

HISTÓRIA CRÍTICA DA FÁBULA NA LITERATURA PORTUGUESA

A Fábula na Literatura Portuguesa: Catálogo e História Crítica
Projeto avaliado e financiado pela FCT – PTDC/CLE-LLI/100274/2008

CAPÍTULO 8

FABULISTAS DO SÉCULO XX: ESPECULARIDADES E DESLOCAMENTOS

MÁRCIA NEVES

CAPÍTULO 8

FABULISTAS DO SÉCULO XX: ESPECULARIDADES E DESLOCAMENTOS

Dès les origines de ce que nous appelons la littérature, nous avons fait parler les chevaux et les lions, nous avons fait penser les mouches et les oiseaux (...) Nous avons eu la cruauté du loup, la douceur de la biche, la ruse du serpent, l'élégance du cygne, la bonhomie de l'ours... L'animal fut si longtemps notre métaphore. On l'humanisa autant qu'on s'animalisait.¹

Consagrada por Esopo e reabilitada por Jean de La Fontaine, a fábula é um género literário indelevelmente inscrito no imaginário poético ocidental. Protagonizado por animais que corporizam, de forma simbólica, os vícios e virtudes dos homens, o texto fabulístico, sempre sintonizado com o curso socio-histórico, vai adquirindo, ao longo dos séculos, novos contornos genológicos. A partir do século XX, a fábula alcança vitalidade renovada, assistindo-se a uma reconfiguração do género pelo recurso à paródia ou à subversão das matrizes clássicas. Os fabulistas modernos retomam as convenções da fábula sob uma forma inédita ou reinventada, compaginável com o mundo atual e com uma visão renovada das relações entre humanidade e animalidade.

Com efeito, um olhar sobre a literatura animalista do século XX permite-nos confirmar que não são raros os textos nos quais ainda se rastreia a herança da fábula tradicional, nomeadamente no que diz respeito à utilização dos animais enquanto metáforas ou alegorias do humano. No entanto, o diálogo com a temática da animalidade, por via da alegorização antropocêntrica do animal, vai cedendo lugar a uma nova apreensão da alteridade animal, fundada num apagamento progressivo dos

¹ Frédéric Boyer, “Un animal dans la tête”, in Birnbaum, Jean (coord.), *Qui sont les animaux*, Paris, Editions Gallimard, 2010, p. 11.

limites entre o humano e o não-humano. O animal fabular e sua figuração simbólica vão adquirindo um novo estatuto no contexto da fábula contemporânea.

Aquilino Ribeiro, Miguel Torga e Henrique Galvão são autores que, não deixando de acolher a fábula tradicional, postulam já uma visão ficcional matizada da figuração antropomórfica do animal enquanto símbolo do humano.

1. Remontando aos inícios do século XX, Aquilino Ribeiro, “excepcional animalista literário”², foi um dos escritores portugueses que melhor cultivaram e recriaram o diálogo com a fábula tradicional, sobretudo através da sua narrativa animalista. Textos como o *Romance da raposa* (1924), a *Arca de Noé – III Classe* (1936) ou “A pele do Bombo” (1913) reenviam, de forma explícita, para o horizonte temático e processual do género fabular.

Nestas “geniais fábulas”³, para retomar a ênfase admirativa de David Mourão-Ferreira, os protagonistas são “aqueles numerosos representantes do reino animal, não humano, mas humano tornado em virtude do incessante recurso, por parte de Mestre Aquilino, a essa figura que os retoricistas designam sob o nome de *personificatio*”⁴. Com efeito, na esteira dos seus predecessores, Aquilino propõe-nos, através de uma visão antropomorfizada do reino animal, uma pintura cáustica e satírica da sociedade humana. Relativamente à função simbólica das suas personagens animais, o autor explica que:

... cada bicho representa o papel que lhe está a carácter ou é próprio, fala a nossa língua, reveste a figuração que lhe empresta o espírito de acordo com os hábitos e tendências que observamos neles. É guinhol, sim, mas com boa lógica humana. Os actores, sejam eles quais forem, não se movem por arbitrários cordéis.⁵

No *Romance da Raposa*, Aquilino Ribeiro relata as aventuras e desventuras maravilhosas de uma “raposeta pintalegreta, senhora de muita treta”⁶, na sua ardilosa luta pela sobrevivência. O fio condutor da diegese coliga as consecutivas proezas e

² António José Saraiva, Óscar Lopes, *História da literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1996, p. 974.

³ David Mourão-Ferreira, “Aquilino: espaço-gente”, *Colóquio/Letras*, nº 115/116, Maio 1990, p. 46.

⁴ *ibid.*

⁵ Aquilino Ribeiro, “A quem se proponha ler *A Arca de Noé, III Classe*”, in *Arca de Noé – III Classe*, Venda Nova, Bertrand Editora, 2000, p. 157.

⁶ Aquilino Ribeiro, *Romance da Raposa*, Lisboa, Bertrand Editora, 2011, p. 7.

peripécias de Salta-Pocinhas, apresentadas numa sucessão articulada de episódios, muitos deles inspirados nas fábulas de Esopo⁷.

Assim, recuperando o arquétipo medieval facultado pelo *Roman de Renart* e dialogando com os mestres da tradição fabulística, a narrativa aquiliniana dissecar os jogos de poder e de manigância no seio da miniatural sociedade dos animais. Esta comunidade microcós mica, bem como os diferentes tipos sociais que a habitam são verdadeiras alegorias do humano: o lobo D. Brutamontes encarna a figura do rei, detentor arbitrário do poder absoluto; o teixugo D. Salamurdo representa a nobreza; os javalis são a força policial; Tio Mariana, o urso sábio, figura a justiça; e os restantes animais, incluindo as raposas, são os representantes emblemáticos do povo. Além disso, as relações entre os animais constituem um decalque das verificáveis entre os humanos: eles são parentes (Salta-Pocinhas tem pais, irmãos, três filhos e um marido que a deixou viúva); amigos (Salta-Pocinhas e o corvo Vicente); senhores e vassal os (o lobo e o teixugo e os restantes animais), entre outros. É de salientar também que estes animais exercem profissões: Salta-Pocinhas é curandeira e depois professora, o gato bravo desempenha o ofício de escrivão, o cavalo finge ser mestre de dança. Enfim, tal como na fábula tradicional, os animais de Aquilino constituem oblíquas representações do humano.

A vivacidade dos diálogos, a proliferação das intrigas, o cómico das situações ou ainda a economia picaresca da narrativa, conferem à história uma tonalidade humorística que contribui para destacar a função paródica de que se encontra revestido o reino animal, representativo das misérias, iniquidades e desequilíbrios da sociedade humana.

