de Prude Shelton, que era el mismo donde había subido mister Haldin.

Por su parte, La tigra en acecho comprendió que la expedición había llegado a su fin, al ver cómo el campamento era levantado y cómo los alegres turistas abandonaban el escenario en los autobuses oficiales. Entonces una severa e irrevocable decisión se arraigó en su corazón: mister Haldin, hasta el más lejano rincón del mundo donde fuera, debía pagar su crimen.

La tigra inició la persecución. Conocedora de la escabrosa montaña, aprovechaba los atajos para acortar distancias. Siempre aparecía en cada recodo, mientras un poco más abajo o un poco más arriba de la ladera, la caravana continuaba su lenta y cuidadosa marcha hacia Cartagena. Después de un extenuante recorrido de varias horas, La tigra logró llegar hasta la colina, desde donde pudo contemplar el mar y la antigua ciudad de los reyes y los bucaneros, con el flamante yate anclado en su bahía. En ese mismo momento los cazadores entraban al recinto amurallado. La tigra no perdió en ningún instante la pista de mister Haldin. Hubo ocasiones en que la caravana desaparecía a sus ojos vigilantes, pero esto no sólo era momentáneo, sino que ella sabía perfectamente hacia qué calle o sitio de la ciudad se dirigían. En su tenaz persecución escaló murallas y paredes, y atravesó plazas y calles solitarias o populosas, sin que nadie la viera. Cuando finalmente los cazadores volvieron al yate, se apostó en una garita de la muralla cubierta de maleza, justamente frente al muelle. Desde allí, amparada por las primeras sombras del atardecer, bajó de la muralla y cruzó la avenida que la separaba del puerto, y casi enseguida logró aprovechar el descuido de un guardia para entrar al muelle y subir directamente al yate.

Inicialmente se dirigió hacia el bar, situado al lado opuesto del camarote del cazador, donde momentos antes mister Haldin había tomado una copa con otros compañeros. La confusión le hizo perder momentáneamente el rumbo, pero al volver sobre sus pasos retomó la pista acertada. Entonces se encaminó hacia el ansiado camarote, donde en ese instante

mister Haldin rememoraba, acostado en su cama, muy cerca de la piel de su tigre, el acontecimiento más importante de aquella accidentada cacería.

Sin embargo, La tigra no logró llegar hasta allí. Sólo le faltaba una corta distancia, cuando se volvió a tropezar con miembros de la tripulación. Ellos no notaron su presencia, pero la obligaron a retroceder, descendiendo por una escalerilla y luego por otra, hasta que tuvo que ocultarse en un lugar oscuro cuya puerta encontró abierta. Era la bodega del yate. Casi enseguida, alguien cerró la puerta con gran estrépito.

El yate, con La tigra en la bodega, llegó a Nueva York a finales del otoño. Ella había intentado salir de su escondite en varias ocasiones, pero sólo lo logró al final del viaje, y cuando ya los pasajeros habían abandonado el yate. Descendió al puerto con idéntico sigilo al que había mantenido en el largo recorrido, aprovechando el descanso de los marineros y los trabajadores de los muelles. Pero inmediatamente pisó pavimento neoyorkino comprendió que estaba en un lugar extraño, donde no reconocía ni sonidos, ni olores, ni nada que se asemejara a lo que estaba acostumbrada. Además hacía mucho frío.

A partir de allí cesó su agresividad. Su figura fue entonces la de un hermoso y manso animal casero, que en ningún momento intentó ocultarse. Su presencia pareció tan natural que los guardias del puerto la dejaron salir sin el más mínimo reparo, y ya en la calle le sucedió algo similar: pudo moverse sin el menor obstáculo.

Sin embargo, era una dura prueba para ella, ya que no sólo no comprendía el idioma, sino que carecía de los recursos necesarios para sobrevivir. Por el intenso aire otoñal, cargado de infinitos olores de la inmensa ciudad, era incapaz de reconocer la pista dejada por su presa. Tenía que reiniciar su investigación partiendo de cero, al azar, paseándose primero por callejones poco transitados y luego, lentamente, a través de la gran urbe, cuyos habitantes, para fortuna suya, la contemplaban impávidos. Sólo en una ciudad como Nueva York, donde las cosas más asombrosas o atroces parecen naturales, pudo actuar La tigra con semejante espontaneidad. La Policía detenía el tráfico, evitando que la atropellaran los automóviles y permitiéndole que cruzara tranquilamente las calles y avenidas. Entró a Tiffany y encaramó sobre los mostradores sus envejecidas y cansadas patas de felino, para contemplar las joyas y olfatear a las señoritas. Entró a los grandes hoteles, siempre oliendo a los clientes, y sólo los botones del Hotel Plaza perdieron la paciencia y la echaron a la calle. Atraída por la gente que llegaba al Hotel Hilton recorrió uno por uno los múltiples salones, en busca del rastro de mister Haldin. Ya había terminado su recorrido cuando uno de los empleados del hotel, extrañado, preguntó qué hacía este tigre descansando en el vestíbulo. Y como nadie respondió

