

# Os rastros do animal em *A tristeza extraordinária do leopardo-das-neves*, de Joca Reiners Terron

63

**Milena Magalhães**

Universidade Federal de Rondônia

**Lilian Reichert Coelho**

Universidade Federal de Rondônia

**Resumo:** Os animais estão um pouco por toda parte na obra do escritor contemporâneo Joca Reiners Terron. Em *A tristeza extraordinária do leopardo-das-neves*, a questão da vizinhança entre o homem e o animal ganha contornos que nos permitem interrogar os modos distintos com que a literatura trata a questão-da-animidade. No romance, as zoografias derivam sobre questões aparentemente contraditórias, como o cuidar e o adestrar. Seguindo de muito perto a “letra” do romance, discutimos esses pontos a partir de alguns autores que tratam sobre o animal, sobretudo o filósofo Jacques Derrida.

**Palavras-chave:** Joca Reiners Terron, romance contemporâneo, animal, zoografias.

**Abstract:** Animals are almost everywhere in the production of the contemporary writer Joca Reiners Terron. In *A tristeza extraordinária do leopardo-das-neves* the question of the vicinity between man and animal designs our interrogations on the distinctive ways literature focus the question-of-animality. In this novel, the zoographies stress on questions apparently contradictories as nurturing and training. Following closely the novel’s “letter” we debate these matters from authors who approach the animal, especially the philosopher Jacques Derrida.

**Keywords:** Joca Reiners Terron, contemporary novel, animal.

1.

Perto do aeroporto da cidade vive um homem que apesar de ser um homem imóvel – em outras palavras, um homem impedido de se mover – é considerado um dos melhores treinadores de pastor belga malinois do país.

*Cães heróis*, de Mario Bellatin

64

“Do cavalo... nada sabemos!”. É assim que se encerra o prólogo do filme *O cavalo de Turim*, do cineasta húngaro Béla Tarr. Nesse prólogo, narra-se o famoso episódio em que Nietzsche, ao ver um cavalo sendo espancado pelo seu dono, num impulso, agarra-se ao pescoço do animal, enquanto chora convulsivamente. Todos sabemos o que aconteceu depois com Nietzsche, que ainda vive dez anos, entretanto sem produzir mais nada. Isto é, todos imaginamos saber, embora, no filme de Tarr, os “talvezes” imprimam uma rasura no saber constituído historicamente: “Em Turim, no dia 3 de janeiro de 1898, Friedrich Nietzsche deixa a residência no número 6 da Via Carlo Alberto, talvez para dar um passeio, talvez para ir ao correio para recolher suas correspondências. Não longe dele, ou bastante realmente longe dele, um cocheiro tem problemas com seu cavalo teimoso...” [grifo nosso]. É nesse momento que Nietzsche avança no meio da multidão “e põe um fim ao brutal espetáculo do cocheiro”. Esse fim de Nietzsche, do qual nada mais se fala, é o início do filme, é o princípio do saber sobre o cavalo, que atravessa uma região fria, tomada por tempestades de vento, num belo e longo plano-sequência de Tarr, até chegarem à casa do dono, onde mora também a sua filha.

De imediato, ficamos sabendo que alguma moléstia acomete o animal, que se recusa a comer o que lhe é oferecido. Também empaca quando o dono tenta sair outra vez na tempestade de vento e quando, por fim, o cocheiro e sua filha resolvem abandonar o lugar inóspito onde vivem, o cavalo deixa-se levar docilmente, para logo em seguida retornarem. Esse retorno ao ciclo das cenas anteriores funciona como um poderoso trabalho de citação das ideias nietzscheanas. No filme, a compaixão do filósofo pelo animal, expressa em suas lágrimas, recebe uma encenação à altura, a ponto de a “pobreza de mundo”, atribuída, por Heidegger, ao animal, ser também a dos dois seres humanos. Suas vozes quase inauditas são espécies de grunhidos, que mal denotam um diálogo. Adivinhamos uma outra relação homem e animal, em que as diferenças

estão ali, evidentemente, mas não estabelecem uma relação de hierarquia. Mesmo a cena final, em que o pai, diante das batatas, agora cruas porque o fogo não acende mais, diz a filha “Coma... Temos que comer”, que lembra a recusa do cavalo, não funciona como superioridade em relação ao cavalo, de modo que o fato de haver a consciência da necessidade da comida não constitui vantagem em relação ao não-saber. Para os três, os humanos e o animal, a situação é a mesma: não há comida, não há fogo, não há possibilidade de vida, portanto.

Comentar esse filme deve funcionar como prólogo para começar a pensar como a arte, e, no nosso caso, especificamente a literatura, estabelece uma análise rigorosa das tensões que envolvem o humano e o animal, em uma espécie de desnaturalização das ideias correntes. Não à toa multiplicamos anteriormente imagens de saber e não-saber do prólogo de Béla Tarr, pois, de modo geral, os discursos de não-saber acerca do animal se camuflam em saber, em que prevalece o saber do homem, sobre o homem.

Na literatura brasileira, Clarice Lispector talvez seja quem mais disseminou rastros<sup>1</sup> animais em sua literatura, perfazendo justamente o contrário de um suposto saber. São o espanto, a náusea, o desnorreamento que marcam os encontros das personagens humanas claricianas com sua *zoografia*, palavra empregada por Evando Nascimento (2012, p. 48) de que nos servimos para tratar do romance de Terron. O contato desestabilizador com o totalmente outro do animal não produz nenhuma caracterização do animal a partir do “próprio do homem”; pelo contrário, é a identidade que se desestabiliza, num devir-outro: “Seremos inumanos – como a mais alta conquista do homem. Ser é ser além do humano. Ser humano não dá certo, ser homem tem sido um constrangimento...” (LISPECTOR, 1988, p. 110-111).

