

“MUMU”, DE IVAN TURGUÊNIEV, E *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

Bruna Passos Lima (UEA)

Marcos Frederico Krüger Aleixo (UEA)

RESUMO:

Será explorado o liame trágico estabelecido entre os personagens representativos humanos e animais compreendidos no conto *Mumu*, do russo Ivan Turguêniev (2007), e na novela *Vidas Secas*, do brasileiro Graciliano Ramos (2009). Utiliza-se os métodos pressupostos pela Literatura Comparada e as teorias defendidas pela Zooliteratura. Compara-se a relação de amizade estabelecida entre os protagonistas Guerassim e Fabiano com seus respectivos animais de estimação (*Mumu* e *Baleia*), estabelecendo pontos comuns entre as duas narrativas, examinando como os autores utilizam a figura do animal nos enredos para tratar de assuntos intrinsecamente humanos, e estudando incisivamente a instituição do elemento trágico ao longo das tramas como fator culminante na ligação entre as duas obras.

Palavras-chave: Literatura comparada; Zooliteratura; Trágico; Literatura russa; Literatura brasileira.

Introdução

Os dois autores cujas obras estão sob análise neste estudo são deveras tidos em alta conta em seus países. As temáticas contidas nas narrativas de Ivan Turguêniev (1818-1883) e de Graciliano Ramos (1892-1953) possuem um forte tom apelativo no sentido de incitar os leitores a refletir sobre as circunstâncias de existência do ser humano. Turguêniev leva para o resto da Europa do século XIX a sua Rússia da maneira com que a tinha conservado na memória quando partiu para residir por longa temporada na França. Ainda que longe do país continental, um império comandado por Nicolau I, em seus contos e romances fazem-se presentes referências à cultura, língua e modos de enxergar os fatos da vida peculiares do Império Russo, que não faziam parte da realidade de outros lugares do velho continente e, por isso, poderiam causar uma certa resistência por parte dos leitores. Mas graças ao seu estilo de escrita, que flui como a água, conhecida por todos, o autor introduz o desconhecido entreteando-os com elementos já vistos e conquistando a simpatia do público.

Homem sem inclinações para grandes rompantes políticos, usava seu dom literário para expressar seus pontos de vista. A sua crítica é feita com a sutileza e elegância de quem já está versado nos sentimentos oscilantes do ser humano e a ele junta-se Graciliano, um brasileiro cujo nome assoma na literatura brasileira durante o século XX, este teve vida profissional diversificada. Foi um homem ativo politicamente, tradutor, escritor, ocupante de cargos públicos, pai de família e homem que passou a infância experimentando a seca no Nordeste do Brasil. O seu grande tema, a sua insistência. Essa região, carente dos recursos naturais básicos para a sobrevivência das espécies, faz os pensamentos desse autor se voltarem para questões às quais o ser humano tenta em vão dar uma explicação acabada, mas que ele sabe no íntimo não haver uma resposta satisfatória. O amor, o ódio, a amizade e a dor são coisas que todas as pessoas são passíveis de sentir, são as interseções que de certa maneira unem esses escritores. Ainda que o tempo passe, as inquietações dos dois são semelhantes.

A análise segue os procedimentos recomendados pela Literatura Comparada. O livro norteador quanto a este quesito é *Literatura comparada: textos fundadores*, organizado por Tânia Carvalhal e Afrânio Coutinho. Esses organizadores reuniram na obra vinte e três artigos de teóricos que se debruçaram sobre o estudo do que é e como funciona essa vertente teórica. Desse conjunto, foram selecionados dois artigos, “Literatura geral e literatura comparada” de Simon Jeune, e “Propósito e perspectivas da literatura comparada” de A. Owen Aldridge pois apresentam argumentos favoráveis para a abordagem pretendida com este trabalho.

Simon Jeune conceitua, exemplifica e contextualiza a Literatura Comparada de modo bastante didático. Em meio a suas explicações, o que mais se adequa ao que se deseja aqui está na seção dois, intitulada “Relações entre escritores estrangeiros”. Jeune afirma que as influências são inevitáveis. O autor é antes de tudo um leitor, carrega em si uma história de leituras e de autores; sem isso, as criações de obras literárias sofreriam com grandes obstáculos; é lendo que se tem possibilidade de arquitetar novas obras. E em algum momento pode transparecer ao leitor as semelhanças. A influência está tanto para o estrangeiro quanto para o autor nacional, pois um dos pressupostos levantados anteriormente é que se pode comparar dentro do perímetro de um só país ou com vários.

A tarefa de identificação de obras detentoras de traços em comum pode mostrar-se árdua, ‘naturalmente as fontes podem ser mais ou menos claras, mais ou menos evidentes, às vezes fragmentárias, às vezes contestáveis. Nem sempre um autor confessa suas “fontes”. Acontece de até mesmo camuflá-las.’ (JEUNE, p.241) Não há documento algum escrito que ateste

haver a influência direta do conto 'Mumu', escrito em 1854 pelo russo Ivan Turguêniev, na criação dos personagens de *Vidas Secas* (1938).