Salta-Pocinhas encarna a figura do herói pícaro do mundo animal, do protagonista fora-de-lei, sem grandes posses nem cultura letrada, mas pródigo em manhas e ardis. Neste caso, tratando-se de uma heroína, a picaresca aquiliniana revela matizes de feminilidade lúdica, conferindo ao texto uma singularidade evidente, mas não gratuita. Aquilino narra com truculência as façanhas da raposa, não só para

⁷ Com efeito, podemos encontrar várias fábulas de Esopo interpoladas no texto, como por exemplo “O leão doente, o lobo e a raposa” (*ibid.*, pp. 40-45), “A raposa e as uvas” (*ibid.*, pp. 71-73), “O lobo e a raposa julgados pelo macaco” (*ibid.*, p. 51), ou ainda “O lobo e o cordeiro” (*ibid.*, pp. 54-56). Apesar da natureza das personagens da versão aquiliniana ser distinta das da tradição esópica, os nexos intertextuais tornam-se óbvios. Para uma análise mais aprofundada do assunto, remetemos para o estudo de Michael Metzeltin, intitulado *Introdução à leitura do Romance da Raposa* (Coimbra, Livraria Almedina, 1981), no qual se estabelece um interessante paralelismo entre o *Romance da Raposa* e as fábulas de La Fontaine.

sobreviver à miséria, perigos e hostilidades de uma vida acidentada e espinhosa, como também para desafiar, graças à sua esperteza, a autoridade do lobo D. Brutamontes, “vizo-rei daquelas selvas e penedias”⁸. Com efeito, o relato é pautado pelos constantes conflitos entre a astúcia da jocosa raposa e a inanidade do lobo cruel e tirânico, dos quais a primeira sai sempre vencedora. Ora, escrita por um republicano convicto que sofreu as agruras do combate à monarquia, é tentador reconhecer nesta fábula de confronto reiterado entre a raposa e o lobo uma alusão à passagem do Estado Português da monarquia (reinado da tirania e bruteza do lobo) à república (reinado da inteligência e liberdade da raposa). Aliás, esta passagem é mencionada no plano da história, quando se refere que o lobo fizera as pazes com a Salta-Pocinhas “depois que os bichos decidiram proclamar a república”⁹.

Na realidade, o verdadeiro herói pícaro de Aquilino é o homem, e uma leitura simbólica da obra permite detetar múltiplas remissões alegóricas para a própria sociedade humana, através das quais o autor denuncia, pela implicatura de natureza simbólica, aspetos político-sociais como a hipocrisia nas relações políticas, o abuso de poder, a corrupção, a prepotência social, a indiferença para com os mais desfavorecidos, entre outros.

Esta dimensão alegórica e a perspetivação antropocêntrica do reino animal é a mesma que subjaz a *Arca de Noé – III Classe*, onde os animais dominam a quase totalidade das seis *fábulas* (designação do autor) ali presentes¹⁰ protagonizadas pelos passageiros que embarcaram no terceiro compartimento da arca, ou seja, “a bicharada plebeia que aceitou Noé como amo, a saber: o burro, o cavalo, o elefante, a girafa, o macaco, o cão, o gato, o porco, a vaca, o coelho, a cabra, o galo, ralos, grilos, o compadre José Barnabé Pé de Jacaré e sua consorte Feliciano Lauriana”¹¹.

Observando a tradição da fábula canónica e o imperativo do recurso a personagens simbólicas, o autor propõe-nos, ao longo destas histórias, uma leitura que exorbita claramente os conflitos nelas patentes. De cada um destes textos ressaltam lições de vida e a apologia de valores morais tais como a justiça, a solidariedade, a

⁸ Aquilino Ribeiro, *Romance da Raposa*, p. 34.

⁹ *ibid.*, p. 77.

¹⁰ Das seis fábulas que compõem o livro, apenas uma não é protagonizada por animais: “O filho de Felícia ou a inocência recompensada”. Todas as outras tratam de animais, referenciados logo nos respetivos títulos: “Mestre Grilo cantava e a gigante dormia”, “História do macaco trocista e do elefante que não era para graças”, “História do coelho pardinho que ficou sem rabo”, “História de Joli, cão francês, que boa caçada fez”, “História do burro com rabo de légua e meia”.

¹¹ Aquilino Ribeiro, “Introdução”, in *Arca de Noé – III Classe*, Venda Nova, Bertrand Editora, 2000, p. 8.

partilha, a generosidade, o direito à diferença, o respeito pelo outro, a criatividade, entre outros. Assim, funcionando como dispositivos de ilustração que estimulam o leitor a identificar-se com as personagens, estas narrativas apontam sempre para uma moralidade estribada numa ética do bom senso e de experiências vividas. Com efeito, na senda de Esopo e de La Fontaine, Aquilino não enjeita a função didático-moralizante dos recontos: “Moralizar, sim, mas com arte (...) A liçãozinha de moral tem sempre cabimento, mas com discreta parcimónia”¹². Por outras palavras, a moral aquiliniana é enunciada com contida subtileza, sem outro propósito que não seja o aperfeiçoamento moral do bicho-homem:

Grande Bicho é o homem! Bate-se e morre de sorriso nos lábios por disparates.
Trilha sendas ásperas e espinhosas, atrás de miragens, como se pisasse as mais fofas tapeçarias.¹³

No fundo, o que interessa a Aquilino Ribeiro é o Bicho-Homem, como bem notou Óscar Lopes, ao sublinhar que “a tese da sua obra é sempre a mesma, e simples: a exaltação do belo animal humano”¹⁴. Neste sentido, as suas narrativas revestem-se de um profundo humanismo e “as várias espécies animais que nelas surgem como que vêm tocadas por visos de humanidade, quando não mesmo surpreendidas em processo de latente hominização”¹⁵. Assim, à semelhança dos mentores da fábula tradicional, a prioridade de Aquilino é o Homem, ao qual ele pretende transmitir uma lição sobre a sua pretensa humanidade.

No entanto, a *fábula* aquiliniana dissente dos cânones fabulísticos tradicionais pela forma como é veiculada essa mensagem, de irredutível humanidade. Com efeito, a lição não é transmitida ao homem-leitor apenas pelo homem-escritor, mas também pelo animal-personagem enquanto porta-voz do escritor. Neste sentido, Aquilino sublinha o seu distanciamento relativamente ao “mestre Esopo” afirmando que:

Em Harmonia, pois, com as leis da poesia e da ciência natural, não fiz da raposa princesinha. Personagem histórica, para mais, era meu dever não falsificá-la. Representa tal como vem da fábula, no guinhol com os outros bichos, a todos os quais dei voz, com licença de mestre Esopo. E dei-lhes voz para melhor

¹² Aquilino Ribeiro, “A quem se proponha ler *A Arca de Noé, III Classe*”, p. 164.

¹³ Aquilino Ribeiro, *Caminhos Errados*, Amadora, Livraria Bertrand, 1970, p. 8.