Esse devir-outro também pode agregar a figura do intermediário, a exemplo de um dos textos de Nuno Ramos, em *O pão do corvo*: “Quando foi que amei o intermediário, corpo viscoso e provisório, nem

---

1 Aproveitamo-nos, aqui, da proximidade semântica do sentido usual de rastro, que no Houaiss significa “pegada, vestígio deixado por animal ou pessoa no seu caminho”, para, ao longo do texto, relacioná-la à noção de rastro desenvolvida por Derrida, para quem o rastro não se deixa apreender pela oposição presença/ ausência, designando uma ausência de origem absoluta, pois o rastro não é uma forma que se faz imediatamente presente de algo anterior que estava ali; é a marca de uma inscrição que contém a sua possibilidade de apagamento.

fome nem alimento? Quando foi que virei um cão sarnento e me tornei um lobo, quando foi que tornei a praia? Mas sei que não sou um peixe, nunca pude ser um peixe... sou também os animais pequenos que eles mordem embora precise escapar disso. Já estive em um siri, morei num pequeno gambá dentro de um oco, por dois anos” (RAMOS, 2001, p. 19). As inúmeras metamorfoses do ser anseiam por uma impossível convergência a partir do toque. Porém transformar-se – no animal, na coisa – não é garantia de nenhuma estabilidade. É, antes, a constatação de que deixar “o abrigo minucioso da própria carcaça”, e transformar-se a partir do contato com o outro, como uma espécie de *grude*, como constata a personagem de Ó, é abrir a possibilidade da criação, para além da dor (RAMOS, 2008, p. 20). Uma criação que, como sugere o bestiário de Nuno Ramos, não leva a uma consciência de si, a uma coincidência: “Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes” (p. 11). A presença do outro faz lembrar a incompletude da “vida humana”.

Há uma evasão – política, de todo modo – no inumano aludido por Clarice e no híbrido de Nuno Ramos. Não se acena nenhum ponto de chegada, não há anseio pelo devir humano. Como espécie majoritária, o devir é barrado ao homem, restando como possibilidade continuamente adiada. Não estamos distantes do pensamento de Deleuze e Guattari (1980). Para eles, o devir-animal não marca um ponto de chegada e de partida. É uma passagem que resiste a um fim determinado, objetivado, adquirindo sua densidade em si mesmo. Importa o percurso que destaca a vizinhança do homem e do animal, desestabilizando a identidade tanto de um quanto de outro. Assim, não se estabelece propriamente uma relação entre eles, mas atrito, choque, numa intensidade de afetos que põe em deriva a determinação dos lugares.

Poderíamos ainda falar do gato, no romance *O gato diz adeus*, de Michel Laub; da quimera em *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho; dos cachorros nos romances de Daniel Galera, *O dia em que o cão morreu* e *Barba ensopada de sangue*, exemplares dos modos de constituição da zooliteratura brasileira contemporânea. De modo geral, na distinção feita por Maria Esther Maciel, os escritores “optam por uma espécie de compromisso afetivo ou de aliança com eles. Neste caso, cada animal – tomado em sua insubstituível singularidade – passa a ser visto como um sujeito dotado de inteligência, sensibilidade, competências e saberes diferenciados sobre o mundo” (2008, p. 19). Entretanto não é o caso de

nos estendermos acerca desses escritores e seus diferentes modos de demarcar a presença do animal na literatura.

A escolha por um único livro do escritor Joca Reiners Terron, no caso *A tristeza extraordinária do Leopardo-das-neves*, publicado em 2013, advém mais da vontade de termos o tempo de interrogar os modos como se dá essa presença dos animais nesse romance específico do que de uma possível escassez de material. E isso vale, inclusive, para a obra de Terron. Os animais estão um pouco por toda parte, formando um bestiário que gira sobre um mesmo campo de significação, no predomínio de animais selvagens e peçonhentos. Uma de suas recorrências é pôr à prova as denominações, apontando o que há de convenção nelas; tanto a selvageria quanto a domesticidade se apresentam em situações-limites que põem em questão a ideia de identidades e relações homogêneas. O que poderia significar o termo “doméstico”, quando é o homem que tem as condições de adestrar o animal? Quem, de fato, é mais feroz numa situação de adestramento, se o atributo de ferocidade, emprestado do animal, é tão definidor de situações humanas? São perguntas desse tipo que estão abertas no campo das disciplinas. Nesse caso, é possível dizer que o campo literário deve ser, inclusive, pensado a partir do gesto de atenção para com esses seres totalmente outros, se e quando vistos como tais: outros. Pode o discurso dito literário senão romper, ao menos tensionar, o ideal “teo-antropo-zoológico” encontrado em muitos discursos? E quais seus limites nesse exercício de afetar tanto esses discursos quanto o seu próprio? São questões que, aqui, direcionamos para um estudo em particular.

## 2.

Com o curioso título de *A tristeza extraordinária do leopardo-das-neves*, Terron cria uma espécie de romance policial, narrativa de suspense, terror mediano, com uma densidade lírica que aplaina a fusão de gêneros tão própria da literatura contemporânea, no que pode haver de lirismo numa escrita desencantada, irônica, que não tipifica quase nenhuma situação. Aparentemente, o núcleo da narração é constituído por dois mundos paralelos: o do escrivão e o mundo animal, espriados desde a ambivalência do sumário: 1. O escrivão: *Hábitos noturnos*; 2. Mundo animal: *A voz humana*; 3. O escrivão: *Telefonemas*; 4. Mundo

animal: *Porfiria*; 5. O escrивão: *Mariposa fulva*; 6. Mundo animal: *Ossos, carótida*; 7. O escrивão: *Animália*. Os mundos se cruzam e a história acontece. Habitantes do mundo noturno, por insônia ou por necessidade, duas personagens “cuidadoras” põem em jogo as tensas relações do “cuidado” em sua relação com o “viver e o fazer viver dando a viver” (para fazer uso das palavras de Derrida, (2002)): um escrивão que não consegue dormir, passando as noites na delegacia e os dias tomando conta de seu pai demente e uma enfermeira que vive enclausurada num casarão antigo responsável pela “criatura” que jamais pode ser exposta ao sol. Outras personagens não menos noturnas gravitam em torno dessas estranhas figuras: o entregador de compras do casarão guiado por uma paixão pela moça mais bonita da igreja e por uma curiosidade pela “criatura”, a quem vê apenas de relance pela janela do casarão; o taxista adestrador de três cachorros rottweilers e amante da música clássica; a guia com pretensões de ser apresentadora de televisão. Todas as narrativas gravitam em torno do caso do parque Nocturama.