y ningún cliente parecía ser su dueño, lo dejó en paz. En realidad, su aparente mansedumbre era sólo una máscara detrás de la cual se escondía una determinación invencible.

Su instinto la guió hacia el Central Park, donde se instaló en un acogedor refugio cerca del lago, y donde pudo un día cazar al perro que una anciana soltó a correr por el prado. Cuando nadie la observaba, La tigra atrapó al animal de un zarpazo, para saciar su hambre de varios días. Muy pronto se convirtió en el Central Park en una figura familiar para los corredores y paseantes, y los niños que al salir de sus escuelas jugaban con ella.

Pero al llegar el invierno, uno de los más fríos de la centuria, tuvo que abandonar aquel refugio. Su situación se volvió dramática. Ya no pudo calentarse en las parrillas de ventilación del tren subterráneo, como tantas veces lo había hecho durante el otoño, y si lograba encontrar un refugio ocasional dónde dormir, el sótano de un edificio o el portal de una casa, la despertaban a patadas y la echaban a la calle.

Una noche fue capturada por la Policía mientras dormía en un rincón en penumbras de una sala de cine, y llevada en el baúl del carro patrulla hasta la estación más cercana. Inicialmente se entusiasmó porque pudo así por fin terminar la noche bajo techo y a salvo del implacable frío. Al día siguiente le dieron de comer las sobras de la cocina. Pasó allí el resto del día, pero al atardecer vio, a través de los nublados cristales de una ventana, a un grupo de hombres armados de redes y collares con cadenas para asegurar el cuello y las patas, que venían por ella para llevársela en una jaula hacia el zoológico. Huyó despavorida por la primera salida de emergencia que encontró, y esa noche no le quedó otra alternativa que pasarla de largo, a la intemperie y bajo una intensa nevada que la vistió de blanco por completo.

Aún así no desfalleció. Sabía que mister Haldin estaba en Nueva York, y su implacable paciencia y natural instinto de hembra dolorida la impulsaban una vez más en su búsqueda. Nadie se sorprendía entonces de ver en los lujosos restaurantes de Park Avenue, a la bestia ecuatorial cubierta de nieve paseándose de mesa en mesa, tratando de encontrar el perdido rastro de su víctima. A veces, en un descuido de los meseros, se deslizaba hacia la cocina para saciar la sed en los lavaplatos y alimentarse de toda clase de sobras. Alguna vez, incluso, logró atrapar un costillar de buey que colgaba de un gancho en los refrigeradores.

Un día al pasar por casualidad junto a una camioneta que descargaba revistas y periódicos, sintió un olor familiar, y casi inmediatamente oyó que el chofer conversaba con el encargado del puesto de periódicos en la lengua de su región. Sin titubear se metió por la puerta trasera de la camioneta, ocultándose entre los bultos de revistas fuertemente

impregnadas con los olores de su tierra. Luego el chofer cerró la puerta, subió a la camioneta y se dirigió al Bronx.

La tigra sintió que regresaba a sus orígenes. Era de noche y nevaba cuando salió de la camioneta, pero tanto de la casa a donde habían llegado como de las del resto de la calle surgían ruidos y olores que le eran familiares. Varios niños que jugaban junto a la camioneta la recibieron con asombro, después con cautela y finalmente con alegría, festejando su inesperada aparición. La llevaron luego a la casa, donde produjo la misma reacción entre los mayores. Allí le quitaron los restos de nieve que aún la cubrían, le dieron de comer alimentos calientes y le acondicionaron un rincón con viejas mantas de lana cerca de la calefacción para que durmiera esa noche. Se quedó a vivir allí.

