

Trabalho de Conclusão de Curso

O cão e seu livro



Flávia Cristina Yacubian



Flávia Cristina Yacubian

O cão e seu livro
estudo sobre a figura do cão
como personagem na literatura



Flávia Cristina Yacubian

O cão e seu livro
estudo sobre a figura do cão
como personagem na literatura

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola
de Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo, como requisito para a obtenção
do título de bacharel em Comunicação Social
com habilitação em Editoração, sob orientação
da Profa. Dra. Terezinha Fátima Tagé Dias Fernandes.

ECA/USP
São Paulo
2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.
(mais informações: yacubian@gmail.com)

Agradeço à minha família, pelo amor.

Ao Estêvão, pelo companheirismo.

À professora Terezinha, pelo apoio e amizade.

Aos componentes da banca, pela solicitude.

Aos amigos de Edit, especialmente ao Gui e à Nat, pela parceria.

Aos amigos de sempre, pela permanência.

Ao professor Homero de Andrade, pelas respostas a dúvidas cruciais.

À professora Maria dos Prazeres Santos Mendes, pelas boas indicações do caminho a seguir.

À professora Roseli Figaro, pela amizade de tantos anos.

À Nancy Tagé Veríssimo, pelo interesse e sugestões fundamentais.

Ao professor Theodore Ziolkowski, pela inspiração e boa vontade ímpar.

Banca examinadora

Ao Bolotinha, amigão

Resumo

Este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo realizar leituras comentadas da edição de oito textos da literatura mundial nos quais a figura do cão aparece como personagem, como *persona*, ou personificado. Para situar as obras selecionadas, foi elaborado um pequeno histórico do uso de animais na literatura e sobre a importância da simbologia do cão na sociedade, além de uma observação sobre a posição destas obras no mercado editorial. Nas leituras comentadas procurou-se preencher os requisitos: biografia do autor, contexto histórico, processos de edição das obras, recepção de crítica e público à época da primeira publicação, impacto no mercado na atualidade, design das capas, sinopse do texto, comentário sobre o processo narrativo. Para estudo do personagem, foi definida uma tipologia dos exemplos encontrados em obras selecionadas. Os autores selecionados foram: Thomas Mann, Virginia Woolf, Miguel Torga, Dave Eggers, Anton Tchekhov, Mikhail Bulgákov, Graciliano Ramos e Nikolai Gógol.

Palavras-chave: Editoração; personagem cão; personificação; edição e literatura; comunicação e linguagem

Abstract

This final graduation paper aims to perform commented readings of eight published texts in which the dog figure appears as character, as *persona*, or personified. In order to situate the selected works, a brief history of the use of animals in literature and on the importance of the dog's symbolism in society were prepared, and also an observation about the place of these works in the publishing market. The commented readings sought to meet the following requirements: author biography, historical context, editing processes of the selected texts, critical and popular receptions at the time of first publication, impact on the market today, cover design, synopsis of the text, commentary on the narrative process. In order to study the character a typology of the examples found in the selected works has been defined. The selected authors were: Thomas Mann, Virginia Woolf, Miguel Torga, Dave Eggers, Anton Chekhov, Mikhail Bulgákov, Graciliano Ramos and Nikolai Gógol.

Keywords: Publishing; character dog; personification; publishing and literature; communication and language

Os animais têm muitas vantagens sobre os homens:
não precisam de teólogos para instruí-los, seus funerais
são gratuitos e ninguém briga por seus testamentos

Voltaire

Sumário

- 15 Apresentação
- 19 A figura do cão na produção editorial
- 27 Fábulas, contos e semelhantes – O aparecimento de animais em textos
- 33 O personagem cão
- 41 Tipologia de cães
- 51 Leituras comentadas
 - 53 Dave Eggers, “Após ser jogado no rio e antes de me afogar”
 - 59 Virginia Woolf, *Flush – Memórias de um cão*
 - 67 Miguel Torga, “Nero”
 - 77 Anton Tchekhov, “Kachtanka”
 - 89 Mikhail Bulgácov, *Um coração de cachorro – História de terror*
 - 105 Graciliano Ramos, *Vidas Secas*
 - 115 Thomas Mann, “Tobias Mindernickel” e “O homem e o seu cão”
 - 125 Nikolai Gógol, “Diário de um louco”
- 133 Últimos comentários
- 141 Fontes de pesquisa
- 149 Anexos
- 155 Índice de figuras

Apresentação

Eu não teria nenhum prazer em viver em um
mundo onde os cães não existissem
Arthur Schopenhauer



Sempre me interessei pelos cães, pelo seu papel único na sociedade humana. Ao ler qualquer tipo de literatura, informativa ou ficção, ao ver um filme ou observar um quadro, presto atenção quando surge a figura de um cachorro.

Recentemente, tive a oportunidade de trabalhar com o material de uma reedição da série “História da Vida Privada”. Apesar de minha tarefa não consistir na leitura do texto, não pude resistir a certos trechos, nem às imagens que o ilustravam. Os artistas que foram ao longo dos séculos incumbidos da difícil arte de retratar o cotidiano que vivenciavam, raramente deixavam de mostrar que desde cozinhas e cortiços até salas suntuosas e quartos íntimos da nobreza sempre contavam com a presença, às vezes intrusa, outras querida, do cachorro. Fiquei fascinada por aquelas pinturas, mas não me graduei em Artes, não saberia nem por onde começar a analisá-las. E, desse modo, me surgiu a ideia de procurar, então, a figura desses mesmos cães, na Literatura. Se eles estavam nos quadros, e mais, no cotidiano, com certeza estariam nos livros.

Coincidentemente, era a mesma época da “Febre Marley”. Também li o livro, sua versão para crianças e assisti ao filme. Então, pensei: qual a origem de Marley? Certamente o autor do best-seller *Marley & Eu*, John Grogan, teria lido muitas outras histórias de cães como inspiração. Imediatamente pensei em Thomas Mann e sua descrição de um cachorro e seu dono no conto “O homem e o seu cão”. Parecia impossível Grogan não ter bebido da fonte de Mann.

Assim, comecei a jornada sistematizada de buscar os cães em meio a páginas. O que descobri foi um personagem popular, que aparece em grandes e pequenos nomes das literatu-

ras mundial e brasileira, como protagonista ou figurante. O mundo editorial, e das artes e do entretenimento em geral, devia muito a esse ser. Havia livros até mesmo para quem não gostava deste bicho: onde ele era o vilão, ou pior ainda, era maltratado, ou mesmo onde ele era um simples cão, um animal comum do cotidiano, sem nenhum efeito especial nas vidas com as quais dividia aquelas linhas literárias.

Ficou claro, porém, que abarcar todo esse mundo protagonizado por cães era uma tarefa muito além da que eu poderia me incumbir em uma pesquisa para um TCC. Por isso, selecionei algumas obras para leitura comentada, para, a partir delas, conseguir enxergar um quadro geral sobre a importância desse personagem para a literatura (não somente infantil, como é comum se pensar) e os impactos que ele vem causando no mercado editorial.

A figura do cão na produção editorial

Every publisher's list should have a book about a dog
Sally Beaman



Na sua edição de abril/maio de 2010, a revista *Panorama Editorial*, publicação da Câmara Brasileira do Livro, apresentou uma matéria intitulada “Que bicho vai dar?”, de Dina Amêndola. O texto apresenta um painel sobre o segmento literário que reúne os livros protagonizados por cães. A matéria enfoca obras como *Marley & Eu*, fenômeno editorial que vendeu mais de 5 milhões de exemplares ao redor do mundo. O livro conta a história semibiográfica de um jornalista e seu cão e já foi adaptado para o cinema e para versões infantojuvenis.

Apesar de ser responsável pela venda de 1/5 dos exemplares de *Marley*, a reportagem mostra que no Brasil o setor ainda é pequeno e dominado por livros de adestramento e infantis. A matéria, porém, se mostrou parcial, reunindo apenas livros infantis, de “autoajuda” para donos, ou semibiográficos, que tentam aproveitar o caminho aberto pelas vendas de *Marley & Eu*. Os únicos dois livros apresentados que não se encaixam nessas características são *Poemas que latem ao coração* e *Os melhores contos de cães e gatos* (lançados pela Nova Alexandria e Ediouro, respectivamente), coletâneas de contos e poemas que apresentam o animal como personagem e não necessariamente voltados para o público infantojuvenil. Esses livros apresentam, inclusive, materiais que são estudados neste Trabalho de Conclusão de Curso.

A reportagem é um exemplo de como os animais, e especificamente, o cão, protagonizam obras, literárias ou não, que podem ser reunidas como um nicho, visando seu estudo sob diversas óticas. Também mostra como o assunto está em voga no mercado editorial, não somente graças ao sucesso de *Marley*, mas igualmente ao interesse de autores em utilizar esses seres como personagens.

Para este trabalho, selecionamos obras ficcionais, de autores de diversas nacionalidades e épocas, e que, para fins de pesquisa, não são enquadradas, pelos padrões editoriais de mercado, como exclusivamente para o público infantojuvenil.

Theodore Ziolkowski, estudioso de Literatura Comparada da Universidade de Princeton, dedicou um capítulo de sua obra *Varieties of Literary Thematics*, apenas aos *talking dogs*. Nesse capítulo, ele afirma que a literatura que utiliza cães falantes como personagens constitui um gênero: “Qualquer conjunto de obras que passou por estágios tão pronunciados — início rudimentar, cume, imitações, inversões e paródias — pode ser considerado como um gênero coerente e não uma série de textos distintos. De fato, a figura do cão falante foi acompanhada desde seu começo por uma configuração consistente de temas” (1983: 122).*

Porém, nesta pesquisa não nos atemos somente a personagens cães que “falassem”, mas sim, a exemplos de cães utilizados por autores de diversas culturas e épocas e que tivessem diferentes papéis representados como elementos da narrativa, formando um quadro diversificado de personagens (que será exposto e comentado em capítulos seguintes).

Há uma diferenciação entre o nicho amplificado pelas vendas de *Marley* e o que está sendo estudado em questão. Além do caráter ficção × não ficção, os autores estudados são nomes consagrados na literatura que utilizaram uma ou mais vezes o cão como personagem em uma narrativa e, para isso, valeram-se, com maior ou menor intensidade, de recursos literários como a personificação. Por isso mesmo, o uso das palavras “nicho” ou “segmento” ou até a usada por Ziolkowski, “gênero”, não é apropriado, e preferimos o termo “recorte”. Fazemos um pequeno recorte das obras que possuem as características acima descritas, sua leitura comentada e nos aventuramos na tentativa de compreender o que atrai escritores, leitores e editores para esse tema.

São as obras e as respectivas edições selecionadas:

* As obras em língua estrangeira citadas foram livremente traduzidas pela autora deste TCC.

- ▶ Thomas Mann e os contos “Tobias Mindernickel” e “O homem e o seu cão” — (Mann, Thomas. *Os Famintos e outras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 2ª. edição.);
- ▶ Virginia Woolf e *Flush – Memórias de um cão* — (Woolf, Virginia. *Flush – Memórias de um cão*. Porto Alegre: L&PM, 2007. 2ª. edição.);
- ▶ Miguel Torga e *Bichos*, conto: “Nero” — (Torga, Miguel. *Bichos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.);
- ▶ Dave Eggers e o conto “Após ser jogado no rio e antes de me afogar” — (Eggers, Dave. “Após ser jogado no rio e antes de me afogar”. In: Hornby, Nick (org.). *Falando com o anjo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.);
- ▶ Anton Tchekhov e o conto “Kachtanka” — (Tchekhov, Anton. *Kachtanka*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.);
- ▶ Mikhail Bulgákov e *Um coração de cachorro – História de terror* — (Andrade, Homero Freitas de. “Um coração de cachorro”, in *O diabo solto em Moscou* (para um estudo da obra de Mikhail Bulgákov no Brasil). São Paulo, Tese de Doutorado defendida junto à Área de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, 1994.);
- ▶ Graciliano Ramos e *Vidas Secas* — (Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*. Posfácio de Marilene Felinto. Rio de Janeiro: Record, 2006.);
- ▶ Nikolai Gógol e o conto “Diário de um louco” — (Gógol, Nikolai. “Diário de um louco”. In: Bezerra, Paulo (sel.). *O capote e outras novelas*. N. V. Gógol. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.).

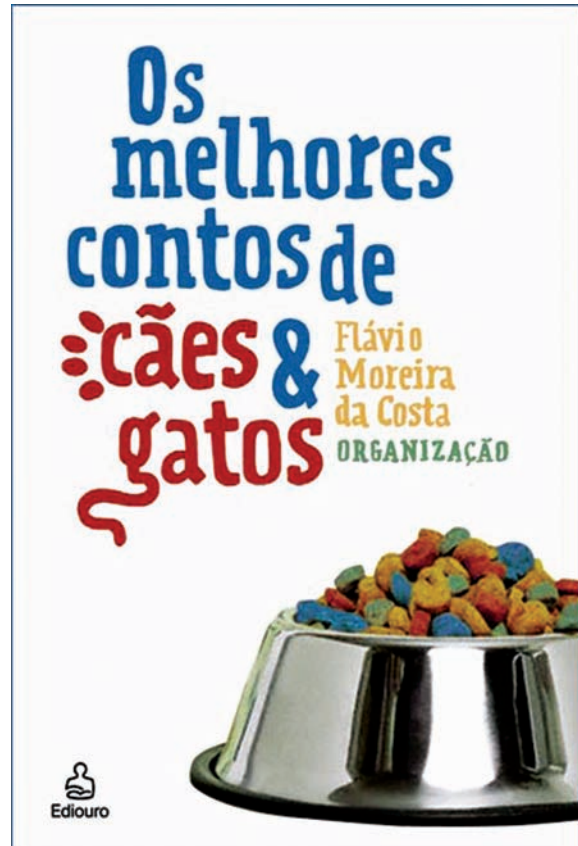
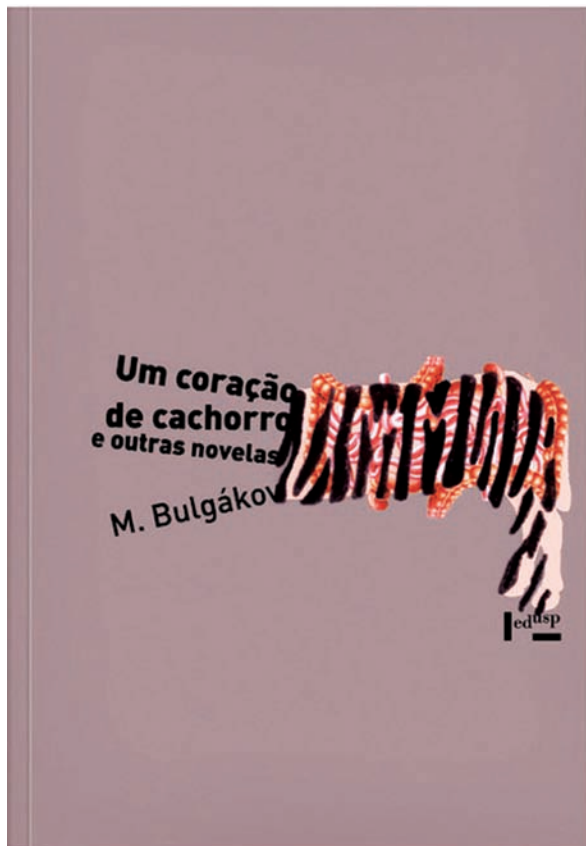
O recorte de oito autores tenta abranger obras nacionais, europeias (inclusive de língua portuguesa) e norte-americana, além de escritas em diferentes épocas, para que se forme um quadro exemplar, porém não exaustivo, e seja possível um esboço de comparação entre textos de diferentes origens e épocas.

Muitas outras obras que possuíam o cachorro como personagem-chave na história foram encontradas, porém, o tempo disponível para a elaboração deste trabalho não permitiu um aprofundamento nessas produções. Além das fábulas e contos de animais da Antiguidade

(que não serão o foco deste trabalho mas sobre os quais falaremos adiante), encontramos textos de Joe Randolph Ackerley (*My dog Tulip*), Turgueniev (*O cão fantasma, Moumou*, “O cachorro”), Machado de Assis (“Suave Mari Magno”, *Quincas Borba*, “Miss Dollar”), Eva Horning (*Dog boy*), Rainer Maria Rilke (*Um encontro*, “O cão”), William Faulkner (*O cachorro*), Jules Romains (*Os homens benevolentes*), Colette (*Conversas de animais*), Antonio F. Costella (*Patas na Europa*), Paul Auster (*Timbuktu*), Miguel de Cervantes (“Colóquio dos cães”), Franz Kafka (“Investigações de um cão”), Mark Twain, Jack London, Horacio Quiroga, Scliar, Benedetti... E a lista poderia se alongar por páginas e páginas. Quero apenas mostrar a diversidade (e quantidade) de autores que utilizaram o personagem-cão em variados gêneros textuais (contos, romances, poemas, autobiografias).

Vide a antiguidade de algumas dessas obras (“Colóquio dos cães”, de Cervantes, por exemplo, foi publicada em 1613) pode-se afirmar que a discussão sobre o cão na literatura e o caminho dessa literatura no mercado editorial não é recente. Após o lançamento de *Flush*, de Virginia Woolf, críticos atestaram que seu livro poderia ser enquadrado como um *doggie book*, ou seja, um “livro de cachorrinho”, termo pejorativo para livros que apresentam cães como personagem, e daí seu sucesso e aceitação popular nunca antes ocorridos com os livros de Virginia.

De acordo com matéria da revista *Valor Econômico*, publicada no Blog do Galeno (blog do pesquisador sobre mercado editorial e leitura Galeno Amorim): Paulo Roberto Pires, diretor-editorial do grupo Ediouro — ao qual pertence o selo Prestígio, que publicou *Marley & Eu*: “[...] a partir de *Marley*, os animais chegaram para ficar no mercado editorial. Um dos mais recentes lançamentos do grupo é *Cão como Nós*, do poeta português Manuel Alegre, que conta a história de seu cachorro. ‘É a obra de um literato, escrita antes da febre iniciada por *Marley*. Agora é filão aberto’”. É possível especular que, de tempos e tempos, um best-seller como *Marley* apareça no mercado, renovando o interesse para a venda de obras produzidas anteriormente, por autores já consagrados. É essa também a visão de Felipe Schuery, produtor editorial, que trabalhou na edição de *Os melhores contos de cães e gatos*, também da Ediouro, lançado um ano após *Marley* e que apresenta contos de auto-



Capas de *Um coração de cachorro e outras novelas* e *Os melhores contos de cães e gatos*, respectivamente.

res consagrados com personagens cães e gatos. “Acredito que o *Marley & Eu* tenha sido o vagão que puxou o comboio. Ficou muito tempo no topo da lista e levou editores a procurarem outros títulos que pudessem interessar o mesmo público. Fosse um na mesma linha, fosse a reedição de textos consagrados com animais como personagens” (Anexo I).

Plínio Martins Filho, presidente da Edusp, aponta que o mercado aproveita o interesse pelos cães para atrair vendas para livros com esse personagem: “O mercado descobre espaços, filões a serem trabalhados pelo marketing. O cachorro é afetivamente ligado ao ser humano e já tem tradição no entretenimento, como personagem, e o trabalho do setor de vendas é reforçar imaginários e atender necessidades” (Anexo II).

É notável que a presença de cães sempre foi um chamativo para as vendas. Ficará evidenciado na seção “Leituras comentadas” deste trabalho como mesmo em materiais longe de ser considerados *doggie books*, como *Um coração de cachorro*, a imagem do cão na capa é quase uma unanimidade em livros que possuam esses animais como personagem, principal ou não.

Na primeira edição brasileira, de 2010, de *Um coração de cachorro*, pela Edusp, pautou-se uma capa que utilizasse a imagem de um cachorro, porém estilizado, para fugir do estereótipo das outras capas escolhidas para esse texto em edições estrangeiras. “Queríamos fugir do lugar-comum, apresentar algo diferenciado, que causasse um impacto. As outras capa são funcionais, formais, óbvias, fazem uma leitura plana do texto” (Plínio Martins Filho, Anexo II).

Na capa de *Os melhores contos de cães e gatos*, procurou-se uma linguagem mais pop, que não remetesse à literatura clássica, e sim aos personagens em destaque.

Seja pelo relacionamento humano—cão, seja pelas possibilidades interpretativas que um animal como personagem apresenta para leitor e escritor, o animal vem sendo utilizado na literatura e atraindo vendas há muitos anos.

Fábulas, contos e semelhantes

O aparecimento de animais em textos

O animal, verdadeiro enigma – oposto a nós pela similitude

Paul Valéry



A palavra fábula tem sua origem no verbo latino *fari*, que significa “falar” (Beaumar-chais apud Góes, 1994: 4). Desse modo, a origem do texto fábula pode ser considerada oral. A literatura oral possuía a característica de entreter e educar uma comunidade. Por isso, suas primeiras derivações escritas seguiram esse propósito: a fábula, a parábola, os apólogos, as alegorias, os contos exemplares, todos possuem uma moral, um exemplo, uma proposição.

“As origens do simbolismo animal relacionam-se estreitamente com o totemismo e com a zoolatria” (Coelho, 2009: 167). Adiante na evolução social do homem, ocorre a domesticação animal e com isso também uma aproximação entre as espécies e uma transformação no modo de encará-las. Contudo, os animais mantiveram seu papel nas histórias, apenas com uma ampliação do seu leque de “atuações”.

“Soriano ao discorrer sobre os ‘contes d’animaux’ refere-se ao convívio vital entre os animais e o homem da caverna. Sua domesticação teve papel essencial para nossa sobrevivência, daí a função que têm os animais na literatura popular de via oral” (Soriano apud Góes, 1994: 7).* Uma maneira de repassar ensinamentos punitivos ou honrar atitudes exemplares, sem por consequência referenciar-se diretamente aos autores de tais atitudes tomadas como exemplos, negativos ou não, era usar esses novos personagens como porta-

* Ressalta-se que o termo “contos de animais” utilizado neste trabalho faz referência à tipologia textual em narrativa ou lírica (incluindo-se aqui parábolas, fábulas, contos maravilhosos, contos humorísticos, lendas) que possuem um animal como personagem. Apesar de alguns teóricos utilizarem subdivisões mais específicas para estudar essa tipologia, nos ateremos aos termos que condizem com a intenção do trabalho.

dores das características humanas. Assim, em vez de nomear representantes da comunidade como heróis ou criticá-los descaradamente, os animais tornavam-se — sem trocadilhos — os bodes expiatórios dos ensinamentos narrativos. Para tanto, esses animais precisavam portar características humanas, ou ainda ser “colocado em situação humana e exemplar” (Coelho, 2009: 166). Observando o comportamento dos animais, esses contadores de histórias conseguiam fazer paralelos com a humanidade.

La Fontaine explicou o uso de animais em suas *Fábulas* (1668): “Sirvo-me de animais para instruir os homens/ [...] Procuo tornar o vício ridículo,/ Por não poder atacá-lo com braço de Hércules”. Nessas linhas, fica claro como o uso de animais serve para que as críticas não sejam feitas de forma direta, correndo o risco de que a calúnia obscureça o didatismo ou denigra a imagem do autor. Nesse momento da história do uso de animais na literatura, a principal função era a alegoria política. Esse modo de tratamento dos animais nas histórias começou na Antiguidade e tem sua primeira definição teórica em Fedro, no prólogo do livro II de suas *Fábulas* (Góes, 1994: 61). Foi dessa prática que La Fontaine e outros escritores modernos retomaram a fábula e os contos de animais.