Sem uma mimetização grosseira da linguagem dos depoimentos policiais colhidos por escrивões em delegacias, a impessoalidade da terceira pessoa que narra a história é, digamos, cortada, atravessada, requerida, pelos depoimentos que, presume-se, ocorreram num tempo imediatamente anterior. O que o livro conta é a reunião dos diversos depoimentos. As vozes aparecem, assim, transversalmente na voz do narrador-escrивão que, ao juntar todos os “depoimentos” ao que lhe acontece, por fim, percebe todo o seu envolvimento na trama, no drama.

Há, no romance de Terron, um tom político, “rico de figuras animais como figuras do político”, como diz Derrida (2008, p. 21) em outro contexto. Mais do que reunir um sem-fim de animais em constante analogia com o humano, é a “questão-da-animalidade” como o que não é exclusivamente da ordem do animal. E isso não apenas porque algumas cenas deixam entrever a *animalidade do humano*, como a cena libidinal do entregador, que agarra na sacristia a mocinha por quem estava enamorado; a demência do taxista que, não contente de caçar os gatos da vizinhança para entregar aos rottweilers, sequestra um morador de rua e o deixa entregue à ferocidade dos cães. E sim, porque há nessas ocorrências como que um embaralhamento do que se espera do humano e do animal. E o que se *espera* é resultado de um manancial de discursos.

A bestialidade, a crueldade, que percorrem o livro de Terron,

operam uma torção no próprio do homem e do animal, no sentido de que, no manuseio de uma extensa lista de animais ferozes, em que se destacam o leopardo-das-neves e os rottweilers, a violência aparenta sempre ser acionada pelo homem. Como afirma Derrida (2002)<sup>2</sup>, não se trata de negar uma “limitrofia”<sup>3</sup> que há entre um e outro; pelo contrário, é preciso dar espessura a ela, alimentá-la para fazer ver as implicações dessa proximidade, do que há de comum na “educação” do homem e do animal: “o que alimenta, o alimento, a ama-de-leite, a geração, os filhos, a educação, o cuidado e a manutenção dos animais, o adestramento, a educação, a cultura, o viver e o fazer viver dando a viver” (2002, p. 57-58). Como já explicitado anteriormente, no romance, a educação, o cuidado, o adestramento, enfim, “o viver e o fazer viver dando a viver”, adquirem um tom patético que, nas palavras de Terron, “está no comportamento dos personagens que estão presos numa roda viva da qual não conseguem sair”<sup>4</sup>. Esse pathos evoca o caráter sacrificial de algumas situações, a partir dos duplos do romance, em que há sempre uma relação de dependência de um em relação ao outro: a enfermeira e a criatura, o adestrador e os cães, o escrivão e o pai demente. Há também a dependência do leopardo-das-neves, que se apaixona pela voz da mulher sem ela saber, fazendo-o afastar-se de seu lugar, até coincidir com o seu aprisionamento. E há o leopardo-das-neves e a criatura.

Sob o risco de simplificarmos essa discussão por demais complexa, pensemos, por exemplo, na figura da enfermeira. Herdeira de uma longa tradição romanesca que liga a cura à doença, o médico ao monstro, a enfermeira, aqui, é o remédio e o veneno, é a que cuida e a que tem o poder de matar. O cuidado, então, relacionado a zelo, dedicação, afeição, é “transtornado” por uma lógica que, aparentemente sedimentada na piedade cristã, quer se mostrar a mais justa de todas, porém, na verdade, escancara a máscara da crueldade. A partir do mesmo sistema de convenções, os cães – rottweilers treinados, adestrados, em

---

2 Quando tivermos conhecimento da existência de tradução dos textos de Derrida, faremos uso da edição brasileira, indicando-a nas referências.

3 Em *O animal que logo sou*, Derrida, pondo esta palavra em itálico, assim a define: “Deixemos a essa palavra um sentido ao mesmo tempo amplo e estrito: o que se avizinha dos limites mas também o que alimenta, se alimenta, se mantém, se crie e se educa, se cultiva nas margens do limite.

4 Entrevista concedida a Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1277745-joca-reiners-terron-diz-que-desconfianca-foi-positivapara-novoromance.shtml>. Acesso 10 de setembro de 2014.

suma, habilmente conduzidos pelo homem à capacidade de matar, de devorar, de se tornarem fera – são sacrificados sem ritual algum. Por que caberia ao homem o direito de matar? É uma questão, no mínimo, perturbadora, fazendo ressoar aquilo que Derrida, no seminário *La bête et le souverain* (2008), aponta ao questionar por que, desde a cena bíblica, o “não matarás” se refere primordialmente a não matar o homem, excluindo da lei todos os outros viventes.

Parece-nos bobagem defender uma equalização de tratamento entre os homens e os animais ou, ainda, afirmarmos que Terron o faz; isso envolveria questões bem mais amplas do que podemos destrinchar no âmbito do discurso acadêmico direcionado ao literário. Entretanto o que aventamos é que uma produção como a de Terron não se restringe a um valor estratégico no que diz respeito aos discursos de defesa de direitos dos animais, de uma exigência de dever ético que realçaria a própria responsabilidade da literatura; não é exatamente isso, embora, de maneira indireta, é possível, a partir do que *tem lugar* no romance, expandir esses valores, mais ou menos como faria um pedagogo diante de um arremedo de ficção que trataria de questões tais como “direito animal”. Porém isso seria uma forma grosseira, fabular, de tratar os problemas propostos no livro, embora a fábula seja um dentre os discursos do romance. O que se vislumbra, a nosso ver, é a possibilidade de desestabilizar, de forçar as fronteiras, os limites, do que se entende por animal e por humano. Isso exige o cuidado de não falarmos de limites e fronteiras sem reconhecermos as forças de lei que estabelecem tanto esses limites e fronteiras quanto seus diversos sentidos, pois a ultrapassagem nunca se dá de modo simples. Uma extensa lista de “animais de hábitos noturnos” que mistura homens, mulheres e animais, presente no romance, explicita taxonomicamente a linha opaca que demarca a humanidade da animalidade:

... felinos como o gato-do-mato, o maracajá, a jaguatirica, a suçuarana, a onça-pintada, o gato-palheiro e o lobo-guará, o jupará, a coruja, a mãe-da-lua, esses morcegos aí, as rãs e os sapos, os repórteres, o gambá, um mão-pelada, um outro mão-pelada, cinco ou seis mãos-peladas, vários mãos-peladas, o urso pardo, que além de ser notívago é solitário, o jacaré e a jiboia, os camundongos e os ratos e essas ratazanas aqui do bairro, os tatus, as hienas, o urso-de-óculos ... e as mariposas fulvas, as preguiças e os policiais, os bolivianos e os coreanos, os rabinos, os escrivães de polícia e as prostitutas e seus cafetões, as cantoras de boate, os viciados em crack, os taxistas,

os rottweilers do taxista... todos tão estranhos quanto o ornitorrinco, e os insetos noturnos arruivados e o leopardo-das-neves (...) (TERRON, 2013, p. 165)

A classificação “animais de hábitos noturnos” faz com que a reinscrição da diferença entre o homem e o animal se dê não mais em termos de superioridade antropocêntrica. Não há posição de centralidade dos homens em relação aos animais. O eixo em que estão situados – o da estranheza – aponta não para a singularidade de cada um, mas para o impensado, o horror, das posições bizarras ocupadas pelos homens-animais.

### 3.

71

A deformação, não apenas social, mas também corporal, biológica, é uma das pautas mais perturbadoras do livro de Terron. Uma doença, conceituada cientificamente, é tratada, no romance, como uma das alianças possíveis entre o humano e o animal. O devir-animal da criatura anuncia-se dramaticamente, numa espécie de desapossamento do corpo humano. Feridas pululam por toda parte, sem nenhuma possibilidade de contenção; ainda assim o cheiro de rosas espalha-se: “... as feridas da criatura haviam se multiplicado. Antes não existiam em tal quantidade e não eram tão profundas. Não sangravam profusamente, a não ser a ferida da testa, que nunca se fechava”. Nariz, orelhas, língua são corroídas: “... apenas soltou um gemido fundo e dolorido, e abriu um largo bocejo, deixando entrever que não lhe restava mais língua” (2013, p. 72). Deformações no corpo humano sempre foram relacionadas ao animalesco, ao monstruoso, exercendo um estranho fascínio. Basta lembrarmos como as anomalias, as deformidades do corpo causadas por alguma doença foram representadas nas artes plásticas, na literatura. Descrições minuciosas ativam, ainda mais, esse fascínio, aproximando-nos do horror e, ao mesmo tempo, provocando repulsa, distanciamento, embora jamais o alheamento.

Essa repulsa próxima à curiosidade, no romance de Terron, é bem engendrada próxima em razão do detalhe que mostra e esconde. Primeiro, a atmosfera de mistério do casarão, onde vivem a criatura e a enfermeira, a sra. X, incrustado no bairro do Bom Retiro, advém da presença/ ausência desse corpo disforme que a população em volta

intui existir. As passagens secretas, os encontros furtivos, o ar soturno da noite, criam o clima de mistério. E há aí um aspecto importante do estilo rigoroso de Terron. No bairro Bom Retiro, na megalópole brasileira, vivem e convivem pessoas de diversas origens. Judeus, italianos, bolivianos e coreanos, diariamente, experimentam a tensão da dificuldade de conviver com o outro, escancarando a face cruel da sociedade contemporânea. Terron acresce a isso como que duas visões: investiga tanto o núcleo familiar quanto o núcleo social. De um lado, o abandono, a doença, a dificuldade de demonstrar afeto, a velhice; de outro, enfraquecimento da soberania do Estado, deixando os marginalizados, os excluídos, à mercê da sanha devoradora dos cães treinados pelo homem.

72

Assim, o velho sobrado do bairro Bom Retiro parece estar, ele mesmo, numa zona limítrofe. No seu interior, o devir-animal da criatura é, na verdade, um “próprio” do homem. O discurso da ciência, ainda que pouco acentuado, fere mortalmente o imaginário, a *fábula*. Não se trata de um lobisomem, ou dessas criaturas anfíbias espalhadas pelas fábulas. A origem não é a de um animal com características humanas ou um humano com características animais. A criatura sofre de Porfíria, doença hereditária provocada por distúrbio do metabolismo das porfirinas, causando sensibilidade à luz solar. Qualquer contato, e não apenas ao sol, facilita o surgimento de bolhas, cicatrizes, feridas, muitas vezes produzindo grandes cavidades na área do rosto e mutilando as extremidades do corpo. Aumenta também a produção de pelos. O romance explora os sintomas da doença numa espécie de simetria com o ambiente, que nos lembra o *Unheimliche* freudiano<sup>5</sup>. Na aparente superfície da normalidade do ambiente familiar do casarão, uma enfermeira se dedica com zelo a sua paciente. Tudo está lá, o escritório, a sala de TV, os quartos, os retratos nas paredes, para o nosso reconhecimento, mas algo não tem lugar. O estranhamento, o inquietante, adentra como que nas sombras e logo percebemos o que falta (a família) e o que excede (a criatura).

---

5 *Unheimlich*, traduzido no Brasil, por “estranhamento”, “inquietante”, “estranho familiar”, “inquietante estranheza” expondo a dificuldade da tradução, é o termo utilizado por Freud, a partir da definição de Schelling, de que *Unheimlich* é tudo que deveria permanecer secreto, escondido e, no entanto, reaflore.