Mientras duró el invierno, no salió del Bronx. Se la pasaba en la casa, donde se convirtió en otro miembro de la familia, tenía un plato especial para comer, un cepillo sedoso para lustrarle la piel, un jabón perfumado para bañarse, y hasta veía televisión todas las noches, la cabeza reclinada a los pies de la abuelita de la casa. Por las tardes salía a pasear con los tres niños, después que estos regresaban de la escuela. La llevaban de casa en casa como una alegre mascota, o al parque para jugar con otros niños del vecindario, y donde su único problema era un perro pequinés celoso de la entusiasmada acogida que siempre recibía La tigra.

Una noche se celebró en la casa una ruidosa fiesta de cumpleaños, típicamente del Caribe. Acondicionaron un potente equipo de sonido con grandes parlantes que emitían la música antillana más actualizada que se oía en Nueva York. Durante la mayor parte de la noche, La tigra se movió alegre y feliz entre la multitud de latinoamericanos que bailaban con furor en la sala de la casa y devoró complacida la variedad de platos autóctonos del trópico. Un poco cansada, antes de que terminara la fiesta, se durmió en una de las habitaciones. De repente se sobresaltó por una algarabía. Se había armado una pelea ruidosa, que comenzó cuando dos bailarines se disputaban una pareja y terminó convirtiéndose en una batalla campal de todos contra todos.

La tigra se divirtió con la pelea, pero al ver que llegaba la Policía, el fantasma del zoológico le oprimió el corazón. Aterrorizada, se escondió debajo de la cama. Luego, temiendo que hasta allí llegara la Policía, huyó por la ventana que encontró abierta, hacia la calle azotada por una terrible tormenta de nieve.

Su vida cambió con la primavera. Entonces, revitalizada por el calor humano de su nuevo hogar y por la exuberancia de la espléndida estación, La tigra reinició su implacable pesquisa. Salía por la mañana en la camioneta y se bajaba donde su olfato le indicara una

posible pista, para volver al atardecer a esa misma calle o a otro sitio por donde ella sabía que la camioneta pasaría en su recorrido de regreso al Bronx.

Más tenaz, más minuciosa, rastreó la pista en los hospitales, en los grandes almacenes tanto de alimentos como de calzado y vestidos, como en los parques de diversiones. En cierta ocasión se pasó toda una tarde y parte de la noche en el Yankee Stadium, olfateando uno por uno a los fanáticos que presenciaban un doble partido de béisbol. Aprendió a utilizar el Metro, saltando las barreras metálicas con una elegancia que hacía palidecer de envidia a las mujeres que la observaban, y se acomodaba entre los asientos con tal cuidado que nunca incomodó a los pasajeros.

Nada alteraba su voluntad. Continuó su investigación semana tras semana, paciente, sin apresurarse. En una de esas excursiones y por pura rutina entró un medio día a un restaurante. Como siempre, lo primero que hizo fue levantar la cabeza hasta cierta altura para olfatear el enrarecido aire de los restaurantes. De repente la estremeció un olor conocido: Prude Shelton.

Estaba sentada en una de las mesas del fondo, casi oculta en la íntima penumbra de un rincón rodeado de plantas, con un hombre que por supuesto no era Phillip Agnello. Tenía el aspecto ligeramente cambiado, los cabellos cortados y peinados en diferente estilo y hasta sus ropas tenían más colorido. Estaba acompañada por un joven y apuesto latino, que debió reprimir el espanto cuando vio entrar a La tigra. Prude Shelton lo tranquilizó.

—Un tigre en las calles de Nueva York es la cosa más natural —le dijo—. Ya te acostumbrarás a que en esta ciudad todo es posible. Yo me tropiezo a diario con elefantes, con canguros, con camellos. Deben estar filmando una película muy cerca de aquí, seguro un documental para continuar promoviendo en los Estados Unidos la cacería del tigre en Casanare.

La tigra, al comprobar que era Prude Shelton, salió del restaurante. Pero ya afuera se puso al acecho. Poco después, la pareja salió caminando tomada de la mano y sin demasiada prisa por la avenida populosa, seguida por La tigra. Esperó con ellos a que un semáforo se iluminara para cruzar la avenida en medio de la muchedumbre apresurada que apenas si prestaba atención a su presencia. Finalmente la pareja se detuvo frente a un local cuyas vitrinas exhibían libros y donde Prude Shelton entró después de despedirse de su amigo. Era su librería, cuya sofisticada elegancia y prestigio atraía a lo más selecto de la intelectualidad neoyorkina.