A linguagem

Apesar das diferenças de linguagem entre a fábula, a alegoria, o conto de animais e outros tipos de texto, é importante ressaltar que o papel do animal permanecia relativamente semelhante entre um e outro. Conforme exposto acima percebemos que esses textos utilizaram o animal como *exemplum* de uma *propositio* — seja de forma puramente doutrinária, como ensinamento para a comunidade, seja de forma prazerosa, como forma de entretenimento, ou um híbrido de ambas.

Em termos estilísticos, os animais podiam ser apresentados como *dramatis personae* ou *narrationis personae*, ou seja, como um personagem que executa as ações narradas (principal ou secundário) ou como narrador.

Cada espécie possuía seu próprio quadro de referência e simbologia. Nesse quadro incluíam-se simbologias negativas e positivas (por exemplo: o lobo poderia ser valente ou



Isopet (fábula acompanhada de gravura) mostrando um tipo de pássaro europeu tocando instrumentos. Disponível em: <shanaweb.net>.



Gravura para a fábula “Le Chien qui lâche sa proie pour l’ombre”, de J. J. Grandville. Observe que o cão porta óculos. Disponível em: <shanaweb.net>.



Gravura para a fábula “Le Loup et le Chien”, de J. J. Grandville. Cão e lobo aparecem vestidos como humanos e apenas a cabeça é realmente animal. Observem mãos e pés. Disponível em: <shanaweb.net>.

traidor; o leão representar a força ou a ira). Os animais, então, eram associados a sentimentos ou características humanas. Na maioria dos casos também possuíam habilidades físicas restritas aos seres humanos como conversar ou mesmo usar roupas e tocar instrumentos.

Com o advento do positivismo, viu-se uma reviravolta no uso de animais. As “histórias de bichos” tentavam, então, utilizar o animal como personagem em seu estado “natural”, vivendo sujeitos a seus instintos primários e em seu hábitat. Porém, o realismo mágico e o modernismo, quebrando regras, misturando-as ou parodiando, suplantaram essas tentativas, voltando ao animal antropomorfizado ou personificado.

E o cão?

Os cães não tiveram tratamento diferente nesses textos: apresentavam uma simbologia própria, fixada nesses primórdios da literatura e que perdura até hoje. Porém, o personagem evoluiu junto com o papel do animal na sociedade. “Desde Cérbero, o cão de duas cabeças da mitologia grega, passando pelo cão vadio que acompanhou o sofrimento final de Cristo” (Costa, 2007:14). A partir de um personagem-caráter, seguiu para um personagem-tipo até, finalmente, alcançar um posto de personagem-individualidade. Veremos um pouco de sua evolução literária, os símbolos que representou e o processo de personificação que acompanhou o personagem na seguinte parte deste trabalho.

O personagem cão

O ladrar é literatura

Teixeira de Pascoais, *São Jerônimo e a Trovoada*



Como visto na parte anterior deste trabalho, os animais surgiram na literatura oral, e continuaram na literatura escrita figurando em fábulas, contos, lendas, parábolas e semelhantes. Seu papel era educar ou entreter. Nessa tipologia textual, os animais arquetipos não possuíam uma individualidade. O cão era o Cão, a serpente era a Serpente. Apesar de também exercerem, em alguns casos, funções sagradas nas narrativas, foi apenas após a domesticação de algumas espécies que esses animais passaram de simples correspondentes dos homens (o Lobo era o homem mau, o Cordeiro o homem inocente), a personagens com uma individualidade. Agora, o cão era Argos.

Argos é um dos primeiros registros de um cachorro na literatura ocidental e aparece na *Odisseia*, como o cão de Ulisses, o único que o reconhece quando está disfarçado e também o único que pode causar lágrimas no rosto do herói. Também um cão foi o único a fazer Napoleão chorar, como descreve, em seu *Memorial de Santa-Helena*, um cão lambendo o rosto do cadáver de seu dono, em um campo de batalha.

Lacan afirma que “no animal doméstico, há algo de humano” (apud Grenier, 2002: 9) e acreditamos que escritores ao utilizarem o cão como personagem em algum texto confirmam essa hipótese. O cão, como animal doméstico, “é uma máscara seguidamente utilizada para tratar das paixões humanas” (Grenier, 2002: 103) e continua: “em geral, os cães [...] nada mais são que metáforas sobre nosso comportamento e nossa condição”.

Bom cachorro, mau cachorro

Como todo animal, o cão também é dotado de uma simbologia. Símbolo, neste trabalho, será usado com a mesma definição que Alfredo de Carvalho utilizou em seu *O simbo-*

lismo animal, retirada de Carl Jung: “aquilo que chamamos símbolo é um termo, um nome, ou mesmo uma imagem que pode ser familiar na vida diária, mas que possui conotações específicas além de seu sentido óbvio e convencional [...] implica alguma coisa vaga, desconhecida, ou que nos é oculta” (1995: 14). Além de ser, *per se*, um símbolo, o cão pode ser utilizado na literatura por meio de uma simbologia negativa ou positiva.

Bom cachorro

A simbologia positiva do cão é primordialmente a do psicopompo, o guia espiritual do ser humano, na vida e também na morte. É a primeira função mítica registrada do cão, de acordo com Chevalier, no *Dicionário de Símbolos*. Aqui encontramos Anubis, Cérbero, Xolotl, Garm... Temos também em algumas culturas, principalmente africanas, mas também com correspondentes em outras sociedades, o “bom cão” como o herói civilizatório, o dono do fogo.

Na literatura ocidental moderna, esse símbolo é atenuado, a partir da domesticação do cão pelo homem Mesolítico, tornando-o *canis familiaris* (Ziolkowski, 1983: 89), mas sua presença tanto na vida quanto na morte é inerente ao conceito que se desenvolveu de sua fidelidade e companheirismo. Primeiramente, temos na Bíblia exemplos positivos de cães, como o cão de Tobias, passando pelo “cão filosófico” de Platão, os cães enigmáticos e também filosóficos de Bonaventure des Périers em *Cymbalum Mundi* (1537), “O Colóquio dos Cães”, de Cervantes (1613), as biografias caninas do século XIX e assim adiante.

Mau cachorro

A simbologia negativa é, em termos sociológicos, mais evidente ao longo da história. Ao mesmo tempo que o cão é o guia espiritual, ele também é o guardião do Inferno.

Sua imagem negativa é registrada principalmente pela linguagem cotidiana e não pela literatura. A própria palavra “canalha” é etimologicamente advinda de *canis*. Chamar alguém de cão/cadela ou cachorro(a) é em quase todas as línguas ocidentais uma ofensa. Em países germânicos e anglofônicos, o cão é associado à feitiçaria, muito provavelmente

devido ao cão ancestral, o lobo. Nos países muçulmanos, o cachorro é um dos muitos animais impuros, com o qual o relacionamento é abjeto. Em certos países asiáticos, o cão era desprezado mesmo para fins práticos como a caça.

No Brasil e alguns países africanos, a simbologia é ainda mais óbvia, já que “cão” é um dos muitos substantivos próprios dados ao próprio Demônio.

Novamente, os exemplos em textos escritos começam e se alastram pela Bíblia. Perguntou Golias a Davi: “Sou um cachorro para você me atirar com pedaços de pau?”. E afirma Bluteau “em vários lugares da Escritura os infieis [...] e outros malfeitores são chamados de cães” (apud Carvalho, 1995: 52). Goethe utilizou o tema para mostrar, em *Fausto*, como Mefistóteles se disfarçou de poodle para entrar na sala de estudos do pupilo.

De acordo com Roger Grenier, “o cachorro, objeto de amor às vezes excessivo, atrai também, se acreditarmos no uso que a língua faz de seu nome, a desconfiança, o desprezo, a raiva” (2002: 99). O já citado Jean Chevalier concorda, pois após fazer uma extensa reunião de toda a simbologia do cão nas mais diversas culturas, afirma que estas não conseguiram resolver os aspectos antagônicos do símbolo do cão.

Cão de casa — A representação atual

Apesar da infinidade de representações arquetípicas do “cão mau”, a domesticação para fins de trabalho e a afinidade entre as espécies humana e canina que surgiu posteriormente levaram a literatura a priorizar a imagem do “cão bom” em suas obras. O cão, por sua fidelidade, tornou-se exemplo da lealdade e também da ingenuidade. Ele é muitas vezes visto como o símbolo da infância, da necessidade da criança de cuidados de um superior, sua incapacidade para a autossuficiência (Lajolo; Zilberman, 2007: 112).

Conforme dito anteriormente, o símbolo do psicopompo foi atenuado mas o cão ainda persiste como guia vital e companheiro de passagens. Aparece como amigo (Thomas Mann e “O homem e o seu cão”), acompanha o homem em situações de total precariedade (Emmanuel Levinas e seu relato autobiográfico no qual conta que um cão relembrou a prisioneiros dos nazistas sobre sua própria humanidade), permanece fiel após a morte (como

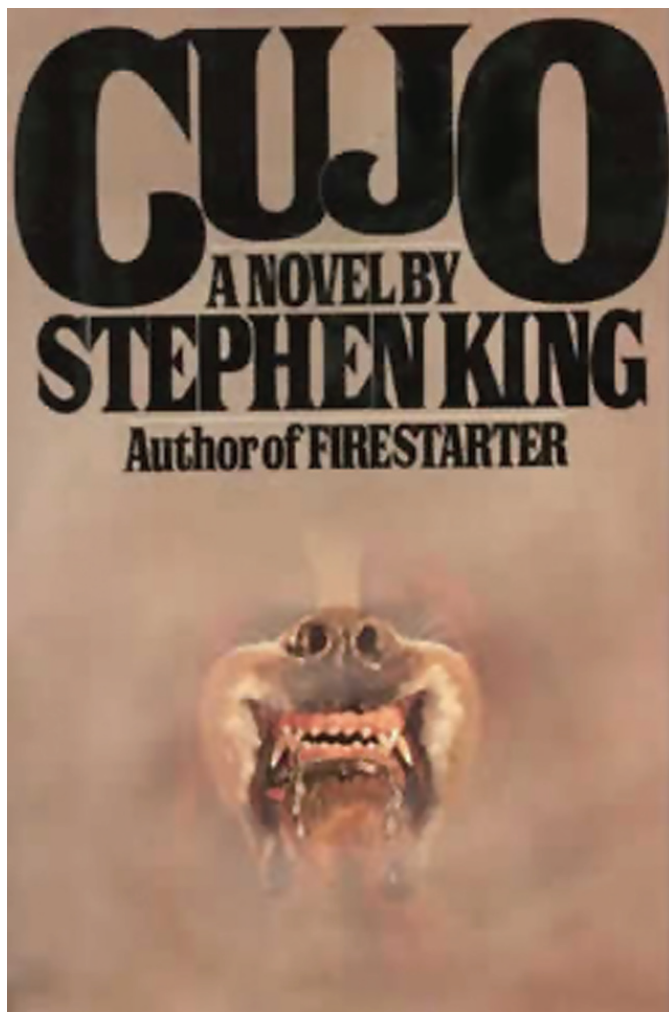
o caso registrado por Napoleão), obedece qualquer ordem (o famoso Buck, de Jack London), mantém a fidelidade mesmo a quem o prejudica (“Tobias Mindernickel” de Mann, e “Um coração de cachorro”, de Bulgácv), recusa melhorias em sua vida para permanecer fiel (“Kachtanka”, de Tchekhov).

Uma diferença a se constatar é que o arquétipo era um deus, agora o cão tornou-se o adorador e o homem é o adorado: “Ele é o único ser vivo que encontrou e reconhece um deus incontestável, tangível, irrecusável e definitivo” (Maeterlink apud Grenier : 2002, 13). Temos um exemplo disse em Baleia, de *Vidas secas*, que em seu paraíso canino “lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme” (p. 91).

Há também aqueles que procuram manter o arquétipo vilanesco do cão, em geral propositadamente voltando às origens desse símbolo, como Stephen King e seu cão raivoso, *Cujo*, livro que foi adaptado para um filme violento.

Se o animal é uma máscara para tratar do humano, o uso primordial do animal na literatura (na literatura oral e nas fábulas em diante) foi sofrendo estilizações mas permaneceu em seu cerne o mesmo. Como afirmou Ziolkowski sobre o conto de Kafka “Investigações de um cão” (1922): “Kafka está usando uma história de animal para apresentar essencialmente uma situação humana [...] [ele] recorre a animais como drásticos análogos para relações humanas” (1983: 87-88). Em um resumo simplificador: nas histórias selecionadas, o cão aparece como espelho do homem, sua alegoria, ou é vítima (ou desfrutador) de uma situação criada pelo homem (na maioria dos casos, porém, ocorrem as duas situações). Portanto, acontece uma espécie de personificação desse personagem (mesmo que ele não fale ou pense), sem necessariamente ocorrer uma antropomorfização. Isto é, o cão é, sim, uma *persona* nessas histórias, não somente um figurante, porém, não necessariamente possui características únicas da espécie humana.

Neste TCC, selecionamos obras cujos personagens-cão formassem um quadro diversificado de personagens, porém que tivessem em comum o fato de serem personificados (pelos outros elementos da narrativa, por suas características próprias ou pela projeção que outros personagens ou narrador criem). Como apoio teórico às leituras comentadas



Capa de *Cujo*,
de Stephen King, editora
The Viking Press, 1981.

de cada obra, que veremos adiante, e melhor entendimento do lugar ocupado por cada cão no amplo campo da personificação, foi criado um quadro tipológico desses personagens.

Dentre as diversas perspectivas sob as quais esses personagens poderiam ser analisados, escolhemos o estudo de sua forma de personificação e de seu papel narrativo pois estes nos pareceram os laços mais fortes que os ligavam, maior do que a relação das obras, em si, como “gênero”.

Outro ponto de ligação entre as obras e personagens, para estudo dos últimos, é a relação entre personagem-cão e narrador. Dessa forma, podemos observar o grau de dependência do personagem-cão com a “humanidade” (no sentido de características humanas) para que funcione como personagem-individualidade. Até que ponto esse cão está personificado? É possível, colocando-o em contrapartida com o elemento narrativo narrador, perceber se este animal foi retratado mais próximo de seu estado “natural” ou se foi extremamente personificado.

Vejamos mais detalhadamente a seguir.

Tipologia de cães



Narrador

“Após ser jogado no rio e antes de me afogar”, Dave Eggers

Steven é o personagem principal e também o narrador. Dentre as obras escolhidas neste recorte, é o único caso de narrador-cão. Sua narração é feita por meio de um monólogo dialético, pois são feitas apelações diretas ao leitor: “Vocês deviam me ver um dia” (p. 155). Ele é o caso mais próximo que temos do gênero de *talking dogs* analisado por Theodore Ziolkowski, em *Varieties of literary thematics*. Além do monólogo há a reprodução direta de diálogos entre cães, dos quais Steven participou. Ainda em relação aos cães analisados por Ziolkowski, o personagem que mais lembra Steven é o famoso Snoopy, dos quadrinhos de Charles Schulz, devido a suas vidas próprias, independentes do papel que lhes é dado na sociedade humana, e a plena consciência dessa dupla vida: cão/ser doméstico.

Sua consciência a esse respeito e suas observações da sociedade humana também associam Steven ao observador cínico. O cinismo, na filosofia grega, era uma corrente que pregava um estilo de vida dissidente do sistema social vigente. A palavra “cinismo” vem do grego *kynikos*, que significa “como um cão”. Em poucas linhas, a filosofia pregava o treinamento mental (desenvolvimento dos julgamentos e da crítica), mas também o treino físico. Steven pratica os dois: a análise social, bem como sua atividade física preferida, a corrida, o que acaba o levando à morte. Portanto, Steven age realmente como um narrador-cão, em seu princípio mais antigo.

Personagem principal (tipo de narrador: onisciente)

Flush – Memórias de um cão, Virginia Woolf

Flush, apesar do subtítulo da obra, não é o narrador. Ele é o personagem principal. O narrador das memórias do cão é onisciente e intruso (o texto está repleto de digressões opinativas).

Para uma melhor visualização do que significa um cão como personagem principal de uma obra narrada por um narrador onisciente humano, voltamos à obra de Ziolkowski.

O pesquisador afirma que a ambiguidade do cão (“ao mesmo tempo tão espiritual e tão selvagem”) fascina autores. Para preencher essa necessidade “cinoscópica”, há ao menos duas formas literárias: as narrativas “relativizadas ou antropocêntricas” e as “absolutas ou cinocêntricas” (Ziolkowski, 1983: 94). Flush se encaixa nessa última, sua história é contada pelo “ponto de vista do cão”, ou seja, é “cinomórfica”.

Em resumo, o cão é o personagem principal, são seus pontos de vista e biografia. Suas memórias, porém, são contadas por um narrador onisciente. Veremos na leitura comentada do texto, como Woolf usou esse recurso para analisar a sociedade vitoriana pelo surpreendente e esteticamente inovador ponto de vista do cão.

Personagem principal (tipo de narrador: onisciente)

“Nero” (no livro *Bichos*), Miguel Torga

Aparentemente, o conto “Nero”, presente na coletânea de contos *Bichos*, de Torga, possui a mesma tipologia de personagens do supracitado, *Flush*, de Woolf. Ambos, Nero e Flush, são os personagens principais, que nomeiam a obra, e tem sua história contada por meio de um narrador onisciente.

Porém, vemos algumas diferenças de estilo na construção dos dois personagens. Em *Flush*, fica claro que o narrador onisciente é o biógrafo do cão. Já Nero, em seu leito de morte, tem também sua biografia contada, contudo, por um narrador onisciente que não se apresenta como um biógrafo. Ele nos passa uma visão panorâmica da vida de Nero, quando este está em seu leito de morte, porém, de forma impessoal, sem digressões e sem dirigir-se aos leitores.

Em um primeiro momento, poderíamos então considerar que esse narrador é o típico narrador em terceira pessoa observador, como acontece em *Kachtanka*, exposto abaixo, e não onisciente. Mas não é o caso. Aqui observamos uma sutileza importante para o estudo do personagem-cão.

O narrador de *Torga* não é apenas observador, pois além de supor sentimentos humanos em Nero por meio de suas atitudes (“por isso encostou-se no chão, devagar” p. 13), ele também tem conhecimento do que se passa na mente de Nero sem ser por suposições por meio de atitudes externalizadas (“envaideceu-se todo” p. 16). A consequência desse conhecimento interno de Nero é que o narrador pratica, então, um processo de personificação mais elaborado. Nero está então menos próximo de um ser humano do que Flush, porém mais do que *Kachtanka*.

Personagem principal (tipo de narrador: observador)

“*Kachtanka*”, Anton Tchekhov

Kachtanka, nesse conto de Tchekhov, também é a personagem principal, como Flush. Também o narrador é em terceira pessoa, porém, no caso, não é onisciente nem intruso. Trata-se de um clássico narrador em terceira pessoa observador. Ele testemunha um ponto de vista limitado e o relata. Portanto, a personificação é menor em relação à que acontece com Flush. O narrador sabe que *Kachtanka* está nervosa ou lembra de algo, por exemplo, a partir das observações de suas atitudes, sua movimentação (latir, abanar o rabo, abaixar a cabeça). Ele faz uma interpretação das atitudes caninas de *Kachtanka*. A personificação, então, tenta se conter ao mínimo em favor da narração da história. Há uma tentativa explícita de verossimilhança. A “máscara humana” será colocada, ou deixada de lado, pela interpretação única que cada leitor dará ao texto. Apenas ao final, ele se afasta levemente da impessoalidade da narração.

Como em todos os contos de Tchekhov, a pluralidade de interpretações é sua principal qualidade. Por isso, esse texto, geralmente associado à literatura infantil, foi escolhido para este trabalho — que não se concentra necessariamente nesse gênero —, pois esse material

exige um leitor instrumentalizado ou experiente, graças a sua complexidade disfarçada por elementos comuns.

Personagem principal/narrador parcial

Um coração de cachorro – História de terror, Mikhail Bulgákov

Bolinha, o personagem cão de *Um coração de cachorro*, é o primeiro narrador que aparece na história. Ele é um narrador em primeira pessoa insciente, que apresenta seu ponto de vista individual. Em sua narração, não consegue se comunicar com humanos ou outros cães, apesar de entendê-los quando eles lhe dirigem a palavra, então seu ponto de vista é individualizado. Temos uma visão do seu fluxo de pensamento, com poucas intrusões externas.

No entanto, Bolinha é considerado pela maioria dos críticos de Bulgákov como um narrador não confiável. O principal elemento que levou a essa conclusão é o fato de Bolinha saber de antemão coisas que lhe seriam impossíveis, como o nome de seu futuro dono. Ele o nomeia corretamente antes de ouvir alguém dirigir a palavra ao homem e sem ter uma identificação escrita (Bolinha conhece os rudimentos da leitura). Bolinha também é o nome pelo qual todos os chamam, sem nunca ele ter sido batizado com essa alcunha e nunca ser interpelado por este nome perto de outras pessoas.

Em um texto maravilhoso ou fantástico, o leitor pactua com a obra e aceita tudo que lhe é apresentado. Logo no começo de *Um coração de cachorro*, aceitamos que Bolinha pensa, tem opiniões políticas e lê. No entanto, essas pequenas inverossimilhanças ficcionais podem levar o leitor a pensar: “Bolinha é realmente um personagem-cão personificado? Ou estamos sendo enganados por um narrador em terceira pessoa disfarçado?”

A figura desse narrador em terceira pessoa surge após algumas páginas de narrativa de Bolinha. Ele é um narrador em terceira pessoa onisciente, que continua a nos mostrar o que se passa na mente do cão. Por isso, Bolinha é um narrador parcial (por contar apenas parte da história) e insciente. Graças a este segundo narrador, sabemos mais do que o próprio Bolinha sobre a história de sua vida.

O fato de existir a possibilidade de estarmos sendo “enganados” pelo narrador infiel, que se passa por Bolinha, acrescenta à ideia alegórica da história (mais detalhada na leitura comentada).

Personagem secundário anáfora (tipo de narrador: onisciente)

Vidas secas, Graciliano Ramos

A famosa Baleia é um personagem secundário pois não há personagem principal em *Vidas secas*, ou ainda, todos são principais (sem contarmos as leituras mais metafóricas que consideram a seca, por exemplo, o personagem principal). Ela também é anáfora, pois, de acordo com Beth Brait, em *A personagem*, “são aquelas que só podem ser apreendidas completamente na rede de relações formadas pelo tecido da obra” (1993: 46). Isso não implica na leitura completa do livro, já que cada capítulo funciona como um conto independente. Contudo, a maestria de Ramos consegue tecer essa “rede de relações” em cada capítulo.

Brait vai além e afirma que a personagem anáfora junta em si características do herói e dos personagens coadjuvantes (elementos de conexão da narrativa, ou *embrayeurs*), o que é visto em *Vidas secas*. No capítulo “Baleia”, ela é a personagem principal, o herói. Em outros capítulos, ela funciona mais como um coadjuvante. No contexto geral da obra ela é uma personagem anáfora.

O narrador em terceira pessoa onisciente apresenta uma visão panorâmica dos acontecimentos, realçada pela estrutura de capítulos intercambiáveis da obra. Ele tem consciência narrativa total, mas não é um narrador imparcial. Por isso, a personificação de Baleia e a animalização dos seres humanos nivelam os personagens, como elementos da narrativa.

Personagem secundário adjuvante (narrador observador)

“Tobias Mindernickel” e “O homem e o seu cão”, Thomas Mann

Bauschan e Esaú são os cães que figuram nos contos de Thomas Mann “O homem e o seu cão” e “Tobias Mindernickel”, respectivamente. Apesar da imensa diferença — principalmente na estética (aprazível X sombria) e no sentimento (simpatia X repulsa) provocado no leitor — entre esses dois textos, o tipo dos personagens-cão possuem a mesma forma.