O termo “extraordinária” do título, também definido por estranheza, esquisito, fabuloso, inacreditável (*cf.* Houaiss), que acompanha o atributo “tristeza”, carrega muitos desses sentidos, indiciando a relação do leopardo-das-neves com a criatura. Essa atmosfera invisível de estranheza diz muito sobre a segregação das doenças na sociedade contemporânea, que tem como um dos princípios a higienização da vida; segregar, esconder, colocar à parte do movimento de produção, cuidar no esconderijo, parece ser hoje uma das prerrogativas. A não-nomeação acentua o caráter espectral. Sem um substantivo próprio que lhe nomeie, a criatura perde em sua individualidade; é pessoa ou coisa, substantivos comuns.

No exterior do casarão, nas ruas, a crueldade também ganha a forma de corpos agônicos. Ali, a origem também se perde. Quem é animal? E quem é humano? O aspecto sinistro dos seres noturnos nas ruas semidesertas do bairro põe em pauta a invisibilidade dos seres, designando a violência do dia-a-dia, por meio de imagens de pesadelo, ainda que, por vezes, pareçam líricas, como a que descreve a passagem do escrivão com um bisonte empalhado, que ele acabara de comprar numa loja de antiguidades, amarrado ao capô de um taxi: “... até os viciados em crack esparramados pela praça, normalmente alheios a qualquer interferência em sua realidade imediata, erguiam-se do chão e ululavam à nossa passagem. Envolto em cobertores e seminus, deixando para trás seus cachimbos de lata, lembravam comanches depois de uma batalha perdida” (2013, p. 89). Não tarda para que a repressão do Estado também compareça: “... Então, saindo da ruela detrás da praça, surgiram cavalos a galope. Seria a cavalaria? Sobre as celas, PMs vindos do quartel da avenida Rio Branco vibravam cassetetes nas costas dos viciados, que deixavam cair suas armas e iam tombando no asfalto, pisoteados pelas ferraduras” (p. 89).

Desse modo, o individual e o coletivo, o privado e o público, expõem cenas de excesso, de repressão e também de descaso. Há, portanto, na literatura de Terron, sem nenhum indício de contrato moral, adesão ao estranho familiar que inquieta, a partir de cenas carregadas de sentidos latentes, como esta da cavalaria da PM, em que o homem e o cavalo são como que um só: são centauros; e centauros a serviço da lei. E contra zumbis, a quem se assemelham os viciados em crack. Então, sem nomear, até onde nos lembramos, Terron, nesses modos sub-reptícios,

rompe a diferença homem e animal, a partir da figura do grotesco. A cena está toda constituída e afirma outra coisa: o bisonte empalhado como que rompe com a normalidade da imagem e, de repente, é tudo homem-animal: bisonte, centauro, zumbis.

Nessa simetria entre interioridade e exterioridade, está incrustada a fábula. Cinco textos estão separados do fio narrativo do romance. Em itálico, afastados das margens, estão como que aninhados no texto maior, que segue a lei, a norma editorial. Em forma de catálogo, ilustra os desenhos da criatura que, por sua vez, ilustram a enciclopédia encontrada na biblioteca do casarão. Esse *mise em abîme* narra a trajetória fabular do leopardo-das-neves, cujo fio narrativo leva a crer ser o mesmo que está no jardim zoológico a ser visitado no passeio ao parque Nocturama. A fábula é a voz da governanta para aquela que não tem voz, que já perdeu a língua, a linguagem. A enfermeira e a criatura formam, assim, um “estranho casal”, para utilizar a expressão de Derrida (2008, p. 20), ao referir-se à fera e ao soberano; o escrivão e o pai também formam um “casal” que, como já dito, expõe a relação tensa do cuidar e de estar à mercê do outro.

O modo fabular de escrever o animal, como sabemos, não é o lugar de exibir a animalidade do animal. O aspecto moralizante da fábula, que antecipa a narração, alegoriza os animais a partir da atribuição de “traços humanos”. Esse teor moralizante adquiriu cada vez mais espaço em detrimento da sátira e do humor que estavam presentes, por exemplo, em muitas fábulas de Esopo. E isso por que o antropomorfismo sempre esteve em função de certa visão de mundo que, além de compreender a realidade, buscava ordenar, prescrever, domesticar os contornos do corpo humano, no sentido de ditar-lhe as condutas familiares e sociais, por meio das “ações” dos animais. Assim, o que se observava de fora como atributo e/ou comportamento do animal – a astúcia da raposa, a ferocidade do leão, o canto das cigarras – cristalizava-se em prol de estabelecer o equilíbrio das relações, num tom didático, pedagogizante, moralizador. Por isso, para Derrida, “seria preciso sobretudo evitar a fábula. A afabulação, conhecemos sua história, permanece um amansamento antropomórfico, um assujeitamento moralizador, uma domesticação. Sempre um discurso *do* homem, sobre o homem, efetivamente sobre a animalidade do homem, mas para o homem, e no homem” (2002, p. 70) [grifo do autor].

Funcionando como uma alegoria da presa, da predação, a fábula é introduzida no romance numa cena de “cuidado”, quando a enfermeira trata das feridas da criatura: “O que a comovia de verdade era a bravura da criatura, que não emitia um só gemido ao longo do tratamento. Durante a limpeza, a sra. X contava histórias para distraí-la da dor. As mais apreciadas eram as histórias do leopardo-das-neves” (TERRON, 2013, p. 57). Utilizando-se da figura de um animal recoberto de fantasia e mistério, como é o leopardo-das-neves, o qual, devido aos lugares de difícil acesso em que vive<sup>6</sup>, propiciou o aparecimento de muitas histórias fabulosas, Terron atesta o domínio do homem sobre o animal, constituindo uma crítica às formas de dominação a que os viventes submetem os animais. Devido à presunção de bestialidade, a aproximação dos homens é a perdição do leopardo-das-neves. O quanto o homem conta sobre si a partir desta presunção? Novamente, infere-se, nessa proximidade, que se há o próprio do animal não é a *bestialidade* nem a *besteira*; sendo, antes, atributos que devemos questionar incessantemente como próprios do homem. Não de imediato atribuí-los ao homem, como se faz tão facilmente, mas inquirir a história do limite abissal entre um e outro e o que se instalou a partir daí (DERRIDA, 2008).