Depende muito da leitura atenta e de arcabouço cultural para relacionar as personagens. São autores que vivenciaram tempo e espaços diferentes. Acrescenta-se a isto os sistemas linguísticos distantes um do outro. Jeune destaca ser bem comum um autor tomar conhecimento de outro companheiro das letras por meio das obras publicadas, o contato físico é menos frequente, cabe ao tradutor, às revistas e jornais especializados e à crítica literária difundir pelo mundo os livros oriundos de regiões como a Rússia e o Brasil. E neste último, a literatura russa é bem aceita, do próprio Turguêniev há várias edições de Primeiro Amor e Pais e Filhos, o conto aqui em estudo é bem menos conhecido, mas certamente seu autor não conhece de todo o esquecimento nesse país. É bem sabido que Graciliano Ramos mantinha contato com as elaborações culturais de países como a França, Alemanha e até a Rússia, era um tradutor e colaborador em jornais também, é muito provável que ele tenha fruído das leituras de algumas obras de Turguêniev, se há influências diretas ou não, não cabe aqui discorrer, o que importa é argumentar acerca das semelhanças na manipulação do dispositivo trágico que delinea relações de afeto nas duas narrativas, por mais que tempo, espaço e peripécias sejam distintas, o aparato citado acima aproxima as obras fortemente, a condução dos acontecimentos culmina num fim em comum. É de grande valia relacionar Turguêniev a Ramos pois o tema abordado é algo que aproxima leitores de qualquer parte do mundo, o sentimento trágico é passível de ocorrer a qualquer ser humano, segundo Aldridge:

Certamente, o estudo da literatura comparada deve abranger todo assunto de importância para a vida humana que tenha sido tratado com sucesso pelas obras escritas da imaginação; deve relacionar obras individuais às criações similares dentro das demais tradições nacionais; e deve incluir a literatura do Oriente assim como a do Ocidente. (ALDRIDGE, 2011, p. 274)

Para explorar o trágico no conto e na novela, serve de base *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*, de Paulo Mercadante, filósofo e advogado que constrói um panorama da vida e obra do autor de *Vidas Secas*, os dois travaram uma amizade duradoura durante os anos do século XX. Outras fontes, de abordagem mais abrangente do trágico são de Márcio Seligmann-Silva, professor da Unicamp e autor de artigos na área de Letras com enfoque na presença da violência na literatura, no artigo "Compaixão Animal", Seligmann investiga como o dispositivo trágico afeta o ser humano em relação aos animais e o *Ensaio sobre o trágico*, do professor e escritor húngaro Peter Szondi, que analisa a definição de tragédia em diferentes

épocas; para tratar mais especificamente da obra de Turguêniev, Piotr Kropotkin, um cientista de tendências anarquistas que, com seu olhar humanista, redigiu *Los Ideales y la Realidad en la Literatura Rusa*, onde expõe aspectos históricos, estéticos, estruturais e filosóficos que marcam presença quase em uníssono na literatura russa. E por fim, o fator que impulsiona a ocorrência do trágico nas obras são as antropomorfização e a zoomorfização, conceitos trabalhados com profundidade por Maria Esther Maciel, professora da UFMG, em *Literatura e Animalidade*, umas de suas obras que se voltam para a relação afetiva, mas também conflituosa entre ser humano e animais.

1. A Rússia dos czares e o Brasil na Era Vargas: breve contextualização das obras

É ostensivo que a literatura russa está atrelada aos eventos históricos, não há como separá-los. O ano é 1854 quando Ivan Turguêniev publica o conto “Mumu”. A Rússia vivenciava o império de Nicolau I, a partir de 1825 até 1855; este czar levou seu país à estagnação econômica, corrupção e uma guerra em busca da anexação do território da Criméia. Quanto a esses acontecimentos, Piotr Kropotkin relata:

Los años 1854 y 1855, en los que fueron escritos esos relatos, justifican el pesimismo de Turguéniev. Fueron los años tal vez más oscuros de aquél lóbrego período de la historia rusa -el gobierno de Nicolás I y fue también, en la Europa occidental, la época que siguió al golpe de Estado de Napoleón III, un período de reacción general que siguió a las irrealizadas esperanzas de 1848. (KROPOTKIN, 2017, p. 101)

E no estudo de Paulo Mercadante, é posto que a vida de Graciliano Ramos se entrelaça de maneira bem viva com sua obra. Sendo adepto de posição comunista, preocupava-lhe o surgimento de pensamentos políticos duros pelo mundo como o fascismo em Itália, e o nazismo na Alemanha; no ano de 1937 no Brasil, “*em 10 de novembro, Getúlio afinal efetiva o seu golpe, instituindo o Estado Novo, regime de feição social-fascista com as características populares do castilhismo gaúcho.*” (MERCADANTE, 1994, p. 113) Graciliano reúne os contos que integram a novela “Vidas Secas” para publicar em 1938.