Como explicitado na tipologia de *Flush*, Ziolkowski dividiu as narrativas “cinoscópicas” entre “relativizadas ou antropocêntricas” e “absolutas ou cinocêntricas” (1983: 94). O mesmo autor determina que em “O homem e o seu cão”, Mann criou uma narrativa “relativizada ou antropocêntrica”. Ele afirma que Mann “analisa a personalidade do cão por meio de uma projeção de características humanas no cachorro”, e continua, “[Mann] descreve seu cão com termos que seriam totalmente apropriados para os tipos burgueses de suas primeiras histórias” (idem, ibidem). Acreditamos que o mesmo acontece em “Tobias Mindernickel”. Apesar de a descrição de Esaú não ser tão detalhada quanto a de Bauschan, a narrativa é antropocêntrica. Em ambos, o cão não é o personagem principal mas serve como gatilho para análises e digressões do narrador, bem como para atitudes (tanto de Tobias Mindernickel, quanto do narrador de “O homem e o seu cão”). Ambas narrações também são dialéticas, levando o leitor a concordar com as ideias desenvolvidas pelos narradores a partir da observação do ambiente construído. A diferença é que em “O homem e o seu cão”, Mann relata histórias reais de sua vida com seu cão, e em “Tobias Mindernickel”, a origem do narrador e a verdade da história não ficam tão explícitas.

Personagem secundário *embrayeur* (narrador confessional)

“Diário de um louco”, Nikolai Gógol

O doente mental que escreve seu diário em “Diário de um louco” é um típico narrador confessional fictício, justamente pelo tipo de texto desenvolvido, um diário.

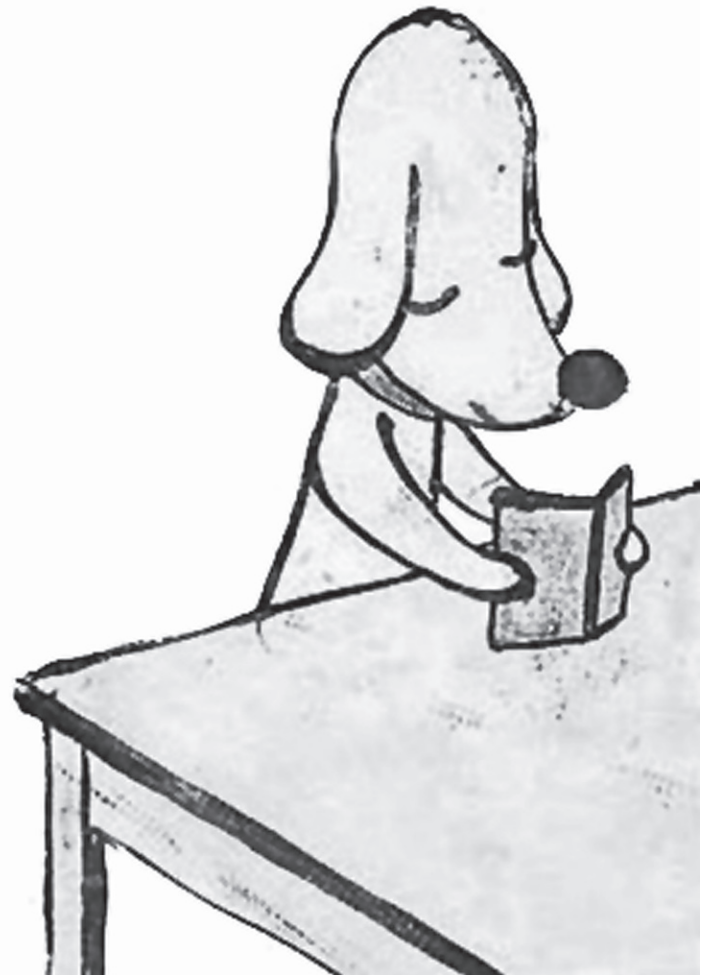
Em um material confessional que não seja correspondências, todos os outros personagens são coadjuvantes, pois o único personagem principal é o eu narrador, mesmo que sua redação seja dialética. No caso, como estamos observando uma paródia de romances epistolares, a dialogia se alterna entre um leitor imaginário, o próprio diário e consigo mesmo, em uma espécie de monólogo interno dialético.

Contudo, o que temos aqui, graças à condição mental do narrador, são personagens-cães que não são simples coadjuvantes, e sim, *embrayeurs*, pois são “elementos de conexão e [...] ganham sentido na relação com os outros elementos da narrativa” (Brait, 1993: 46).

Medji e Fidel são duas cadelas que Aksenty (o louco) escuta conversarem entre si. Depois, ele descobre que elas não apenas conversam, mas também trocam correspondências. Aksenty rouba essas cartas e não só nos conta sobre elas, como faz uma transcrição de seu conteúdo, nas páginas de seu próprio diário.

Como acreditamos que tudo não passa de alucinações de Aksenty, e o que estaria escrito nas cartas caninas são somente versões e deturpações de seus próprios pensamentos, os cães ganham uma nova roupagem na tipologia de seus personagens. Passam de meros figurantes, cães domésticos sem outra função (a realidade da história) a personagens importantes, *embrayeurs*, que tomam a pena do narrador (textualmente). Na metalinguagem desenvolvida por Gógol, esses cães têm duas existências: a real, de animais comuns, figurantes do cotidiano sem qualquer importância (ou, podemos dizer, sem qualquer personificação) que supomos a partir do conhecimento que o diário pertence a um eu narrador alucinatório; e a do diário, que é um espelho da mente do louco, onde podemos ver suas alucinações, nas quais os cães são extremamente personificados, quase antropomorfizados.

Leituras comentadas



Dave Eggers

“Após ser jogado no rio e antes de me afogar”

Eu pensava que todos éramos iguais, mas quando fiquei dentro do meu corpo morto, olhando para o fundo lamacento do rio, percebi que alguns querem correr e outros têm medo de correr, e talvez sejam infelizes e raivosos por causa disso

Dave Eggers, “Após ser jogado no rio e antes de me afogar”



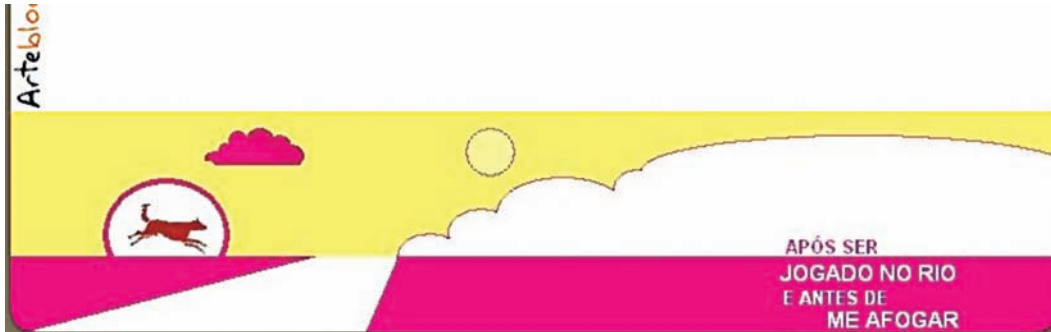
Dave Eggers nasceu em 1970, em Boston, EUA e teve uma vida marcada por diversas e seguidas tragédias. Começou sua prolífica carreira em 1993, como editor de revistas e autor de quadrinhos. Seu primeiro romance é uma autobiografia com elementos ficcionais chamada *Uma comovente obra de espantoso talento* (*A Heartbreaking Work of Staggering Genius*), lançada em 2000, publicada no Brasil pela Rocco. O conto “Após ser jogado no rio e antes de me afogar” foi publicado inicialmente em 2000 na coletânea, organizada por Nick Hornby, chamada *Falando com o anjo*, pela editora Riverhead Trade, nos EUA e pela Rocco, no Brasil, dois anos depois.

A coletânea contém 12 contos escritos especialmente para ela por autores contemporâneos de língua inglesa. O lucro da publicação foi revertido para a escola sem fins lucrativos especializada em educação de autistas que o filho de Hornby frequentava à época. Em 2004, o conto foi relançado em uma coletânea de contos de Eggers, editada pelo próprio autor na casa publicadora fundada por ele, a McSweeney’s. Essa nova edição chama-se *A fome de todos nós* (*How we are hungry: Stories*) e foi lançada no Brasil também pela Rocco.

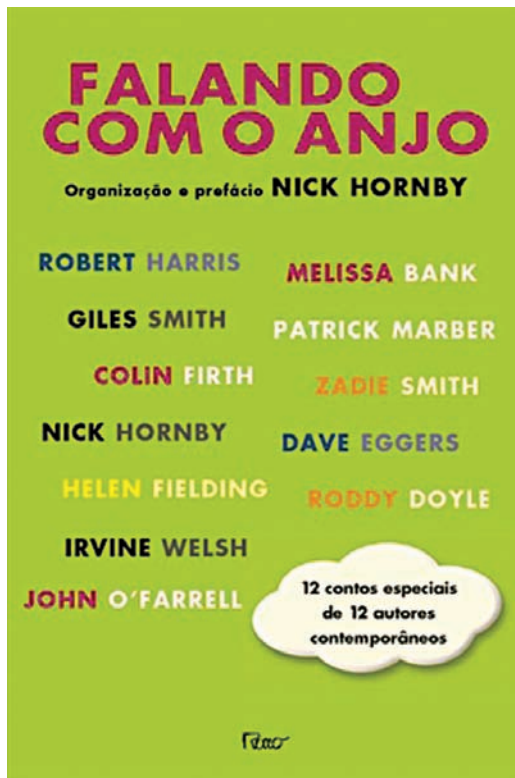
No Brasil, o texto foi adaptado, em 2008, para uma peça de teatro homônima. Ela foi encenada pela curitibana Cia. Provisória e dirigida por Nina Rosa Sá.

A história e o personagem

“Após ser jogado no rio e antes de me afogar” é considerado pelos críticos (por exemplo, a rigorosa crítica literária do *The New York Times*, Michiko Kakutani) como o *tour de force*



Cartaz da peça baseada no conto, encenada pela Cia. Provisória.



Falando com o anjo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

de Eggers justamente por ser o protagonista um cão, Steven. A narração não é em terceira pessoa, mas sim, em primeira. Então, temos um caso incomum de cão-narrador. Outra especificidade deste conto é que a narração é realizada *post-mortem*. O que diferencia Steven do cão Nero, de Torga (além do ponto de vista da narração), é que enquanto Nero está prestes a morrer, Steven já faleceu e relembra sua vida, sua personalidade, seu ambiente. Em seguida, Steven conta como aconteceu sua morte. Apenas nas duas últimas páginas acontece a narração do que aconteceu após sua morte, “Depois que eu morri, aconteceram tantas coisas que eu não esperava” (p. 166). A partir desse pequeno parágrafo, Steven conta o que aconteceu fisicamente com seu corpo, como ele ficou preso a ele por alguns dias até ser libertado. No mundo que habita após a morte, temos uma lembrança imediata do sonho moribundo de Baleia, pois Steven está em um campo, parecido com os da Terra, onde ele pode praticar sua atividade preferida: correr. Ele também toma consciência do que é Deus: o Sol. E, assim, tem uma última epifania, que é justamente a que todos os seres humanos gostariam de ter: ele entende o sentido da vida.

Outro fator de humanidade para Steven é seu nome e sua posição na família que o acolheu, “ótimas pessoas” (p. 156). Steven ama apenas as crianças e não entende os humanos adultos. Apresenta-se então uma dicotomia pois Steven tem consciência de que sua sensibilidade é muito maior do que a da maioria das pessoas que encontra em seu caminho: ele é maltratado, já foi obrigado a ser cachorro de rinha, e quando não aceitou lutar tentaram matá-lo; ouve suas “conversas imbecis” e vê seus “olhos terríveis” (p. 156), por isso, sua apreciação por crianças, que ele julga ter o seu nível de sensibilidade. Portanto, vemos Steven se considerar mais humanizado do que a maior parte dos habitantes de seu ambiente. Ele, inclusive, afirma não ouvir mais os humanos, pois suas palavras não correspondem ao que eles fazem. Steven afirma “vejo que acontece” (p. 156), Então, ele vê que os homens são capazes de mentir e trair, algo de que ele não é capaz. Desse modo, Steven é parcialmente humanizado, ele não tem todas as características dos seres humanos, tem apenas seu lado bom, o lado infantil, inocente. Seu lado selvagem não é caracterizado por atitudes animais, as quais os seres humanos são capazes, mas sim por atitudes de sua natureza

canina, como apostar corrida com outros cães. Como mostrado na tipologia criada para este trabalho, essas características o tornam um “observador cínico”.

Os companheiros de corrida de Steven também são personificados, têm nomes humanos (Edward, Franklin, Susan, Mary etc.) e sentimentos idem. Porém, Steven é ainda mais do que eles, pois atitudes muito selvagens como a matança de esquilos não o interessam. Quando isso acontece, ele prefere não sair de casa e brinca com as crianças de sua família. Inclusive os esquilos são humanizados, assistem às corridas e fazem comentários maldosos, o que irrita alguns cães que, então, os caçam. Mas, a humanidade deles é parcial, eles não têm a mesma desenvoltura que os cães para se comunicar. Suas falas são robóticas, mecânicas. Traçando um paralelo entre o mundo canino e o humano, é como se os esquilos fossem a mídia ou a opinião pública, emitindo comentários predefinidos, julgamentos rasos ou maldosos, como: “— Ele não pulou tão bem como eu queria que pulasse” ou “Estou tão feliz que ele tenha caído e pareça estar sofrendo” (p. 159-160). Os esquilos nunca interagem com os cães, apesar de já terem sido convidados a correr. Steven não entende porque eles apenas olham e falam, porém não fazem nada. A solução para que os comentários cessem, volta-se para o instinto animal.

Dave Eggers consegue, em um conto curto, desenvolver com habilidade um tipo de personagem raro. Dessa maneira ele foi aclamado pela crítica e público como um dos melhores contistas da coletânea *Falando com o anjo*, o que deu fôlego para o material ser republicado em outra coletânea e adaptado para peças. O conto é um dos mais mencionados em blogs e sites de cultura pop.

Virginia Woolf

Flush – Memórias de um cão

Não é tanto um livro sobre um cachorro
quanto de alguém que gostaria de ser um
Quentin Bell, sobrinho de Virginia, sobre *Flush*



Virginia Woolf nasceu em 25 de janeiro de 1882. Em 1915, ela publica seu primeiro livro, *A Viagem*. *Flush* apareceu somente 18 anos depois. Woolf escreveu entre 1930 e 31, *As Ondas*, um romance complexo, com uma forma de narrativa em fluxo de consciência, sem enredo, completamente experimentalista e em consonância com o modernismo inglês dos anos 1930. A experiência foi fatigante para a mente delicada de Virginia, o que a levou a se dedicar a leituras leves. Uma delas foi a troca de correspondência entre os poetas vitorianos Robert Browning e Elizabeth Barrett. Nesses textos, a figura que captou a atenção da escritora foi o cocker spaniel de Barrett, Flush. Ela, então, coloca-se o desafio de escrever as memórias desse cão a partir dos fatos descritos na correspondência dos poetas. Essas memórias, por seu tamanho e forma, não são consideradas pela obra de Joan Bennett, *Virginia Woolf: her art as a novelist*, um romance, mas estão catalogadas sob a rubrica “Outros trabalhos” (apud Sellers, 2010: 121). A discrepância entre as duas obras vizinhas é o que causa maior espanto, levando muitos a considerar *Flush*, inicial e erroneamente, uma obra menor, não moderna. A crítica não acolheu bem *Flush* — chegando a dizer que a carreira de Woolf havia se encerrado —, mas o público sim, tornando-se um dos seus maiores sucessos de venda, adotado pelo Book Society e Book of the Month Club, à época clubes de livro que eram decisivos na boa venda de uma obra.

Virginia era uma escritora consciente de seu trabalho. Ela mantinha uma preocupação com a publicação em si de suas obras, não se concentrava apenas em sua criação, tomando decisões editoriais. Em carta a sua irmã Vanessa Bell — quem faria as ilustrações desta e de outras publicações de Virginia —, de 1933, ela descreve detalhadamente como quer a pro-

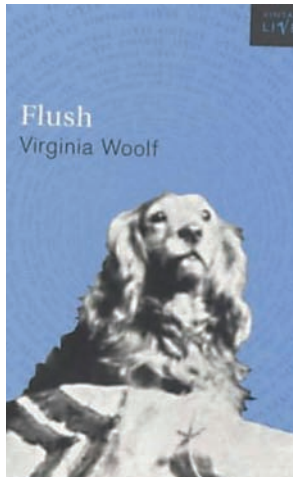
dução gráfica de *Flush*: as quatro ilustrações de Bell reunidas (o livro possuía um total de dez imagens) em um caderno distinto, o tamanho do livro (21,6 x 14 cm) , e instruindo-a sobre um possível redesenho do projeto gráfico para se adaptar a esse tamanho que ela recomenda. A preocupação com a aparência do livro continuou, fazendo com que Woolf requeresse mais imagens, inclusive fotografias de Browning e Barrett, pela qual teve que pagar direitos de copyright. Como pode ser observado no livro, Woolf tinha uma imagem bem gráfica de *Flush*, sua aparência e o que ela influenciou em cenas da história são uma constante. Por isso, outra preocupação foi o animal escolhido para representar *Flush* na fotografia da capa. Ao final, ficou decidido por Pinka, um cão que Woolf havia ganhado de seu amante Vita Sackville-West (Sellers, 2010: 224-25).

Após o lançamento, em outubro de 1933, *Flush* fez muito sucesso de público nos Estados Unidos e na Inglaterra. Virginia recebeu comentários de que ele poderia se tornar um filme e seria bem pago. Essa ideia deve-se em grande parte à estética do livro, repleta de imagens sinestésicas e jogos narrativos e descritivos de Woolf, que exploraram a fundo descrições de planos e visões aéreas, características modernistas que acabaram sendo subestimadas pelos críticos devido ao tema do livro: a biografia de um cão.

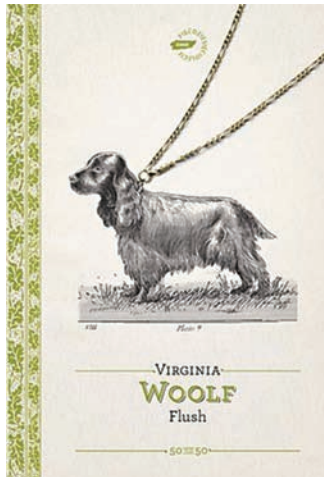
Ao longo dos anos o livro alcançou o mundo em diversas traduções: 1934, Alemanha, S. Fischer Verlag; 1935, França, Éditions du Siècle; 1935, China; 1938, República Tcheca; 1941, Itália, Mondadori; 1938, em catalão, em Barcelona; 1944, Espanha, Pelayo; 1947, Húngria; 1973, Israel; 1979, Japão; 1983, Finlândia; 1986, Rússia; 1987, Portugal, Edições Afrontamento; 1992, Grécia; 1993, Turquia; 1994, Polônia.* A única edição encontrada no Brasil é a da editora L&PM, publicada em 2003.

A edição da Persephone, editora londrina, de 2005, é um caso à parte. A sobrecapa é um papel marmorizado antigo, usado comumente à época de Woolf e com ilustrações originais da primeira edição.

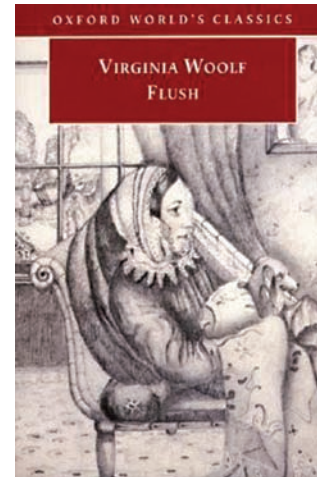
* Dados retirados de Brownlee Jean Kirkpatrick, Stuart N. Clarke. *A bibliography of Virginia Woolf*. Oxford: Oxford University Press, 1997.



Inglaterra, Oxford University Press, 1998.



Versão polonesa.



Inglaterra, Vintage (divisão da Random House), 2002.



Única edição brasileira: L&PM, 2003.



Sobrecaça da edição da *Persephone* com papel marmorizado.



Desenho de *Flush*, feito pelo irmão de Elizabeth Barrett, Alfred Barrett, de 1843. Ilustração utilizada na edição da *Persephone*, original da primeira edição.



Spaniel em paisagem, quadro de Samuel Spode, 1835

A história e o personagem

O conto *Flush* começa com a descrição da vida do cão Flush com sua primeira dona, onde vivia livre para explorar o campo. Dada a condição de saúde de Barrett, ele foi dado como cão de companhia para ela. O choque entre a vida enclausurado no quarto de uma enferma e a vida ao ar livre causaram um grande impacto no espírito de Flush. Mas Flush era um cão consciente de sua origem nobre e da beleza de sua raça e como era um belo espécime dela, então, logo conseguiu se identificar com a nobreza da vida de sua nova dona e com sua aristocracia.

Logo Barrett começa seu relacionamento com Browning, o cão Flush não aprova, mostrando repetidas cenas de ciúme. Sua dona passa a direcionar sua atenção e carinho a Browning, diminuindo sua afeição para com Flush. No entanto, um incidente acontece e a ordem das coisas é restaurada: Flush é raptado por criminosos especializados em sequestrar cães de raça e pedir dinheiro em troca. Depois que Flush é recuperado, uma outra novidade surge. Elizabeth está inquieta e cheia de preparativos. Flush sente-se ameaçado e com medo de ser abandonado. Apesar dos temores, quando sua dona foge para a Itália com o amante, Flush é levado também. Na Itália, Flush se adapta perfeitamente à vida mediterrânea, com sol e amores, e as relações democráticas, onde as raças não parecem importar mais tanto (“Será que o Kennel Club não estendia sua jurisdição até a Itália?” p. 100) onde permanece até sua morte tranquila. Antes de falecer, Flush experimenta uma maior humanização quando Elizabeth tem um filho e o cachorro passa por uma jornada de sentimentos até aceitá-lo como membro da família.

Flush demonstra frequentemente características humanizadas, porém sem perder seus principais instintos caninos. Identifica-se em um espelho e tem orgulho de sua origem e raça, identifica-se com sua dona, sente-se aflito, ciumento, abandonado, com medo...

Virginia era especialista em humanizar animais e animalizar humanos. Constantemente achava traços animais ou encontrava correspondentes no mundo animal às pessoas com quem convivia e com si mesmo. Assinava cartas como “sua afetuosa spaniel Virginia” ou dizia que Freud tinha “olhos leves de macaco” e Aldous Huxley era um “gafanhoto gi-

gante” (Flint, 1998: xiii-xiv). Muitas atitudes de seus personagens também são comparadas a animais, em metáforas como “latindo por convites” ou “como um leão procurando sua próxima presa” (idem, ibidem). Essa relação parece que passou despercebida à crítica da época, que subjulgou ou mesmo ignorou o livro. Apesar de ter sido um sucesso de público, boa parte da crítica o viu como um livro-piada de Woolf, o que hoje a corrente crítica totalmente desaprova. Percebeu-se que *Flush* conta a história, na verdade, da própria Elizabeth Barrett e do papel da mulher na Inglaterra vitoriana. Nas entrelinhas da correspondência, Woolf leu a biografia de Flush; em *Flush*, lemos a história de Barrett representando um trecho da história feminina ocidental. Detalhe importante: Woolf não captura apenas a questão de gênero, mas também de classe pois um dos personagens mais importantes da história é Wilson, a criada da poetisa.