Se partirmos do princípio de que não há continuidade homogênea entre o homem e o animal, tampouco heterogeneidade facilmente detectável, uma frase como a que inicia a série de relatos fabulares no interior do romance somente pode funcionar como um questionamento profundo sobre os modos com que se constituem os discursos sobre o animal – a quem é vetado o poder de resposta: “Os crimes dos bandidos eram tão sanguinários a ponto de despertarem nos habitantes a suspeita de que se tratava de uma fera, é, de uma fera, e não de seres humanos” (p. 58). Com um vocabulário em que a caça ganha a feição de uma guerra – “barbaridades”, “vingança”, “perfurações de bala”, “caçadores sanguinários” – esta primeira parte aponta para as conseqüências da proximidade do animal com o homem. Toda uma “subjetividade”

---

6 Os leopardos das neves são encontrados em áreas acima de 3000m do nível do mar. Durante o verão, podem ser encontrados em altitudes superiores a 5000m. E estão distribuídos pelas montanhas da Ásia Central (conhecida como “O telhado do Mundo”). Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Leopardo-das-neves>. Acessado em: 04 de setembro de 2014.

animal vem à tona. A expressão de sentimentos atribui afetos e emoções ao animal, como persistência, medo, amor, capacidade de resistência – e até mesmo a de sonhar –, tornando-o íntimo, personificando-o, de certa forma, para melhor fazer ver a crueldade do homem que aprisiona, persegue, prende. A moralidade parece ser extirpada, no sentido de lição, ensinamento, para restar apenas a feição do homem que “[p]areceu-lhe a coisa mais terrível que jamais vira” (p. 111).

Nas partes seguintes, que migrarão para fora da fábula, a questão da sobrevivência do animal no território do ser humano quase sempre passa pelo encarceramento, domesticação, manipulação. A forma como a fábula se apresenta na história narrada incide sobre este ponto de tensão que marca os deslocamentos dos dois seres: a mudez do animal, que parece sempre prestar a falar, e o “sujeito da linguagem” que, por meio dela, atribui silêncio aos animais, fazendo-os falar tão somente por seu intermédio, sendo ele também a possuir a possibilidade de silêncio, de não resposta: “só o homem consegue interromper, *na palavra*, a língua infinita da natureza e colocar-se por um instante diante das coisas mudas”, diz Agamben (2012, p. 112) [grifo nosso].

É na terceira fábula que aparece a questão que atravessa todo discurso filosófico sobre o animal. Pode o animal falar? – “Era uma vez um leopardo-das-neves que, contra todos os prognósticos, se apaixonou pela voz humana” (TERRON, 2013, p. 100). Essa paixão pela voz é uma “paixão ingrata”, que ressoa como uma paixão pelo que não se tem. Como no filme de Béla Tarr, certa afasia da linguagem está espalhada nos dois mundos. A mudez, o silêncio, os quase-silêncios, são índices dos desencontros, da dificuldade de enfrentamento da face do outro. A ponte, se há, é a fábula, a narrativa: a enfermeira que conta histórias de animais para a criatura; o escrivão que conta histórias de animais para o pai. São nesses instantes que surge a “equivalência”, “não havendo bem nem mal, guerra ou paz, todos ostentando a mesma cor de pele ao sol”, pela fábula sem moral, que é *A tristeza extraordinária do leopardo-das-neves*, numa passagem metalinguística que faz a narrativa dobrar-se sobre ela mesma sem nenhum artificialismo: “... pediu que eu lhe contasse histórias. De animais, ele disse, aquelas. Como podia lembrar das histórias se não lembrava de mais nada? Tornei ao ‘caso do passeio noturno’. À criatura e à sra. X. Ao taxista e aos seus rottweilers. Ao entregador do mercado coreano. Nocturama. Não extraía nenhuma moral

daquela fábula, feito uma criança que se aproxima dela sem medo, sem ver nela nenhum ensinamento daninho” (p. 91).

Na sua interpretação da tese de Heidegger de que “o animal é pobre de mundo”, Derrida assinala um ponto que merece atenção. Essa “pobreza”, por mais que continue sendo problemática, possui uma força e necessidade inaugurais, no sentido de romper com o “antropomorfismo, o biologismo e seus efeitos políticos” (1990, p. 67), o que não impede, para ele, que no “resíduo” dessa tese permaneça “uma certa teleologia antropocêntrica” (p.68). E isso porque tal tese permite considerar que existe uma animalidade do Animal; uma categoria geral que pressupõe “que existe uma coisa, um campo, um tipo de ente homogêneo, que se chama de animalidade em geral, para a qual qualquer exemplo faria efeito”. Em vários textos seguintes, como na conferência *O animal que logo sou*, essa lógica categorial permite que Derrida aponte que a distinção entre o homem e o animal não deveria nunca se dar em termos simples, justamente porque “a questão-da-animalidade” põe em jogo conceitos como “‘o próprio do homem’, a essência e o futuro da humanidade, a ética, a política, o direito, os ‘direitos do homem’, o ‘crime contra a humanidade’, o ‘genocídio’ etc..” (2004, p. 81).

A “pobreza de mundo” não impede que haja, ainda, um mundo, o que nos faz retornar à questão da linguagem. Ainda que se trate de outra linguagem, anterior à linguagem, os animais, na expressão de Lippit, tocam “a linguagem sem penetrá-la, dissolvendo a memória como o inconsciente, em um presente intemporal” (1999, p. 189). A noção de rastro, que rasura a presença originária, pode explicitar ainda mais essa questão, no sentido de que por se “estender a todo o campo do vivo” diz respeito à “relação vida/morte, para além dos limites antropológicos da linguagem ‘falada’ (ou ‘escrita’ no sentido corrente)”, não designando tão somente a representação de uma ausência. O fato de o rastro poder ser qualquer movimento de significação no interior de uma textura de dispersão e disseminação desestabiliza os sentidos da linguagem. A possibilidade de marcas diferenciais, para além da linguagem humana, é o que faz os animais serem dotados de linguagem. E a literatura é um dos lugares em que os animais deixam rastros.

