



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://revistadobra.weebly.com/dobra-mdash-7.html>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2021 by Instituto de Estudos de Literatura e Tradição. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

Literatura e subjetividade animal

Maria Esther Maciel*

Resumo:

Como o “eu” não humano se inscreve na literatura? É possível definir uma subjetividade animal, na contramão do pensamento que se construiu, no Ocidente, sobre a noção de sujeito? Como se encena na poesia e na narrativa o ponto de vista bovino? Quais as estratégias literárias viáveis para se compor uma (auto)biografia canina? Essas questões são discutidas neste artigo, sob um enfoque transdisciplinar, a partir de textos de Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Virginia Woolf e Paul Auster.

Palavras-Chave: zooliteratura, subjetividade, heteronomia, biografia animal.

* Professora titular de Literatura Comparada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais / Professora colaboradora de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. E-mail: memaciel@ufmg.br

Através do outro, e em face do outro, sob o seu olhar, um ser sendo forja a sua identidade.

(Maria Gabriela Llansol)

1. Olhares bovinos

No conto “Conversa de bois”, de Guimarães Rosa, dois homens conduzem um carro de bois pelo sertão do estado de Minas Gerais, enquanto os animais “conversam” sobre os percalços da vida bovina e sobre como eles veem os humanos. A certa altura, um deles diz:

- O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zozzo, de se olhar muito. É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente. (Rosa, 1983, p.286).

Trata-se de uma fala sobre o olhar, ou melhor, o olhar de um animal dotado de um saber sobre a humanidade, que possui um ponto de vista sobre o que vê e uma consciência sobre o objeto de sua visão.

Embora, num primeiro momento, possamos atribuir ao texto rosiano um caráter fabular, já que nele os bois pensam e falam, os princípios que o norteiam são distintos dos que regem as fábulas tradicionais. Isso porque os bois de Rosa não se inscrevem no conto como meras representações do universo humano, e tampouco a história possui um caráter moralizante ou edificante, como se espera do gênero fabular. Se as fábulas, como observou Jacques Derrida, “são sempre um discurso do homem sobre o homem e para o homem”, pressupondo “um amansamento antropomórfico, um assujeitamento moralizador” (Derrida, 2002, p. 70), os bois rosianos estão longe de apenas significar, enquanto protagonistas da história, algo que ultrapassa os limites da condição animal que os define. Eles são, sim, animais-animais que expressam o que o autor imagina que eles fariam se pudessem fazer uso de palavras.

Ainda que a linguagem atribuída a eles seja a humana – e não haveria como ser diferente, já que todo animal literário o é, graças aos artifícios verbais próprios da nossa espécie –, percebe-se que o autor adota uma maneira particular, não submissa às convenções seculares em torno da figura animal, de lidar com os bichos. Se as palavras são próprias do humano, isso não quer dizer que, para Rosa, a capacidade de pensar, sentir, ter uma linguagem distinta e uma visão de mundo seja inerente a nós. Cabe a ele, enquanto escritor, tentar entrar – pelos esforços da imaginação e da empatia – no corpo do animal para

capturar algo da subjetividade que lhe é própria e traduzi-la em linguagem humana.

Ainda na esfera bovina, vale retomar aqui o poema “Um boi vê os homens” de Carlos Drummond de Andrade, o qual não deixa de provocar novas reflexões.¹ Nele, o poeta dá voz a um “eu” bovino para que este expresse sua visão sobre os humanos com quem convive. À feição dos bois de Rosa, é um vivente que ruma seu próprio conhecimento sobre a espécie humana, lamentando que esta não seja capaz de entender outros mundos que não o dela.