Turguêniev e Graciliano criam personagens que remetem a uma pessoa real, são tipos. Paulo Mercadante lança luz sobre a figura do Soldado Amarelo, de quem pode-se não conhecer o nome, porém é forte a sensação de poder que ele transmite, semelhantemente ocorre com a patroa de Guerassim, cujos costumes rigorosos e fúteis são detalhados pelo

narrador. Os estudiosos da obra destes autores destacam esse ponto que, aqui neste artigo, interliga os dois:

Turguéniev no pintó en ellos las crueldades de la servidumbre que podían ser consideradas como excepciones; tampoco idealizó al campesino ruso; pero, por el hecho de haber ofrecido retratos de seres sensibles, reflexivos y amantes, oprimidos bajo el yugo de la servidumbre, y paralelamente a ellos el cuadro de la chatura y de la bajeza de los señores, hasta de los mejores de entre ellos, despertó Turguéniev en la conciencia el sentimiento del mal que acarreaba ese sistema. La influencia social de esos relatos fué profunda. En cuanto a sus méritos artísticos, basta decir que en cada uno de esos bocetos encontramos en una extensión de pocas páginas cuadros vividos de caracteres humanos de una increíble variedad[...] (KROPOTKIN, 2017, p. 100)

Pela altura da rua Paissandu cruzou a praia, regressando. Andou trinta metros mais ou menos, quando, em sentido contrário, viu caminhar só, em passos vagarosos, uma pessoa baixa e gorda. [...]Qual não foi a surpresa quando se viu diante de Getúlio, que o fixou atento, curvando a cabeça num cumprimento. [...] Todavia o fato é importante, inserindo-se depois, no conto “O soldado amarelo”, que constituiria o undécimo capítulo de *Vidas secas*. (MERCADANTE, 1994, p. 95)

2. Deslocar-se para sobreviver: o início e o fim de tudo

Em *Mumu* (1854), Ivan Turguêniev dispõe os elementos na sua narrativa seguindo os padrões vigentes na época, com traços do Romantismo e do Realismo. O narrador está fora da narrativa, ele conta o ocorrido a um terceiro em tom melancólico, um pouco ressentido pelos fatos. Introduz de imediato os elementos espaciais, sempre cinzentos, frios e desamparadores. Em seguida, desfila todo um grupo de personagens residentes no espaço urbano da história, que se passa nos arredores de São Petersburgo, a capital do império russo na época, dentre eles a figura mais destacada é a da senhora da casa, que talvez de propósito não tenha o nome proferido, mas no decorrer das ações os servos também têm os seus momentos de revelação ao leitor. Após essa exposição, o outro lado é trazido, fica nítida a diferença entre o espaço urbano e rural; a imagem negativa, retrógrada e pobre que é atribuída para o campo e a de conforto, elegância e reduto de conhecimento que a cidade tem, formando um contraste.

E Guerassim, um mujique surdo-mudo, é levado de sua aldeia. Onde vivia perto de seus irmãos que apesar de isolarem-no, ao menos ele encontrava-se perto de pessoas conhecidas. Chegando em um ambiente urbano que não o recebe tão bem, essa senhora “sem nome” ordena que o tragam para servir em sua casa, sem sequer questionar as possibilidades ou os desejos de Guerassim, pois é a proprietária das terras então sente-se dona das pessoas que

vivem nelas também. Inicia assim, com a mudança o futuro conflito desse personagem. Neste ponto existe semelhança com a novela de Graciliano, a família de Fabiano está procurando um lugar seguro já no primeiro capítulo. Fogem da seca no nordeste brasileiro, o início é *in media res*; a partir disso, é caminhada após caminhada. Quanto à estrutura, os capítulos são curtos, as orações simples predominam; o detalhamento de espaço, das características físicas de personagens ou brechas para explicações filosóficas são mais breves, as características do Modernismo são veementes. As correntes literárias podem ser distintas, mas o princípio das ações é a partida do lugar sem o querer, as condições geográficas e sociais influem no destino deles. Mostra-se a seguir, trechos exemplares dessa mudança brusca de um lugar para outro para os personagens de ambas narrativas:

A fidalga trouxe-o da aldeia, onde morava sozinho, numa pequenina isbá, isolado dos irmãos, e era considerado sem dúvida nenhuma o mujique mais pontual no pagamento dos tributos. [...] De início, a nova residência desagradou-lhe fortemente. Estava acostumado desde a infância ao trabalho no campo, à vida rural. Alheado, pelo seu infortúnio, do convívio com as pessoas[...] (TURGUÊNIEV, 2007, pp. 66 - 67)

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. [...] Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido. (RAMOS, 2009, pp. 9; 12)

Por meio dessas quatro passagens, o leitor pode ter uma impressão de como os personagens estavam sentindo-se apreensivos em relação ao processo de se adaptar a uma realidade nova, difícil para eles. Guerassim é somente um servo na casa, respeitado deveras por ser um bom pagador que por qualquer outra qualidade, para um homem acostumado a uma vida construída com base no que ele consegue fazer usando sua própria força; independente e sem lançar ordenamentos a terceiros, toda a rotina e costume da morada aristocrática da velha senhora lhe parecia excluí-lo ainda mais. A família de Fabiano também se sentia envolta de receios, a seca perscrutava os integrantes oferecendo unicamente a fome e conseqüentemente a morte, e após uma caminhada desesperadora, o que encontram não é uma casa supostamente boa de se viver, como a apresentada no conto russo; e sim, uma em estado precário, precisando de reparos. Tanto Guerassim quanto a família de Fabiano tinham em frente o desafio de atribuir sentido para os novos espaços, se o problema de um era as pessoas, o obstáculo de outro era a ruína deixada por elas. E paulatinamente, eles aceitaram a nova condição de vida.