Contudo, enquanto o uso do mundo animal ficou evidente, a crítica social (e de gênero) ficou nas entrelinhas, a ser “colhida pelo leitor” (Sellers, 2010: 77). A própria Woolf descreve seu livro como ao mesmo tempo muito leve e muito sério, mostrando as diversas leituras que podem ser feitas dele: uma improvável e cômica biografia de um cão, ou uma crítica social.

Miguel Torga

“Nero”

Era *Nero*. E ficou senhor do nome,
do seu nome, como da sua coleira
Miguel Torga, “Nero”

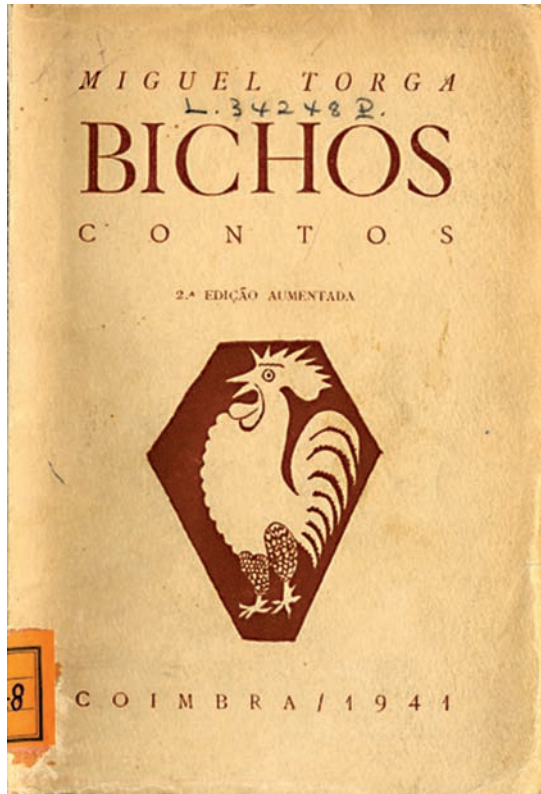


Miguel Torga, pseudônimo para Adolfo Correia Rocha, nasceu e morreu em Portugal, em 1907 e 1995, respectivamente. Torga também era médico e no primeiro ano de faculdade publica o primeiro livro de poemas, *Ansiedade*. No ano seguinte, inicia sua colaboração com a revista modernista *Presença*. A colaboração durou apenas até 1930, quando rompe com o núcleo da revista por diferenças de caráter morais e estéticos. Sua aversão à elite intelectual rendeu-lhe o apelido nesse meio de “rei dos chatos”. Seu caráter humanista está presente em seus textos, principalmente contos e poemas, e também em atitudes que tomou ao longo da vida. Sua personalidade também pode ser explicada pelo pseudônimo que escolheu: “Miguel”, um nome típico português e “Torga”, uma planta resistente, de raízes profundas, comum na região transmontana de Portugal.

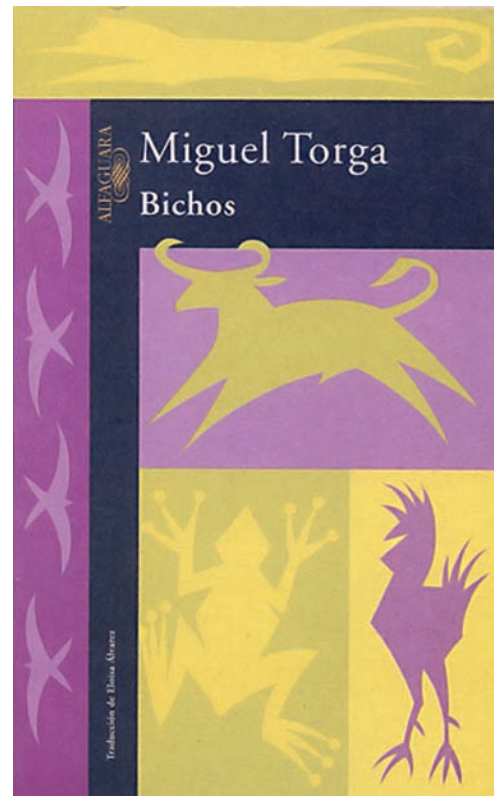
Bichos, uma coletânea de contos em que cada um tem como protagonista uma espécie de animal, inclusive seres humanos, foi lançada em 1940, logo após Torga ter saído da prisão, onde havia ficado encarcerado por um ano sob a acusação de “defender ideias subversivas”. “A polícia política tardaria a entender o alcance daquelas histórias de animais com homens por detrás (os “bichos com juízo”) que foram fazendo o seu caminho dentro e fora do país” (Disponível em: <<http://purl.pt/13860/1/miguel-torga.htm>>). Alguns contos que entram na coletânea já haviam sido esboçados na *Revista de Portugal*, com a qual colaborou em 1937.

De acordo, com Cleonice Berardinelli, autora do prefácio à edição utilizada nesta pesquisa, da Nova Fronteira, de 1996: “Nenhum dos livros de Miguel Torga — e são muitos!”*

* De acordo com a edição da Nova Fronteira, são 80 obras entre poesia, prosa, teatro e diários.



Segunda edição aumentada foi publicada apenas um ano depois do lançamento.



Portugal, Alfaguara, 1998.

REVISTA DE PORTUGAL

N.º 1

SUMÁRIO

ALEXANDRE HERCULANO, CARTAS INTI-
MAS. JÚLIO, DESENHO. NASSO DE
SACAREIRO, SEXTA CANÇÃO DE DE-
CLÍNIO. JORGÊ DE LIMA, ÚLTIMO ESPEC-
TÁCULO E OUTROS POEMAS. AFONSO
DUARTE, VIDA. ANTÓNIO SÉRGIO, TESE E
ANTIIESE NOS SONETOS DE ANTERO.
JOSÉ RÉGIO, JACOB E O ANJO. ADOLFO
CARAS MONTENEO, A POESIA DE JULES
SUPERVIELLE. MIGUEL TORGA, ALGU-
MAS HORAS DA CRIAÇÃO DO MUNDO.
ANTÓNIO DE SOUSA, LENDA DO PATO
BRAVO. CARLOS QUEIROZ, NO FUNDO
DO TEJO. CARLOS SINDE, CONCLUSÕES
QUASI FINAIS. JOÃO CASPAR SICHES,
DISCURSO SOBRE A INUTILIDADE
DA ARTE.

CRÍTICA. CLASSICOS. POESIA. EN-
SAIO. FILOSOFIA. LITERATURA BRA-
SILEIRA. LITERATURA FRANCESA.
LITERATURA INGLÉSA. MÚSICA.

JORNAL, Redacção, JOÃO FALCO,
JOSÉ RÉGIO, MIGUEL TORGA, ETC.

COIMBRA · 1937 · OUTUBRO

Edição da *Revista de Portugal*
que publicou primeiras versões
de contos presentes em *Bichos*.

— teve tantas edições quanto *Bichos*. A primeira é de 1940 e a décima nona, de 1995, ano da morte do autor” (Bernardinelli em Torga, 1996: 1). Em um ano já alcançava a segunda edição. Em 1946, foi feita a primeira tradução, para o espanhol. Em 1950, seguiu-se a tradução inglesa pela editora George Allen & Unvein, ilustrada, sob o título *Farrusco The Blackbird*. O livro é considerado um clássico da literatura em Portugal e é leitura obrigatória no sistema educacional português. Além da Alfaguara, outras edições recentes foram elaboradas em Portugal pelas editoras Dom Quixote e Leya.

Outras traduções: 1950, Romênia; 1980, França; 1984, Japão; 1985, tradução para o servo-croata; 1986; Alemanha.

No Brasil, o livro só chegou na década de 1990, pela editora Record e foi adquirido, em 1996, pela Nova Fronteira.

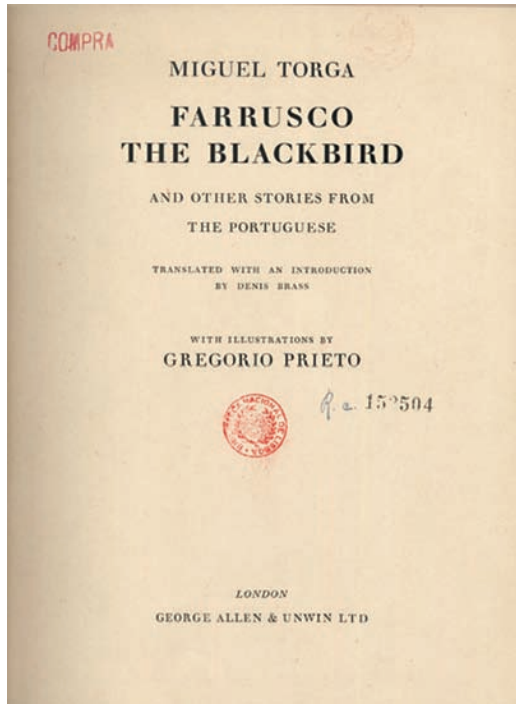
É interessante notar que na maioria das capas, ao contrário do que ocorre com outros livros em que figuram o cachorro, não há a imagem de cães. Talvez tenha sido uma escolha editorial para mostrar a diversidade de espécies que se encontram nessas páginas e assegurar que não apenas animais de estimação serão encontrados nesses contos.

Na capa da edição usada nesta pesquisa, vemos a silhueta de um cão junto aos outros (conferir p. 72).

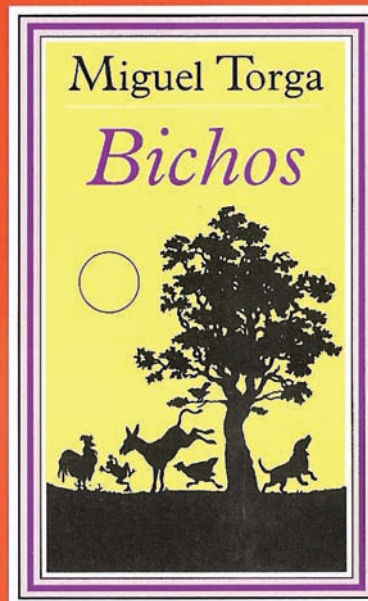
A história e o personagem

Entre os contos, “Nero”, o que abre o livro e um dos mais conhecidos da coletânea, tem um cachorro como protagonista. Nero está em seu leito de morte — o quintal — e lá relembra sua vida desde quando era um “lapuz sem apelido, muito gordo, muito maluco, sempre agarrado à mama da mãe” (p. 14), sua relação com os humanos de seu círculo, sua predileção pela irmã de seu dono oficial, e ao fim, “podre por dentro e por fora” (p. 24), lembra do filho e ao ver que a irmã do dono chora ao se despedir, morre feliz.

Os animais de todos esses contos de Torga estão bastante personificados. Não deixam de exercer suas atividades típicas, mas, caracterizam-se principalmente pela humanidade de seu intelecto e de seus sentimentos. Nero, por sua vez, despede-se de todos antes de mor-



Página de rosto e segunda capa de *Farrusco The Blackbird* priorizando a história sobre o pássaro Farrusco.



Brasil, Nova Fronteira,
1996.


EDITORA NOVA FRONTEIRA

rer, deseja que sua morte seja calma e digna, sonha com um enterro bonito, ouve a missa, não é nenhum “maricas”, arranja sua vida “particular” (p. 21), não gosta de cenas desagradáveis, alegrou-se ao ter um filho, lembra-se da mocidade e se desengana com o mundo.

Por outro lado, nos contos os quais figuram seres humanos como personagens principais, estes são animalizados. Temos o Sr. Nicolau, entomologista, que à hora da morte sente um médico colocando uma agulha em sua espinha e lembra-se do que fez com seus “irmãos” e explica ao médico qual a melhor maneira de fazê-lo:

— Má técnica... Era éter acético primeiro, e só então... Oxalá, não se esqueça ele ao menos de escrever no rótulo, correctamente, o meu nome em latim...

E daí a nada, depois da última contracção, sereno e de olhos fechados, ali ficou quieto e feliz, à espera que o metessem em sua caixa.” (p. 126)

Percebemos aí uma inversão do que acontece com Nero. A explicação para esse paralelo, que permeia o livro de humanização/animalização, está escrita nesse mesmo conto: “[Sr. Nicolau] lembrou-se do que tinha feito aos milhares de irmãos [...]” (p. 126). Torga escreve um livro em que animais e homem não são diferenciados. Em seu prefácio ele também deixa isso claro: “Saúdo-te apenas nesta alegria natural, contente por ter construído uma barça [sua Arca de Noé, como explica no começo do prefácio] onde a nossa condição se encontrou [...]” (p. 10).

Outro conto, “Madalena”, traz uma mulher que dá à luz, escondida, um bebê morto. Essa mesma mulher rosna ao pensar no homem que a engravidou e na hora do parto acabou cavando, com os pés, a cova de seu filho natimorto. Também, nesse caso, temos uma diferença gritante entre esse nascimento e o orgulhoso nascimento do filho de Nero.

Em “Ramiro”, um pastor de ovelhas mata outro por ter assassinado sem querer sua melhor ovelha. Distancia-se aqui, novamente, o homem, de Nero, enquanto aquele matou para proteger sua honra, Nero evitava ao máximo “cenas desagradáveis” (p. 21) em lutas para defender sua honra. Fazia-o, mas de malgrado. Ramiro manteve-se indiferente ao seu ato. Mesmo antes de cometê-lo, Ramiro já era visto na comunidade como alguém desumanizado, que metia medo por não conversar, só resmungar e se portar como um “bicho entre os bichos”.

Apenas no conto “Jesus” não há desumanização do personagem, conto no qual Jesus pratica seu primeiro milagre, ajudando um filhote de pintassilgo a nascer. Talvez fosse uma mensagem cristã de Torga sobre a fé na humanidade.

“Nero”, portanto, se encaixa na coletânea como um dos questionamentos que Torga faz em relação ao o que é a humanidade, o que diferencia seres humanos de animais. A tese de Torga coloca humanos e animais em paridade: todos são bichos. Esses contrapontos apresentados em todas coletâneas, os animais nomeados como seres humanos, por exemplo, levam-nos a crer que Torga se voltou para o uso de animais exemplares. Entre eles, “Nero” se destaca tanto pela maestria narrativa do conto quanto a proximidade afetiva que este animal exerce no leitor. Como abertura da coletânea, o conto causa um impacto importante que o torna um dos mais lembrados da obra. Mesmo sem ressaltar o cachorro nas capas, o conto se destaca na preferência do público leitor e da crítica.

Anton Tchekhov

“Kachtanka”

Confia no teu cão até o último momento, mas na tua mulher
ou no teu marido, apenas até a primeira ocasião

Anton Tchekhov



Anton Tchekhov foi um autor russo, também médico, considerado um dos maiores nomes na escritura de contos. Ele nasceu em uma cidade portuária ao sul da Rússia em 1860 e faleceu em 1904, de tuberculose, doença que carregou desde os 24 anos. “Por conseguinte, sua infância e juventude decorreram no período das reformas de Alexandre II, sua mocidade foi marcada pelo período sombrio que se seguiu ao assassinio do czar e à ascensão de Alexandre III ao trono, e sua idade madura se desenvolveu quando já se iniciavam os acontecimentos revolucionários que haveriam de subverter toda a estrutura da existência descrita por Tchekhov” (Schnaiderman, 1999: 9).

Os cachorros tiveram uma papel importante na vida de Tchekhov, sempre mencionados em suas cartas, consagrando páginas e páginas à descrição de seus comportamentos e atividades. Um casal de dachschunds, Brom e Quinine, tem o privilégio de dormir no mesmo quarto que o escritor (Rayfield, 2000: 293). Na obra *Anton Chekhov: a life*, que conta a biografia de Tchekhov, os cachorros sempre são mencionados como membros da família, como Anton os considerava. O enterro de um é motivo de reunião dos irmãos e a cada mudança de cidade ou casa, o(s) cachorro(s) sempre é contabilizado entre os membros que dividem o mesmo teto.

Em sua vida artística não foram só os cães que estiveram presentes, seu conto “Cold blood”, sobre um rebanho faminto, baseado na história de falência de um primo seu, proporcionou uma homenagem da Sociedade Protetora de Animais de Petersburgo ao contista. O sucesso, porém, tomou rumos extraordinários após a publicação de “Kachtanka”, em 1887, no periódico *Nóvoie Vriémia* (Novo Tempo). Foi o primeiro trabalho de Tchekhov a ser publicado em formato de livro (Rayfield, 2000: 162), em 1903.



Ilustração feita por um
estudante de Taganrog,
cidade natal de Tchekhov.
Fonte: Côté, 2005.

A história e o personagem

Kachtanka é uma cachorra de pelo castanho que acompanha seu dono, um marceneiro, em sua entregas. Na movimentação da rua coberta de neve, ela acaba se perdendo na multidão. Logo, um homem a encontra e a chama para sua casa. É uma casa mais confortável e com mais abundância de comida do que seu antigo lar. Mas tudo isso não a faz esquecer dele e de seu amigo, o filho do marceneiro, com quem sempre brincava. E sente saudade. Logo ela conhece os outros habitantes da casa: um gato, um ganso e um porco. Todos têm nome e sobrenome. Eles também são treinados para exposições em um circo. Logo, o novo dono de Kachtanka, que agora chama Titia, percebe que ela é também talentosa e a encaixa no número. Um dia, o ganso morre e Titia o substitui. Na sua primeira apresentação, seus antigos donos estão na plateia do circo e a chamam de volta. Ela não hesita, atende aos seus chamados e corre em sua direção. Logo, ela já estava os seguindo pela rua cheia de neve, como fez quando se perdeu. De volta ao antigo lar, conforto da casa do adestrador parece um “sonho comprido e confuso”.

Publicação

“Kachtanka” em geral é encarado como um conto infantil — principalmente quando tomada como exemplo a tradução adaptada por Rubens Figueiredo, e publicada pela Cosac Naify principal edição utilizada neste TCC —, com um final feliz e uma moral. Contudo, Tchekhov possuía uma teoria sobre o conto, essa arte que ele dominou: “um conto sempre conta duas histórias” (Piglia, 1994: 37). A tensão entre as duas histórias nunca é resolvida: “a história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão” (Piglia, 1994: 39). “Não lhe cabe tomar partido, nem ceder à tentação de opinar. Sua função é coletar os dados que os sentidos apuram. Seus contos são anamneses, às vezes inconclusivas [...] O conto não acaba, mas se interrompe. A vida continua. Que o leitor complete os finais, ou que os deixe mais abertos ainda, com base nos dados que tem aos olhos” (Fróes, 2010). Essa tensão em Kachtanka está justamente no fato de ser um conto com o óbvio apelo ao público infantil, tanto pela personagem animal carismática, como pelos temas subjetivos

de ligação com as raízes, confiança, desamparo, que, por sua vez também atraem a leitura pelo público adulto. A história pode ser lida como uma fábula com final feliz, e também como uma jornada psicológica de conhecimento de um novo mundo, expansão dos horizontes. É curioso notar como o Império Russo passava, no mesmo momento da escritura do conto, por uma aproximação com o Ocidente e suas ideias. Tchekhov escreveu-a para o público infantil, mas sem o subestimar, contou duas histórias e expandiu o alcance do conto e suas possibilidades.

“Kachtanka” é o principal conto de Tchekhov envolvendo a participação de um cão. Apesar de ter em “Vanka”, “Front blanc” e “A dama do cachorrinho” utilizado os cães como personagens, estes figuram em segundo plano, não são *personas*. Kachtanka é a personagem principal. Vê o dono como um amigo, sente saudade, analisa sua situação atual e compara-a com a anterior, fica angustiada e inquieta com a iminente morte do ganso...

De acordo com a escritora Janet Malcolm, Kachtanka é, além de humanizada, um alterego do escritor. Malcolm faz um análise sobre essa obra, descrevendo um paralelismo entre a vida de Kachtanka e a do autor. E vai além, ao descrever um conto como uma “parábola da alienação”, pois a cadela deverá inevitavelmente voltar ao seu lar, mesmo que a vida anterior fosse pior, ela ao menos era autenticamente sua.

A escritora descreve o momento pelo qual Tchekhov passava, à época em que escreveu o conto. Ela afirma que o poderoso editor do jornal supracitado *Nóvoie Vriémia*, Suvórin, seria o “treinador do circo literário da Rússia”, impelindo Tchekhov a escrever para seu jornal e exaltando seu talento. Ela aponta que as cartas de Tchekhov, no período, são febris, frenéticas, escritas em impulso animalesco. “Elas sugerem que o artista literário, como o animal que executa seu número, está fazendo algo que não é natural [...] Fazer arte vai contra a natureza” (Malcolm, 2005: 173).

Essa análise de Malcolm cai no erro de associar indelevelmente o autor à obra. O professor da cadeira de Literatura Russa da Universidade de São Paulo, Homero Freitas de Andrade, em entrevista concedida para esta pesquisa, afirmou que além de essa análise ser incorreta em termos atualizados de crítica literária, ela não corresponde à realidade

exposta nos estudos biográficos de Tchekhov. Suvórin nunca teria sido um “treinador” de Tchekhov, pois este influenciava diretamente no trabalho do editor e também possuía plena consciência de seu talento e do potencial de cada uma de suas obras. Tchekhov percebeu muito antes de seu editor a necessidade de publicar o conto sobre a cachorrinha castanha. Tchekhov, como Woolf, opina inclusive sobre o aspecto gráfico da publicação. Em carta a Suvórin de 3 de abril de 1888: “Os sonhos de edições elegantes transfiro-os para Kachtanka, e se as ilustrações forem bonitas e a edição requintada, poderei até não lamentar o prejuízo” (Tchekhov, 2002: 45). Nessa carta, ele tratava sobre um livro o qual ele havia sugerido que fosse impresso em papel barato pois não saberia se faria sucesso, ele preferiria que um gasto maior com a qualidade técnica da produção gráfica fosse direcionado para Kachtanka. Em outubro do mesmo ano, Tchekhov mostra que ele próprio está à procura de um bom ilustrador.

Entretanto, a publicação de “Kachtanka”, que foi um sucesso de vendas, não aconteceu de forma natural, e muitas cartas trocadas entre Tchekhov e seu editor atestam o esforço e interesse daquele em publicá-la e a morosidade deste em fazê-lo.

“Publique a quantidade que você quiser de meus livros. Não esqueça a ‘Kachtanka’. Já está na hora de soltá-la. Se a gente fizer uma edição ilustrada e puser na capa o cachorro que está guardado na gaveta de sua mesa, perto da janela, ela fará sucesso” (Tchekhov, 2002: 349). Nessa carta escrita a Suvórin, em 13 de maio de 1891, o pesquisador Homero Freitas de Andrade acrescenta uma nota em que diz que “Kachtanka” foi publicada em 1892, no jornal *Nóvoie Vriémia* com ilustrações de A.S. Stépanov, com grande sucesso.

“Estou lhe enviando a *Kachtanka*, caro Aleksei Sergueievitch, e trate de escondê-la. A capa, quero dizer. Ela será branca e nela haverá uma cachorra com uma mancha. Coisa simples, mas boa. Quem a desenhou foi o pintor Stépanov, um caçador fanático, que conhece os cachorros nos seus mínimos detalhes. Retratar uma mestiça de bassê com vira-lata não é uma coisa tão simples, mas Stépanov, conforme poderá ver, foi brilhante. Repare nas patas e no peito. Dar a um focinho de raposa à expressão mansa de um cachorro também não é fácil, mas ele conseguiu. Mostre o desenho a Nástia e a Bória [filhos de Suvórin], se eles gostarem, significa que

está bom. Os outros desenhos ainda não ficaram prontos. Não tenho jeito de insistir: trata-se de amigos [até o fim daquele ano não ficariam prontos]” (Tchekhov, 2002: 107).