¹⁴ Óscar Lopes, “Aquilino Ribeiro: alguns livros, uma panorâmica”, in *Modo de ler: Crítica e interpretação literária / 2*, Porto, Editorial Inova, 1972, p. 317

¹⁵ David Mourão-Ferreira, “Aquilino: espaço-gente”, *Colóquio/Letras*, nº 115/116, Maio 1990, p. 46.

manifestarem o que são, e nunca para com eles aprendermos a distinguir bem e mal, aparências ou estados, pouco importa, atribuídos exclusivamente ao rei dos animais, como nos jactamos de ser.¹⁶

Neste aviso preambular, Aquilino adverte o leitor de que não utiliza instrumentalmente os animais para ensinar os homens, mas também para os apresentar tais como são, de acordo com a sua própria natureza animal, ou seja, sob uma perspectiva naturalista e não restritivamente antropomórfica. Deste modo, o antropocentrismo de Aquilino Ribeiro parece já admitir um nítido reconhecimento da diferença ontológica do animal.

Se, na fábula tradicional, imperava a visão do homem sobre o animal, a narrativa aquiliniana introduz uma nova forma de pedagogia do humano, expondo também a visão do animal sobre o homem, geralmente retratado a uma luz pejorativa. Deste modo, o animal não se limita a replicar o humano, como também sobre ele se manifesta judicativamente. Com efeito, Aquilino Ribeiro insiste frequentemente na tematização ficcional do olhar perscrutador do animal sobre o homem, como acontece no *Romance da Raposa*, quando esta, então professora, ministra aos seus alunos uma aula sobre o Bicho-homem, definido nos seguintes termos:

O homem é aquele bicho de duas pernas que parece que não tem medo de nada e tem medo de tudo, que quer saber tudo e não sabe nada, e por isso é mau, cruel e caprichoso. Inferior a nós na corrida, no faro, e no ardil, inventou para nos combater as armas de fogo, as ratoeiras de ferro e os cães ensinados.¹⁷

Em suma, o homem é um bicho manifestamente inferior ao animal: pretensioso, pouco inteligente, desajeitado, cruel, covarde. É com esta impiedosa objetividade que o animal aquiliniano vê o homem.

Esta expressão narrativa do olhar do animal sobre o humano reflete a capacidade do escritor em adentrar-se na pele do animal de modo a incorporar a sua visão do mundo, escrevendo como se fosse ele e outorgando-lhe uma subjetividade própria. Neste sentido, transitando alternadamente do animal para o homem e do homem para o animal, verifica-se, na narrativa aquiliniana, uma espécie de movimento pendularmente contínuo entre o humano e o não-humano, que se traduz numa constante ambivalência

¹⁶ Aquilino Ribeiro, *Romance da Raposa*, p. 8.

¹⁷ *ibid.*, p. 159.

de perspetivas narrativas polarizadas ora no animal-personagem, ora no homem-narrador.

Um dos textos mais expressivos deste reconhecimento e valorização do ponto de vista do animal por parte do escritor é “A pele do Bombo”¹⁸, um dos primeiros contos de Aquilino Ribeiro, incluído na sua obra de estreia *Jardim das Tormentas*, redigida e publicada durante o seu exílio em Paris.

A narrativa inicia-se no momento em que o seu herói, o cavalo de Cleto, exaurido por anos e anos gastos a acarretar leite, atinge o termo da sua utilidade como ganha-pão do dono, que o descarta com desprezo. Friamente abandonado à sua condição de animal imprestável, o cavalo sente-se “transido de pavor e desgostoso com os homens”¹⁹.

Num segundo momento, o foco narrativo desloca-se para a desgraça dos Cleto. Privado do seu instrumento de trabalho e sem dinheiro para comprar outro animal, Cleto perde o emprego, arrastando a sua família para a penúria, de nada valendo Joana entregar-se mais uma vez toda “apetitosa do seu ventre de vaca lasciva”²⁰ ao dono da fábrica, com quem mantinha uma relação, para que este devolvesse o emprego ao marido. Suspende-se o drama dos Cleto e a diegese centra-se, novamente, no velho cavalo, no momento em que este é levado pelos donos para o monte e cruelmente abatido, atingindo-se aqui o ponto culminante de tensão narrativa. O desfecho da ação incide na descoberta por parte dos donos de uma última utilidade do animal depois de morto – esfolá-lo e aproveitar a pele para fazer um bombo.

A narrativa desenvolve-se, assim, em quatro segmentos distintos que configuram, de forma alternada, dois universos diegéticos: o do humano e o do animal. Nos momentos em que a história se centra no plano do animal, tornando-se este personagem nuclear da cena, o relato passa a ser intermediado pela sua própria consciência, ou seja, o narrador adota o seu ponto de vista. O recurso à focalização interna propicia a emergência do lirismo que emana de uma visão poetizada do cavalo sobre o meio que o rodeia. A expressão narrativa tingem-se, assim, de uma coloração poética que sinaliza a comunhão do animal com a natureza, cujo holismo vitalista só ele pode sentir. Com efeito, descrito como um ser meigo e afetuoso, o animal aquilino

¹⁸ Aquilino Ribeiro, “A pele do Bombo”, in *Jardim das Tormentas: contos*, Lisboa, Bertrand, 1961, pp. 211-226.

¹⁹ *ibid.*, p. 216.

²⁰ *ibid.*, p. 220.

parece investido de uma sensibilidade mais apurada do que o humano, tal como se pode deduzir da tocante expressividade com que são reconstituídos os derradeiros momentos do animal:

A chuva lavara o céu e nele os perfumes das giestas e da bela-luz pareciam andar boiando, não mais voláteis que nimbo branco, matinal, à flor dum rio. E, trespassado dos eflúvios, com a fome concentrada, aspirou e arfou regaladamente, como nos atalhos quietos, quando as maias despejavam sobre ele seiras de incenso. (...)

De repente sentiu um beliscão desagradável no pescoço e uma queimadura, estreita como chicotada, que lhe apanhava a garupa de lés a lés e se perdia por baixo da pele. E pouco a pouco começou a achar-se leve, leve como se um pé-de-vento fosse capaz de o rebalsar pelo espaço num galão vertiginoso. (...)

Na cernelha a torrente tépida lembrava um afago da mão de Joana que nunca lhe fizera mal. E sentia-se bem, inundado dum gozo desconhecido, quando lhe faleceram as forças e baqueou. Uma vez em terra, através da venda ofereceu-se-lhe um horizonte imprevisto, mais diáfano e arroxado que certas púrpuras do Poente para o lado do mar. Tinha vontade de dormir. Oh, como o chão era macio! Qualquer coisa parecida com a asa dum passarinho ou o primeiro arrebol do dia roçava-lhe a pelagem, suave, suavemente.