A sensação de clausura, que habita o corpo do leopardo-das-

neves, no romance, é uma figura do literário, explicitada pela referência à pantera: “Com o tempo, essa fatalidade [‘a terrível realidade de ser apenas um prisioneiro’] levou-o ao movimento circular e perene ao qual as panteras em jaulas estão fadadas, e ele girou seus músculos tensos ao redor de um ponto gravitacional invisível que parecia orientar o seu destino (p. 159). Essa tradução em prosa do poema “A pantera”, de Rainer Maria Rilke<sup>7</sup>, aponta para essa construção artificial de mundos para o animal, que são os zoológicos, as áreas delimitadas para safári, etc., com toda a violência que tais construções imprimem. Maria Esther Maciel comenta que essa é uma “questão que atravessa vários escritos literários sobre animais: a da realidade dos zoológicos e das jaulas” (2008, p. 54), com seu aspecto de coisificação dos animais, expostos em jaulas para servir ao voyeurismo como entretenimento.

No romance de Terron, o confinamento é disposto sobre camadas em vários momentos. Está preso não apenas o leopardo-das-neves, mas também a criatura e a enfermeira, o escrivão e o pai demente, os cães e o taxista adestrador. Entretanto é no passeio ao parque Nocturama, que consiste em uma espécie de safári com o objetivo de acompanhar a vida *in natura* dos animais noturnos, que o poder de confinamento do homem sobre o animal adquire tons sombrios e trágicos, numa reestruturação da demarcação de lugares tão surpreendente quanto apoteótica, em que se pode ver de diversos modos o confronto entre o homem e o animal: o das “pessoas comuns” com a criatura, a dança de morte orquestrada pelo taxista que solta seus cães ferozes, numa alucinada depredação de todo animal vivente, incluindo o homem, e sobretudo o encontro da criatura com o leopardo-das-neves – “O animal, segundo o taxista, estava sob as patas traseiras diante das grades. Os dois se encaravam. A criatura então emitiu um ronquido grave que aos poucos foi aumentando até ficar tão alto a ponto de afligir os rottweilers, que caíram em profunda prostração, ganindo e se contorcendo de dor” (TERRON, 2013, p. 173). Esse momento de comunhão, tão rápido como um clarão (é o que diz o depoimento da senhora X), trata-se menos de definir uma possibilidade

---

<sup>7</sup> “De tanto olhar as grades seu olhar / esmoreceu e nada mais aferra. / Como se houvesse só grades na terra: / grades, apenas grades para olhar. // A onda andante e flexível do seu vulto / em círculos concêntricos decresce, / dança de força em torno a um ponto oculto / no qual um grande impulso se arrefece. // De vez em quando o fecho da pupila / se abre em silêncio. Uma imagem, então, / na tensa paz dos músculos se instila / para morrer no coração. (A pantera. Trad. Augusto de Campos. In: *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001).

de diálogo entre o homem e o animal, mas de pôr em relevo a dificuldade de delimitar o que é da ordem do animal e da ordem do humano, pois é uma cena dos limites do humano, não fabular, apesar da força cênica apoteótica – e “apoteose” é uma expressão do romance. O corpo mutilado de cada um faz com que se reconheçam numa mesma (in)capacidade de voz.

A relação especular e especulativa põe em suspensão o “dom” da fala do homem. Se um dom é endereçamento ao outro, de que linguagem se trata, quando parece faltar o essencial? Nesse sentido, a compra impulsiva do bisonte, a sua instalação no meio da sala, e o dirigir-se do escrivão a este outro, “empalhado”, e que aos poucos vai ruindo desde dentro até tombar por inteiro, é a prova da necessidade e ao mesmo tempo da impossibilidade da relação homem e animal; e aqui, animal-coisa, uma vida sem vida, um vivente que não é vivente, e sim vivente-coisa, animal-carcaça, outra limitrofia “gorda”, para lembrar a expressão de Mariana Marques, ao falar da obra de Nuno Ramos, investigada no território da literatura:

Sobre o tapete verde, o bisonte começou a se movimentar, e sua corcova aos saltos fez com que sua cabeçorra meneasse para os lados, subindo e baixando com delicadeza: o bisonte galopava, animado pela luz solar projetada através da janela. Então da costura em sua barriga irrompeu uma grande quantidade de serragem triturada em pó pelos cupins, encobrando a superfície verde do tapete, o couro do bisonte se repuxou todo numa vibração súbita, suas pernas arquearam, impedidas de suportar tamanha pressão, e o animal desabou, restando apenas a carcaça vazia que exibia as entranhas de onde saía toda espécie de insetos. O banquete da natureza havia terminado. Foi a segunda morte do bisonte, sua última extinção. O seu fim. (p. 134)

Os fins do animal, nesta cena delicada, aludem à comunidade de animais; “comunidade inconfessável”, sentimo-nos tentadas a proferir para reverberar em outro contexto a expressão de Blanchot. Do animal-carcaça emerge toda espécie de insetos. Emergem outros vivos. Do fim, outro princípio, que, mais de uma vez, se disseminará nas partes constituintes do romance. A atmosfera do fim como final e a dos fins como finalidade precipitam o desfecho ambíguo do romance, que aponta outros ajuntamentos a partir do dismantelamento dos duplos: o pai demente morre, a enfermeira é descoberta, os rottweilers são sacrificados. Tudo se distingue do início e a “destinerrância” do escrivão

não se conforma a uma unidade. A via do possível abre para o devir, que bem pode ser o devir-animal: da carcaça sai uma comunidade de insetos.