Como está posto no título desta seção, o percurso desses personagens termina da maneira que iniciou, não chegam nem perto de galgar uma estabilidade no meio social. Guerassim sofre duas perdas sucessivas. A primeira é Tatiana, a lavadeira de roupas, por quem se enamorou e ensaiava um pedido de casamento embaraçado pela decisão da senhora da casa de uni-la ao sapateiro Kapiton. A mulher nobre foi deixada na ignorância por seu mordomo a respeito do interesse amoroso do mujique.

Passado esse primeiro baque sentimental, o amor que ele estava disposto a atribuir para Tatiana é transferido para a amizade dele com a cadela Mumu; tal companheirismo vem a ser perseguido e dissipado no fim do enredo. Todos os residentes da casa pareciam tolerar a convivência com um homem “problemático” como Guerassim, compactuam em seguida com a presença de um animal adotado por ele, mas sendo ele um servo, a nobre não aceitava que alguma coisa ou alguém estivesse fora de seu poder no perímetro de sua própria moradia.

Numa resolução mais drástica, após algumas tentativas anteriores de separar Mumu de Guerassim, ela decreta a morte da cadela, ato que deveria ser executado pelo seu dono mesmo. É o fim da vida urbana de Guerassim nos arredores de Moscou, ele volta a ser o mujique de sempre na aldeia: *“E desde então Guerassim vive sozinho na sua isbá solitária; saudável e vigoroso como antes, trabalhando por quatro como antes e, como antes, sério e compenetrado.”* (TURGUÊNIEV, 2007, p. 96)

Fabiano também se depara com situações difíceis para lidar durante os capítulos finais, ele é levado preso pelo Soldado Amarelo, sendo que o seu crime foi somente ser ingênuo demais. No penúltimo e emblemático capítulo, ele prova da tensão que Guerassim sentiu em ter de se apartar de algo apazível numa existência claudicante; é necessário que ele próprio mate Baleia, antes que a doença a faça ter um fim dolorido. E para completar os impasses, a seca continua acompanhando a família, muito embora eles tenham conseguido ficar mais tempo na fazenda, os suprimentos acabaram. É hora de deixar o que deu para construir e voltar a caminhar com o objetivo do início, o ciclo de subsistência recomeça:

Mas quando a fazenda se despovoou, viu que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher, matou o bezerro morrinhento que possuíam, salgou a carne, largou-se com a família, sem se despedir do amo. Não poderia nunca liquidar aquela dívida exagerada. Só lhe restava jogar-se ao mundo, como negro fugido. (RAMOS, 2009, p. 117)

3. A linguagem ausente

A linguagem desenvolvida pelo ser humano é tomada como parâmetro para a diferenciação deste em relação a outras espécies. O homem é um animal também, porém dotado de um raciocínio lógico; e por isso, toma-se como superior. E tendo a curiosidade como um de seus atributos, ele indaga sobre tudo que há em volta, e os outros animais não escapam a sua perícia. Um dentre tantos questionamentos é se, esses outros seres vivos também são capazes de pensar, já que para o humano a linguagem significa ponderar e conseguir expressar os pensamentos através da fala que possivelmente levarão a uma materialização no mundo real.

Como os animais não falam, o homem está em contínua dúvida, não consegue entender as ações do animal de maneira plena, sempre há lacuna para ser preenchida. Ainda que não logrando apreender de todo esses seres diferentes, o homem não vê impedimentos em sentir empatia para com eles. Ao tentar captar o que são de verdade, o que sentem; como enxergam o mundo, é frequente a atitude de transmitir traços de humanidade a eles.

Mostra-se muito dificultoso transpor o conceito de linguagem criado pelo homem e cogitar a existência de outras linguagens, não baseadas em capacidade de fala; e sim, em sons específicos, movimentos ou gestos. O que o indivíduo realmente espera é estar inteirado acerca de todos os acontecimentos. Em seu idioma, do seu modo. Que os elementos naturais ou fabricados, que os animais, tudo o que há no planeta exista para a maneira como ele queira dispor deles. Não admitindo que a sua própria existência talvez seja irrelevante para a continuidade do estado das coisas no mundo.