Embora o título “Um boi vê os homens” sugira que o ponto de vista seja do animal, como no conto de Rosa, o uso da primeira pessoa ao longo dos versos não fica explícito, como era de se esperar. Em nenhum momento, o boi diz “eu”. No entanto, há a presença de um “nós” numa pergunta entre parêntesis “(*que sabemos nós?*)” do penúltimo verso, o que passa a ideia de um boi que fala em nome de sua espécie. Mesmo que sob a dicção humana – afinal, trata-se de um poema, construto verbal –, o animal aparece aí como o porta-voz de uma coletividade. E nessa condição, ele profere alguns dizeres irônicos sobre a vida dos homens, em evidente dissonância com a visão que a humanidade tem de si mesma:

(...) Certamente, falta-lhes
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,”
(Andrade, 1979, p.266).

Ainda que essa crítica à humanidade seja, na verdade, formulada pelo homem Drummond, ela poderia perfeitamente advir da percepção do boi, cujo ponto de vista o poeta encena no texto. Ou seja, duas camadas de subjetividade se interpõem no poema: a do animal (com sua imaginada visão sobre a humanidade) e a do sujeito humano que reproduz verbalmente o que esse animal supostamente estaria vendo e pensando sobre os homens. Percebe-se, portanto, um esforço de imaginação do poeta, que, ao se colocar na pele desse outro, assim como fez Rosa com seus bois, tenta depreender o que esse bovino seria capaz de falar se tivesse acesso à linguagem verbal.

Com tal recurso de sobreposição, Drummond retira o animal da esfera exclusivamente antropomórfica, própria das fábulas, mas sem tentar omitir o fato de o poema ser uma construção humana. Os dizeres tornam-se, nesse sentido, uma espécie de tradução do que, na verdade, não se sabe, mas se imagina sobre como os bois nos veem.

Assim, ao “habitarem” o corpo dos bois para tentar traduzir o modo como eles compreendem o mundo e os outros viventes, Rosa e Drummond encenam uma subjetividade que não apenas desafia o poder humano de compreensão, como também evidencia o caráter ficcional dessa tarefa.

¹ Abordei esse poema em dois trabalhos anteriores: no artigo “Poesia e subjetividade animal” (2008, p. 219-225) e no livro *Literatura e animalidade* (Maciel, 2016, pp.97-98) .

2. O que eles sabem?

Os bovinos desses dois autores fazem emergir, entre outras, a questão: o que os animais sabem, de fato, sobre nós, humanos?

Foi essa, aliás, uma das indagações que instigaram Jacques Derrida em *O animal que logo sou (sigo)*. Ao falar de sua experiência de ter sido observado por seu gato em um momento de nudez, o filósofo admite: “ele tem seu ponto de vista sobre mim”. E pergunta-se, diante do animal que o olha: “Quem é este que eu sou?” (Derrida, 2002, p.18)

O mal-estar provocado sob a força desse olhar deve-se, por um lado, ao fato de o filósofo estar completamente nu e sentir vergonha de sua própria nudez. Isso, por causa do “olhar insistente do animal, um olhar benevolente ou impiedoso, surpreso ou que reconhece”. (Derrida, 2002, p.16) Por outro lado, ele se vê assaltado pela vergonha de sentir-se envergonhado de estar nu diante desse olhar. E é nesse duplo incômodo que o filósofo reconhece o gato como um outro completamente outro e, portanto, dotado de um saber também outro em relação ao que os humanos têm do mundo e de si mesmos. Em outras palavras, aquele gato é um sujeito que tem um saber próprio sobre o que olha. Entretanto, não é possível, para nós humanos, sabermos exatamente o que ele sabe.

Se o olhar do gato de Derrida ou o de um boi pressupõe, como todo olhar humano ou não humano, um ponto de vista, isso sinaliza também a singularidade do que cada um desses outros vê. Isso, porque não é apenas a visão física que determina esse ponto, uma vez que outros sentidos também instauram modos diferentes de apreender/interpretar o mundo. Em outras palavras, os olhos do gato ou do boi não são suficientes para que o ponto de vista se inscreva e determine a singularidade do olhar, sem que haja uma relação sensorial (e mesmo emocional, dependendo da situação) com o que é visto ou percebido.