E o caminhar cego do desfecho do romance, com o gesto ambíguo do homem de abrir as janelas, “uma a uma, deixando a luz do sol entrar”, onde está a criatura que não pode ser exposta à luz, para que se escute “na Terra a música, a música humana”, é a prova do recuo da transcendência. Resta a pergunta do que significa a abertura das janelas, se um gesto para a vida ou para a morte. Qualquer que seja a intenção, é um gesto impensado. O homem age como soberano, como aquele que tem o poder de fazê-lo. Ele é o homem da lei e como tal tem permissão para abrir as janelas, retirando daí a escuridão e fazendo propagar o som do humano. Entretanto este homem tem um fim, e os dois sentidos aludidos mantêm a indecibilidade. Nesse sentido, a figura da mariposa fulva, autodenominação daquele que escreve, o escrivão, instiga uma série de especulações, pois é esse ser noturno, de tons avermelhados, que, nas páginas finais, dá o tom apocalíptico do desfecho. Por meio da predição, tudo se cobre da ideia de fim, como explicitado anteriormente, inclusive do fim do homem, e não apenas porque se sucedem cenas de morte, de condenação, mas porque essas cenas explicitam a cena da exumação do passado que guarda um ou mais de um segredo relacionado à filiação. No desfecho antes do desfecho, transcrito a seguir, a aliança não é apenas com um animal, mas com matilhas de animais (bisontes, lemingues), que se atiram ao abismo, provocando suicídios coletivos:

Observei o leve tremor na superfície do líquido, uma vibração quase imperceptível causada pelos ônibus e carros que passavam lá embaixo, e não pela manada de bisontes se lançando ao vazio do abismo no final da rua, suicidando-se no despenhadeiro, afogando-se no meio do Atlântico como os lemingues da Noruega. E percebi que aquele movimento mínimo no líquido do fundo da xícara em cujo reflexo nossa casa tremia também podia ser o fim da Atlântida, o fim do meu mundo. A extinção dele. (p. 172)

O fim não diz respeito apenas à resolução do mistério, como num romance policial convencional, mas à própria condição do homem diante de sua história e, ainda mais, diante de seu corpo em confronto com outro corpo: “Quase negra [a pele], não éramos nem ao menos parecidos [com o pai]. A pele de uma mariposa fulva. Comparei nossos fios de cabelo, os dele branquíssimos, os meus vermelhos, grossos e enrolados como os de um inseto noturno arruivado” (p. 171). Assim,

o abrir das janelas, “uma a uma, deixando a luz do sol entrar”, se não explicita o sentido de morte, sugere que a exposição à luz nem sempre tem uma conotação positiva – de vida, digamos –, mas pode insinuar um ir de encontro à morte, como as mariposas fulvas que, voando em círculos, num dirigir-se talvez instintivo à luz artificial, batem-se contra essa luz, encontrando ali a morte, juntando-se, quem sabe, ao gesto dos bisontes e lemingues. Como uma mariposa fulva (e a comparação e a metáfora, neste livro, têm valor determinante), ferido pela exposição à luz (“a primeira claridade ilumina os papéis sobre a escrivinha, queima a pele fulva de meus braços” (p. 174)), ou seja, pela revelação da exumação do passado, o escrivão, com seu corpo talvez deformado, desfigurado, em relação ao pai, caminhando “como um cego”, dirige-se a outro corpo mutilado, ao da criatura, a quem só pode chamar de irmã.

Em razão de ser preciso, de algum modo, colocar um ponto final, ainda que provisório, nessas indagações, é possível dizer, assim, que o livro de Terron é sobre o segredo; um segredo sobre a filiação, que é também o segredo da sua literatura (é sempre mais apropriado perguntar a quantos gêneros ela pertence do que a qual gênero). O “talvez”, que relativiza a assertiva acerca da filiação, deve indicar as dobras deste romance, que nos oferta uma inumerável relação de rastros de animais noturnos, incluindo os do homem, para fazer ver que os rastros não têm relação com uma ausência que se faz presença. Têm a ver com a lógica do acontecimento, que, ao suspender a previsibilidade, é um desarme contra as generalidades; no caso, um acontecimento que relança o pensamento sobre a alteridade radical e aporética do animal.

**BIBLIOGRAFIA**

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. J. Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BLANCHOT, Maurice (1983). *A comunidade inconfessável*. Trad. E. A. Almeida Filho. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

CARVALHO, Bernardo. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. S. Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Do espírito: Heidegger e a questão*. Trad. C. M. Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

82

\_\_\_\_\_. *L'animal que donc je suis*. MALLET, Marie-Louise. *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*. Paris: Galilée, 1999.

\_\_\_\_\_. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad. F. Landa. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

\_\_\_\_\_. *De quoi demain... Dialogue* (avec Elisabeth Roudinesco). Paris: Fayard/ Galilée, 2001.

\_\_\_\_\_. *De que amanhã: diálogo Jacques Derrida; Elisabeth Roudinesco*. Trad. A. Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

\_\_\_\_\_. *Seminário La bête et Le souverain*. Vol. I (2001-2002). Paris: Galilée, 2008.

GALERA, Daniel. *Até o dia em que o cão morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LAUB, Michel. *O gato diz adeus*. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

LIPPIT, Akira Mizuta. *L'animal magnétique*. In : MALLE, Marie-Louise. *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*. Paris: Galilée, 1999. (Atas do Colóquio realizado de 11 a 21 de julho de 1997, no Centro Cultural internacional de Cerisy-la-Salle).

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.

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

MARQUES, Mariana. *Pele, pergaminho: Ó e a literatura gorda de Nuno Ramos*. In: *Anais do XIII Congresso Internacional da Abralic*. Campina Grande: Editora da UEPB, 2012.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

RAMOS, Nuno. *O pão do corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

TERRON, Joca Reiners. *A tristeza extraordinária do leopardo-das-neves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

#### FILMOGRAFIA

TARR, Béla. *O cavalo de Turim*. França, Suíça, Hungria, Alemanha, 2011.