Para chegar a um argumento em relação a este ponto, Maria Esther Maciel, em sua obra *Literatura e animalidade* (2016), aborda antes de qualquer coisa o conceito de zooliteratura admitido entre os pesquisadores dentro da vertente do chamado *animal studies*, assim está tal qual no livro: “[...]nos últimos anos, o termo “zooliteratura” começou a ser usado para designar o conjunto de diferentes práticas literárias ou obras (de um autor, de um país, de uma época) que se voltam para os animais.” (MACIEL, p. 14)

Após esse esclarecimento, a autora passa a dissertar sobre a problemática da linguagem, algo sempre a suscitar divergências, ela está envolta de muitas interrogações durante toda a obra; mas, enfim, sustentando-se em filósofos, principalmente Jacques Derrida, e também nos escritores que penderam suas atenções para os animais, criando enredos ricos, vem a afirmar:

Pensar, imaginar e escrever o animal não deixa, portanto, de ser uma experiência que se aloja nos limites da linguagem, lá onde a aproximação entre os mundos humano e não humano se torna viável, apesar de eles não compartilharem um registro comum de signos. E, ainda que sempre falhe tal experiência de traduzir esse “outro mais outro que qualquer outro”, que está fora e dentro de nós mesmos, a poesia deixa sempre um resto, um rastro de saber sobre ele. (MACIEL, pp. 46 - 47)

Ao elaborar um enredo com um animal sendo o protagonista, não é representação dele propriamente dita que se configura ali, em verdade tem-se é mais do homem que, tentando estabelecer para si a essência desse outro, termina mostrando, e descobrindo mais de sua própria idiossincrasia. Entretanto, tais tentativas são bem-vindas pois isso implica que “[...]os humanos precisam se aceitar como animais para se tornarem humanos.” (MACIEL, p. 47)

Portanto:

Já que não é possível traduzir inteiramente em palavras um lobo em sua singularidade animal, cabe aos poetas escrevê-lo “à *pas de loup*”, uma vez que essa expressão, como elucidou Derrida, traz no vocábulo “*pas*” tanto o substantivo “passo” quanto o advérbio “não” (este indicando uma ausência, a ausência do lobo onde seu passo furtivo se inscreve). Em outras palavras, o que está implícito nesse sintagma, pela “intrusão clandestina” do advérbio, é que o lobo não está lá. (MACIEL, p. 47)

Tanto no conto russo quanto na novela brasileira uma das condições mais perceptíveis para quem lê é a privação da linguagem vivenciada por Guerassim, Fabiano e sua família. Como já dito antes, Guerassim é descrito como sendo surdo-mudo de nascença, o que acarreta em seu distanciamento do restante dos servos da casa, que somente consentem a sua presença devido estarem sob o peso das mãos e ingerência da velha senhora aristocrática.

Essa resignação transparece em meio aos pensamentos do mordomo Gavrila: “*A ‘patroa’, pensava ele, sentado junto à janela, naturalmente estima Guerassim (Gavrila sabia muito bem e por isso mostrava-se tolerante com ele), todavia é uma criatura sem fala[...]*” (TURGUÊNIEV, 2007, p.72)

Com Fabiano não é diferente, apesar de não ser a mudez a causa, é um homem sadio, a sua dificuldade está em articular, harmonizar o que pensa a emissão das palavras. As constantes mudanças tornam o seu contato com outras pessoas um pouco mais raro, e quando a possibilidade de manter um diálogo surge, irrompe agonia, medo, ele não sabe o que dizer. Com isso, as suas ações sofrem com forte limitação, o obstáculo está dentro de si.

Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse... Ah! Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancam as criaturas inofensivas. (RAMOS, 2009, p. 36)

Essa limitação linguística das personagens encaminha para uma proximidade com os animais, pois a falta da língua para o ser humano de certa forma diminui a condição de superioridade que ele pensa ter em relação às outras espécies, animalizando-os. E em passagens pontuais das histórias os próprios Guerassim e Fabiano se veem ou se sentem mais conectados com os animais, não se julgam iguais a eles em relação aos aspectos biológicos, e sim, mais na maneira de estar no mundo, são excluídos tantas vezes que chega em um ponto no qual eles mesmos não fazem questão de tentar entender o mundo, simplesmente se entregam ao momento de contemplação, sem uma forma definida. Encontram mais felicidade no meio natural.

Vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. (RAMOS, 2009, p. 20)

[...]como se quisesse obter deles a solução do enigma da sua situação, ora fugia de repente para um cantinho qualquer e, após jogar longe a vassoura e a pá, atirava-se na terra, de cara para baixo, e ficava horas inteiras estirado sobre o peito, imóvel, como uma fera capturada. (TURGUÊNIEV, 2007, p. 67)

Ainda quando Guerassim e Fabiano sejam postos à margem por suas condições de “menor humanidade” pelos sujeitos com quem entram em contato, o que pode evocar comedidamente aquela célebre expressão anunciada por Jean-Paul Sartre, expoente da corrente de pensamento filosófico existencialista, “o inferno são os outros”¹. Esses personagens se provam mais representativos humanos que nunca, as dificuldades enfrentadas por eles são das mais passíveis de acontecer no mundo real, a humanidade emerge mais pungente quando não consegue ser expressada em palavras, e sim, aludidas nas ações que desempenham.