Eduardo Viveiros de Castro abordou a questão, ao apresentar as contribuições do perspectivismo ameríndio para uma noção alternativa de sujeito. Ele assinala que o ponto de vista incide na constituição da subjetividade porque “todo ser a que se atribui um ponto de vista será então sujeito; ou melhor, ali onde estiver o ponto de vista, também estará a posição do sujeito” (Castro, 2002, p.373). Sob esse prisma, os animais não humanos, que são providos de um ponto de vista, também podem adquirir o estatuto de pessoas, a quem são atribuídas “as capacidades de intencionalidade consciente e de agência que facultam a ocupação da posição enunciativa de sujeito” (Castro, 2002, p.373).

Viveiros de Castro ressalta, ainda, sob a perspectiva do pensamento ameríndio, que o ponto de vista está no corpo. Como ele explica, os animais “veem da mesma forma que nós coisas diversas do que vemos porque seus corpos são diferentes dos nossos” (Castro, 2002, p.380). Diferença essa que não se inscreve, porém, no plano da anatomia, e sim no das potências e capacidades corporais:

O que estamos chamando de “corpo”, portanto, não é uma fisiologia distintiva ou uma anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*, um *ethos*, um etograma. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há esse plano central que é o corpo como feixe de afetos e capacidades, e que é a origem das perspectivas (Castro, 2015, p.66)

O que os animais sabem sobre nós se inscreveria, portanto, no *modo* como cada animal nos vê e nos percebe. E dada nossa incapacidade de rastrear esse saber por vias apenas racionais, científicas, resta-nos também imaginá-lo, conjeturar sobre ele. E é o que muitos poetas fazem ao habitar, ficcionalmente, o corpo do animal e atribuir a ele uma voz, tentando depreender o que se passa na esfera íntima desse outro.

Essa tradução poético-ficcional do saber/olhar animal poderia ser associada, por vias oblíquas, ao que Viveiros de Castro designou de “tradução perspectivista”, própria, segundo ele, dos xamãs, uma vez que, no xamanismo ameríndio, “conhecer é ‘personificar’, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido. Ou, antes, daquele. Pois a questão é a de saber ‘o quem das coisas’ (Guimarães Rosa)” (Castro, 2015, p.50).

Ao atravessar os limites de seu próprio corpo e de sua própria espécie para entrar em outros espaços de subjetividade, o xamã exercita um modo (ou um ideal) de conhecimento através do processo de personificação. Conhecer torna-se, assim, “tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, daquele” (Castro, 2002, p. 358). Nesse sentido, ele pode transitar em outras subjetividades não humanas e, assim, ter acesso aos mundos diferentes que se exprimem através delas.

É por essa via que a figura do xamã poderia ser aproximada, resguardadas as óbvias diferenças, à figura do poeta/escritor, uma vez que o ofício da escrita consiste também num processo de tradução/encenação de subjetividades alheias. Dessa forma, se os xamãs assumem “o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico”, os poetas/escritores poderiam ser tomados como aqueles que, ao encarnar ficcionalmente um ser não humano, são capazes de promover esse diálogo interespecies por meio da imaginação e dos sentidos, assumindo ficcionalmente o ponto de vista desse outro.

Assim, ao forjarem uma *persona* não humana em seus textos, eles podem substituir o *it* (que designa genericamente um animal qualquer) pela singularidade do animal que possui um ponto de vista sobre o que vê, como atestam Rosa e Drummond com seus bois literários. Contudo, o sujeito que emerge desse processo é sempre heterônomo (e, nunca, autônomo), já que ele necessita do humano para se inscrever enquanto um “eu” na escrita.

3. Sujeitos híbridos, biografia animal

O filósofo Dominique Lestel tem lidado, nos últimos anos, com essa questão dos sujeitos animais heterônomo no campo da etologia, sem entrar propriamente no espaço da ficção literária. Para ele, os animais são sujeitos e possuem individualidade, embora vários permaneçam na heteronomia, por algum tipo de dependência aos humanos, visto que se sujeitam a uma lei exterior ou à vontade de outrem. O que não impede, contudo, que estabeleçam conosco uma rede complexa de relações, através da qual adquirem uma dimensão subjetiva crucial. Chegam, inclusive, a desenvolver comportamentos de grande densidade e uma posição ativa dentro das comunidades interespecíficas a que pertencem, como é o caso de vários bichos domésticos e rurais.