Joana ergueu-lhe o lenço dos olhos e por hábito novamente beijou as mãos cujas meiguices há pouco vinham temperadas de tristeza.²¹

Ora, a esta visão poetizada da realidade contrapõe-se a pragmática insensibilidade do humano. Com efeito, a partir do momento em que a diegese se reorienta para o homem, o tom narrativo altera-se drasticamente. No universo do homem rústico não existe lirismo nem sensualidade, apenas um pragmatismo frio e impassível, instigado por uma necessidade básica de sobrevivência. Assim, as manifestações de ternura e afeto por parte do animal sacrificado contribuem para, em contraponto, magnificar a crueldade do homem, bem como a sua capacidade em instrumentalizar, bestializando-o, o seu próximo quando este deixa de lhe ser útil. A história podia terminar com a morte do cavalo, mas prossegue com a sua exploração mesmo depois de morto: não se contentando em matar o bicho, os Cleto esfolam-no desajeitadamente para lhe aproveitarem a pele. Nesta última cena, o narrador devolve, com violência quase expressionista, a animalidade instintual do homem:

O Cleto puxou-lhe por uma perna e, logo a seguir, pespegou-lhe um pontapé no bandulho a título piedoso de sondagem. (...)

²¹ Aquilino Ribeiro, “A pele do Bombo”, pp. 222-224.

- Já nem os ciganos lhe pegavam; estava a dar o cadilho! – proferiu Cleto enquanto lhe esticava o pernil para o Zé esfolar. – Se o deitamos à margem, passava o seu mau quarto de hora com os lobos. Tenho coração; foi melhor assim. De resto, a pele sempre rende uns patacos vendida aos samarreiros...
- Já lhe disse! – obtemperou o filho. – A pele á para o bombo. (...)
Ao ver o ventre imundo do cavalo, esfaqueado por mão inexperiente, Joana foise dali cheia de nojo e anuviada.²²

Assim, assiste-se, ao longo do texto, a uma progressiva bestialização do homem, que se processa pela interposição do olhar animal, um olhar que Aquilino Ribeiro consegue reconstituir em toda a sua complexidade. É este “dom insuperado de captar o brio e o bafo dos impulsos vitais e de estender a gama da perceção sensorial verbalizada”²³ que faz de Aquilino Ribeiro “o melhor animalista da literatura portuguesa, e neste ponto mestre de Miguel Torga”²⁴.

2. Ora, outra obra indissociável do imaginário fabulístico contemporâneo é, precisamente, a coletânea de contos de Miguel Torga sintomaticamente intitulada *Bichos* e publicada em 1940. Embora sejam designados de contos, a verdade é que estas narrativas são, em muito, devedoras do género fabulístico, sobretudo no que diz respeito à representação simbólica do animal. Tal como na fábula tradicional, os protagonistas de *Bichos* são animais que falam, sentem e se comportam como humanos, representando, em modalidade alegórica e tipificante, os atributos do homem.

No prefácio a este conjunto de contos, Miguel Torga convida metaforicamente o leitor a entrar no “portaló da [sua] pequena *Arca de Noé*”²⁵, uma Arca de bichos (humanos e não-humanos) em luta com as forças da natureza, do divino ou do humano pela sua sobrevivência. Dos catorze contos que compõem o livro, dez são protagonizados por animais²⁶ e apenas quatro por humanos²⁷, dando cada um deles o nome ao título do conto que protagoniza.

Além de dar voz, pensamento e consciência aos animais da sua *Arca*, Torga também lhes atribui nomes próprios, reconhecendo-lhes, desde logo, uma dimensão humana. Neste aspeto, o autor/narrador de *Bichos* vai ainda mais longe do que a fábula

²² *ibid.*, pp. 225-226.

²³ António José Saraiva, Óscar Lopes, *História da literatura portuguesa*, p. 974

²⁴ Óscar Lopes, “Um lugar de nome Aquilino”, *Colóquio/Letras*, nº 85, Maio 1985, p. 14.

²⁵ Miguel Torga, *Bichos: contos*, Coimbra, Edição do Autor, 1995, p. 7.

²⁶ O cão Nero, o gato Mago, o burro Morgado, o sapo Bambo, o galo Tenório, a cigarra Cega-Rega, o pardal Ladino, o melro Farrusco, o touro Miúra e o corvo Vicente.

²⁷ Madalena, Jesus, Ramiro e o Senhor Nicolau.

tradicional no processo de antropomorfização do animais, literalmente designados ou textualizados como se de homens se tratasse: Nero, perante as adversidades, “batia-se ali como um homem”²⁸ ; Morgado constata, relativamente à sua condição de trabalhador, que “bem comido e bebido, um homem trabalha com alegria”²⁹; já Tenório, confrontado com a sua velhice, exprime uma profunda angústia – “Andava um homem sabe Deus como, roído por dentro, não lhe apetecia arreganhar os dentes”³⁰.

Na verdade, os bichos de Torga constituem metáforas emblemáticas do homem, ilustrações dinâmicas dos diversos tipos humanos. É, pois, difícil não reconhecer, por exemplo, no gato Mago a figura do homem degenerado que trocou o seu meio social e a sua liberdade pelo comodismo enclausurante. Por sua vez, Morgado, o burro explorado e depois tragicamente abandonado aos lobos por seu dono, é o símbolo da avareza, mesquinhez, cobardia e ingratidão humanas para com o seu próximo³¹. O cão Nero e o galo Tenório são figurações modelares da resignação do homem em face das leis do determinismo: o primeiro conforma-se com uma vida de obediência e subserviência ao seu dono; o segundo, embora insubmisso, vê-se obrigado a aceitar o inevitável fatalismo da sua curta existência: “Mas um homem não se manda fazer. Natureza desgraçada, a sua!”³².

Assim, à semelhança do que acontecia na fábula tradicional, Miguel Torga serve-se da figura animal como reificação demonstrativa de determinados comportamentos e ações humanas, no intuito de levar o homem, enquanto indivíduo social, a refletir sobre si próprio e sobre a posição que cada um deve ocupar na sociedade em que vive. Esta intenção moralizadora encontra-se exemplarmente expressa na personagem de Vicente, “símbolo da universal libertação”³³, que enfrentou a fúria do Criador em protesto contra o Seu poder tirano e arbitrário, fugindo da Arca de Noé para passar a existir como indivíduo. Ora, publicado num tempo marcado pela repressão e por inquietações de ordem social e ideológica, este conto reveste-se de uma forte carga simbólica, representando, sob a máscara do corvo, todos aqueles que têm a coragem de se bater pelos seus ideais e o arrojo de se insurgirem contra situações de opressão e censura.

²⁸ Miguel Torga, *Bichos: contos*, p. 22.

²⁹ *ibid.*, p. 51.

³⁰ *ibid.*, p. 77.

³¹ São evidentes os pontos de confluência entre o burro Morgado de Torga e o cavalo de Cleto de Aquilino.

³² *ibid.*, p. 76.