1 Frase presente na peça teatral *Entre quatro paredes*, escrita e lançada em 1944, na França.

4. O zoomorfismo e o antropomorfismo nas obras

Quando Guerassim resgata a cadela Mumu ainda filhote do rio próximo ao Vau da Criméia, pode-se dizer que a vida dele ganha mais fôlego; ele dedica sua atenção, seu tempo, como uma pessoa faria para outra. Não é apenas um animal que serve para aliviar algum esforço de trabalho manual ou uma caça para ser assada que ele vê ali. Mumu é a oportunidade que ele ganha para ter expressão perante o mundo, através dela, tanto os outros personagens como os leitores ficam cientes de que ele é um homem. E como tal, é capaz de sentir tudo como um. O carinho e amor que ele tencionava oferecer à Tatiana são materializados na boa saúde da cadela, e isso é bem evidenciado pelo narrador até com certa dose de hipérbole, “*Mãe nenhuma cuida do seu bebê como Guerassim cuidava da sua pupila. (Constatou-se que era uma cadelinha).*” (TURGUÊNIEV, 2007, p. 80)

Semelhante à Baleia, a cadela de raça espanhola também parece retribuir o respeito que recebe. Se Fabiano bem observa a qualidade da Baleia de caçadora de preás; o servo russo aprova a função de atalaia que ela toma para si, como o narrador proclama, “*Numa palavra, era um vigia excelente.*” (TURGUÊNIEV, 2007, p. 81)

O narrador relata que Mumu é de notável inteligência. Em relação ao outro cão que vive na propriedade, porém somente late por motivos fúteis; esta cadela sabe o seu lugar, “*labuta*” com Guerassim. Quando o acompanha nos afazeres dentro da casa, fica esperando no limite da porta, talvez de alguma forma ela saiba de sua posição no mundo, se seu dono era de uma camada social mais baixa, ela também certamente o era. Não se sente confortável na presença da senhora da casa, quando esta tenta aproximar-se, com a sua arrogância presumida de aristocrata, querendo tomá-la para si como mais um elemento para sua distração, quase leva uma mordida. Como bem observa o narrador: “[...] *Mumu parecia sentir que só no cubículo de Guerassim ela era plenamente soberana e por isso, ao entrar ali, sem demora e com ar satisfeito, pulava para cima da cama.*” (TURGUÊNIEV, 2007, p. 81)

Guerassim começa a ter definição perante os outros humanos da casa, porém, volta e meia surgem situações que fazem os preconceitos retornarem, ele voltar a ser nivelado a um animal. As nomeações são dosadas de crueldade, falam em “*demônio*”, “*vampiro da estepe*”, “*urso*”, como se o mujique fosse um ser de outro mundo. Durante o decorrer de uma discussão entre o mordomo e o noivo de Tatiana, o medo é sentimento constante, Guerassim é um obstáculo que ninguém está tão disposto a transpor:

[...]Pois ele, o surdo, bate e não escuta como bate! Bate com os punhos como se estivesse num sonho. E não há nenhuma possibilidade de acalmá-lo; por quê? Porque, o senhor mesmo sabe, Gavriila Andreitch, ele é surdo e ainda por cima tapado, como um calcanhar. Pois ele é uma espécie de fera, de ídolo, Gavriila Andreitch, pior que um ídolo...é uma espécie de choupo tremedor: por que é que eu agora tenho de sofrer nas mãos dele? [...] (TURGUÊNIEV, 2007, p. 75)

Enquanto isso, a Fabiano as coisas não estão melhores. Ao se dirigir com sua família para uma fazenda abandonada, lá ficariam por tempo indeterminado. Iam passando os dias e se acostumando ao local; a miséria continuava, mas o vaqueiro começou a crer que sua vida entrava em estabilidade. Entretanto, seus pensamentos se turvavam, no íntimo ainda achava que não podia ser um homem pleno, embora comparar a si mesmo a um animal não lhe parecesse de todo ruim, são seres vivos de adaptabilidade notável, resistentes, transpõem seus obstáculos. Num de seus monólogos, a confusão de ideias é bem esclarecedora nesse sentido:

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

- Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. (RAMOS, 2009, pp. 18 -19)

No que concerne à Baleia, o narrador também emprega palavras para se referir aos pontos de vista da cadela como se tivesse consciência de que maneira proceder na sociedade, se igualando com o resto da família no segmento de hábitos; *“na opinião dela, tudo devia estar no escuro, porque era noite, e a gente que andava no quadro precisava deitar-se.”* (RAMOS, 2009, p. 74)

Mais que apenas dar características humanas para os animais, Maciel expõe a necessidade de salientar que esses personagens possuem capacidade de olhar, captar os estímulos externos e basear suas ações levando em consideração tudo o que viram. Ela segue a proposta filosófica de Derrida, um dos únicos intelectuais que saem em defesa da inteligência animal, e

lançou obras marcantes quanto a isto, dentre eles o “*Animal que logo sou*”. Maria Esther Maciel declara relativamente à Baleia, em seção dedicada aos escritores brasileiros que se dedicam em escrever o animal, que “*ela é um ser que tem um olhar, um ponto de vista diante do mundo.*” (p. 85)