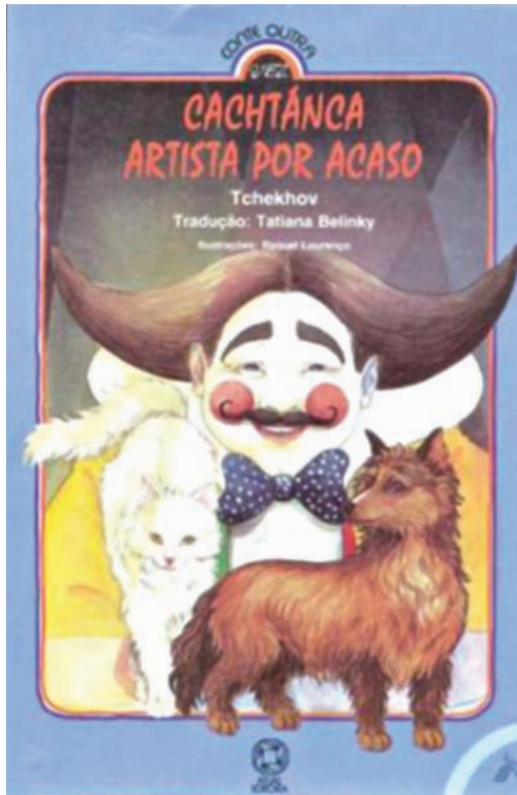
“E como vai a ‘Kachtanka’? Nesses três anos em que esteve guardada com você poderia ter me rendido três mil” (Tchekhov, 2002: 386).

Finalmente, “Kachtanka” saiu impressa em livro, em 1903, com ilustrações de D. Kardóvski, com inúmeras reedições até hoje, consagrando-se como um sucesso editorial mesmo com a demora do editor em perceber seu potencial.

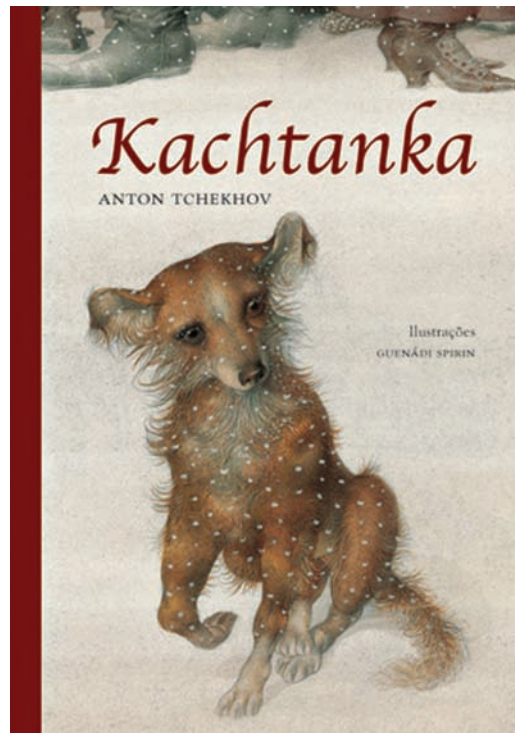
No Brasil, o conto foi publicado inicialmente em coletâneas de contos. A primeira tradução direta para o russo de que se teve notícia nesta pesquisa foi a edição *O beijo e outras histórias*. Com tradução de Boris Schnaiderman e ilustrações de H. Horn, pela editora paulistana Boa Leitura, em 1961. Logo depois a editora deixou de existir e passou os direitos para a Círculo do Livro. Hoje, essa versão é lançada pela Editora 34. Em 1982, a Abril Cultura lançou outra versão de Schnaiderman, com Maria Jacinta, na coletânea *As três irmãs e Contos*. O conto foi redescoberto na década de 1980 com um bom potencial para figurar em uma edição própria, visando a adoção pelo público infantil e pelos professores da rede de ensino, o que foi feito pela Editora Atual, com o nome de *Cáchtanka* (conferir p. 85). Essa edição foi traduzida pela renomada Tatiana Belinky e inclui nota bibliográfica sobre Tchekhov e roteiro de uso em sala de aula.

Nos anos 2000, o conto ganhou o que pode ser considerada sua edição definitiva no Brasil. A editora Cosac Naify o publicou com ilustrações do artista russo contemporâneo Guenádi Spirin e tradução e adaptação de Rubens Figueiredo. A obra ganhou o prêmio FNLIJ de 2009 na categoria “Altamente recomendável tradução ou adaptação criança”. As ilustrações de Spirin apontam que a vontade de Tchekhov em “dar a um focinho de raposa à expressão mansa de um cachorro” foi respeitada, como pode se observar pela imagem da capa (conferir p. 85).

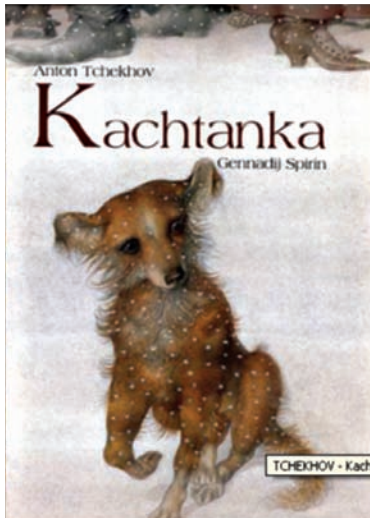
A mesma edição pode ser encontrada na França, publicada em 1992 e 2008, respectivamente. Nesse país, “Kachtanka” também figura em coletâneas para crianças como na da Gallimard, *Front blanc*, publicada em 2005, que traz além de “Kachtanka”, outros dois contos



Edição da Atual.



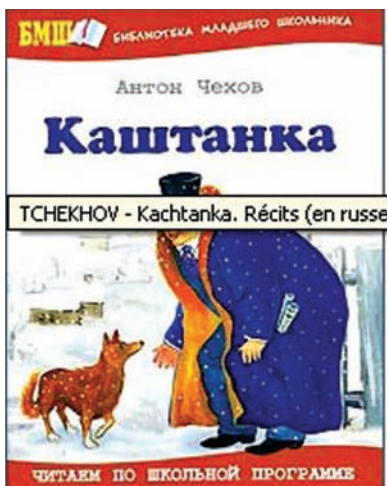
Brasil, Cosac Naify, 2008.



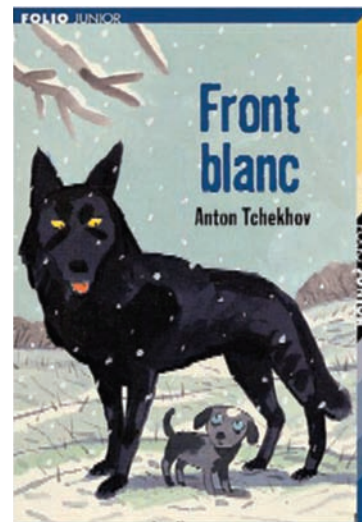
França, 1992.



França, Sorbier, 2008.



Edição russa.



França, Gallimard, 2005.

de Tchekhov que figuram animais “Tristesse” (supracitado como “Cold blood”) e “Front blanc” (sobre uma loba que procurar um cordeiro mas acaba achando um cãozinho com uma mancha branca, ela vai embora e o cão a segue). É interessante notar que nessa capa optou-se pela imagem da loba e do filhote, em vez da mais famosa imagem da cachorra castanha. Na Rússia, “Kachtanka” também recebeu tratamento parecido, em edição própria (conferir p. 86).

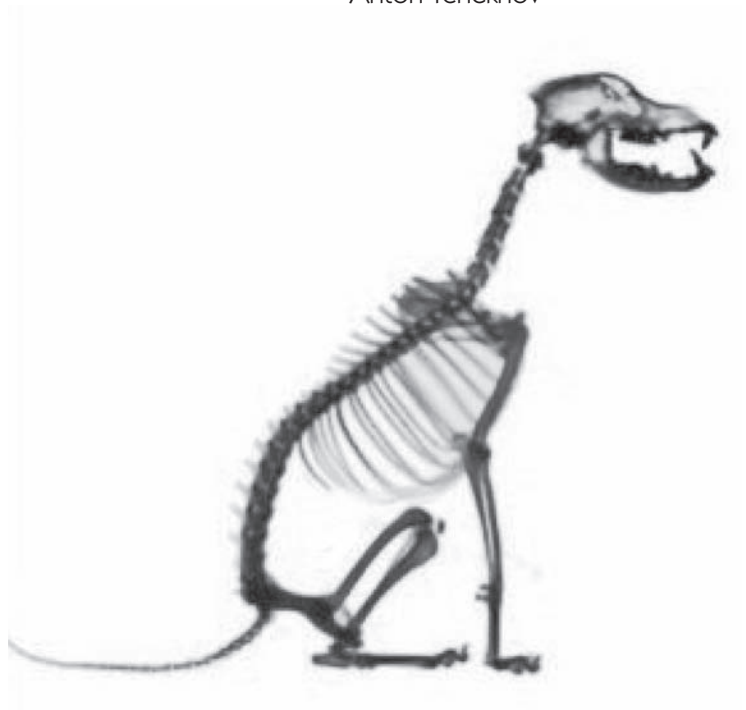
Em Portugal e nos Estados Unidos, encontramos mais publicações do conto em coletâneas.

Mikhail Bulgákov

Um coração de cachorro – História de terror

Que grandes pessoas, os cães!

Anton Tchekhov



Mikhail Bulgákov nasceu em 1891, na cidade de Kiev e faleceu em 1940, em Moscou. Sua vida apresenta muitos pontos em comum com Tchekhov. Ambos eram médicos por formação, escreveram peças teatrais, contos figuraram importante papel no conjunto de sua obra e o tom cômico também pontuou a quase totalidade de seus trabalhos. A principal diferença é que Bulgákov escreveu romances.

História da obra *Um coração de cachorro* na Rússia

Em 1925, Bulgákov divulgou o rascunho de *Um coração de cachorro* à editora Niedra. Prevendo uma possível censura, o editor suspendeu a publicação do conto. Um mês depois, o mesmo editor recomendaria alguns cortes, pois o considerava “um panfleto extremamente crítico da vida contemporânea” (Homero, 2002: 105). A mais aparente crítica é para a valorização de um “modelo” ideal de homem para a União Soviética, o que muitos críticos chama de *homo sovieticus* e o desastre advindo dessa intenção: o monstro criado pelo Professor Filípp Filíppovitch. O mercado editorial, à época, era controlado pelo Estado e alguns meses depois, sua casa foi vistoriada e o original da novela apreendido. Em entrevista a GPU (primeiro nome da polícia secreta da URSS), ele afirma que talvez possa ter carregado na crítica à União Soviética, haja vista sua condição de escritor satírico (idem, 110).

O texto foi publicado oficialmente na União Soviética somente em 1987, porém o material já havia percorrido alguns círculos por meio de leituras, que o próprio Bulgákov realizou e pelas *samizdat*, termo russo que pode ser traduzido livremente como “autopublicação”. *Samizdat* eram cópias ilegais de obras censuradas — prática que floresceu na União

Soviética pós-stalinista, antes da *glasnost*. A autora Ann Komari, em um artigo sobre as *samizdat*, transcreve relatos de que uma das obras mais circuladas por este meio na década de 1970 foi *Um coração de cachorro*. Afirma-se inclusive que uma cópia passava por tantas mãos que o papel ficava com uma aparência “tão fragilizada quanto a de seu autor”.

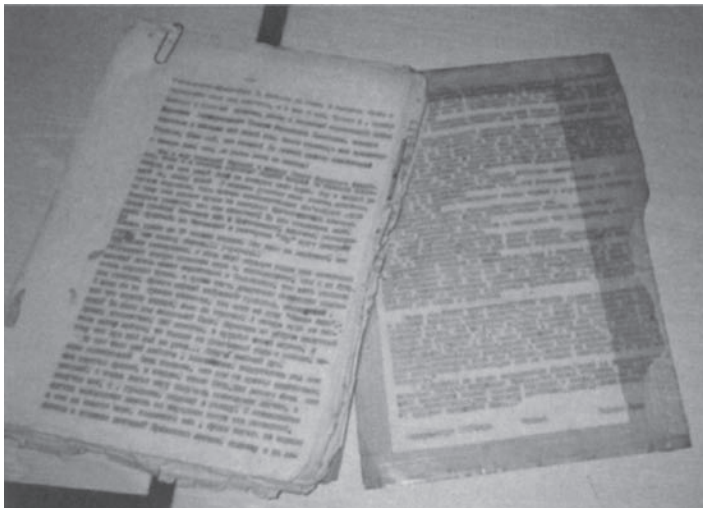
Em 1991, comemorou-se na Rússia o centenário de Bulgákov. Além de congressos, palestras e outros eventos, o jornal mensal satírico *Krokodil*, dedicou inteiramente sua edição de maio ao autor. Nas palavras cruzadas, todas as dicas das verticais vinham de *Um coração de cachorro*. As horizontais eram de *O Mestre e Margarida*, a obra mais conhecida de Bulgákov. Isso mostra o renovado e grande interesse que a novela gerou nessa época. Nessa década, pós-*glasnost*, muitos livros proibidos ou com poucas cópias disponíveis estavam sendo reimpressos e caíam no gosto popular novamente. Parecia a realização do sonho de Vladimir Voinovich, autor satírico, escrito em 1976: “30 mil cópias de Bulgákov? Não há mais papel? [...] Publique Bulgákov conforme a demanda, vamos começar com 1 milhão de cópias” (Apud Milne 1995: xiii).

Cinema e teatro: a repercussão

Em 1973, uma ópera cômica *The Murder of Comrade Sharik* (Sharik é o nome do cão protagonista da história, no Brasil traduzido para “Bolinha”) foi idealizada por William Bergsma, um compositor americano. Recentemente, outro musical foi feito, em uma universidade americana por seus estudantes.

Em 1987, no Teatro do Jovem Espectador de Moscou, Genrietta Yanovskaya dirigiu a adaptação para o teatro de *Um coração de cachorro*. Essa peça ficou consagrada como um manifesto teatral perante um novo mundo de novas possibilidades artísticas. Portanto, apesar de Bulgákov e outros autores censurados também possuírem textos dramáticos, foi *Um coração de cachorro* que se tornou o libelo dessa manifestação artística de retomada dos textos censurados, que representava o possível futuro livre do país.

No começo dos anos 2000, dois grupos teatrais de Toronto, no Canadá (Théâtre Français de Toronto e Pleiades Theatre) encenaram duas versões para a história, uma em inglês e outra em francês.



Cópia da samizdat de *Um coração de cachorro*. Disponível em: <www.jstor.org/stable/1520346>.

heart of a dog

Adapted by Frank Galati From Mikhail Bulgakov Directed by Judy Navas
 A Science Fiction Comedy Coming to a Future Near You! A sexual rehab researcher transplants human sex glands into a scrawny stray dog and our dynamic pooch turns the prof's world upside down.

NOVEMBER 14-22, 2008

	FR 11/14 7:30P	SA 11/15 7:30P	SU 11/16 5P
Tu 11/18 7:30P	We 11/19 7:30P	FR 11/22 7:30P	SA 11/21 7:30P

SONOMA STATE UNIVERSITY
 CENTER FOR THE PERFORMING ARTS, EVERT B., PERSON THEATRE
 BOX OFFICE 707.664.2355 WWW.SONOMA.EDU/PERFORMINGARTS/EVENTS

TICKETS \$15 GENERAL \$22 FARE (FACULTY, ALUMNI, STAFF) \$8 STUDENTS & SENIORS
 FR. STUDENTS FREE WITH VALID STUDENT ID.

Cartaz de divulgação do musical baseado em *Um coração de cachorro* da Sonoma State University



Em cena, atores canadenses no papel de Sharik (Bolinha) logo após a cirurgia e do Professor. Disponível em: <www.utoronto.ca/tsq/04/ormsby04.shtml>.



Cartaz de divulgação do filme italiano *Cuore de cane*, 1976.

Em 2009, a companhia de teatro canadense, de Montréal, Le Groupe de la Veillée encenou uma nova adaptação para o francês do conto. Isso demonstra que o texto continua circulando em diversos meios, confirmando sua atualidade.

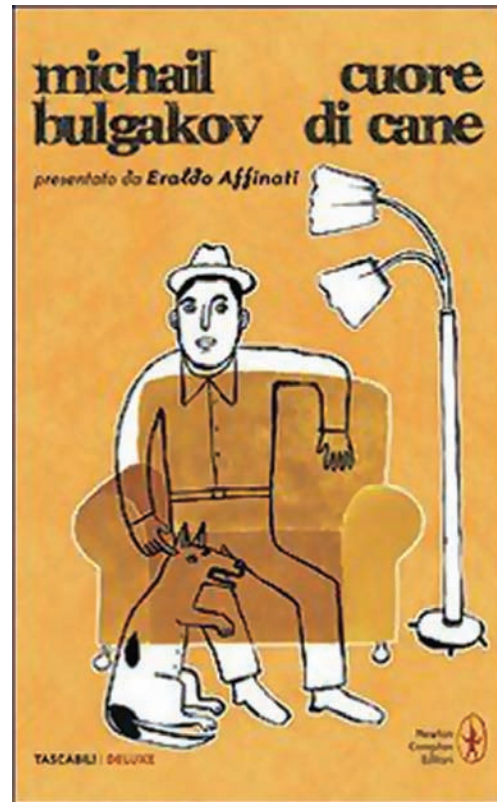
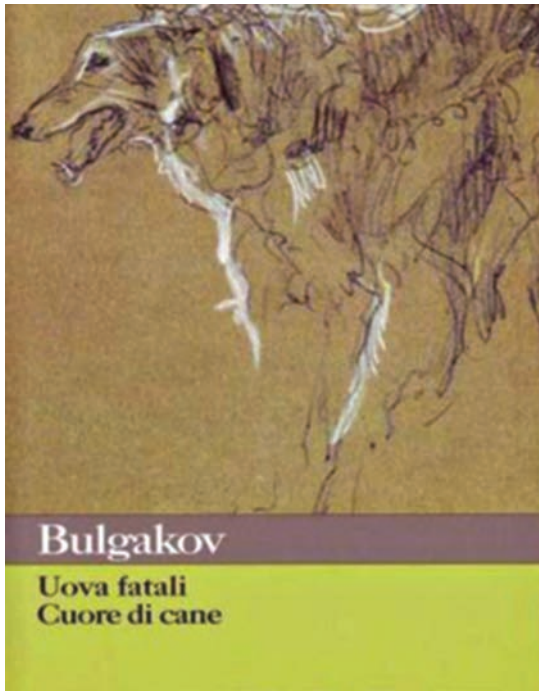
Em 1976, o texto foi adaptado para o cinema italiano por Mario Gallo e exibido na Alemanha Ocidental e na Grécia. Essa versão, chamada *Cuore di cane*, foi dirigida por Alberto Lattuada e o Professor Filípp Filíppovitch foi encarnado pelo famoso ator Max von Sidow. Muitas versões para o teatro são encenadas até hoje em toda a Itália, por diversas companhias teatrais. Inclusive, na Itália, a obra de Bulgákov como um todo faz bastante sucesso. O conto já foi publicado em diversas casas editoriais e continua a ser reimpresso até os dias atuais.

Em 1988, o conto foi adaptado para o cinema russo por Natalya Bortko e dirigido por Vladimir Bortko que continua dirigindo adaptações literárias, inclusive uma série de TV, em 2005, de *O Mestre e Margarida*, outra obra de Bulgákov. O filme adaptado de *Um coração de cachorro* apresentava muitas cenas filmadas de um ponto de vista baixo, o mesmo de um cão, o que era inovador na cinematografia da época.

Publicações internacionais

A novela foi publicada primeiramente na Inglaterra, em 1968, pela Harvill Press, por isso a adaptação em anos próximos. Ou seja, foi publicada oficialmente na Inglaterra 20 anos antes da publicação soviética.

A edição mais conhecida é a da inglesa Vintage Classics, de 2005, que tem sua capa constantemente atualizada, indício de que o livro ainda é procurado, apesar de se tratar de uma publicação de *backlist* de uma pequena editora que foi incorporada por outra maior, a Random House. É interessante também a publicação pelo Createspace, site onde você pode montar seu próprio livro, com material em domínio público ou original do qual tenha os direitos, e vendê-lo na gigante do mercado livreiro on-line, Amazon.com. Como Bulgákov entrou em domínio público este ano, o conto foi rapidamente publicado no Createspace.



Capas de edições italianas.



Bolinha antes da cirurgia.



Bolinha, ou Bolinhov, após a cirurgia.



Capa do DVD da adaptação russa para o cinema.



Cenas do filme russo.



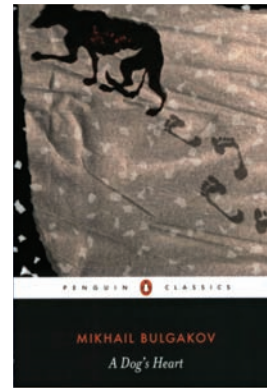
Edições russas.



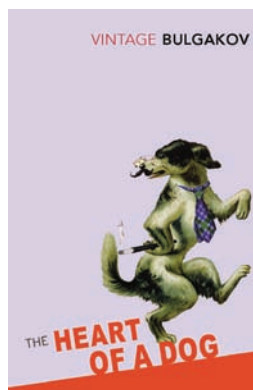
Inglaterra, Harvill Press, 1968 e 1989.



Estados Unidos,
Grove Press, 1994.



Inglaterra, Penguin, 2007.



Inglaterra, Vintage, 2005 e 2009.



Edição da Createspace.



Inglaterra, Hesperus,
2005.

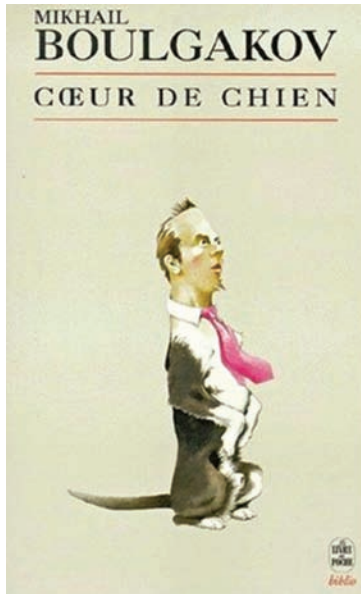
Em Portugal, o livro foi lançado em 2008, com o nome *Coração de cão*. No prefácio da edição portuguesa, temos o seguinte comentário feito por Alfredo Barroso: “a extraordinária história do inefável Sharik (Bolinha), um cão vadio que é transformado – por via de vários transplantes, enxertos e manipulações genéticas – num homúnculo chamado Polygraf Polygrafovitch Sharikov: a mais arrogante, perfeita e acabada besta quadrada que qualquer burocracia, sobretudo a soviética, poderia alguma vez ter produzido”.

No Brasil, a tradução do original realizada pelo professor da FFLCH, Homero Freitas de Andrade, cuja versão publicada, em 1994, em seu Doutorado, foi utilizada neste trabalho. Essa versão, revisada, foi lançada pela Edusp apenas em 2010, quando a obra de Bulgákov entrou em domínio público. A novela faz parte de uma coletânea de textos do autor chamada *Um coração de cachorro e outras novelas*.