La tigra se volvió una presencia constante en los alrededores. Era la primera que llegaba y la última que se iba. Rondaba la librería día y noche, bajo el sol primaveral o bajo la

lluvia. Se hizo amiga de los celadores, de los empleados de la basura, de los agentes del tránsito. En su meticulosa atención llegó a conocer perfectamente el azaroso horario de Prude Shelton, la variedad y extravagancia de los amigos que la visitaban, los que con más frecuencia la invitaban a almorzar, los que le robaban los libros, e incluso el apartamento cercano donde la muchacha se quedaba a dormir con su compañero latino. En varias ocasiones intentó seguirla, cuando Prude Shelton se iba al atardecer en su pequeño automóvil deportivo hacia Locust Valley, pero rápidamente la perdía de vista en las grandes avenidas.

Comenzaba a temer que aquella fuera una pista equivocada, cuando ya al final de la primavera apareció mister Haldin. Llegó una tarde en su limusina negra, acompañado de su mujer y su nieta de cuatro años. Con el corazón palpitante de emoción, La tigra los vio entrar en la librería. Dentro, mientras una de las empleadas fue a buscar lo que mister Haldin le había pedido, él se quedó ojeando las últimas novedades exhibidas en la mesa circular del centro. Su mujer y su nieta caminaban hacia el fondo donde se encontraban las colecciones para niños.

Compraron cuentos infantiles y un libro en edición de bolsillo sobre la cacería en el África con prólogo de Hemingway. Después subieron en el ascensor para saludar a Prude Shelton. Y media hora más tarde abandonaron la librería en la limusina negra. La tigra trató de seguirlos a través del intenso tráfico de Manhattan, pero muy pronto la perdió de vista.

Fue así como se inició la fase final de su pesquisa. Lo primero que estableció fue que la limusina pasaba todos los días a la misma hora frente a la librería de Prude Shelton, cuando mister Haldin iba de regreso a su casa. Esta ruta coincidía en varios sitios con algunos de los muchos recorridos que hacía la camioneta de reparto de revistas. La tigra se apostaba al atardecer en alguno de estos sitios, y desde allí perseguía a la limusina hasta donde se lo permitían tanto las circunstancias geográficas de la calle como la intensidad del tráfico. Pero al perderla de vista, realizaba de inmediato una investigación por todos los alrededores, estudiando las distintas vías que hubiera podido seguir la limusina, hasta encontrarla y apostarse allí y volverla a perseguir y así sucesivamente, día tras día, paciente, implacable, hasta que descubrió la residencia de mister Haldin, en el sector residencial de Park Avenue.

A partir de entonces estableció sus hábitos cotidianos, la rutina de la señora Haldin, la nunca imposta visita que le hacían los nietos durante los fines de semana. En sus tediosos domingos, mister Haldin salía a pasear a pie acompañado por sus nietos, pero esa evidente oportunidad nunca fue aprovechada por La tigra. Los seguía a prudente distancia, paseaba con ellos sin que notaran su presencia, pero jamás atacó a mister Haldin para no atemorizar a los niños.

Siguiendo el mismo método con que encontró la residencia, pero en sentido inverso, La tigra logró establecer el lugar donde trabajaba mister Haldin: el piso 92 del World Trade Center. Entonces elaboró el esquema perfecto del ataque final. Subiendo a veces por el ascensor, pero casi siempre por las escaleras de servicio, hizo su plan maestro, pues aspiraba a que la venganza se consumara de una vez y de un modo infalible.

El día señalado a las ocho de la mañana, mister Haldin salió del ascensor rodeado de todos sus ayudantes. Pasaron tan cerca del lugar donde La tigra esperaba, que era casi un milagro que nadie la viera. Pero ella no se apresuró. Conocía las costumbres de mister Haldin y sabía que iba a su breve sesión de instrucciones del día con sus ejecutivos. Lo dejó tomar sus multivitaminas y su café, y le permitió también continuar hasta el enorme salón de conferencias donde, sentados alrededor de la larga y brillante mesa, sus socios lo esperaban para la primera reunión del día. El salón estaba decorado con toda clase de trofeos deportivos, y en la pared del fondo había una enorme copia de la fotografía de mister Haldin con Ernest Hemingway, junto a la piel del tigre que había matado en la expedición de América del Sur.

En el momento en que mister Haldin se sentó en la silla presidencial, La tigra empujó la puerta de la oficina, cruzó majestuosa el hall, con un absoluto control de sí misma, en medio del terror de los empleados. Siempre tranquila, irrumpió en el salón de conferencias, se encaró a los incrédulos ojos de mister Haldin y saltó por encima de la suntuosa mesa y lo despedazó sin prisa, sin hambre ni odio, con la perfección simple de un inexorable destino.