E ainda que careça de pesquisas mais detalhadas tratando do conto de Turguêniev analisado aqui, pois os pesquisadores ainda voltam as atenções muito para os seus dois grandes romances, a observação de Maciel consegue transpor os limites literários brasileiros. O autor russo constrói seu personagem esmerando-se em dar uma dimensão psicológica à cadela, Mumu não é importante somente para Guerassim, o contrário também acontece. Ela enxerga seu dono como seu ponto de conexão com o resto da coisas, sente-se parte de algo significativo. Maria Esther faz uma crítica que pode bem resumir essa discussão:

Uma coisa é o escritor vestir o animal com roupas, dar-lhe hábitos, profissões e valores de gente, como nas fábulas e nos desenhos animados; outra é conferir-lhe capacidade de sofrer, solidarizar-se, ter emoções, demonstrar medo, lutar pela própria vida e exercitar sua inteligência[...] (MACIEL, p. 84)

5. As mortes trágicas de Mumu e Baleia

Para introduzir esta última seção, onde o tema deste artigo é tratado enfaticamente, a concepção do trágico engendrado pelo precursor do existencialismo, o dinamarquês Kierkegaard, que está presente no livro *Ensaio sobre o trágico*, de Peter Szondi ilustra bem o acontecimento memorável que finaliza as duas obras investigadas: “*O trágico é a contradição sofredora. ... A perspectiva trágica vê a contradição e se desespera acerca da saída.*” (KIERKEGAARD *apud* SZONDI, 2004, p. 59)

Guerassim recebeu o ultimato, ele próprio terá de matar o ser vivo que mais importa para ele. Não é a primeira vez que a cadela fica em situação complicada, um dos empregados foi incumbido de soltar Mumu à própria sorte na feira da cidade tempos antes. A procura de Guerassim não rendeu frutos e quando já perdia as esperanças, a sua amiga retorna para o quarto dele, deixando-o muito surpreso pela esperteza dela. Tal perspicácia não agradou a idosa e o destino de Mumu é inevitável, entretanto, Guerassim cumpre uma espécie de ritual antes, como derradeira ação de cuidado ele escova seus pelos e a leva à taberna, compra uma tigela de sopa somente para ela e a observa se alimentar.

Guerassim olhou-a demoradamente; duas lágrimas pesadas brotaram de repente dos seus olhos: uma caiu na testinha da cadela, a outra, dentro da sopa de repolho. Ele cobriu o rosto com a mão. [...] Guerassim caminhava sem pressa e não soltava Mumu do cordão. [...] seguiu direto rumo ao Vau da Criméia. (TURGUÊNIEV, p. 92)

Observa-se aqui o sentimento de impotência do personagem que, ao ser vencido pela conjunção social no qual se insere, ainda assim enfrenta seu infortúnio. Seu desejo de sucumbir aflora, ele se dá conta da inutilidade de suas práticas benevolentes que, no final de tudo, são retribuídas com lágrimas, está desamparado e terrificado diante disso. E Turguêniev trabalha essa sensação magistralmente quando narra a respeito das gotas de tristeza, que tomando rumos certos, parecem afirmar ainda mais que a liberdade do mujique somente acontecerá se ele sacrificar a quem ama porque, como argumenta Márcio Seligmann-Silva no artigo “Compaixão Animal”:

Antes, creio ser mais correto afirmar que a razão iluminista e a compaixão formam um par que se desdobra na violência. Essa dialética leva a uma paradoxal incorporação violenta do outro, que destrói as diferenças sob o manto da solidariedade. A identificação empática serve ora para proteger os membros do grupo, ora para submeter o “outro”, quer pela recusa do diferente, quer pela sua incorporação homogeneizadora. (SELIGMANN-SILVA, p. 46)

Como a “incorporação homogeneizadora” não funcionou, o controle do que é desconhecido ficou a cargo da eliminação. Quando a idosa exige a morte de Mumu, ela não está repudiando somente o que não discerne, também despreza um ser humano semelhante a ela. Guerassim toma a decisão de ir embora da cidade, um dos únicos desejos não impedidos por reveses sociais. A fatalidade, que é o ápice de todo o conto é narrada com atenção para detalhes do espaço geográfico em que cão e dono se encontram pela última vez, é no Vau da Criméia onde a felicidade e a tristeza assolam o mujique.