³³ *ibid.*, p. 128.

Deste modo, tal como La Fontaine, Torga serve-se dos animais como pedagogia do humano e veículo moralizante. Esta dimensão ético-formativa dos *Bichos*, de Torga, torna-se explícita no conto “Bambo”, que narra a história de um sapo (figuração transparente do poeta) que ensina ao homem (Tio Arruda) a “ciência da vida”, levando-o a contemplar com olhar renovado a natureza, com a qual passa a viver em profunda comunhão.

Neste sentido, os animais de Torga servem de espelho ao homem, porquanto, através deles, toma conhecimento de si próprio e da sua condição humana. Em “Cega-Rega”, as diversas fases de transfiguração da cigarra (“embrião, larva, crisálida...”), assim como a sua ingente caminhada do montouro à crista do castanheiro ou a sua ascensão do rés-do-chão das metamorfoses ao alto miradoiro constituem alegorias explícitas das diferentes etapas de formação e desenvolvimento do homem ao longo da vida, da sua trajetória da escuridão rumo à luz, ou seja, da ignorância à compreensão e (re)conhecimento de si próprio e do Outro: “É difícil. Isto de começar num montouro e só parar na crista dum castanheiro, tem que se lhe diga”³⁴.

Além de animais, a *arca* de Torga também transporta homens. No entanto, os humanos integrados em *Bichos* não passam disto mesmo – de homens-bichos, através dos quais o autor torna extensiva a condição animalesca do ser humano. O próprio título da obra, que conglutina animais e homens sob a designação de *Bichos*, representa já um sinal da degradação do ser humano, que o autor tentará demonstrar nas suas narrativas através de um discurso e de cenários disfémicos, sendo o disfemismo “a feição mais característica da linguagem de Miguel Torga”³⁵, por meio da qual se expõe a realidade “no que ela tem de mais directo, nu e cru”³⁶, nas palavras de Teresa Rita Lopes. Falta, por ventura, acrescentar que se trata também do seu mais eficaz instrumento retórico de denúncia do rosto bestial do homem.

Com efeito, o autor recorre a expressões disfemísticas colhidas no campo sémico da animalidade para descrever a anatomia e a fisiologia humanas, aplicando aos homens termos normalmente usados para os animais. Madalena, personagem-título de outra narrativa de *Bichos*, oculta do resto da aldeia uma gravidez indesejada, fruto de um básico impulso sexual, de “um minuto de fraqueza”³⁷, durante o qual “a tola (...) rolara

³⁴ *ibid.*, p. 85.

³⁵ Teresa Rita Lopes, Miguel Torga, *Ofícios a “Um Deus da Terra”*, Rio Tinto, Edições Asa, 1993, p. 59.

³⁶ *ibid.*, p. 57.

³⁷ Miguel Torga, *Bichos: contos*, p. 43.

na palha aos berros”³⁸. Ela ainda esperou que Armindo a viesse pedir em casamento, mas “o cão só pensava na carniça”³⁹. Sendo assim, “servir-lhe apenas de estrumeira, consentir que se utilizasse dela como de uma reca, não”⁴⁰. Temendo ser rejeitada por este desvio à moral tradicional e às convenções sociais, só lhe restava esconder dos olhos do mundo “a nódoa maior que pode sujar uma mulher”⁴¹, a mácula do pecado: “Nove meses como nove novenas! Preferia morrer, a ficar nas bocas do mundo”⁴². Decorridos os nove meses de reclusão, ao sentir as primeiras dores, Madalena dirige-se para a montanha “com o maldito do filho dentro da barriga aos coices”⁴³. Tal como um animal selvagem, a mulher *pare* sozinha em plena natureza, tendo como único amparo e aconchego a terra em brasa e o céu mormacento:

E toda ela era um uivo de bicho crucificado. (...) Abriu de todo os olhos turvos. Entre as pernas, numa poça de sangue, estava caído e morto o filho. Carne sem vida, vermelha e suja. O segredo dela e de Deus!... Exausta, deixou-se ficar prostrada, a saborear o alívio. (...) Com fetos verdes limpou-se. Depois deixou cair aquele pano sujo no charco onde o filho dormia. O pé, sem ela querer, foi escavando e arrastando terra... Aos poucos, o seu segredo ia ficando sepultado...⁴⁴

A intensidade dramática com que são relatados os sentimentos de indiferença e alívio de Madalena perante a morte do filho tornam a personagem participe de um estatuto inferior ao do animal. O bicho Madalena simboliza a desumanidade do humano, capaz de improporíveis barbaridades para preservar o seu lugar na sociedade.

Na verdade, na *Arca* de Miguel Torga, não existem homens e animais, mas sim *Bichos*: bichos-homens e homens-bichos, ambos representativos da dimensão animal da existência humana. Deste modo, tanto no caso da humanização do animal como no da bestialização do homem, os contos de Torga atestam a superioridade do ser humano relativamente ao animal. Efetivamente, se, no primeiro caso, os animais são explorados metaforicamente e despojados das suas características próprias, o segundo apresenta uma conotação fortemente negativa do animal, símbolo do que há de mais baixo e instintivo no homem. Por outras palavras, quer se trate de animais antropomorfizados

³⁸ *ibid.*

³⁹ *ibid.*, p. 44.

⁴⁰ *ibid.*, p. 41.

⁴¹ *ibid.*, p. 40.

⁴² *ibid.*, p. 41.

⁴³ *ibid.*, p. 43.

⁴⁴ *ibid.*, p. 46-47.

ou de homens bestializados, as personagens de *Bichos* configuram arquétipos do humano, tipos psicológicos universais e invariantes. Em ambas as situações a figuração animal funciona como ensaio pedagógico que visa salvar o Homem. E é esta que parece constituir a verdadeira prioridade torguiana.

Neste sentido, a obra do criador dos *Bichos* reveste-se de um carácter profundamente humanista e existencialista, propondo um questionamento da condição humana através de um retorno às origens e de uma re-ligação com a natureza, um pacto quebrado pela civilização e pela modernidade. Ora, o parentesco entre homens e animais, alegorizado pela (con) fusão entre bichos-homens e homens-bichos, visa reanimar essa fraternidade latente entre os seres naturais e simboliza a busca angustiada do homem moderno pela sua natureza perdida.