Segundo a taxonomia proposta por Lestel, existem categorias distintas de animais, no que tange à dimensão subjetiva. Ou seja, se alguns são apenas agentes (um carrapato, um mosquito), outros, pela sua maior complexidade cognitiva, sensorial, emocional, entram na categoria de sujeitos dotados de singularidade. Alguns podem, ainda, ser considerados *peessoas* com grande autonomia, “sujeitos dotados de individualidade operacional e das autorrepresentações que resultam disso” (Lestel, 2014, p.121), a exemplo dos chimpanzés da Tanzânia e dos elefantes do Quênia².

Reconhecer os animais autônomos como pessoas não implica, porém, um processo de antropomorfismo, não significa uma mera transposição dos chamados “próprios do homem” para os seres não humanos, pois como observa Lestel, “é nossa noção de pessoa que é antropomórfica” (Lestel, 2014, p.121).

Derrida já havia atentado para isso, ao afirmar, numa entrevista a Jean-Luc Nancy, em 1989, que o discurso humano sobre o sujeito nunca deixou de atrelar a subjetividade apenas ao homem. (cf. Derrida, 1995, p. 269). Segundo ele, o pronome “quem” sempre se restringiu “à gramática do que chamamos de linguagem ocidental” e foi moldado por uma concepção genérica de “humano”, que exclui todos os demais viventes (Derrida, 1995, p. 277).

A partir dessas reflexões, cabe a pergunta: por estarem excluídos da ordem do “quem”, podem os animais não humanos ter biografias? Afinal, a biografia, enquanto narração oral, escrita ou visual dos fatos particulares das várias fases da vida de uma pessoa, sempre foi atrelada à experiência humana e legitimada enquanto tal.

Lestel tenta responder a essa questão, não sem antes pontuar que, para que a biografia seja possível, cabe ao biógrafo relacionar-se com o sujeito a ser biografado e, a partir de uma familiaridade longa e recíproca, “interpretar o que somente o comportamento animal é capaz de expressar”.(p. 119) Assim, se os seres não humanos são incapazes de falar em primeira pessoa e relatar sobre

² Lestel acrescenta que essa categoria de sujeito animal forte e autônomo ainda não foi suficientemente investigada, apesar de já existirem algumas pesquisas, como as da primatologista Jane Goodhal. Vale mencionar também o trabalho do etólogo americano Carl Safina sobre elefantes, orcas e golfinhos, *Beyond Words: What Animals Think and Feel*, de 2014.

sua própria história como autônomos³, essa função de capturar o que não é dito em palavras por eles é atribuída a um intérprete que lhes é próximo, o qual exerce também o papel de “tradutor”, no sentido quase xamânico dessa função. O que nos remete, mais uma vez, à ideia de “tradução perspectivista” de Viveiros de Castro.

Graças a essa parceria, torna-se possível o exercício biográfico, sem que a identidade do biografado seja completamente adulterada ou suprimida. Mesmo não conseguindo dizer “eu” e depender de uma terceira pessoa para que sua vida seja contada, o sujeito animal não deixa de ter uma identidade⁴:

Não é porque falta ao animal o acesso às histórias nas quais ele aparece que sua vida não é fundamentalmente determinada pelo uso que os humanos fazem dessas histórias. Um animal tem uma identidade porque muitas coisas importam para ele, e porque várias dessas coisas também importam aos humanos com quem compartilham sua vida. (Lestel, 2014, p. 120)

O exercício de biografar entra, assim, na ordem do interespecífico, passando a abrigar as subjetividades híbridas resultantes desse esforço de tradução. E é nesse sentido que a biografia animal não deixa de ser sempre uma construção humana.