Por fim, Guerassim apurou-se às pressas, com uma exasperação dolorosa no rosto, enrolou no cordão os tijolos que havia apanhado, armou um laço, prendeu-o no pescoço de Mumu, ergueu-a acima do rio, pela última vez olhou-a... Mumu, confiante e sem temor, olhava para ele e abanava o rabo devagar. Guerassim virou-se, entrecerrou os olhos e abriu as mãos... Não ouviu nada, nem o rápido ganido de Mumu ao cair, nem o baque pesado na água; [...] a aldeia da qual a fidalga o tirou ficava a vinte e cinco verstas da estrada principal. Ele caminhava por ela com uma espécie de arrojo invencível, com uma determinação ao mesmo tempo desesperada e alegre. (TURGUÊNIEV, pp. 93 - 94)

É de relevância atentar para a presença das pedras nas cenas em que o ato trágico acontece, as quais servem de elemento de aproximação com o sucedido em *Vidas Secas*. No capítulo “A morte de Baleia” de *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*, Paulo Mercadante explana sobre a presença latente dos clássicos arquétipos trágicos da Grécia, lembrando que as adivinhas de Delfos assentavam-se em pedras do templo, incumbidas de revelar o futuro das pessoas que as procuravam. Mercadante aponta que as pedras foram o local de refúgio de Baleia, quando perseguida por um Fabiano relutante mas resignado com o papel de carrasco.

Pedras onde os filhos de seu dono, figuras tão zoomorfizadas quanto ela é antropomorfizada, jogavam as cobras mortas. Ela tenta fugir quando presente perigo vindo da espingarda de pederneira, dessa vez não caçariam preás. Mas o interessante é que Fabiano também executa uma preparação para a ação dolorosa, tal qual Guerassim, a morte deveria ser precedida de certa solenidade. Não era pelo fato de a vítima não ser uma pessoa que o fim seria dotado de menor significado, o vaqueiro “*foi buscar a espingarda de pederneira, lixou-a, limpou-a com o saca-trapo e fez tenção de carregá-la bem para a cachorra não sofrer muito.*” (RAMOS, p. 85)

Chegando ao término do capítulo, Paulo Mercadante recupera a concepção do trágico explicando que “*Fabiano mata o animal que ama, provavelmente portador de uma raiva que iria contagiar todos, os filhos, a mulher e ele próprio. Punir quem ama é ato que faz parte das tragédias.*” (MERCADANTE, 1994, p. 77)

A morte de Baleia é suavizada por um delírio bom, após uma vida dura acompanhando a família, ela finalmente: “*Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.*” (RAMOS, p. 91)

Considerações finais

A produção deste artigo tomando como predisposição o fenômeno do trágico mostrou-se desafiadora, justamente por não se tratar de relações sociais entre personagens humanas e sim, homens e animais. Muitas indagações surgiram e ainda pairam na mente. Como é possível um homem valorizar mais a companhia de um animal que, supostamente não pensa e muito menos poderá replicar suas perguntas, ao invés de considerar buscar a presença de seus

semelhantes? E ainda atribuir-lhe “humanidades” como querendo ver a si, em um outro que é dissímil? Através destas perguntas foi-se chegando em um ponto conciliatório, que dá o pontapé para a perscrutação da ausência de linguagem, do ciclo das narrativas, do zoomorfismo e da antropomorfização nessas obras: são todas produzidas graças ao desequilíbrio social, onde há mais pobres que ricos.

E tanto Turguêniev quanto Graciliano conseguem manejar esse problema construindo os personagens tipos, que o leitor poderia associar a alguém do mundo real. Não passa despercebido que, durante as histórias paira uma linha divisória onde há a senhora aristocrática russa e o soldado amarelo representando a camada social detentora do poder, e do outro lado está quem realmente mantém a economia nos eixos: o vaqueiro que nunca cuida de um gado seu propriamente dito e o muji que vigia e varre uma casa que não é sua.

Os autores tinham consciência de que não conseguiriam mudar o rumo da sociedade sozinhos e nem pretendiam isso. No entanto, valeram-se da literatura para não deixar o dilema ser esquecido, a ausência da voz serviu ao intento de explicitá-lo ainda mais. Talvez seja necessário que o homem se assuste ao sentir-se observado por algo que não carregue em si costumes, regras ou pensamentos inflexíveis como ele.

Porventura ele possa começar a depreender que não é formado apenas pelo o que a sociedade delinea ou somente por características necessárias à sobrevivência, como conseguir caçar, proteger-se de intempéries ou se reproduzir. O ser humano é tudo isso junto, reconhecer essa condição é um passo inicial considerável para mitigar a manipulação de sua posição, ora colocando-se em igualdade com os animais ora afirmando-se um ser superior quando lhe convém de acordo com a ocasião.

Sem dúvida, pode-se enxergar na Zooliteratura um campo fértil para investigar a relação da humanidade com os animais, que podendo ser trágica, cômica, violenta ou pacífica, encontra escritores motivados com a questão em diferentes países.

Referências

ALDRIDGE, A. Owen. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo Afrânio; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 272 - 276.

JEUNE, Simon. Literatura geral e literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo Afrânio; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 234 - 256.

KROPOTKIN, Piotr. *Los ideales y la realidade en la literatura rusa*. Bilbao: Inprenta Orrrikak de Bilbao, 2017.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MERCADANTE, Paulo. *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 111.ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

SILVA, Márcio Seligmann -. *Compaixão Animal*. **Aletria**, Minas Gerais, UFMG, v. 21, n. 3, p. 39 - 51, set. - dez. 2011.

TURGUÊNIEV, Ivan. *Mumu*. Tradução: Rubens Figueiredo. In: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Os melhores contos de cães e gatos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 66 - 96.