É, precisamente, esta nebulosa interpenetração das categorias homem / animal que singulariza o antropocentrismo de *Bichos* do das fábulas tradicionais. O reconhecimento da natureza animal do homem já permite uma certa aproximação entre ambos e, por conseguinte, uma atenuação da fronteira entre o humano e o não-humano. Com efeito, ao atribuir às suas personagens humanas características e comportamentos animais, ainda que com a intenção de expor o lado bestial, e portanto, obscuro do homem, Torga acaba por implicar uma certa filiação entre o homem e o animal, afastando-se, de certo modo, do pensamento moderno ocidental e do antropocentrismo da fábula tradicional, que postulavam um corte radical entre o humano e o não-humano. No caso das personagens de Ramiro e do Senhor Nicolau, poderíamos quase falar de metamorfose, uma vez que ambos, à força de conviverem com os seus animais – o primeiro com ovelhas e o segundo com insetos – acabam por assimilar os seus traços psicológicos. Contudo, o exemplo mais eloquente deste distanciamento de Torga relativamente ao pensamento antropocêntrico ocidental, alicerçado na tradição judaico-cristã, é “Vicente”, a narrativa que encerra a coletânea, na qual um dos animais da Arca de Noé põe em questão o carácter absoluto de Deus, protestando contra “o arbítrio que divide os seres em eleitos e condenados”⁴⁵ e proclamando “a total autonomia da criatura em relação ao criador”⁴⁶.

⁴⁵ *ibid.*, p. 128.

⁴⁶ *ibid.*, p. 134.

Miguel Torga remata, assim, os seus *Bichos* com uma sintomática dessacralização do mito da Criação, que ergueu, desde as origens da Humanidade, um muro intransponível e uma rígida hierarquia entre o homem e o animal.

3. Esta dissensão da estrutura formular da fábula tradicional e consequente reconhecimento de uma ontologia específica do animal é particularmente perceptível em *Kurika – romance dos bichos do mato* (1944)⁴⁷, de Henrique Galvão, obra que também se inscreve na linha da narrativa animalista do século XX, iniciada com o *Romance da Raposa* e continuada com *Bichos*.

Trata-se da história de Kurika, um pequeno leão órfão recolhido por um negociante branco (o Conceição) e criado no convívio com os homens, juntamente com um cão (Janota) e uma macaca (Paulina) que logo o adotaram, ele como irmão e ela como filho. Aos 21 meses, movido por uma ânsia instintiva de liberdade, o jovem leão consegue, graças a Paulina, libertar-se da coleira que o prendia à vida doméstica e foge para o mato, atravessando o rio que, simbolicamente, separava a casa do Conceição da vida selvagem⁴⁸. Inserido no seu meio natural, Kurika vai-se transformando num imponente leão de acordo com as leis da natureza, mas nunca se esquecerá do seu passado junto daqueles que o criaram.

Nesta narrativa, cuja ação se desenrola no sertão angolano, os protagonistas também são animais dotados de atributos que tipificam os homens. Tal como nas narrativas anteriormente analisadas, os bichos de Galvão falam, pensam, sentem e comportam-se de forma tão complexa como os seres humanos⁴⁹. No entanto, o autor

⁴⁷ Henrique Galvão, *Kurika: romance dos bichos do mato*, Lisboa, Livraria Popular Francisco Franco, 1981.

⁴⁸ Consciente de quanto lhe custará a sua liberdade, Kurika troca o conforto doméstico e a comida abundante por uma vida incerta e pela difícil subsistência: “A Paulina explicava-lhe sempre aos saltos: - ... Estás livre, idiota! Podes ir para onde quiseres! Era apenas uma tira de coiro que te impedia de seres livre e feliz. Por esse mato adiante correm agora duendes que te chamam – e outros como tu: uns para alimentarem a vida matando, outros para prolongarem a vida morrendo – mas que, matando ou morrendo, são mais felizes do que um leão amarrado, com uma corrente de ferro, à casa de um homem” (*ibid.*, p. 48). Este episódio é uma alusão explícita à moralidade contida na fábula esópica *O Lobo e o Cão*, na qual o lobo prefere passar fome e dificuldades do que viver amarrado a uma coleira. Esta referência intertextual emerge repetidamente ao longo da narrativa, não só através da descrição das dificuldades vividas pelo leão e pela macaca nos primeiros tempos de selva, como também no final do romance, quando Kurika recusa voltar para casa do Conceição em virtude da coleira: “Se não fora a coleira e a corrente de ferro – quem sabe! – talvez seguisse a tentação do Janota” (*ibid.*, p. 231).

⁴⁹ Tal como na fábula tradicional, os animais de *Kurika* são símbolos do humano, através dos quais se pretende transmitir, de forma alegórica, uma moralidade. Encontramos, ao longo da obra, uma crítica recorrente ao homem e à sociedade humana, feita sob forma de sentenças morais que se vão inserindo na narrativa, como por exemplo: “Como nas sociedades humanas, os carnívoros encontravam-se em volta das postas de carne (...) como um dos meios de provocar o grande conflito da distribuição dos bens – os

não se limita a um tratamento antropomórfico das suas personagens animais, concentrando-se também nas suas características próprias.

Com efeito, oferece-nos uma minuciosa descrição do comportamento e das qualidades físicas e temperamentais das diferentes espécies animais que povoam a savana angolana, chegando o romance a revestir contornos de um verdadeiro tratado naturalista, combinando a ficção com o rigor taxionómico e científico sobretudo no que diz respeito à classificação da fauna. No prefácio ao livro, Henrique Galvão sublinha o carácter realista dos factos narrados afirmando que:

Este *romance dos bichos do mato* é uma fantasia sobre temas reais. Dele não poderá dizer-se o que se diz aliciadoramente no frontispício de alguns filmes americanos: Os acontecimentos e personagens desta história são pura ficção...”. As minhas personagens existiram, como o provam os documentos fotográficos juntos⁵⁰, obtidos nas terras em que viveram e se desenvolve o romance. E os acontecimentos em que intervêm, onde não são verdadeiros são verosímeis – porque a parte da história que foi imaginada apenas cuidou de preencher espaços em branco, abertos entre os factos, sem transpor os limites da História Natural nem as fronteiras de realidades sertanejas.⁵¹

Este programa de verosimilhança, aliado a um profundo conhecimento zoológico do autor e a uma capacidade literária invulgar de descrever a conduta das feras no seu habitat natural, reflete-se na composição de quadros narrativos cuja precisão parece tributária do realismo cinematográfico, como acontece, por exemplo, na descrição da cena do acasalamento dos leões⁵² ou na lição que a leoa dá ao leão sobre os bichos do mato e a vida da selva, explicando-lhe tudo sobre a natureza e os hábitos dos animais selvagens, desde os batráquios até aos rinocerontes, passando pelos antílopes,

mais fortes com os direitos da sua força, os mais débeis com o engenho e a paciência próprios das suas debilidades” (pp. 110-111); “Ser mais forte é muito pouco quando não se é também o mais manhoso” (p. 157); “É da generosidade dos fortes que se alimentam os fracos. E só é verdadeiramente forte quem é naturalmente generoso” (p. 182); “Os homens, realmente, sofrem da pecha de educar os seus leões para officios de cágado – e muitos dos seus cágados para tarefas de leão” (p. 187).

⁵⁰ O prefácio é precedido por uma fotografia de um leão amarrado a cadeado, um(a) macaco(a) segurado(a) por um negro e um homem branco que os observa (*ibid.*, p. 4).