4. Biografias animais

Essa ideia de construção fica, obviamente, bem mais explícita nas biografias literárias do que nas que se pretendem isentas de artifícios e buscam se sustentar em dados reais ou em observações amparadas por investigações científicas.

É o que mostram, por exemplo, os livros sobre vidas caninas, como *Flush: a biography* (1933), de Virginia Woolf, e *Timbaktu* (1999), de Paul Auster. Se o primeiro foi um marco do “cânone canino” do século XX, por ter inserido, de forma inovadora, a subjetividade de um cão no território da biografia – no caso, a do cachorro Cocker Spaniel da poeta britânica Elizabeth Barrett-Browning –, o segundo potencializou essa empreitada ao privilegiar o ponto de vista de um vira-lata chamado mr. Bones⁵, companheiro de um morador de rua descrito como um “artista profissional da vadiagem”.

³ Segundo Lestel, “o self de um animal que tem um relacionamento com um humano é diferente do self que ele teria se nunca tivesse interagido com um humano”. (Lestel, 2014, p.120)

⁴ Lestel cita alguns casos de animais biografados que se tornaram muito conhecidos, como Washoe, o chimpanzé, e Kanzi, o bonobo. Poderia ser incluído também, nessa lista, o papagaio Alex, cuja vida foi contada pela etóloga Irene M. Pepperberg no livro *Alex and Me* (2009).

⁵ As narrativas sobre cães abundam na história da literatura do Ocidente, desde Homero, mas nem todas podem ser consideradas *biografias* caninas. Antes do livro de Woolf, duas obras de cunho mais biográfico merecem destaque: *The Call of the Wild* (1903) e *White Fang* (1906) do americano Jack London.

Graças aos recursos do discurso indireto livre, a dimensão híbrida da subjetividade canina se inscreve em ambas as narrativas, que, assim, se furtam aos excessos do antropomorfismo e atestam a condição heteronômica da espécie. Afinal, sabe-se que os cães sempre estiveram atrelados à existência humana, por oferecem as conexões mais primárias entre os mundos humano e animal, desde as origens do *Canis familiaris*. São, portanto, impensáveis fora dessas conexões, embora os graus de heteronomia variem de acordo com as formas de relacionamento que os cães mantêm ou não com os humanos. Se há os cães de estimação, há também os cães de rua, os cães de guarda, os cães pastores, os cães selvagens – quase lobos.

De qualquer maneira, como pontuou Donna Haraway, em seus instigantes estudos sobre essas interações, os “cães dizem respeito a uma história inescapável e contraditória de relacionamentos – relacionamentos co-constitutivos, nos quais nenhuma das partes pré-existe ao relacionar-se, e nos quais o relacionar-se nunca se realiza de uma vez por todas.” (Haraway, 2003, p. 12). Eles estão aqui para *viverem com*. E, portanto, “cães e pessoas figuram um universo”. (Haraway, 2003, p. 21)

Tanto Woolf quanto Auster valem-se de uma voz em terceira pessoa, embora sob a perspectiva dos cães biografados. Dessa forma, temos um contato indireto com os sentimentos, atos, pensamentos e sensações desses animais. Através deles, conhecemos, inclusive, a vida dos humanos com quem mais interagem e mantêm uma relação de cumplicidade⁶, além de entrarmos também nos espaços urbanos e esferas sociais em que eles circulam.

Um aspecto interessante que atravessa os dois livros é a ênfase dada ao olfato canino, como uma forma particular de apreensão e entendimento do mundo, da qual os humanos não usufruem. .

Quando Flush chega, pela primeira vez, à residência de Elizabeth, levado como presente de uma amiga da poeta, ele percorre toda a casa, enquanto a voz narradora descreve, em detalhes, o que ele captura pelos sentidos – em especial, o faro, já que, segundo ela, “Flush se surpreendia mais com o que cheirava do que com o que via.” (Woolf, 2016, p.16)

A partir daí, os cheiros atravessam todo o romance, processados pela imaginação da escritora. Por ser a experiência olfativa o que há de mais intrínseco (e incapturável) no universo canino, a biografia de um cão só se torna possível se consegue “traduzir” em linguagem verbal tal experiência subjetiva.