Um ponto a ser ressaltado é como a maioria das capas utiliza a imagem do cão. Além disso, a principal forma de retratar esse cão é metamorfoseado, já levemente híbrido com um ser humano. O cão aparece fumando, dançando, bebendo, vestido com roupas, adornado com chapéus e gravatas. Porém, dentro das capas que utilizam a imagem do cão, a maioria das editoras preferiu usar a imagem comum do cão. Talvez essa escolha tenha sido feita graças ao apelo que o cão causa, incitando a procura e o interesse do leitor. Como na própria história, o cão metamorfoseado pode causar mal-estar, como na famosa capa da editora Grove, registrada anteriormente.

Na capa da Edusp, como comentado previamente neste trabalho, procurou-se fugir do modelo das capas dessas edições estrangeiras, propondo-se uma imagem metafórica para a figura do cão.

Os diferentes modos de desenhar o personagem na capa também refletem as diversas interpretações que a história oferece: as características caninas é que prejudicam o “novo ser” ou a personalidade canina é deturpada pelas afluências humanas? O autor Ronald Leblanc, no artigo “Feeding a poor dog a bone: The quest for nourishment in Bulgákov’s *Sobach’e Serdtse*” acredita (e faz uma coletânea de referências a diversos outros críticos literários afirmando o mesmo) que “a ironia aqui é que, obviamente, a criatura é mais



Edição francesa.
Le livre de poche,
1999.



Edição portuguesa.
Nova Vega, 2008.



Primeira e quarta capas
da edição da Edusp.

bestial graças à natureza vulgar do ser humano cujos órgãos foram transplantados do que a natureza canina do cão Sharik” (1993: 70). Essa também é a própria conclusão a que chega o cientista que criou o novo ser, Professor Filípp Filíppovitch, o que veremos mais adiante.

Sinopse e comentários

O Professor Filípp Filíppovitch encontra um cão de rua abandonado para a morte e decide utilizá-lo como cobaia para seu experimento: transplantar testículos e a glândula pituitária humanos de um recém-falecido criminoso no cão. Após a cirurgia, o ser começa a se metamorfosear em um semi-humano com características indomáveis e pouca inteligência, que torna a vida do professor um pesadelo.

A novela de Bulgácov foi ao longo de sua existência adjetivada de: satírica (pois escarnece ideais da União Soviética de sua época); absurda e surreal (por ficar na fronteira com o fantástico e a ficção científica); grotesca (pelo mal-estar que gera em seus leitores com personagem repulsivo, porém cômico); releitura de Frankenstein, dentre outros. Porém, a adjetivação intensa é consequência de sua complexidade e singularidade.

Em *Um coração de cachorro* temos novamente um narrador-cão, como em “Após ser jogado no rio e antes de me afogar”. Mas, devido à peculiaridade de o cão aos poucos se tornar um híbrido de humano, a narração canina não ocorre ao longo de todo o livro. Em uma das edições utilizadas para esse trabalho, a da editora americana Grove Press, de 1994 — mas que originalmente foi publicada em 1970 —, os editores utilizaram o recurso de grifar com itálico a narrativa em primeira pessoa realizada pelo cão, o que não ocorre no original russo, no qual a diferenciação entre os narradores é feita pelo tempo verbal (Bolinha: presente; narrador: passado).

É importante, porém, diferenciar-se essa narrativa da que ocorre no conto de Eggers, para que se ressalte a peculiaridade literária de cada um. Em Eggers, o cão é o principal e único narrador, o ponto de vista é exclusivo dele, em momentos de discurso indireto livre ou de narração descritiva.

Já no conto de Bulgákov, o que acontece é uma visualização do pensamento do cão Bolinha. Por isso, temos narrações em terceira pessoa entremeadas no discurso do cão. Na edição americana, o recurso gráfico deixa claro esse malabarismo literário que permite o entendimento do que se passa com o cão pelo seu ponto de vista, e assim também suas opiniões e a semelhança de sua natureza com a humana, como também um entendimento do ambiente, de sua descrição e de como o cão é visto “de fora” pelo narrador em terceira pessoa. Até mesmo ficamos sabendo que o cão aprendeu alguns rudimentos de leitura associativa e consegue interpretar bem gesto humanos e ainda fazer uma análise social do meio em que vive e se considerar um ser com inteligência. A narração de Bolinha começa com a transcrição de um uivo, o que já determina que o trecho que abre o livro é uma *dog-like narration*. Vimos também, mais detalhadamente, na tipologia de cães, que há a possibilidade de termos apenas um narrador infiel.

Há no texto uma ida e volta de humanização e desumanização do narrador, espelhando o que ocorre na narrativa em si. Isso também acontece antes mesmo de Bolinha passar pela cirurgia, o narrador em terceira pessoa, comenta, por exemplo, sobre as “lágrimas caninas” de Bolinha.

Mais à frente na história o texto fica no limiar entre personalização e animalização com todos os personagens. Além das características de Bolinha mencionadas acima, ele também: sonha, conhece alguns conceitos clássicos do pensamento humano e também clássicos da literatura como contos de fadas, observa-se em um espelho com admiração de sua beleza, pensa ser um “príncipe canino desconhecido!” (referência a Gógol e “Diário de um louco”), analisa as pessoas pelas roupas (referência novamente a Gógol e “O capote”), sente vergonha, ofende-se, sente rancor, entra em uma depressão profunda, sente fúria, comenta política, ao tomar um calmante antes da cirurgia alucina algo semelhante ao que ocorre com os humanos (vê imagens cor-de-rosa e seres deformados) e muitos outros exemplos.

A contrapartida vem quando Bulgákov dá traços animais aos seres humanos da história: Bolinha acha que uma das empregadas late em vez de falar, depois mais tarde ela gane.

Filípp Filíppovitch rosna, esbugalha os olhos como uma coruja, ruge, urra, muge... Bormental, o assistente, segue-o como um cachorro, “fiel e devotado”.

Após a cirurgia, essa ida e volta entre humano e animal fica ainda mais evidente nos recursos narrativos. Temos acesso ao relatório de pesquisa de Bormental que não sabe se refere ao novo ser como cão, híbrido, ou pessoa. Quando ele começa a falar, diz que Bolinha latiu uma palavra. Adiante, quase todos os verbos *dicendi* utilizados pelo autor para designar falas da criatura híbrida são “caninos”: rosna, ladra, late etc.

A primeira hipótese científica apresentada é a de que a hipófise é a glândula da aparência. Portanto, o novo ser tem corpo humano, mas sua mente é canina, portanto seu mau comportamento.

Quando o novo ser, que se autoentitula Bolinhov, começa a furtar, Filípp Filíppovitch chega à conclusão de que “Em síntese, a hipófise é uma câmara secreta que determina a possibilidade do indivíduo” (p. 197). Portanto, as características animais (como gostar de caçar gatos ou pegar pulgas com os dentes) vão aos poucos sumindo, dando lugar à personalidade do seu dono original, um criminoso.

Desse modo, o professor decide refazer a cirurgia, recolocando a hipófise de Bolinha, que aos poucos volta a ser um “cão perfeitamente simpático”.

Graciliano Ramos

Vidas Secas

Na caatinga, o homem bicho bate em retirada,
carregando apenas trapos, cambaleia. Cai
Graciliano Ramos



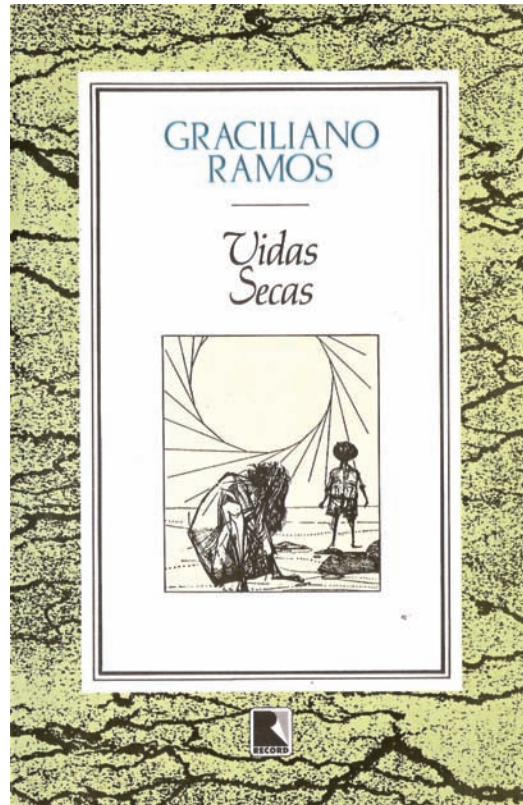
Graciliano Ramos nasceu em 27 de outubro de 1892, em Alagoas, o primogênito de 16 irmãos. Em 1904, já publica seu primeiro conto, “Pequeno Pedinte” no jornal do internato que frequentava. Apenas em 1937 (mesmo ano em que se iniciou o Estado Novo e pouco tempo depois de Ramos sair da prisão, onde permaneceu quase um ano, sob a alegação de ser comunista) escreve o conto “Baleia” para o jornal argentino *La Prensa*, que deu origem ao livro *Vidas secas*, publicado um ano depois.

Em Posfácio para a 100ª. edição de *Vidas Secas*, em 2006, Marilene Felinto reproduziu uma carta datada de 7 de maio de 1937, logo após Ramos sair da prisão, na qual escreve à sua mulher, Heloísa:

“Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. [...] No fundo todos somos como a minha cachorra Baleia e esperamos preás. É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados. Tento saber o que eles têm por dentro. Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certo bípedes sejam ocos; mas estudar o interior duma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande quanto sondar o espírito dum literato alagoano. Referindo-me a animais de dois pés, jogo com as mãos deles, com os ouvidos, com os olhos. Agora é diferente. O mundo exterior revela-se a minha Baleia por intermédio do olfato, e eu sou um bicho de péssimo faro. Enfim parece que o conto está bom, você há de vê-lo qualquer dia no jornal” (Ramos, 2006: 129-130).



100ª edição, publicada
pelo Grupo Record.



Edição do Grupo Record, de 2004.

A história e o personagem

Em resumo, *Vidas Secas* se passa em 1940, quando uma família pobre do sertão nordestino faz uma peregrinação em busca de um lugar para viver. Eles acabam em uma fazenda abandonada, onde Fabiano implora por um emprego mal pago. Algum tempo depois, a seca piora e sinha Vitória quer ir embora da fazenda. Antes de irem, Fabiano mata Baleia que estava doente e dificultava a vida da família. E, novamente, inicia-se outra peregrinação.

Vidas secas é um “romance desmontável”, seus capítulos podem ser lidos independentemente, ou em qualquer ordem. Talvez essa ideia tenha vindo dada a força única do conto “Baleia”. Essa origem também permeou o livro, vide a força do personagem Baleia não só no capítulo dedicado a seus últimos momentos. Baleia aparece, viva ou em pensamento [A história possui narração indireta livre, de terceira pessoa, desse modo, conseguimos adentrar no pensamento das personagens, muitas vezes em forma muito semelhante a um monólogo interior, o que Henry James chamou de “onisciência seletiva” (Arrigucci, 1998)], em todos os capítulos exceto o “O Soldado Amarelo”.

Baleia é um personagem complexo, pois, em uma situação de animalização de seres humanos, vemos um animal ser humanizado, pelo narrador e pelos próprios outros personagens. Um exemplo dessa inversão de papéis é o fato de Baleia ter esse nome, tão único e os filhos de Fabiano e sinha Vitória serem apenas referidos como “menino mais novo” e “menino mais velho”. Fabiano também se autointitula como animal depois de ter tentado se proclamar como um homem: “Você é um bicho, Fabiano” (p. 19). Mas sente orgulho de sua condição animalesca pois é um bicho “capaz de vencer dificuldades” (p. 19). O narrador também o descreve “lerdo como tatu” (p. 26) e “parecia um macaco” (p. 19) e os membros da família “pareciam ratos” (p. 18) acostumados à escuridão. Sinha Vitória anda como papagaio ao usar os sapatos de verniz. Fabiano vai além e se compara às plantas com raízes fortes.

Os outros personagens também enxergam Baleia humanizada. Fabiano a chama e quando ela atende gostaria que seu filhos soubessem que deveriam agir como ela. O Menino mais velho em certo momento sofre com o desprezo recebido dos pais perante sua sede de conhecimento e seu sofrimento ressoa em Baleia, que também padece com os pontapés



Xilogravura de Vinícius Mattoso, que ilustra diversas edições de *Vidas Secas*.

que recebe sem entender o porquê e, assim, é o único ser a demonstrar empatia. Em troca, o garoto a enche de carinhos, dos quais ela não gosta, mas suporta para não entristecer ainda mais o garoto. Já o Menino mais novo quer fazer algo que impressione o irmão e Baleia, mas quando esta o ignora, julga-a “estúpida e egoísta” (p. 48). Quando seu feito (montar em um bode) não dá certo, Baleia olhava séria e desaprovava a situação.

A cachorra, em uma família tão distante do meio urbano, tem o mesmo papel que os animais de estimação das famílias burguesas: é parte da família e ao mesmo tempo espelho desta. “Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam [...]” (p. 86). Esse pensamento se repete depois da morte de Baleia quando Fabiano, arrependido, sente como se tivesse matado uma pessoa da família. Quando Fabiano é preso, pensa “na mulher, nos filhos e na cachorrinha” (p. 32) e na “cachorra Baleia, que era como uma pessoa da família, sabida como gente” (p. 34). A reação de Baleia aos chutes de Fabiano é uma cópia de como Fabiano reagiu ao apanhar da polícia (Hamilton, 1968: 92). E quando ela leva um pontapé de sinha Vitória, experimenta “sentimentos revolucionários” (p. 40), semelhantes aos de Fabiano perante os soldados. Antonio Candido também aponta para esse espelhamento que forma um “vínculo” entre Baleia e seus donos: “[...] a cachorra Baleia, já famosa em nossa literatura, também tem os seus problemas, e vale sutilmente como vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas” (apud Ramos, 2006: 131). Em algumas atitudes de Baleia, podemos perceber um vislumbre de consciência do seu papel suplantando seus instintos animais. Quando, por exemplo, caça uma preá e em vez de comê-la sozinha, traz o roedor para a família, contentando-se com ossos e couro.

É curioso notar como não é somente com Baleia que há essa dicotomia animalização/personificação, por exemplo, neste trecho: “[Fabiano] Vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais. [...] Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia” (p. 19) e depois “[Fabiano] só sabia lidar com bichos” (p. 35). Felinto afirma que: “Bicho, coisa, escravo: sua autoimagem [da família] é construída a partir de identificações com cachorros, urubus, tatus, patos e com o próprio papagaio mudo que a família um dia tivera” (Ramos,

2006: 133). Em todos os capítulos, há ao menos uma comparação de um dos membros da família com animais.

Não é a primeira vez que Graciliano Ramos utilizava a animalização. Pela visão do protagonista de *São Bernardo*, Paulo Honório, temos os *bichos domésticos* e *bichos do mato* que são os funcionários da fazenda. Outro momento foi no conto “Minsk”, onde Luciana, a dona do papagaio Minsk, “sentia-se novamente miúda, quase uma ave” (Ramos, 1981: 58).

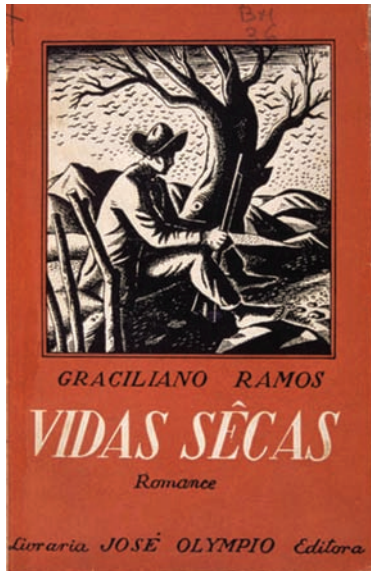
No capítulo denominado “Baleia”, o que originalmente era um conto, como supracitado, Baleia “desejou morder” (p. 89), mostrando uma indiferenciação entre sua personificação que “deseja” e sua animalização que “morde”. Depois de receber o tiro de seu sacrifício, Baleia lida com sua memória e imaginação, que se intercalam. Também surgem em seus derredores momentos, um forte senso de dever, uma responsabilidade tipicamente humana. A impossibilidade de cumprir suas tarefas a enchem de “angústia”, mas alivia-se ao pensar em como os meninos estavam seguros, “Felizmente dormiam na esteira [...]” (p. 90). Portanto, se não conseguisse cumprir seu dever (“vigiar as cabras” p. 90), estava tranquila ao saber que ao menos os meninos não estariam expostos às suçuaranas das ribanceiras.

Publicação e repercussão

Vidas secas é um sucesso editorial: traduzido em 25 línguas, vende em média 50 mil exemplares por ano, totalizando, desde seu lançamento, 2 milhões ao redor do mundo (dados de 2009). Também ganhou adaptações para o cinema e prêmio da Fundação William Faulkner (USA) de livro representativo da literatura brasileira contemporânea. Foi lançado pela Editora José Olympio, em 1938, esgotando-se em nove meses, e atualmente é impresso pelo Grupo Record, do qual a José Olympio faz parte.

Vidas Secas teve as seguintes traduções*: polonês, 1950; espanhol 1958, 1964, 1970 e 1974 (Argentina, Cuba, Chile e Espanha, respectivamente); tcheco, 1959; italiano, 1963;

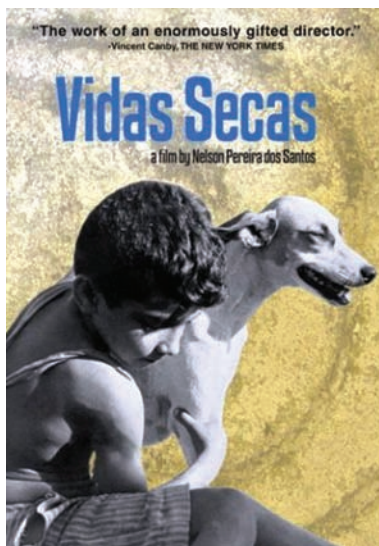
* Dados retirados de Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2006.



Capa da primeira edição, pela José Olympio.



Uma das edições pelo Grupo Record, que utiliza a figura de Baleia.



Cartaz americano de divulgação do filme de Nelson Pereira dos Santos.

francês, 1964; alemão, 1965 e 1981; romeno, 1966; húngaro, 1967; búlgaro, 1969; flamengo, 1971 e 1981; turco, 1985; dinamarquês, 1986; holandês, 1998; inglês, 1999; sueco, 1993.

Em 1963, a obra foi adaptada para o cinema, por Nelson Pereira dos Santos, e como o material que lhe deu origem, alcançou sucesso de público e crítica mundiais. No poster americano, podemos observar novamente a importância de Baleia e o uso de sua figura para atrair o espectador.

“Foi o único filme brasileiro a ser indicado pelo British Film Institute como uma das 360 obras fundamentais em uma cinemateca. Também foi indicado a Palma De Ouro e recebeu o Prêmio OCIC, além disso foi considerado o melhor filme de 1963 pelo Festival de Cinema de Gênova, na Itália, e obteve os prêmios Catholique International du Cinema, e Ciudad de Valladolid, na Espanha” (disponível em: <<http://vidasecasgr.blogspot.com>>).

Thomas Mann

“Tobias Mindernickel” e “O homem e o seu cão”

Criatura extraordinária! Um amigo tão
próximo, e ainda assim tão distante

Thomas Mann



Thomas Mann é um autor alemão, nascido na cidade setentrional de Lübeck, importante centro da Liga Hanseática alemã. Ele nasceu em 6 de junho de 1875, período turbulento na história europeia, com levantes populares, guerras e, inclusive, marcado pela unificação alemã. Nas artes, o movimento romântico dava lugar ao realismo.

Mann era filho de um importante político e comerciante alemão e sua mãe tinha origem alemã e brasileira. Ele faleceu em 1955, na Suíça, depois de ter vivido em exílio nos Estados Unidos de 1938 a 1952. Ele nunca mais voltou à Alemanha.

Em 1898, Mann publica sua primeira obra, durante um período em que morou na Itália, a antologia de contos *O pequeno senhor Friedemann*. Nela consta pela primeira vez “Tobias Mindernickel”, que será tratado a seguir. Logo depois, 1901, lança o romance *Os Buddenbrooks*.

Mann teve a ideia original para a *A montanha mágica* em 1913, mas sua feitura foi interrompida pela guerra. Esse período obstruiu a produção ficcional de Mann: seu objeto principal foi refletir acerca de seu papel na sociedade e na política, o que gerou *Considerações de um apolítico*, em 1918.

Talvez para contrapor essa difícil jornada íntima, em 1919 ele publica “O homem e o seu cão”, juntamente com “Gesang vom Kindchen”, em 120 cópias numeradas e assinadas, pela editora S. Fischer Verlag. Essa prática era comum à época para impulsionar o trabalho de autores iniciantes ou em dificuldades. A edição oficial saiu no mesmo ano (atualmente está na 20ª edição) e várias coletâneas de contos de Mann continuam a obra, como em 1922, 1945 e 1958. A reunião de contos feita por Katharina Mann, esposa de Thomas, em



Ilustração de Emil Preetorius para a edição limitada.

1958, foi traduzida e publicada pela editora Nova Fronteira, com tradução de Lya Luft, em 2000, e é a edição usada para o presente trabalho. Os dois contos são denominados por ele mesmo como “prosas idílicas”.

O personagem cão aparece em papéis menores em obras de Mann como *Sua Alteza Real*, de 1909, em que um cão aristocrático é completamente histérico e reproduz algumas atitudes de sua dona, uma dama da sociedade e em *Der Erwählte* (sem tradução para o português, literalmente significa “o escolhido” e em inglês foi traduzido para “o pecador santo”). A história baseia-se no poema medieval “Gregorius vom Stein” sobre o mal e magia. A trama contém um incesto, e, na noite, desse acontecimento, o irmão incestuoso mata um cão. Mann afirma que o cão é a única vítima dos desejos proibidos (Mundt, 2004: 198).

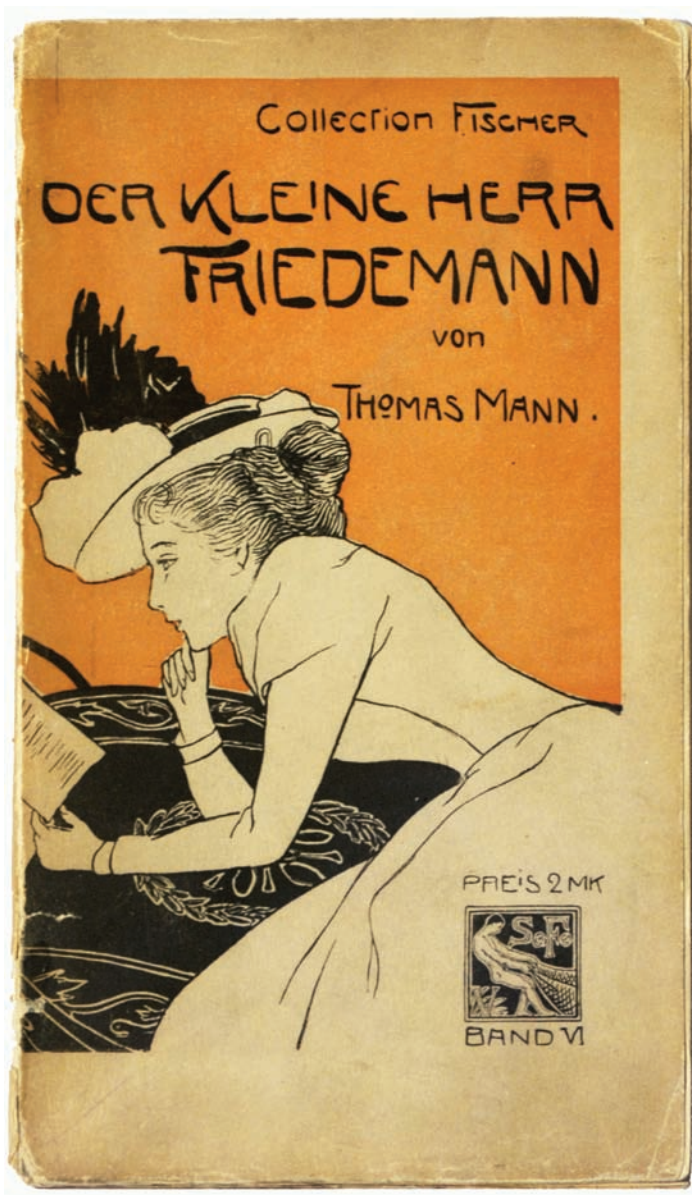
As histórias e os personagens

“Tobias Mindernickel”

Mindernickel é um homem estranho e tímido, sem idade definida, que sempre quando sai de casa, o que é raro, é seguido por crianças e adultos fazendo troça. Um dia, um garoto se machuca e Mindernickel o ajuda com aparente compaixão. Diante dessa atitude, as gozações cessam, mas apenas temporariamente.

Um dia, num desses passeios, Tobias compra um pequeno filhote de cão. Batiza-o Esaú. Em casa, Tobias trata Esaú bem e com carinho mas diante de suas peraltices briga muito com o cão. Sem conter sua energia de filhote, certa vez Esaú foge para brincar na rua, com as crianças e não atende o chamado de volta. Nesse dia, Mindernickel espancou-o brutalmente.

Uma vez, enquanto Tobias preparava comida, Esaú não se continha de alegria e pulando desajeitadamente caiu em cima da faca de Tobias e se machucou. Tobias cuidou dele com muito carinho e também satisfeito pois agora o cão não demonstrava mais aquela necessidade de brincar e ficava quietinho. Mas, Esaú se recuperou logo e voltou a fazer as mesmas traquinagens. Mindernickel, então, esfaqueia Esaú. Desesperado, promete cuidar do cachorro e reclama de como “tudo é triste”. Mas, Esaú morre, perplexo.



O pequeno senhor Friedemann,
coletânea de 1898. Primeira
aparição de "Tobias Mindernickel".

Conto escrito em 1898. Prosa com ponto de vista ficcional de cena. É uma narração direta com narrador onisciente em terceira pessoa. É um exemplo típico de seu modo narrativo inicial (antes de *Os Buddenbrooks*) em que o narrador é completamente indiferente à trama e consegue contar histórias medonhas de forma cruamente impassível. É um dos muitos aspectos do estilo inicial de Mann, nomeado de “sofisticação *blasé*” (Reed, 1996: 33). Em uma análise psicológica, era uma tentativa de não demonstrar nenhuma espécie de piedade. Porém, em termos estéticos, críticos apontam sua ironia como uma maneira de disfarçar sua falta de experiência como escritor. O próprio Mann, ao observar suas primeiras obras, apontou em 1910, que elas não indicavam maturidade (Reed, 1996: 34). Nesses primeiros contos, a morte encerrando trágica e rapidamente o conto, é uma recorrência na obra de Mann.

O título original era “Compaixão”, o que alguns críticos acreditam se tratar de uma referência à frase de Schopenhauer: “A compaixão pelos animais está intimamente ligada à bondade de caráter, e pode ser seguramente afirmado que quem é cruel com os animais não pode ser um bom homem”.

Nesta obra, o foco está no homem, e não no cão. A figura canina é apenas descrita, suas atitudes não são analisadas, e as possíveis análises sobre sua personalidade são baseadas em predefinições comuns da psicologia canina. A morte do cão não tem o mesmo significado da morte de Baleia ou Nero. Mas no derradeiro fim de Esaú, temos uma aproximação com o personagem, e uma personificação embrionária: “Mas Esaú ficou ali deitado, estertorando. Seus olhos sombreados e interrogativos procuravam o dono, cheios de perplexidade, inocência e queixas. Depois esticou um pouco as pernas e morreu” (p. 75).

Apesar do fim abrupto e seco, repleto do *blasé* sofisticado acima mencionado, temos um princípio de humanização do cão. Com este fim, o cão se torna mais humano que seu dono. E Mann consegue que sua compaixão se dirija ao animal e não ao homem, como intentava em suas primeiras obras.

Para Theodor Lessing, inimigo declarado de Mann, “Tobias Mindernickel” poderia ser um exemplo para a “vontade de poder” de Nietzsche, na qual o ato de Mindernickel se encaixaria perfeitamente (apud Kurzke, 2002: 209).

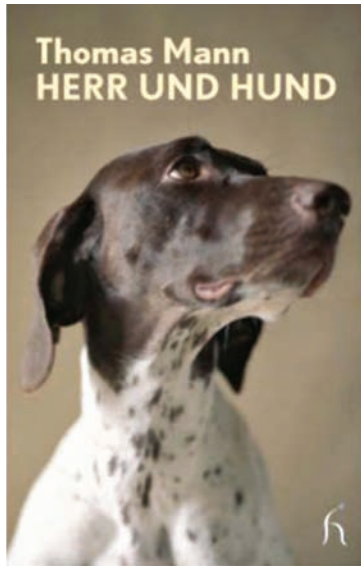
É notável o fato de o personagem ser chamado Tobias, já que este nome também é de um personagem bíblico que tinha um cão fiel, a quem tratava bem, importante em sua vida a ponto de ter sido descrito nos textos sagrados. Desse modo, Esaú também não parece uma escolha aleatória, pois não se trata de um nome comum para cães. Esaú era o irmão gêmeo de Jacó, que invejava aquele por ter sido o primogênito, mas Esaú vendeu sua primogenitura por um prato de lentilhas. Intérpretes da Bíblia apontam aqui que Esaú provavelmente estava com fome e Jacó, em vez de dividir com ele seu prato, o vendeu, demonstrando sua superioridade. No conto, Tobias batiza o cão ao lhe dar um prato de carne com batatas. Posteriormente, Jacó mata Esaú com uma flechada. Outro detalhe é que o nome Esaú também significa “peludo”, em hebraico.

“O homem e o seu cão”

Thomas Mann descreve a vida e o dia a dia de Bauschan*, um cão sem raça definida que entra para a família para suceder um cachorro de nobre linhagem, Percival. Percival representa um cachorro que Mann teve, Motz, que aparece previamente no romance *Sua Alteza Real*, de 1909. Percival, neste livro, é um cachorro de raça, com uma atitude histérica, mas que, de certo modo, mimetiza a personalidade de sua dona, já que em seu casamento, prostra-se “domesticado, subjugado e bem-comportado” (Mundt, 2004: 84). Bem como o Percival de “O homem e o seu cão” e Motz, o cachorro real que inspirou esse personagem aristocrático e maluco que representa a “nobreza”. “Percival é um *alter ego* do escritor: a ‘mente’, por outro lado, Bauschan é o antípoda, a ‘vida.” (Kurzke, 2000: 271)

A história gira em torno do dia a dia prosaico e idílico de Bauschan e seu dono: passeios, doenças, alimentação, caçadas e assim por diante. A obra é extremamente lírica e esse aspecto é reforçado por uma descrição detalhada do subúrbio campestre alemão, durante todas as passagens das estações do ano. O lirismo, contudo, deixa espaço para humor e para

* Diversas grafias para o nome do cão são encontradas, conforme a edição, utilizaremos aqui a da coletânea brasileira utilizada.



Notar as diversas edições somente do conto e a capa voltada para o animal e não para o narrador.

a leveza. Como mencionado na biografia acima, Mann escreveu esse livro após *Considerações de um apolítico* e, provavelmente, procurava um refúgio da turbulência política e social da época. Outro motivo para sua inclinação a temas amenos foi o nascimento em 1918 de sua terceira filha. Após essa obra (e seu outro trabalho idílico, o poema para crianças “Gesang vom Kindchen”), Mann se consagrou como um dos grandes escritores da República de Weimar. Mann lutava contra seu desejo de Decadência (cujo ápice esteve em *Morte em Veneza*, publicado em 1912), e inspirou-se no autor escandinavo Knut Hamsun para escrever sua obra idílica. Mann procurava expressar nelas “simplicidade, bondade, saúde, humanidade” (Mundt, 2004: 115). Essa ambiguidade esteve presente na vida pessoal de Mann, que vivia conforme os padrões sociais da época, mas possuía desejos homossexuais e conflitos de posicionamento político.

Thomas Mann baseou essa história autobiográfica em um dos seus muitos cachorros, e dificilmente seria diferente, haja vista o detalhamento da descrição da vida e atitudes do cão. Nessa obra, o animal não sofre uma personificação, mas é observado sob a influência de um olhar humano que certamente não consegue deixar de humanizar certas atitudes, a visão “relativizada ou antropocêntrica” de Ziokowski. Mas percebe-se claramente a intenção de Mann em tentar manter a personalidade animal definida como tal. Para Mann, o cachorro representa a humanidade idealizada, ou o “povo”.

Nos diários de Thomas Mann, seus cães possuem grande importância na vida familiar, inclusive detalhes técnicos sobre a morte de Bauschan são descritos.

Nikolai Gógol

“Diário de um louco”

Se você é um cão e seu dono sugere que você
use um suéter, sugira que ele use um rabo

Fran Lebowitz



Nikolai Gógol nasceu na Ucrânia em 1809, e morreu na Rússia em 1852. Apesar de ter nascido na Ucrânia e seus primeiros trabalhos terem influência da cultura ucraniana, Gógol é considerado o pai do realismo russo. Seu trabalho foi inicialmente considerado como “ucraniano” pelos críticos e editores russos de sua época, principalmente na década de 30 do século XIX, período no qual lançou o conto em destaque neste trabalho: “Diário de um louco”.

O conto “Diário de um louco”, escrito em 1834, foi primeiramente publicado no volume II da coletânea *Arabescos*, em 1835. Foi o único trabalho de Gógol escrito em primeira pessoa. A partir de 1836, depois da publicação da peça *O Inspetor Geral*, críticos russos como Stepan Shevyrev e Vissarion Belinsky reviram a obra de Gógol e terminaram por consagrá-lo oficialmente como um autor russo e não ucraniano. Porém, *Arabescos* não obteve um grande sucesso de vendas e foi logo deixado de lado por sua editora. “Diário de um louco” sobressaiu-se quando começou a ser publicado isoladamente. O conto também passou pela censura e por cortes, como atesta Gógol em carta para Puchkin, seu contemporâneo e ídolo. Além do fracasso de vendas primeiramente acontecido com *Arabescos*, Gógol também enfrentou a crítica que não apoiava o uso de animais em textos literários ditos “sérios”. Maguire em *Exploring Gógol* aponta que a reação de Aksenty (o louco da história), ao ler as cartas supostamente escritas pelo cão de sua amada, gritando “Gente é o que me interessa” é uma antecipação que Gógol faz às críticas que receberia pela ênfase dada ao personagem cão em sua obra. Emulando um crítico literário em um louco, a sutil comparação de Gógol fica ainda mais pungente.

Impacto e repercussão

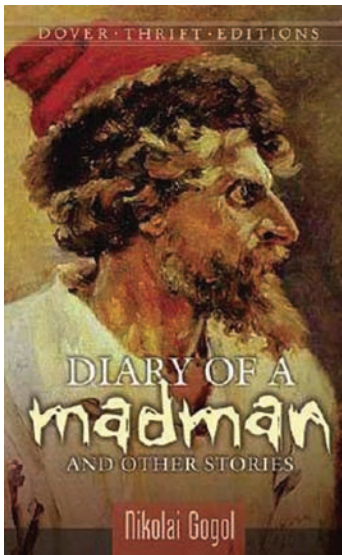
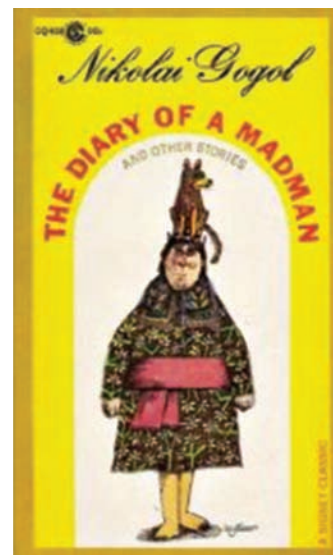
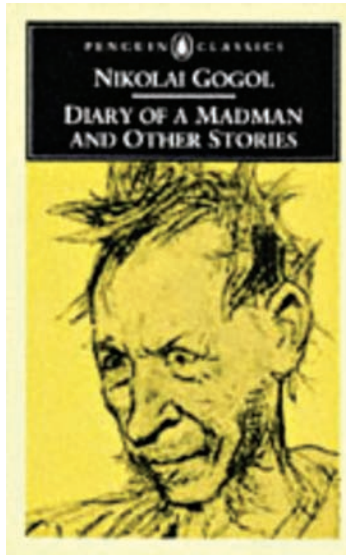
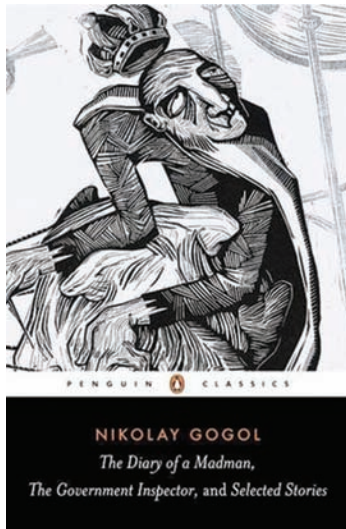
O tema “loucura” interessava muito aos leitores da época. Jornais publicavam artigos “científicos” e também contos ficcionais sobre o assunto. O caso específico de esquizofrenia (doença a qual acredita-se que o personagem principal possuía, dado que ele apresentava os critérios de inclusão e de exclusão para o transtorno)* especialmente chamava a atenção, pois seu diagnóstico e descrição eram recentes e muitos casos antes considerados apenas “loucura” agora tinham um certificado científico e poderiam ser minuciosamente detalhados sob esse aspecto. Na União Soviética, as histórias que possuíam cunho científico ou mostrassem as formas de tratamento eram as mais valorizadas pelos editores. A forma do texto — um diário, *ipsis litteris* — também chamava a atenção do público e retirava a artificialidade da obra, trazia-a mais perto da realidade e do cientificismo adorado no momento. Eram como provas: um atestado de insanidade.

Não somente na Rússia o tema fazia sucesso. E.T.A. Hoffmann, autor alemão, por exemplo, escreveu muitas histórias protagonizadas por pessoas sofrendo de algum tipo de doença mental. Balzac também explorou o tema à época.

No Brasil, a obra conheceu grande sucesso sendo exaustivamente incluída em coletâneas de contos de Gógol. Sua adaptação para o teatro também conheceu (e conhece) um número muito grande de versões, por grupos teatrais das mais diferentes vertentes. O mesmo ocorreu com intensidade na Itália e na França e com menores ocorrências nos Estados Unidos.

A editora portuguesa Assírio & Ahim publicou apenas o conto em livro e não coletânea, fato pouco comum para um conto de apenas 20 páginas. Nota-se que apesar de somente em Portugal uma editora ter o publicado isolado, o nome de “Diário de um louco”

* De acordo com Altschuler, esses critérios são: dois dos seguintes sintomas seguidamente por quase um mês e depois com persistência por seis meses — ilusões, alucinações, discurso desorganizado, comportamento extremamente confuso ou catatônico, sintomas negativos —; após o surgimento dos sintomas a pessoa se sente deslocada socialmente e ocupacionalmente. Os sintomas de exclusão são outras patologias, abuso de drogas e outros tipos de distúrbios mentais.



Diversas edições de coletâneas contendo “Diário de um louco”.

é ressaltado em muitas coletâneas de contos de Gógol ao redor do mundo. Em uma edição de língua inglesa, vê-se o uso da imagem de um cão em cima da cabeça do protagonista (conferir p. 129): uma alegoria interessante para o que se passa na história e será comentado a seguir.

A história e o personagem

Aksenty Ivanovich Poprishchin é um funcionário público cujas tarefas são copiar documentos e apontar o lápis de seu chefe. Apesar disso, ele se considera superior a todos seus colegas de trabalho. Poprishchin está apaixonado pela filha de seu chefe, Sofia. Depois de escutar a cadela de Sofia conversar com outro cão na rua, ele vai procurá-la para conversarem (“eu estive au! au! eu estive au, au, au! muito doente” p. 61) e descobre e rouba cartas as quais ele acredita serem trocadas entre a cachorra de Sofia, Medji, e outro cão, Fidel. Nelas, descobre que Sofia está noiva. Desiludido, se concentra então em melhorar sua carreira, mas não consegue. Então, “descobre” que é o Rei da Espanha. Logo, é internado em um sanatório onde é extremamente maltratado e seu estado apenas piora.

Como pode-se ver pelo pequeno resumo acima, o personagem principal nesse livro não é um cachorro, e sim, o “louco”. No entanto, os cães apenas agem na mente de Aksenty. São marionetes imaginários, um recurso que sua mente produz para “filtrar a realidade” (Peace, 2009: 127) e, assim, conseguir internalizar o fato de que a mulher que ama está noiva de outro homem. Desse modo, os cães desse conto de Gógol são transformados em personagens individuais por um processo psicológico. De certa forma, não é um processo tão distante do de criação de um escritor de ficção. Aksenty, a seu modo, é um “escritor”, autor de seu diário.

Há uma relação de espelhamento entre Aksenty e Medji, a cadela escritora. Ela está em uma posição subalterna na casa, exprime pelas pessoas uma opinião parecida com a dele, sente falta de um maior afeto por parte de Sofia, critica seu noivo, tem atitudes esnobes e não se adequa a seu papel “feminino”, como cadela, ou seja possui uma certa “inadequação” social. Além disso, ele considera os cães como muito mais inteligentes e conhecedores das

relações diplomáticas, por serem grandes observadores da humanidade, assim como ele próprio se considera superior apesar de sua posição subalterna em todas as esferas da sociedade. Apesar dessa semelhança, ele também é alvo de críticas da cadela: “que horroroso! Uma verdadeira tartaruga encasacada...”; “tem um sobrenome terrivelmente estranho [...] Os cabelos da cabeça parecem muito com palha. Papai sempre o manda aos lugares no lugar do criado”; “Sofia não consegue deter o riso quando olha para ele” (p. 74). Portanto, por meio dela ele não só se reafirma como também se assume, mostra que por trás de sua insanidade, reconhece sua posição, seus defeitos e mais além, entende como não só ele mas toda a sociedade o vê como tal. Nesse momento, ocorre a destruição das cartas. Aksenty “rasga” as cartas, mas conseguimos lê-las pois ele as “transcreveu” em seu diário. Porém, a partir dessa destruição, a sanidade mental do “louco” é também totalmente destruída. Por meio das cartas, ele conseguia entender a realidade, mas mesmo por essa filtragem, sua mente não superou o choque. A destruição das cartas é portanto a destruição da única que coisa que o ligava à realidade/sanidade (Gustafson, 1965).

Além da óbvia humanização dos animais nesse texto, temos também a animalização dos seres humanos. Muitos são fisicamente comparados a animais: “Garça maldita!”, “um focinho desses que dão até engulho”, “voando como um pássaro”, “ainda há suínos desse tipo”, “aquela pombinha”, “como um cisne”, “uma verdadeira canarinha”...

Não somente pelo fato de escreverem cartas ou conversarem são os cães humanizados, eles agem, nessas cartas ou em suas conversas, como seres humanos comuns: fofocam, têm preocupações amorosas, emitem opiniões políticas etc. Essas cartas descobertas por Aksenty vêm reafirmar uma opinião que ele já havia formado em sua mente: “Há muito tempo eu vinha desconfiando de que o cão é bem mais inteligente do que o homem; eu estava até certo de que ele era capaz de falar, que escondia apenas certa teimosia. O cão é um político extraordinário: percebe tudo, todos os passos do homem” (p. 67), mais à frente, ele passa a considerar um cão quase como da mesma espécie: “Os cães são uma *gente* inteligente” (grifo meu, p. 68).

Últimos comentários



A leitura de edições das obras selecionadas nesta pesquisa levaram-me a pensar que o cão personificado, como personagem-individualidade, é um personagem complexo. Não é, necessariamente, um cão antropomorfizado, mas pode sê-lo; também não é um simples pano de fundo, mesmo nas histórias antropocêntricas. Estudar esse personagem como elemento narrativo também requer um certo cuidado para o que o trabalho não siga o caminho de uma pesquisa de Psicologia ou Comportamento Animal, ou de Sociologia.

O termo personificação não diz somente a respeito da projeção de características humanas no animal, mas também à criação de uma *persona*, um elemento da narrativa. Não é apenas um figurante (entra na sala, uiva e sai), mas influencia na construção narrativa. Não faz parte do ambiente, mas da história.

Ao final desta pesquisa, acredito que seja quase impossível um autor conseguir transformar um personagem animal numa *persona* sem projeção de características humanas. Dave Eggers tentou explicitamente e chegou mais próximo, graças às influências das tentativas de todos os autores que o precederam. Um animal praticamente independente de humanos, que preserva sua individualidade. Ainda assim, o autor precisou de recursos de projeção para fazê-lo. O que leva a outros questionamentos. É impossível criar um personagem-individualidade cão sem projeção? Não sei. É necessário? Não.

Cada autor que decidiu utilizar o cão tinha um propósito. Manter-se mais distante ou mais próximo da ideia alegórica da fábula, romper estéticas e a convenção literária, parodiar, disfarçar críticas, suprir uma necessidade própria de interesse pelo assunto, impor-se um desafio literário.

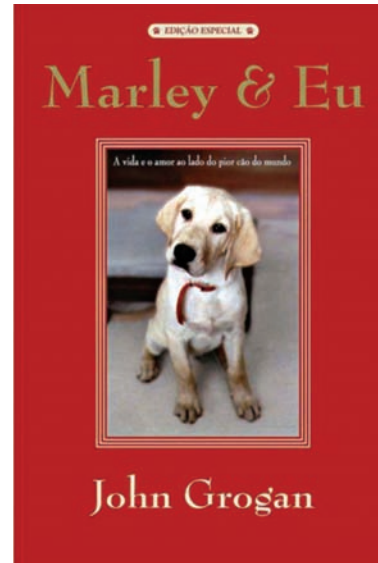
Na pesquisa para quase todas as leituras comentadas foi possível notar a importância que os autores dão a seus livros que utilizam o cão como personagem dentro de sua bibliografia. Tchekhov, por exemplo, preocupava-se mais com a qualidade da edição de “Kachanka” do que de outras obras priorizadas pelo seu editor. Ainda que o material não fosse bem recebido pela crítica da época, os autores pareciam ter consciência da importância de suas obras e não menosprezavam esse tipo de personagem.

Mesmo que a obra não alcançasse certo prestígio ou um bom número de vendas à época, os estudos literários posteriores perceberam a preocupação que os autores tiveram com essas edições e decidiram revê-las. Em todos os casos, dentre as obras selecionadas, em que estas foram descartadas à época de sua publicação, foram resgatadas pela posteridade. Dentro do conjunto da obra dos autores, seus textos com cães presentes como personagens ocupam um lugar de destaque.

Obviamente, isso se deve ao mérito dos autores em conseguirem desenvolver o personagem, e não simplesmente pelo fato de no livro figurar um cachorro. Porém, o contrário se passa e muitos menosprezam as obras pelo simples fato de um dos personagens ser um cão. Portanto, o fato de um cão aparecer ou não em um texto diz muito pouco sobre ele e nesse sentido acredito que o estudo individualizado dessas aparições seja importante, é pouco realizado e deve ser continuado, pois ainda há muito a ser descoberto.

Atualmente, as editoras se preocupam com essas obras em termos mercadológicos pois o cão já possui um espaço consagrado no cenário cultural: ele aparece em programas de TV, histórias em quadrinhos, filmes, música, obras de arte etc. Como apontado pelo editor Felipe Schuery, em depoimento para esta pesquisa, “livros sobre um mundo mágico, thriller histórico, mitos, animais não são de hoje, mas houve ondas de publicação e venda causadas por um fenômeno editorial” (Anexo I).

Em uma pesquisa no conteúdo de sites sobre o mercado editorial, brasileiro e internacional (Publishing News, Publishing Perspectives, PublishingWeekly, entre outros), vemos que há uma certa saturação neste nicho, principalmente dos livros de não ficção. Em visitas a livrarias de São Paulo, também podemos observar esses livros em destaque, com capas e títulos muito similares.



Capas de best-sellers com cães figurando como personagens, de não ficção, facilmente encontrados em livrarias físicas e virtuais. Traduções lançadas entre 2006 e 2009.

Como apontado pelo presidente da Edusp, Plínio Martins Filho, “O mercado descobre espaços, filões a serem trabalhados pelo marketing. O cachorro é afetivamente ligado ao ser humano e já tem tradição no entretenimento, como personagem, e o trabalho do setor de vendas é reforçar imaginários e atender necessidades” (Anexo II).

Acredito que na publicação de ficção, como dos livros estudados neste TCC, ainda há um espaço grande a ser aproveitado no mercado. Mesmo que eles sejam muito diferentes entre si para comporem um filão, suas vendas podem ser alavancadas pela notoriedade do personagem cão na cultura e também por essa associação, direta ou indireta, com os livros de não ficção sobre cães, notórios best-sellers.



O cão, como personagem-chave em um texto literário, foi estudado por Theodore Ziolkowski em sua *Varieties of literary thematic*, obra central nesta pesquisa. Outro texto essencial, principalmente pela metodologia utilizada, foi *O simbolismo animal*, do professor da Unesp, Alfredo de Carvalho. Para a pesquisa sobre as origens dos animais como personagem, utilizamos como ponto de partida a Tese de Livre Docência de Maria Lúcia Góes, “A fábula brasileira ou fábula saborosa — tentativa paideumática da fábula no Brasil”, que faz um histórico completo desde as origens da literatura oral. Muitos outros materiais foram utilizados, mas acredito que estes foram o tripé que sustentaram o trabalho.

A partir da leitura de tais textos e das obras selecionadas para estudo, desenvolvi junto à orientadora um método de pesquisa que procurava estabelecer um critério, dentre as diversas possibilidades de estudo do personagem. O eixo central da pesquisa foi então definido como as leituras comentadas que incluíam: biografia do autor, contexto histórico, processos de edição, recepção de crítica e público à época da primeira edição e atualmente, impacto no mercado, design das capas, sinopse do texto, comentário sobre a narrativa e o personagem. Percebeu-se que para um estudo mais aprofundado do personagem, seria necessário também a criação de uma tipologia. Para isso, além das obras mencionadas, tive um grande

apoio na Coleção Primeiros Passos (principalmente textos de Beth Brait e Affonso Romano de Sant’Anna) e também de *Notas de teoria literária*, de Afrânio Coutinho.



Os elementos narrativos se unem em um laço de Möebius indestrutível. Personagens, ambiente, narrativa e todos os outros subsídios aos quais um autor recorre para formar uma obra são interligados de tal maneira que analisá-los separadamente é uma tarefa complicada. Pousamos o olhar sobre os personagens, mas não conseguimos pinçá-los de dentro do mundo criado pela narrativa em que vivem para observarmos isoladamente.

Uma obra depende de seu processo editorial. Quando um livro é editado, a intenção do editor e do autor influem na construção dos elementos narrativos. O acolhimento pelo mercado, pela crítica e história de vida da obra ao longo das épocas também dão novos significados a cada personagem.

Desse modo, estudar processos editoriais a partir do recorte de livros que apresentem um determinado personagem, ou no caso deste trabalho, um tipo de personagem, não é desvincular este elemento narrativo de seu contexto e elencar suas características. Para conhecê-lo é preciso desenvolver um estudo sobre os processos de edição que abranja Literatura, História, Crítica, Artes Visuais, Comunicação...

Acredito que me deparei com um universo muito maior do que um Trabalho de Conclusão de Curso pode abarcar. Tamanho universo, porém, me deu a oportunidade de usar todas as ferramentas que o curso de Editoração me proporcionou – um curso que trata de um objeto tão complexo, a edição, e suas inúmeras possibilidades.

As múltiplas abordagens literárias e editoriais do tema e a possibilidade de trabalhar tantos aspectos no campo da Editoração não me desanimaram, pelo contrário. Instigaram ainda mais minha curiosidade e despertaram em mim a vontade de seguir adiante e continuar pesquisando o tema, mesmo depois do término do trabalho.

As descobertas e opiniões apresentadas neste Trabalho de Conclusão de Curso, espero, sejam apenas o começo da trilha seguindo os rastros do personagem-cão.

Fontes de pesquisa



Livros e teses

- ▶ Andrade, Homero Freitas de. *O diabo solto em Moscou: a vida do senhor Bulgákov & prosa autobiográfica*. São Paulo: Edusp, 2002.
- ▶ Andrade, Homero Freitas de. “Um coração de cachorro”, in *O diabo solto em Moscou* (para um estudo da obra de Mikhail Bulgákov no Brasil). São Paulo, Tese de Doutorado defendida junto à Área de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, 1994.
- ▶ Brait, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1993.
- ▶ Brown, Clarence. *The Portable twentieth-century Russian reader*. Londres: Penguin Classics, 1993.
- ▶ Bulgakov, Mikhail. *Coração de cão*. Lisboa: Nova Veja, 2008.
- ▶ Bulgakov, Mikhail. *Heart of a dog*. Traduzido por Mirra Ginsburg. Nova York: Grove Press, 1994.
- ▶ Carvalho, Alfredo Leme Coelho de. *O simbolismo animal*. Curitiba: HD Livros, 1995.
- ▶ Coelho, Nelly Novaes. *Literatura infantil*. São Paulo: Moderna, 2009.
- ▶ Costa, Flávio Moreira (org.). *Os melhores contos de cães & gatos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

- ▶ Côté, Roch. *Anton Tchekhov: une vie illustrée*. Québec: Les Editions Fides, 2005.
- ▶ Coutinho, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ▶ Flint, Kate (ed.). *Flush*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1998.
- ▶ Gippius, Vasili. *Gógol*. Durhan: Duke University Press, 1989.
- ▶ Goés, Maria Lúcia Pimentel de Sampaio. *A fábula brasileira ou fábula saborosa — tentativa paideumática da fábula no Brasil*. Tese de Livre-docência. FFLCH, 1994.
- ▶ Gógol, Nikolai. “Diário de um louco”. In: Bezerra, Paulo (sel.). *O capote e outras novelas*. N. V. *Gógol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- ▶ Goldman, Jane. *The Cambridge introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- ▶ Haber, Edythe C. *Mikhail Bulgakov: the early years*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.
- ▶ Kirkpatrick, Brownlee Jean; Clarke, Stuart N. *A bibliography of Virginia Woolf*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- ▶ Kurzke, Hermann. *Thomas Mann: life as a work of art: a biography*. Princeton University Press, 2002.
- ▶ Maguire, Robert. A. *Exploring Gógol*. Palo Alto: Stanford University Press, 1996.
- ▶ Majumdar, Robin; McLaurin Allen. *Virginia Woolf*. Oxford: Routledge, 1997.
- ▶ Malcolm, Janet. *Lendo Tchécov*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2005.
- ▶ Milne, Lesley. *Bulgakov: the novelist-playwright*. Nova York: Taylor & Francis, 1995.

- ▶ Mundt, Hannelore. *Understanding Thomas Mann*. University of South Carolina Press, 2004.
- ▶ Peace, Richard. *The enigma of Gógol: An examination of the writings of N. V. Gógol and their place in the Russian literary tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- ▶ Piglia, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- ▶ Rayfield, Donald. *Anton Chekhov: a life*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2000.
- ▶ Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*. Posfácio de Álvaro Lins. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ▶ Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*. Posfácio de Marilene Felinto. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ▶ Ramos, Graciliano e Viana, Vivina de Assis. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- ▶ Reed, Terence James. *Thomas Mann: the uses of tradition*. Oxford University Press, 1996.
- ▶ Sant'Anna, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 2004.
- ▶ Sellers, Susan. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- ▶ Tchekhov, Anton. *Cartas a Suvórin: 1886*. São Paulo: Edusp, 2002.
- ▶ Tchekhov, Anton e Schnaiderman, Bóris (ed.). *A dama do cachorrinho e outros contos*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- ▶ Torga, Miguel. *Bichos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

- ▶ Ziolkowski, Theodore. *Varieties of literary thematics*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983.

Publicações eletrônicas

- ▶ Anton Tchekhov. Disponível em: <www.pensador.info/autor/Anton_Tchekhov>. Acesso em: 08 maio 2010.
- ▶ Blog da Cia. Provisória. Disponível em: <<http://ciaprovisoria.arteblog.com.br>>. Acesso em: 13 jun. 2010.
- ▶ Blog Vidas Secas. Disponível em: <<http://vidasecasgr.blogspot.com>>. Acesso em: 30 maio 2010.
- ▶ Direitinho, José Riço. Dave Eggers, o rapaz que parte corações. Disponível em: <<http://ipilson.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=248749>>. Acesso em: 06 jun. 2010.
- ▶ Fróes, Leonardo. Lapidador do dia a dia: Tchekhov retrata a gangrena social da Rússia. *Folha de S.Paulo*, Caderno Ilustríssima, 04 jul. 2010. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/761128-lapidador-do-dia-a-dia-tchekhov-retrata-a-gangrena-social-da-russia.shtml>. Acesso em: 04 jul. 2010.
- ▶ Graciliano Ramos. Disponível em: <www.graciliano.com.br>. Acesso em: 09 maio 2010.
- ▶ Gustafson, Richard F. The suffering usurper: *Gógol's Diary of a Madman*. *The Slavic and East European Journal*, vol. 9, n. 3 (Outono, 1965), pp. 268-280. American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. Disponível em: <www.jstor.org/stable/305247>. Acesso em: 29 jun. 2010.

- ▶ Hamilton Russell G., *Luso-Brazilian Review*, vol. 5, n. 1 (Verão, 1968), pp. 86-92. Wisconsin: University of Wisconsin Press. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3512916>. Acesso em: 30 maio 2010.
- ▶ Kakutani, Michiko. Bits and pieces from writers with buzz. *New York Times*, 02 jun. 2001. Disponível em: <www.spring.net/karenr/mdbro/swta.html>. Acessado em: 13 jun. 2010.
- ▶ Komaromi, Ann. The material existence of Soviet *Samizdat*. *Slavic Review*, vol. 63, n. 3 (Outono, 2004), pp. 597-618. The American Association for the Advancement of Slavic Studies Stable. Disponível em: <www.jstor.org/stable/1520346>. Acesso em: 29 jun. 2010.
- ▶ La Fable et ses origines. Disponível em: <www.shanaweb.net/index.html>. Acesso em: 14 ago. 2010.
- ▶ LeBlanc, Ronald D. Feeding a poor dog a bone: The quest for nourishment in Bulgákov's *Sobach'e Serdtse*. *Russian Review*, vol. 52, n. 1 (Jan., 1993), pp. 58-78. Blackwell Publishing on behalf of The Editors and Board of Trustees of the Russian Review. Disponível em: <www.jstor.org/stable/130858>. Acesso em: 29 jun. 2010.
- ▶ Mello, Olga de. Os animaizinhos estão em alta. *Valor Econômico*, 16 nov. 2007. Disponível em: <www.blogdogaleno.com.br/texto_ler.php?id=1843&secao=6>. Acesso em: 14 ago. 2010.
- ▶ Miguel Torga, 1907-1995, A Voz do Chão. Disponível em: <<http://purl.pt/13860/1/miguel-torga.htm>>. Acesso em: 30 maio 2010.
- ▶ Ramos, Elizabeth Santos. “Vidas secas” ainda ecoa. *O Tempo*, 03 maio 2009. Disponível em: <www.otempo.com.br/otempo/noticias/?IdNoticia=109716>. Acesso em: 09 maio 2010.

- ▶ Thomas Mann. Autobiografia. Disponível em: <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1929/mann-autobio.html>. Acesso em: 11 abr. 2010.

Revistas e jornais impressos

- ▶ Altschuler, Eric Lewin. One of the oldest cases of schizophrenia in Gógol's *Diary of a Madman*. *BMJ*, vol. 323, n. 22–29, Dec. 2001.
- ▶ Amêndola, Dina. Que bicho vai dar? *Panorama Editorial*, a. V, n. 53, abr./maio 2010.
- ▶ Arrigucci Jr., Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de Psicanálise*, vol. 31, n. 57, 1998.

Anexos



ANEXO I

Depoimento do editor Felipe Schuery, relatado por e-mail, em outubro de 2010. (Adaptado para adequação ao formato.

Introdução ao relato: Felipe Schuery trabalhou como produtor editorial na Ediouro/Agir. Seu depoimento trata da produção do livro *Os melhores contos de cães e gatos*.

Trabalhei como produtor editorial, mas nunca fiz parte do Conselho Editorial da Ediouro/Agir, no qual são discutidas as ideias de publicação, apresentados novos projetos, aprovadas as capas, decididas as estratégias de marketing e venda, analisado o pós-venda. Então não participei do processo de decisão pela publicação da obra e não sei de quem foi a ideia de publicá-la (acredito que da editora), mas é fato que surgiu do sucesso do *Marley* (o que não diminui em nada o valor literário da coletânea).*

Acredito que o *Marley & Eu* tenha sido o vagão que puxou o comboio. Ficou muito tempo no topo da lista e levou editores a procurarem outros títulos que pudessem interessar ao mesmo público. Fosse um na mesma linha, fosse a reedição de textos consagrados com animais como personagens. Aconteceu com *Harry Potter*, *Código da Vinci*, vampiros...

* A Ediouro lançou, por meio de seu selo Prestígio, o livro *Marley & Eu*, em 2006. *Os melhores contos de cães e gatos* foi lançado pela Ediouro em 2007.

Livros sobre um mundo mágico, thriller histórico, mitos, animais não são de hoje, mas houve ondas de publicação e venda causadas por um fenômeno editorial.

Sobre a capa: havia uma opção que era uma foto preto e branco, muito bonita, de um terreno baldio com um cão e um gato, cada qual no seu canto. Lindo e melancólico. Foi descartada. A editora queria uma embalagem pop. Uma ideia que dissesse “sim, são textos literários, autores clássicos, e, sim, o livro é para você-que-simplesmente-gosta-de-cães-e-gatos-e-nunca-leu-um-texto-literário”.



Capa de *Os melhores contos de cães e gatos*.

ANEXO II

Entrevista com o editor Plínio Martins Filho, presidente da Edusp, realizada em outubro de 2010, sobre a edição de *Um coração de cachorro e outras novelas*, de Mikhail Bulgácov.

Introdução à entrevista: o livro *Um coração de cachorro e outras novelas* foi lançado pela Edusp, em 2010.

Em linhas gerais, o que motivou a publicação da obra, que ainda era inédita no Brasil?

Os textos fazem parte da Tese do professor da FFLCH Homero Freitas de Andrade. Há alguns anos publicamos os ensaios teóricos contidos na tese. A Edusp não publica ficção, mas como nesse caso havia um aparato crítico para acompanhar a obra, decidiu-se pela publicação do material completo.

O que pautou a decisão pelo nome *Um coração de cachorro e outras novelas*, ou seja, por que o nome deste texto em destaque?

O nome de um livro, nos dias atuais, deve ser sintético e chamar a atenção do público e o nome deste conto consegue agregar as duas coisas.

Na maioria das outras edições ao redor do mundo, foi escolhida uma ilustração de um cachorro (em geral, antropomorfizado). Na capa da edição da Edusp, a imagem não é tão óbvia, sofre uma estilização. O que influenciou na escolha dessa imagem?

Escolhemos o designer Gustavo Piqueira, do Estúdio Rex, pois ele sempre produz um bom trabalho artístico para ficção. Queríamos fugir do lugar-comum, apresentar algo diferenciado, que causasse um impacto. As outras capa são funcionais, formais, óbvias, fazem uma leitura plana do texto.

Qual sua opinião sobre o nicho desses livros (de ficção literária que apresentam o cão como personagem)? O marketing de *Um coração de cachorro e outras novelas* pode ser influenciado a procurar esse público-alvo?

Não foi nossa intenção ao lançar o livro, obviamente. O mercado descobre espaços, filões a serem trabalhados pelo marketing. O cachorro é afetivamente ligado ao ser humano e já tem tradição no entretenimento, como personagem, e o trabalho do setor de vendas é reforçar imaginários e atender necessidades. Então, o interesse e o trabalho nesse filão é normal, mas não acredito que seja o caso do livro de Bulgákov.



Capa e quarta de capa de *Um coração de cachorro e outras novelas*.

Índice de imagens

*Todos os endereços virtuais foram acessados e verificados em novembro de 2010.



- ▶ Capa: Kalman, Maira. *Dog reads book*. 1999, guache sobre papel. 44 x 33,5 cm. Publicado em: *The New Yorker*, 01. fev. 1999, capa. Disponível em: <<http://theartblog.org/2010/01/maira-kalman-at-the-ica>>.
- ▶ p. 23: Capa de *Um coração de cachorro e outras novelas*, Edusp, 2010 e capa de *Os melhores contos de cães e gatos*, Ediouro, 2007.
- ▶ p. 29: Gravuras que ilustram fábulas. Todas retiradas de: <shanaweb.net>.
- ▶ p. 36: Capa de *Cujo*, The Viking Press, 1981.
- ▶ p. 54: Capa de *Falando com o anjo*, Rocco, 2002 e cartaz de divulgação da peça “Após ser jogado no rio e antes de me afogar”, encenada em 2008 pela curitibana Cia. Provisória, disponível em: <<http://ciaprovisoria.arteblog.com.br/1314/Apos-ser-jogado-no-rio-e-antes-de-me-afogar>>.
- ▶ p. 61: Capas de diferentes edições de *Flush*. Em sentido horário: Oxford University Press, 1998; edição polonesa; Vintage, 2002; L&PM, 2003. Retiradas de sites de livrarias on-line.
- ▶ p. 62: Em sentido horário: sobrecapa e ilustrações da edição da Persephone, 2005, que utilizou elementos da primeira edição, de 1933. Disponíveis em: <www.persephone-books.co.uk/pages/titles/index.asp?id=72>.
- ▶ p. 68: No alto, segunda edição de *Bichos*. Abaixo: capa de *Bichos*, Alfaguara, 1998. Disponíveis em: <<http://purl.pt/13860/1/miguel-torga.htm>>
- ▶ p. 69: *Revista de Portugal*, onde alguns contos da coletânea foram primeiramente publicados. Disponível em: <<http://purl.pt/13860/1/miguel-torga.htm>>.
- ▶ p. 71: Capa e contracapa de *Farrusco the Blackbird*, George Allend & Unwin, 1950. Disponível em: <<http://purl.pt/13860/1/miguel-torga.htm>>.

- ▶ p. 79: Ilustração de Kachtanka feita por um estudante em homenagem a seu conterrâneo, Tchekhov. Fonte: Côté, 2005.
- ▶ p. XX: Capa de *Kachtanka*, Cosac Naify, 2008.
- ▶ p. 82: Capa de *Cachtánca, artista por acaso*, Atual, 1998.
- ▶ p. 84: Em sentido horário: capas de *Kachtanka*, edições francesas e russa; capa de *Front blanc*, edição francesa.
- ▶ p. 91: Acima: *samizdat* de *Um coração de cachorro*. Disponível em: <www.jstor.org/stable/1520346>. Abaixo: cartaz de divulgação de musical baseado em *Um coração de cachorro*, produzido pela Sonoma State University, nos EUA, em 2008. Disponível em: <www.sonoma.edu/performingarts/theatre/season08-09.shtml#>.
- ▶ p. 92: Acima: cena da peça *Heart of a dog*, produzida pela companhia canadense, Pleiades Theatre, no começo da década de 2000. Disponível em: <www.utoronto.ca/tsq/04/ormsby04.shtml>. Abaixo: cartaz de divulgação do filme *Cuore di cane*, de Mario Gallo e Alberto Lattuada, 1976. Disponível em: <www.film.tv.it/homevideo.php/505271/cuore-di-cane>.
- ▶ p. 94: Capas de edições italianas de *Um coração de cachorro* (*Cuore di cane*). Retiradas de sites de livrarias on-line.
- ▶ p. 95: Cartaz de divulgação e cenas do filme *Sobach'e Serdtse*. Fonte: <youtube.com>.
- ▶ p. 96: Capas de *Sobach'e Serdtse*. Retiradas de sites de livrarias on-line.
- ▶ p. 97: Capas de edições americanas e inglesas de *Heart of a dog*. Em sentido horário: Harvill Press, 1968 e 1989; Createspace, s.d.; Grove Press, 1994; Penguin, 2007; Vintage, 2005 e 2009; Hesperus, 2005. Retiradas de sites de livrarias on-line.
- ▶ p. 99: Capas de edições de *Um coração de cachorro*. Em sentido horário: Le livre de poche, 1999; Nova Veja, 2008; Edusp, 2010. Retiradas de sites de livrarias on-line.

- ▶ p. 106: Capa de *Vidas secas*, Grupo Record, 2006.
- ▶ p. XX: Capa de *Vidas secas*, Grupo Record, 2001.
- ▶ p. 108: Xilogravura de Vinícius Mattoso, ilustrador de diversas edições de *Vidas secas*.
- ▶ p. 112: Sentido horário: primeira edição de *Vidas secas*, José Olympio Editora, 1938; capa de uma das edições do Grupo Record, s.d. Retiradas de sites de livrarias on-line. Cartaz do filme homônimo, de Nelson Pereira dos Santos, 1963. Disponível em: <www.imdb.com/title/tt0057654>.
- ▶ p. 116: Ilustração de Emil Preetorius para a edição limitada, da S. Fischer Verlag. Encontrado na revista *Der Spiegel*, porém artigo foi retirado do site.
- ▶ p. 118: Capa de *Der kleine Herr Friedemann*, S. Fischer Verlag, 1898. Encontrado na revista *Der Spiegel*, porém artigo foi retirado do site.
- ▶ p. 121: Capas de edições alemãs de Herr und Hund. Retiradas de sites de livrarias on-line.
- ▶ p. 127: Capas de edições de coletâneas de textos de Gógol publicadas em diferentes países (França, Rússia, Inglaterra e Estados Unidos) contendo o conto “Diário de um louco”. Retiradas de sites de livrarias on-line.
- ▶ p. 135: Em sentido horário: *A arte de correr na chuva*, Garth Stein, Ediouro, 2008; *Marley & Eu*, John Grogan, Prestígio, 2007 e *Bom menino. Junto*, Anna Quindlen, 2008, Larousse do Brasil.
- ▶ p. 150: Capa de *Os melhores contos de cães e gatos*, Ediouro, 2007.
- ▶ p. 152: Capa de *Um coração de cachorro e outras novelas*, Edusp, 2010.
- ▶ p. 153: *Peanuts*, 26. out. 1953. Disponível em: <<http://comics.com/peanuts/1953-10-26>>.



*Outside of a dog, a book is man's best friend.
Inside of a dog it's too dark to read*
Groucho Marx