⁵¹ Henrique Galvão, “Prefácio”, *ibid.*, pp. 5-6.

⁵² “A leoa, dengosa e murmurante, tornava-se mais assídua. E caracolando em volta dele lançou-lhe as patas da frente sobre o pescoço. O Kurika deixou-se vergar ao peso dela – durante uns momentos revolveram-se ambos na areia, rosnando alegremente, brincando como cachorros, sapateando-se, correndo, fugindo, envolvendo-se outra vez, ora deitados em novelo, ora erguidos em braços. (...) Depois ela, ainda arquejante, aproximou-se a rastejar, friccionando o ventre na areia, os olhos quase cerrados – e principiou a mordê-lo nas pernas. (...) De repente, o Kurika soltou um berro vibrante, indescritível, de autoridade, de triunfo, de glória, de felicidade – mas tirânico e dominador, por assim dizer irresistível – ao mesmo tempo que se despedia em salto fulminante sobre o garrote da leoa” (*ibid.*, pp. 148-149).

leões, zebras, gnus, palancas, facocheros, javalis, leopardos, hienas, chacais, elefantes, entre outros⁵³. Trata-se de verdadeiras lições naturalistas que o autor expõe ao longo de páginas repletas de informações, não só no sintagma narrativo, como também em aparato intrapaginal que complementa a narrativa com esclarecimentos científicos, como o que se segue, relativamente aos *bambis*:

Walt Disney, num dos seus maravilhosos filmes, chama a “Bambi” a um veado. O *bambi* não é um veado nem a designação se pode aplicar a este animal, que não existe na África, à qual o termo pertence, como vocábulo da língua bantu, para denominar um pequeno antílope do grupo das chamadas “cabras do mato” e que os naturalistas distinguem chamando-lhe “*Cephalophus Sylvicapra grimmii*”.⁵⁴

Estes elementos comprovam, pois, que o olhar do escritor sobre o animal transcende uma figuração antropocêntrica do humano. Aliás, o narrador demonstra alguma hesitação em colocar diretamente as palavras na boca das suas personagens animais, utilizando frequentemente expressões discretamente modalizantes como “parecia dizer”⁵⁵, “parecia perguntar”⁵⁶, “parecia responder”⁵⁷ ou “parecia explicar”⁵⁸, em vez dos assertivos *disse*, *perguntou*, *respondeu* ou *explicou*, o que revela um esforço de valorização e reconhecimento da natureza animal.

Na verdade, toda a narrativa de *Kurika* é percorrida por uma constante comparação entre o animal e o homem, que se concretiza não tanto em termos de imitação replicativa, mas antes de oposição simbólica, destacando-se as diferenças de valores entre ambos, numa expressa valorização do primeiro. Tal como Aquilino Ribeiro, Henrique Galvão ficcionaliza o olhar dos animais sobre o género humano, apresentando uma visão negativa da humanidade.

Com efeito, o narrador penetra na consciência dos animais para tentar perceber a sua psicologia íntima e a forma como julgam o mundo dos homens. Tal como os bichos de Aquilino ou os de Torga, também os de Galvão comunicam uma visão negativa do

⁵³Neste episódio, a leoa leva Kurika para o “alto da penedia, espécie de miradoiro discreto”, de onde se avistava a “vida de todos os horizontes do mato” e se viam desfilar todos os “bichos das redondezas”, para, através do seu olhar experiente e filosófico, lhe descrever e revelar todos os segredos da vida selvagem, antes de o ensinar a caçar. No fundo, é o autor que, através da leoa, nos transmite, ao longo de mais de uma dezena de páginas, uma lição sobre a flora e a fauna da savana angolana (*ibid.*, pp. 166-181).

⁵⁴*ibid.*, p. 137.

⁵⁵*ibid.*, pp. 58, 89, 55, etc.

⁵⁶*ibid.*, pp. 68, 88, etc.

⁵⁷*ibid.*, p. 101, etc.

⁵⁸*ibid.*, p. 135, etc.

Bicho-Homem, manifestando até um sentimento de repúdio pelos “animais da espécie humana”⁵⁹, que se julgam mais inteligentes por se terem reservado o “privilégio de pensar conceptualmente”⁶⁰, mas que, no fundo, são seres cruéis que “matam por prazer, sem ter fome – e à distância como os demónios”⁶¹. Já os animais, dotados de um “sentido especial que Deus concedeu aos bichos para os compensar de certa superioridade que só concedeu aos homens”⁶², só matam “para alimentar a vida ou para a defender, na medida em que a vida o exige para se manter”⁶³.

É difícil não ver nesta descrição do Bicho-Homem uma crítica implícita ao antropocentrismo ocidental, que o autor parece querer problematizar através de um constante confronto entre a nobreza de valores dos animais e a ignomínia moral do homem, descrito pelo olhar inquisitivo da leoa como um ser cruel, insensível, egoísta e avarento:

Mas de repente os olhos encheram-se-lhe de luz e um clarão fulgurante iluminou-lhe o entendimento. Lembrou-se de todas as coisas estranhas e singulares do feitio do leão – e que ela nunca entendera: a insensibilidade quanto aos direitos dos outros e a noção egoísta que tinha acerca dos seus; a crueldade com que matara os leopardozeiros, só para evitar maçadas e trabalhos; as bravatas irreflectidas e as cobardias sem vergonha; a desordem que armara com os semelhantes para se reservar exclusivamente a posse e o proveito de uma *gunga* que chegava para todos; o desprezo com que considerava a fome dos outros, mesmo depois de ter a sua acalmada; as inconseqüências e desnivelamentos de carácter; e aquela confiança cega, idiota, que tinha nos homens e o levava até à indignidade de se deixar tratar como um cão!⁶⁴

A descoberta do relacionamento cordial de Kurika com o Bicho-Homem foi motivo para ser rejeitado, não só pela leoa, que o abandonou levando com ela as crias, como também por todos os outros animais da selva, que o excluíram por ser “bicho enfeitado pelos homens”⁶⁵. No entanto, apesar de “banido das sociedades, muito rigorosas, dos leões”⁶⁶, a lembrança do cadeado e da coleira impede Kurika de voltar para casa do Conceição, mas manter-se-á sempre por perto, aparecendo frequentemente do outro lado do rio para visitar o cão Janota.

⁵⁹ *ibid.*, p. 46.

⁶⁰ *ibid.*, p. 127.

⁶¹ *ibid.*, p. 162.

⁶² *ibid.*, p.

⁶³ *ibid.*, p. 174.

⁶⁴ *ibid.*, pp. 227-228.

⁶⁵ *ibid.*, p. 230.

⁶⁶ *ibid.*

É de salientar a funcionalidade simbólica deste rio, metáfora da fronteira entre o mundo do humano (no qual coabitam os animais domésticos) e o mundo animal. Assim, Galvão não nega a existência desta fronteira, salientando a diferença entre estes dois mundos, numa expressa valorização dos traços específicos dos animais. Por outras palavras, reconhece-se o limite entre o humano e o não-humano, mas dissolve-se a hierarquia entre ambos, várias vezes mencionada ao longo da narrativa, nomeadamente através de inúmeras alusões irónicas e satíricas ao antropocentrismo de matriz cristã:

Deus fez os homens e os bichos tão maravilhosamente diferentes – diferentes sobretudo em densidades física, moral e intelectual que não são possíveis ordem e entendimento senão quando cada um está no seu lugar: uns mais em baixo, outros mais em cima.⁶⁷

O autor parece querer subverter esta superioridade do homem legitimada pela tradição judaico-cristã, atribuindo ele próprio aos animais qualidades que, na realidade, o Criador apenas concedeu ao ser humano:

Mas Deus concedeu também aos bichos – como a certos homens – depois de lhes ter marcado lugar no grande mundo em que os lançou, como adorno e lubrificante dos seus instintos – os sentimentos.⁶⁸

Henrique Galvão promove, assim, uma certa aproximação entre o homem e o animal, colocando-os num mesmo patamar valorativo. Com efeito, a temática dos laços afetivos e da convivência entre o homem e o animal que percorre todo o romance delinea uma outra abordagem da relação animal/humano, já não de um ponto de vista estritamente hierárquico, mas sim na ótica do compartilhamento de um espaço comum.

Assim, embora muito devedores do género fabulístico, sobretudo no que diz respeito ao tratamento antropomórfico dos seus protagonistas, tanto os textos de Aquilino como os de Torga e Galvão se distanciam da orientação antropocêntrica da fábula tradicional, questionando o autismo egótico do Homem relativamente ao animal e estabelecendo já uma certa proximidade entre o humano e o não-humano.

Com efeito, se, na fábula tradicional, as personagens animais eram focalizadas externamente, estes três fabulistas do século XX vêem-nas a partir do interior, valorizando o ponto de vista do animal e o seu olhar interrogante e judicativo sobre as

⁶⁷ *ibid.*, pp. 28-29.

⁶⁸ *ibid.*, p. 29.

ações do homem. Esta movência do escritor em direção ao terreno da animalidade, ou seja, a intrusão do narrador na consciência dos animais é reveladora de esforço tendente à sua autenticação ontológica, concedendo-lhe o estatuto de sujeito e uma subjetividade própria, de acordo com uma apreensão da animalidade baseada nos *quid* do animal e não nos *quid* do humano.

Assim, na fábula contemporânea, é o animal que passa a olhar para os homens de forma dissociada e certamente impiedosa, salientando-se, cada vez mais, o lado bestial do Bicho-homem, um ser cruel e perverso capaz de maltratar apenas por prazer, contrariamente aos animais que atacam por instinto de sobrevivência. A propósito desta crueldade do ser humano para com os animais, o filósofo Schopenhauer, defendendo que “les animaux sont principalement et essentiellement la même chose que nous”⁶⁹, censura severamente a “população cristã” pela falta de compaixão e pelas sevícias que inflige aos viventes não-humanos:

Que l’on regarde en revanche la scélératesse révoltante avec laquelle notre populace chrétienne se comporte à l’égard des animaux ; elle les tue vainement, et en riant, les mutile ou les torture ; même à ceux d’entre eux qui la pourvoient immédiatement en nourriture, à savoir les chevaux, elle impose l’effort le plus extrême à l’âge adulte, pour en extraire la dernière moelle de leurs pauvres os jusqu’à ce qu’ils plient sous ses coups. (On pourrait vraiment dire : les hommes sont les diables de la terre et les animaux les âmes tourmentées.)⁷⁰

Márcia Neves

FABULAS CITADAS OU REFERIDAS

A cigarra e a formiga, Perry, p. 183, n.º 140; Adrados, H. 114; M. 163

A pele do pombo

A raposa e as uvas, Perry, p. 303, IV, n.º 3; Adrados, H. 15a; M. 505

Bambo

Farrusco

História de Joli, cão francês, que boa caçada fez

História do burro com rabo de légua e meia

História do coelho pardinho que ficou sem rabo

História do macaco trocista e do elefante que não era para graças

Kurika – romance dos bichos do mato

⁶⁹ Arthur Schopenhauer, *Sur la religion*, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 121.

⁷⁰ *ibid.*, p. 115.

Ladino
Mago
Mestre Grilo cantava e a gigante dormia
Miura
Morgado
Nero
O filho de Felícia ou a inocência recompensada
O leão doente [curado pela raposa], Perry, p. 473, n.º 258; Adrados, H. 269; M. 233
O lobo e a raposa julgados pelo macaco, Perry, p. 203, I, n.º 10; Adrados no H. 203; M.
275
O lobo e o cordeiro, Perry, p. 191, I, n.º 1; Adrados, H. 160; M. 274
Tenório
Vicente

BIBLIOGRAFIA:

- BOYER, Frédéric (2010). “Un animal dans la tête”. in *Qui sont les animaux* Birnbaum, Jean (coord.). Paris : Editions Gallimard, 11-25.
- COELHO, Nelly Novaes (1973). *Aquilino Ribeiro: Jardim das tormentas, génese da ficção aquiliniana*. São Paulo: Quíron.
- GALVÃO, Henrique (1981). *Kurika: romance dos bichos do mato*. Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.
- LOPES, Óscar (1972). “Aquilino Ribeiro: alguns livros, uma panorâmica”. in *Modo de ler: Crítica e interpretação literária / 2*. Porto: Editorial Inova, 316-345.
- (1985). “Um lugar de nome Aquilino”. *Colóquio/Letras*, 85, 5-14.
- LOPES, Teresa Rita (1993). *Miguel Torga, Ofícios a “Um Deus da Terra”*. Rio Tinto: Edições Asa.
- METZELTIN, Michael (1981). *Introdução à leitura do Romance da Raposa*. Coimbra: Livraria Almedina.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1990). “Aquilino: espaço-gente”. *Colóquio/Letras*, 115/116, 45-54.
- RIBEIRO, Aquilino (1961). “A pele do Bombo”. In *Jardim das Tormentas: contos*. Lisboa: Bertrand, 211-226.
- (1970). *Caminhos Errados*. Amadora: Livraria Bertrand.
- (2000). *Arca de Noé – III Classe*. Lisboa, Bertrand Editora.
- (2011). *Romance da Raposa*. Lisboa: Bertrand Editora.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (1996). *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1996). *Sur la religion*. Paris : GF-Flammarion.
- TORGA, Miguel (1995). *Bichos: contos*. Coimbra: Edição do Autor.

PALAVRAS-CHAVE:

Fábula, moralidade, pedagogia, antropomorfismo, bestialização