É o que faz também Paul Auster. Valendo-se de estratégias narrativas mais ou menos afins às de *Flush*, ele constrói a biografia do vira-lata mr. Bones, que, após a morte do dono Willy, com quem vivia a perambular pelas ruas de Baltimore, vê sua vida pelo avesso e é obrigado a enfrentar uma série de percalços.

Um catálogo de percepções olfativas e outras sensações do protagonista também se apresenta no livro, ao mesmo tempo em que uma voz humana dá contorno à história e interpreta os fluxos internos do cão. Isso, apesar de o

⁶ Sobre a relação de Flush e a poeta Elizabeth Barrett- Browning, ver o ensaio “Flush e os saberes caninos da ficção”, de minha autoria, incluído numa das edições brasileiras do romance. (ver Woolf, 2016, pp. 129-135)

narrador confessar que as coisas ficavam complicadas quando buscava interpretar o que o cachorro sentia. Afinal, o que resta aos humanos senão conjecturar o que se passa dentro de um animal não humano, dada a impossibilidade de o pensamento racional decifrar as ideias e estados internos de um cachorro?

Mesmo que a proximidade entre as duas espécies seja bastante estreita, a “outridade” canina não deixa de ser, em suas mais íntimas camadas, uma incógnita. O que se sabe sobre os cães está, sobretudo, na ordem dos estudos científicos e no que se aprende no processo de convivência com eles. E da mesma forma, saber o que eles sabem sobre nós é sempre um desafio.

No que se refere aos cheiros, o narrador de *Timbuktu* explica que um cachorro possui em torno de duzentos e vinte milhões de receptores de cheiro, ao passo que um humano é provido apenas de cinco milhões. O que justifica as elucubrações do personagem Willy em torno de uma possível sinfonia que gostaria de fazer para os cães, totalmente baseada nos aromas, fedores, olores e perfumes que o faro canino é capaz de sentir. Daí as especulações: “Qual seria a sequência ideal de cheiros? Quanto tempo deveria durar uma sinfonia e quantos cheiros deveria conter?” (Auster, 1999, pp.34-37)

Primo Levi, no ensaio “A linguagem dos odores”, observou o quão pobre é a linguagem humana relativa aos odores, ressaltando que “mesmo se nos esforçássemos, não atingiríamos nunca as faculdades de um cão, formadas por milênios de seleção natural e humana, e constantemente treinadas” (Levi, 2016, p. 255), já que qualquer cão, seja “o mais diminuto dos frívolos pets”, é capaz de se orientar pelo nariz.

Ao olfato, na percepção de Willy, mr. Bones somava outras habilidades de compreensão do mundo, as quais também são reforçadas pelo narrador do romance, como a capacidade canina de entender a linguagem verbal. Até mesmo em sonho, o vira-lata conseguia compreender nitidamente as palavras humanas, embora não pudesse se expressar por elas:

A língua do bardo, a essa altura, disparava a mil por hora, mas mr. Bones não perdia uma vírgula e podia ouvir as palavras de Willy com tanta nitidez quanto sempre as escutara em vida. Isso é que era tão estranho no sonho. Não havia nenhuma distorção, nenhuma interferência ondulante, nenhuma repentina mudança de canal. (Auster, 1999, p. 56).

Essa interessante passagem refere-se ao momento em que mr. Bones teria visto, em sonho, a morte de Willy, pouco antes de este ser recolhido da rua, moribundo, e levado para um hospital. Um sonho, segundo o narrador, sem distorções, “exatamente igual à vida”, pois embora “ouvisse as palavras em um sonho, estava acordado no sonho e, portanto, quanto mais tempo dormisse, mais acordado ele se sentia”.⁷ (Auster, 1999, p. 56)

⁷ Outra cena antológica de sonho canino na literatura é a do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, quando a personagem Baleia, antes de morrer, sonha com um mundo cheio de preás.

Aqui, dois atributos, tidos como “próprios do homem”, são enfatizados sem que o cachorro seja completamente antropomorfizado. Ou seja, mesmo com uma boa dose de humanização, ele mantém sua condição canina e emerge como um animal capaz de sonhar como os humanos e lidar com linguagens diferentes da sua. O que, de acordo com os estudos etológicos, não é algo improvável, visto que cães (e outros animais) podem, de fato, sonhar e ter um trânsito nas linguagens alheias.

Alusões a esse trânsito aparecem em outras cenas do livro. Já nas primeiras páginas, o narrador afirma que o inglês é a segunda língua do cachorro, como se ele fosse “um imigrante que já tivesse passado sete anos em solo americano”. (Auster, 1999, p. 9)

Embora Auster não tenha incluído a palavra “biografia” no título, como fez Woolf, e nem sabemos se de fato o vira-lata mr. Bones existiu, não há como negar seu caráter de biografia ficcional. É um livro que evidencia que os cães de rua também são dignos de ter suas histórias de vida contadas. Assim como seus companheiros humanos sem-teto também são. Afinal, se pensarmos que as vidas dos vira-latas e dos moradores de rua geralmente entram no anonimato pela marginalidade a eles imputada na hierarquia dos viventes, o termo biografia não deixa de fazer sentido.

Auster cria, assim, uma biografia canina que, até certo ponto, se mistura à história de vida de Willy, explorando vários recursos narrativos que permitem ao leitor entrar no mundo íntimo dos dois, sempre sob a perspectiva do cão, como acontece em *Flush*. Dessa forma, as duas biografias exploram o que Marjorie Garber chama de “enigmático terreno da consciência canina”, com o objetivo de descobrirem “não apenas como os cães pensam, mas também o que eles pensam *sobre nós*.” (Garber, 1997, p. 30, tradução minha), além de evidenciar o quanto a “cinoliteratura” tem se afirmado como um reduto por excelência do exercício narrativo da subjetividade animal.

Isso, obviamente, não significa que animais menos “heterônomos” não tenham sido (auto) biografados e componham esse repertório zooliterário. Obras mais recentes, como *Memórias de um urso polar*, da japonesa Yoko Tawada; *F de Falcão*, da inglesa Helen Macdonald, e *Memórias de um porco-espinho*, do franco-congolês Alain Mabanckou, entre outras publicadas nos últimos anos em diferentes países, têm se somado a esse leque de narrativas centradas no “eu” não humano a partir de um viés condizente com as demandas éticas, ecológicas e culturais do presente.

Mas isso é matéria para um outro ensaio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, C.D. (1979) Um boi vê os homens, *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. (p. 266)
- Auster, P. (1999). *Timbuktu*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras.
- Derrida, J.(1995) Eating well, or the Calculation of the Subject. *Points...Interviews, 1974-1994*. Edited by Elisabeth Weber. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, J. (2002) *O animal que logo sou (sigo)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo, Editora UNESP.
- Garber, M. (1997). *Dog Love*. New York: Touchstone.
- Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto*. Chicago: Prickly Paradigm.
- Lestel, D. (2007) *L'animalité – essai sur le statut de l'humain*. Paris: L'Herne.
- Lestel, D. (2014) The Question of the Animal Subject. In *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 19:3, London, Routledge. (pp. 113-125)
- Levi, P. (2016). *O ofício alheio*. Trad. S. Massimini. São Paulo: Editora Unesp.
- Maciel, M.E. (2016). *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Maciel, M.E. (2008) Poesia e subjetividade animal. In Pedrosa, C.; Alves, I. (org.) *Subjetividades em devir - estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras. (pp. 219-225)
- Rosa, G.(1983). Conversa de bois. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio. (pp. 281-319)
- Viveiros de Castro, E. (2002) *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.
- Viveiros de Castro, E.(2015) *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify.
- Woolf, V. (2016). *Flush: uma biografia*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica.