

**‘Am I not a fly like thee? / Or art not thou a man like me?’:
Os diálogos homem-animal na poesia inglesa do período romântico**

PAULA GUIMARÃES paulag@ilch.uminho.pt¹

Este artigo explora o significado cultural dos animais e suas respectivas representações estéticas na poesia do período romântico inglês, durante o qual se verificou um incremento acentuado dos valores humanistas e democráticos. Examina como, no contexto proto ecológico de uma nova ênfase na natureza, aqueles foram vistos quer como seres intrinsecamente diferentes do homem (indivíduos com espírito e voz própria), quer como muito semelhantes aos seres humanos, com a capacidade de sentir, pensar e dialogar como eles. O artigo detalha vários aspetos relativos à importância dos animais em poetas como Blake, Byron, Coleridge, Wordsworth, Shelley e Keats e nas suas respectivas obras, e relaciona o interesse destes nos dilemas e ensinamentos daqueles com os discursos sobre animais produzidos em vários contextos culturais contemporâneos, incluindo debates políticos, teses alimentares e teorias sobre a evolução das espécies.

Ao que parece, foi apenas muito recentemente que os seres humanos descobriram que não são, afinal, figuras centrais no esquema da existência.² Em *Kindred Brutes* (1999), Christine K. Jones argumenta que foi no período romântico – uma altura de profundas mudanças sociais e políticas³ – que o homem começou a questionar seriamente a sua própria centralidade no mundo (7). Mas foi também no contexto de uma nova e intensa exaltação da Natureza que o debate literário acerca da diferença ou semelhança entre os animais e o homem começou a ser articulado. Em *Man and the Natural World* (1983), Keith Thomas refere que o debate evolucionista sobre a relação científica entre a espécie humana e as outras espécies animais teve início no século XVIII e havia concluído, no final do período romântico, que ambas compartilhariam uma mesma herança biológica (40).⁴ Esta consciência ou sensibilidade precoce já informa a postura neoclássica de poetas como Alexander Pope (1688-1744), baseada

¹ Paula Guimarães é docente no Departamento de Estudos Ingleses e Norte-Americanos e investigadora no Centro de Estudos Humanísticos, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

² Em *Considering Animals* (2011), Freeman aborda os problemas práticos e éticos das interações do homem com as outras espécies e faculta evidência convincente de que estas são capazes de consideração pelo Outro. Salienta ainda os contactos frequentes com outras espécies que perturbam a nossa existência humana e examina os nossos relacionamentos problemáticos com elas. Demonstra que, diante da extinção de espécies e da destruição ambiental, os papéis e os destinos dos animais são demasiado importantes para serem ignorados.

³ Entre 1790 e 1830, os ideais da liberdade, da igualdade e da fraternidade, resultantes da Revolução Francesa, tinham conduzido a um grande incremento dos valores humanistas. As subsequentes reformas sociais e políticas, por sua vez, criaram as condições necessárias para que um maior número de seres humanos pudesse viver condignamente.

⁴ A par das taxonomias biológicas de Buffon e Lineu, que tinham demonstrado importantes semelhanças anatómicas entre homem e animal, uma nova orientação para os deveres do cuidado conduziu a movimentos humanitários que defendiam o bem-estar dos animais, da mesma forma que o dos escravos e das pessoas oprimidas em geral.

na ideia de uma grande cadeia existencial ('a great chain of being'),⁵ na qual o homem e a fera são elos inseparáveis, propondo de forma audaz que a imaginação dos poetas se alargue para incluir o ponto de vista não-humano.⁶

Um primeiro, e também paradigmático, exemplo de poeta 'natural' é Robert Burns (1759-1796), conhecido pela sua poesia popular, cantada em dialeto escocês e em forma de diálogo com os animais, incluindo os mais pequenos. O seu estilo romântico, que inclui a adoção de uma linguagem deliberadamente simples, é encarado como uma estratégia crítica de olhar o homem e de o levar a ver o mundo através de outra perspetiva – nomeadamente, a de um simples piolho. O poema intitulado 'To a Mouse' (1785) exprime, assim, a compreensão e compaixão genuínas do poeta por uma família de roedores cujo refúgio é acidentalmente destruído por um arado. Burns parece, além do mais, propor uma 'democracia' igual para todas as criaturas, chegando mesmo a elevar o rato acima do homem: aquele seria mais abençoado por só se preocupar com o presente e, ao contrário deste, nunca antecipando ou temendo o futuro. O forte sentimento de identificação entre o animal desprotegido e o poeta desfavorecido assume assim uma conotação política, uma vez que ao contrário de outros artistas Burns não escreve a partir de uma posição privilegiada.⁷

Como observa Jones (62), um dos exemplos mais invulgares no período romântico do uso de certos animais para fins políticos, e sobretudo as causas liberais, era o ato simbólico de adoção de um animal selvagem ou exótico. Num poema bem conhecido de Robert Southey (1774-1843), intitulado 'The Dancing Bear', a simpatia do poeta em relação ao urso dançarino que é explorado no circo, e a quem ele se dirige, surge associada ao fracasso reiterado do Parlamento inglês em introduzir legislação abolicionista. Ao fazer a descrição da condição degradada do urso, que é estrategicamente comparada à escravatura humana, Southey parece assumir o ponto de vista daquele e comprometer-se seriamente com a ética do tratamento animal, ao mesmo tempo que critica a incapacidade política de erradicação daquele flagelo. Como observa Jones (45), os seus poemas da década de 1790, como 'To a Goose', 'To a Spider'

⁵ "Nothing is foreign: parts relate to whole; / One all-extending, all-preserving soul / Connects each being, greatest with the least; / Made beast in aid of man, and man of beast; / All served, all serving: nothing stands alone; / The chain holds on, and where it ends, unknown." (*Essay on Man*, 21-34,45-8). Todos os excertos poéticos referidos ou citados neste artigo são retirados da antologia de Duncan Wu (2006).

⁶ Tal como Mark Payne enfatiza em *The Animal Part* (2010), "The ecological argument is founded on empathetic imagination [...] to be asked to think like a mountain moves the question of the imagination far beyond" (4). Curiosamente, os poemas e as cartas de Pope que fazem alusão aos seus cães de raça estão mesmo entre os primeiros em inglês a antropomorfizar completamente os animais domésticos. Veja-se, por exemplo, o seu "Bounce to Fop" (1736): uma epístola de um cachorro de Twickenham para um cão da Corte, a qual aborda o então controverso tema da alma/espiritualidade dos animais.

⁷ Outro poeta oriundo da classe baixa, John Clare (1793-1864), mostra também uma grande capacidade de ver e compreender o mundo animal, em particular os pássaros (mais de 40 poemas); um deles, a narceja, vive e sofre, como o próprio poeta, nas fronteiras da sociedade humana. Os animais em Clare partilham com os humanos preocupações semelhantes e procuram evadir ou desafiar a opressão. O recurso à onomatopeia como forma privilegiada de expressão aliena os leitores da sua própria voz e coloca-os em contacto com o mundo natural e sua cacofonia de vozes não humanas (muito presente, por exemplo, em 'Rural Morning').

e 'Ode to a Pig', abordam todos eles o animal de uma forma familiar e identificam-se de perto com os sentimentos do mesmo. Mas Southey parece não apenas criticar mas também saborear tais exemplos de antropomorfismo, o que confere à sua escrita poética uma estranha combinação entre humor satírico e seriedade.

O uso generalizado de figuras de animais na obra poética e pictórica de William Blake (1757-1827) é um assunto complexo, envolvendo formas deliberadamente polarizadas ('two contrary states') e configurações perturbadoras. Por exemplo, o famoso poema 'The Tyger' (incluído em *Songs of Innocence and of Experience* de 1794) surge posicionado entre a pura celebração da energia animal feroz e o medo primordial sentido pelo homem: se o Tigre não receia o Homem ou o próprio Criador, estes em contraste temem a sua lendária ferocidade, admirando embora a sua beleza terrífica. As representações animais alternadamente 'ferozes' e 'mansas' de Blake e a comparação das mesmas com o Reino de Terror de 1792-3 têm sido referidas pela crítica, sendo associadas às *Reflections on the Revolution in France* (1790) de Edmund Burke e ao seu *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757).⁸ Além do mais, Burke tinha classificado o tigre – assim como a baleia, o touro e o burro selvagem – como criaturas 'sublimes'. De acordo com Jones (50), esta dicotomia entre os animais belos mas inocentes (mansos como o cordeiro) e os que são sublimes nos seus efeitos sobre a humanidade, causando terror e destruição, é prevacente no período romântico, tanto na sua cultura escrita como visual.⁹

Na sua obra multifacetada, Blake representa as criaturas não-humanas – as selvagens e as domesticadas – não tanto como meras figuras ou símbolos de um sistema mas como exemplos visionários daquilo que, segundo ele, excede ou desafia os (inferiores) sentidos humanos (Fosso, 2014). Os seus espantosos poemas iluminados colocam o leitor no centro de uma fauna verdadeiramente adâmica e analisam a relação bíblica do animal com o humano (colocando-os em diálogo filosófico), assim como confrontam a própria animalidade e o desejo físico do homem.¹⁰ Deste modo, no apocalipse da Forma Humana que surge nas épicas tardias de Blake,¹¹ o *ser* humano multivariado torna-se fonte vital de uma alteridade corpórea e de um *génio* expandido, formando um ser misto, divino – sublimemente partilhado (Fosso, 2014). As representações de Blake, incluindo as de 'animais humanos', destabilizam, assim, todo o sentido de animalidade que é simples, essencialista ou antropocêntrico e tendem a evoluir na

⁸ Os críticos Martin K. Nurmi e Ronald Paulson são apenas dois exemplos principais dessas comparações ou associações da obra de Blake.

⁹ A este propósito, e no contexto da cultura visual, vejam-se as pinturas de George Stubbs, Eugene Delacroix e Jean-Louis Gericault.

¹⁰ Um bom exemplo desses elementos em Blake é o poema "The Garden of Love" (em *Songs*).

¹¹ Referimo-nos sobretudo a *The Four Zoas* (1804), *Milton* (1810) e *Jerusalem* (1820), obras que representam o culminar do seu pensamento visionário.

sua obra para uma totalizante e derradeira ‘Forma Divina’, que implicitamente se opõe a quaisquer distinções de espécie ou género entre criaturas.

A escrita poética de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), como observa Jones (71), inclui diversos compromissos imaginativos intensos com animais e algumas das suas auto-identificações metafóricas mais interessantes são com espécies não humanas, especialmente os pássaros. Além disso, ele articula o seu pensamento sobre o que significa ser humano através de brilhantes e extensas rumações em prosa sobre o estatuto dos animais em relação aos seres humanos. À semelhança de outras criações do período, o poema ‘pantisocrático’,¹² de 1794, ‘To a Young Ass’ aborda o tratamento animal (de uma mula), em linguagem relativa à igualdade e aos direitos dos grupos humanos, em particular os escravos. Este poema, que oscila entre o humanitarismo sentimental e o burlesco, parte das comuns atitudes Lockeanas em relação à bondade para com os animais, mas torna-se mais complexo e interessante, porém, pela sobreposição das noções de Rousseau sobre a capacidade dos animais sentirem compaixão, e o contexto político do sofrimento comum dos animais e dos humanos.¹³

Numa veia bastante diferente – a do sobrenatural – em que certos animais surgem associados a fortes superstições e ao misticismo religioso, Coleridge conceberia o seu famoso poema narrativo *The Rime of the Ancient Mariner* (1798); desta vez, em torno da ideia central da santidade da Natureza e, em particular, das suas Criaturas (mesmo as mais desprezíveis ou repelentes) e do respeito e atenção que lhes é devido. O albatroz, um grande pássaro marinho, era reconhecido como um sinal de boa sorte para os marinheiros a bordo dos navios; mas, assim que o Velho Marinheiro resolve matar este bom presságio, tudo na viagem começa a correr mal para a tripulação amaldiçoada e ele fica sujeito à eterna penitência solitária de contar a certas pessoas a sua história de redenção. Isto porque Coleridge, tal como Blake em ‘The Lamb’, relaciona sempre os animais e a natureza com Deus. O poder encantatório do poema (uma balada) de pregar a simples moral da bondade para com os animais, repetida sob a forma de refrão,¹⁴ seria aproveitado pelo ativismo do século XIX, altura em que surgiram os primeiros apelos ou petições contra atos de crueldade.

Mas algumas das mais poderosas referências de Coleridge aos animais são, de facto, aquelas em que ele usa os pássaros como símbolos de certos sentimentos ou crenças. “The

¹² O termo refere-se ao projeto de uma comunidade utópica no Novo Mundo, concebido por Coleridge e Southey, em que eles e respetivas famílias fariam parte de um modo de vida igualitário (‘Pantisocracy’).

¹³ As representações animais do final do século respondem particularmente às ansiedades e desejos provocados pelas mudanças sociais e políticas – a revolução, a guerra, e as reformas – assim como pelas transformações económicas da época. Em *Romanticism and Animal Rights* (2003), Perkins afirma o seguinte: “Whoever was for rescuing slaves, prisoners, foundlings, and other human victims was likely to feel a kindred impulse with respect to animals, and many an animal lover also supported other humanitarian causes.” (3-4).

¹⁴ “He prayeth well, who loveth well / Both man and bird and beast. // He prayeth best, who loveth best / All things both great and small; / For the dear God who loveth us, / He made and loveth all.” (Part 7, 612-17)

Raven" (1798) assemelha-se a uma fábula explicativa da origem da reputação de mau agoiro atribuída ao corvo: um ato de vingança do animal como retribuição pela forma como o Homem maltrata as outras espécies. O poema, que é narrado do ponto de vista do Corvo,¹⁵ conta como este tinha plantado uma bolota e esperado que ela se transformasse num frondoso carvalho, mas um lenhador insensível vem e corta a árvore, destruindo o ninho e a família do pássaro. A madeira da árvore acaba depois transformada num navio, permitindo ao Corvo vingar-se do seu infortúnio quando aquele naufraga com muita perda de vidas humanas. Deste modo, Coleridge apresenta o drama da personagem animal (pela qual ele fala) como uma lição, para demonstrar algum sentido de equidade e justiça no mundo. Apesar disso, para o poeta, tal como para a maioria dos crentes pré-darwinianos, o homem surge sempre no centro do universo; e as metáforas e analogias que se baseiam no mundo natural servem sobretudo para demonstrar a benevolência da Divindade na criação de um mundo onde todos os seres estão adaptados ao uso humano.¹⁶

O processo mais comum às abordagens dos animais na literatura imaginativa pré-darwiniana consiste no seguinte: quando se olha para outras espécies, é essencialmente com o propósito de comentar a nossa própria espécie e abordar aspetos da cultura humana. Foi assim que a ocasião da morte de um *spaniel* seu favorito, em 1805, proporcionou a William Wordsworth (1770-1850) a oportunidade de meditar sobre, e de demarcar cuidadosamente, a diferença entre a comemoração dos animais e a dos seres humanos. É significativo que o poema ('Tribute to the Memory of a Favourite Dog') evolua muito rapidamente da celebração do animal morto para as preocupações do poeta vivo, e use a morte do cão como pretexto para explorar as diferenças – em vez das semelhanças – entre os seres humanos e os animais.¹⁷

O modo de vida natural escolhido por Wordsworth, a sua preocupação com a proteção da geologia e dos costumes do 'Lake District' e a sua visão da interdependência entre o homem e a natureza no Vale de Grasmere têm sido interpretados em termos das suas credenciais ecológicas. No entanto, como afirma Jones (145), quando o poeta tenta enquadrar os animais, por exemplo no Livro VIII de *The Prelude*, ele demarca bem a linha existente entre o homem e o ambiente natural, situando os animais e os pássaros 'fora' da Natureza. Ele declara aí que

¹⁵ Mas que é contado por um rapaz de escola a seus irmãos e irmãs mais novos, como forma de *exemplum* moral e, muito provavelmente, também como forma mais imediata de dissuadir as crianças de então de vandalizarem os ninhos dos pássaros, o que constituía um atropelo frequente na época.

¹⁶ No entanto, esta não é uma posição que prejudique os animais, já que é a 'semelhança' destes com o homem que justifica a forma como eles devem ser tratados – benevolentemente.

¹⁷ Ver *Memorializing Animals during the Romantic Period* (2015), em que Pielak traça as disrupções linguísticas, físicas e psicológicas ocasionadas por encontros com animais no seio da vida comunitária, na mesa, no campo e, finalmente, no cemitério e no 'além'. Ele argumenta que os escritores do período romântico usam uma linguagem que, em última instância, trai certas perturbações bestiais, expondo a ansiedade sobre o que significa ser humano, na convivência, na morte e no significado de ser lembrado.

embora tenha aprendido desde pequeno a amar essas criaturas, ao atingir o estado adulto aprendeu sobretudo a amar a Humanidade.¹⁸ Embora a intensidade quase religiosa dos termos que Wordsworth emprega em relação aos animais possa lembrar o sublime alcançado na sua Ode *Intimations of Immortality* (1807), o poeta exclui firmemente os mesmos da grande influência formativa da sua vida.

O uso que Wordsworth faz do termo ‘animal’ sugere alguma ambivalência, pois a forma adjetival é mais usada, sobretudo para descrever a parte não-espiritual da consciência humana, como em “Animal Tranquility and Decay”.¹⁹ Quando o substantivo é registado, designa um ser separado do Homem, silencioso e inarticulado: como é o caso dos animais salvos pelo pastor Michael. Este silêncio é estranho para um poeta profundamente preocupado com a natureza da voz poética e com a fala em geral. Mas, ao contrário dos objetos inorgânicos e inanimados, aos quais o poeta confere livremente uma voz, as bestas e os pássaros intrigam-no porque são criaturas que podem ‘falar’ por si próprias. Isto poderá estar ligado à sua própria dificuldade de articular significado e de por em prática a sua convicção de que uma linguagem totalmente ‘natural’ – adâmica – vai além das palavras.²⁰ Em *Peter Bell* (1819), como observa Jones (152), Wordsworth parece confrontar estas dificuldades ou desafios, conferindo à comunicação entre homem e animal um lugar central na história e fazendo um uso dramático dos sons animais; em contrapartida, ele descreve Peter como um ser semi-humano, através de referências ao seu “unshaped half-human thoughts” (296), “long and slouching’ gait” (306) e “his forehead wrinkled ... and furred” (311).²¹ Há, assim, em toda a sua obra uma preocupação com o problema do estatuto particular dos animais e dos homens como seres marginais, situados entre a natureza e a cultura.

No longo debate evolucionista, foi contributo de Charles Darwin o de demonstrar, em 1859, não tanto a semelhança entre espécies mas o mecanismo biológico que explicava a *origem* das suas diferenças. Jones afirma que embora a atitude habitual de Byron (1788-1824) seja uma que já prefigura o darwinismo, também o coloca em desacordo com os debates do seu tempo,

¹⁸ As lembranças de infância de Wordsworth são sobretudo as de um garoto criado numa região onde os animais não são de modo nenhum vistos como ideais: as criaturas selvagens fazem parte integrante da paisagem, enquanto as bestas domesticadas são uma realidade prática de uma vida campestre difícil. Quando muito, por vezes, estas últimas podem inspirar carinho pela semelhança peculiar do seu comportamento com o dos seres humanos.

¹⁹ No poema, o leitor pergunta-se se a estranha tranquilidade do velho é realmente algo de superior ou se é ‘animal’, como na natureza, algo irrefletido e insensível. O homem passa o resto dos seus dias em paz e solidão, mas o falante não esclarece se com essa ‘tranquilidade animal’ vale a pena perder a verdadeira profundidade de sentimento.

²⁰ Dois poemas nos quais Wordsworth usa animais como protagonistas da história e utiliza várias vozes interpretativas são ‘Hart-Leap Well’ (1800, *Lyrical Ballads*) e ‘The White Doe of Rylstone’ (1807/1808), em que o Veado e a Corça embora não humanizados, são, no entanto, altamente expressivos. A mensagem de conclusão do narrador, que é fortemente consonante com o pensamento ecológico moderno, reitera num discurso polido a mensagem que já foi transmitida pelo discurso simples do pastor, pelo gemido moribundo do animal e pela natureza inanimada.

²¹ O poema parece partilhar com Coleridge o interesse no poder humanizador de bestas e pássaros, refletindo assim a política de transição do século ou a estreita associação entre os interesses do humanitarismo e os do bem-estar animal.

os quais se focavam sobretudo na defesa das classes mais desfavorecidas (8). Além disso, a frequente autoidentificação de Byron com animais, especialmente os selvagens e encarcerados, sugere uma interpretação mais desafiadora de eventuais complexos (o seu pé deformado) e desejos proibidos (pelo Outro) experimentados pelo poeta.²² Acima de tudo, como argumenta Jones (9), a percepção de Byron sobre a consubstanciação entre o homem e os animais era um elemento importante da sua ironia ou sátira, mas também o fazia simpatizar com os animais e desconfiar das reivindicações excessivas da humanidade.

O poema por ele escrito para celebrar a morte do seu cão favorito, Boatswain, o qual tinha morrido de raiva no outono de 1808, constitui uma paródia da própria forma que parece emular: a do epitáfio. A "Inscription on the Monument of a Newfoundland Dog" subverte não apenas a função epítáfica de louvar os mortos, discorrendo em vez sobre a natureza degradada do Homem, mas também o dogma da imortalidade da alma. O poema confronta a convenção epítáfica da lealdade familiar ao paradoxalmente fazer o poeta denegrir a sua própria casta. E, como defende Jones (13), suporta-se num exemplo fundador da sensibilidade elegíaca do século XVIII, uma longa tradição filosófica, clássica e renascentista, que satiriza as pretensões humanas, lembrando-nos do nosso parentesco com os animais e contrastando a tolice pretensiosa do ser humano com a sabedoria instintiva dos animais. Em consonância com esta forma de pensar e em elevado apreço pelo seu animal de estimação, Byron tinha mandado erigir em Newstead Abbey (a sua propriedade em Nottinghamshire) um elaborado monumento de pedra sobre uma câmara subterrânea, deixando instruções para que aí fosse sepultado, ao lado do seu fiel amigo. No poema, Byron explica que a escultura 'nomeia' não a sua nobre e gloriosa linhagem humana, mas (numa inscrição separada) o seu cão, um ser muito mais meritório e seu único amigo verdadeiro.²³ Acima de tudo, a personalidade de Byron liga-se de perto ao uso estratégico de vários animais para concretizar as suas formas de expressão satírica, iconoclasta e antiautoritária.²⁴

Em maio de 1809, Lord Erskine, veterano da campanha de abolição da escravatura, tinha apresentado um projeto de lei na Câmara dos Lordes para evitar 'a crueldade maliciosa' para

²² Quer um aspeto (deformidade congénita) quer outro (sexualidade transgressiva) têm sido frequentemente abordados pela crítica moderna (em particular, a psicanalítica): J. Peakman, *Sexual Perversions* (2009), C. Sandahl, *Bodies in Commotion: Disability and Performance* (2009), Nowel Marshall, *Romanticism, Gender and Violence* (2013) e Clara Tuite, *Lord Byron and Scandalous Celebrity* (2014).

²³ "Ye! who behold perchance this simple urn / Pass on, it honours none you wish to mourn: / To mark a friend's remains these stones arise, / I never knew but one - and here he lies." (23-26).

²⁴ O seu envolvimento com animais entrou, assim, no Byronismo numa fase inicial da sua vida. Quando, numa carta de 1821, P. B. Shelley descreve a casa de Ravenna de Byron a Thomas Peacock, ele mitifica o cenário, referindo-se à residência do poeta em Itália como 'o palácio de Circe' (*apud* Jones, 33). Deste modo, Boatswain e os 'ursos de Cambridge' foram apenas os animais de companhia mais notórios, já que durante toda a vida Byron foi um 'pet-keeper' habitual e auto-reflexivo, assim como um agudo observador e também assíduo anotador de atividade animal de todos os tipos.

com os animais domésticos – o primeiro a ser debatido em qualquer legislatura ocidental. Dois meses depois, Byron assistia a uma corrida de touros perto de Cádiz – assunto abordado criticamente no Canto I de *Childe Harold* (1809). Uma das perguntas que se coloca é se a passagem que Byron escreveu sobre a cena a que assistiu em julho terá sido sugerida pelo debate político que ele próprio ouviu em maio desse ano. Referimo-nos aos sofrimentos infligidos aos cavalos, em particular; estes eram para os cavalheiros ingleses desse período animais muito próximos. A descrição feita pelo poeta chama a atenção especial para o vínculo entre cavalo e cavaleiro, valorizando o animal em termos do serviço que presta ao ‘senhor’ humano e, assim, ampliando a percepção do leitor sobre a culpa dos atormentadores do animal. Mas se a crueldade da morte dos cavalos é por ele relatada com detalhes minuciosos, o suplício acrescido do touro faz dele o verdadeiro herói da cena. A simpatia do leitor é invocada não por piedade ou sensibilidade, ou mesmo pela culpa, mas pela admiração face à grande coragem e dignidade do touro. Nestas estrofes, Byron inverte as convenções do romance cavalheiresco onde o herói deve lutar contra um dragão, um animal selvagem ou um monstro para se testar e ganhar a sua senhora; de tal modo que é o valor do touro, e não o dos seus oponentes humanos, que assume o primeiro plano. A ideia, muitas vezes reiterada no Parlamento, de que a crueldade para com os animais degrada os seres humanos constitui, assim, a força motriz do argumento de Byron.²⁵

Como afirma Jones (118), uma parte fundamental dessa ideologia diz também respeito ao lugar da carne animal na dieta humana e a relação tensa e problemática que esse consumo origina entre seres humanos e animais. Na obra de P. B. Shelley (1792-1822), o leitor apercebe-se do grande envolvimento do poeta nesta questão e da sua convicção no controlo pessoal e social que distingue os seres humanos dos animais, mesmo (ou especialmente) nos respetivos hábitos alimentares. Essa preocupação é evidente nos escritos em prosa de Shelley sobre o vegetarianismo e em passagens poéticas de *Queen Mab* (1813), onde a Era de Ouro é vista como aquela em que ‘os animais *esquecem* a sua animalidade’ e ‘os humanos se tornam *mais* humanos’. Assim, se Shelley escreve e intervém contra a crueldade em relação aos animais, é sobretudo com o propósito de tornar os seres humanos menos brutais, menos animais. Algumas das invocações mais vigorosas de Shelley e de Byron sobre o ato de comer,²⁶ podem ser explicadas como uma forma iconoclasta de confrontar as categorias em que a cultura humana foi construída, convidando o leitor a reconhecê-las como criações arbitrárias que são.

²⁵ Desta descrição crítica sobressai implicitamente o entendimento do poeta de que a crueldade que preside à tourada é, na verdade, um mero microcosmo ou amostra de um país em guerra (Espanha lutava, por esta altura, contra as invasões napoleónicas). Tendo desistido de disparar sobre alvos vivos depois de ter ferido uma águia na Grécia, em 1810, Byron deixaria registado em *Don Juan* o seu desdém pelas atividades da caça e da pesca.

²⁶ Presentes, por exemplo, em *Laon and Cythna* de Shelley e em *Childe Harold* e *Don Juan* de Byron.

O que fascina ambos os poetas é o questionar dos pressupostos presentes nos processos de separação e categorização dos alimentos e nas respetivas formas de comer, com a intenção de atacar estruturas profundas e instituições sociais e políticas do seu tempo.

Fora deste contexto específico, o uso figurativo de animais em Shelley é geralmente concebido de forma bastante estereotipada, numa tradição emblemática que remonta ao período medieval, em que diferentes espécies de animais fornecem um conjunto de símbolos fixos para as qualidades humanas. Assim, os seus tigres são quase sempre ‘ferozes e cruéis’, as suas cobras ‘pérfidas e venenosas’, os seus pássaros ‘alegres e eloquentes’ e os seus antílopes ‘inocentes e gentis’. Tal pode ser constatado em "To a Skylark": “Hail to thee, blithe Spirit! / *Bird thou never wert*" (1-2), onde a própria identidade do pássaro (uma cotovia) – um ser autónomo no seu ambiente natural – é imediatamente negada. Como Jones afirma (2), o pássaro é transformado num símbolo, num representante das aspirações internas do poeta; é envolvido na subjetividade do autor, em vez de respeitado na sua objetividade e alteridade.

Apesar de tudo, a sua obra *Laon e Cythna* (1817) é pontuada por imagens algo diferentes que combinam, de forma iconoclasta, animais e seres humanos, alimentação e sexualidade, em formulações muito mais desafiadoras. Por exemplo, no Canto V, uma das esculturas do templo de Laone/Cythna exhibe o significado emblemático da ‘reconciliação da humanidade com a natureza’; mas mais impressionante e talvez eficaz é, sem dúvida, a imagem repelente de um réptil a ser amamentado por uma mulher. Shelley pretendia que este símbolo ‘nutritivo’ oferecesse uma celebração positiva da remoção de barreiras entre seres humanos e animais, causada pela renúncia da carne à carne.²⁷ É, assim, neste contexto particular que os animais se tornam importantes para Shelley: eles produzem sentimentos fortes no poeta causados pelo sentido de repulsa em relação à mistura das carnes humana e animal e sua respetiva transformação – imagem que é, por sua vez, equiparada na sua obra a uma grotesca ou invertida forma de ‘gravidez’.

O facto de que, no período romântico, o tema da evolução das espécies biológicas percorre uma grande variedade de designações é também significativo: o ‘transformismo’, a ‘metamorfose’, o ‘paralelismo’, a ‘transmutação’ e a ‘progressão’, são termos que refletem a grande riqueza da hipótese pré-darwiniana sobre o tema, mas também a falta de consenso sobre o mecanismo pelo qual as espécies mudaram e se extinguíram.²⁸ Foi, assim, no contexto deste

²⁷ Não é por acaso que, no final da sua nota a *Queen Mab*, Shelley tinha já apresentado a máxima da sua filosofia vegetariana: "NEVER TAKE ANY SUBSTANCE INTO THE STOMACH THAT ONCE HAD LIFE".

²⁸ É apenas com o título explícito de Darwin em 1859 (*On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*) que a questão das causas, dos meios e dos resultados é colocada, embora não respondida ainda, em termos reconhecidamente modernos.

primeiro debate que várias perguntas, relacionadas com questões de parentesco, miscigenação e monstruosidade, começaram a ser feitas. Ao contrário do que se poderia supor, poetas românticos como Byron, Shelley e Keats estavam particularmente conscientes destas questões, incluindo o debate sobre ‘ciência e poesia’ que se desenrolou nesse período. As suas obras respetivas demonstram a preocupação romântica com os mitos da Criação, incluindo a crítica ao modo como certas analogias científicas estavam a ser utilizadas; nomeadamente, aquelas que tentavam provar a intrínseca superioridade do homem sobre outras espécies ou a sua inevitável evolução no sentido da perfeição ou de um ‘tipo superior’.²⁹

A ideia de ‘perfetibilidade’ e a correspondente doutrina progressivista, que para alguns pensadores e poetas do período (incluindo Shelley) fazia todo o sentido, seria no entanto posta em causa por John Keats (1795-1821). Para Jones (183), nenhum dos poemas de Keats exprime uma expectativa de perfeição humana, nem qualquer esperança de que a evolução, ou outro processo natural, conduza a formas e espécies mais evoluídas. A sua famosa *Ode to a Nightingale* (1819) não prevê uma perfeição evolutiva para o poeta, mas antes uma transitoriedade dolorosa, em que ele terá de enfrentar a sua mortalidade para que o pássaro (um rouxinol) possa cantar o seu harmonioso ‘requiem’. A Ode ignora a iconografia tradicional que faz dos pássaros e das borboletas símbolos da imortalidade da alma, concentrando-se em vez na morte do poeta, que é reconfortante precisamente porque implica *stasis* e não transformação.

Embora Keats fosse um conhecedor da anatomia animal, como resultado do seu treino médico, a sua obra revela medos sobre a forma como os homens e os animais podem ser cruzados ou confundidos, originando seres monstruosos. Como observa Jones (177), a resposta do jovem poeta aos aspetos embriológicos da teoria da progressão é particularmente evidente nas descrições metafóricas de nascimentos e metamorfoses presentes na sua obra. Por exemplo, a transformação que Circe faz dos seus amantes humanos em animais (porcos), no Livro III de *Endymion* (1818), oferece um contraste grotesco e gótico com o tom predominantemente sonhador do resto do poema. Essa visão de Circe, de fazer com que o ser humano regrida para o estado animal, inverte as ideias da transição evolutiva ‘ascendente’ que Keats tinha aprendido durante o seu treino médico. Na passagem em questão, antigas criaturas mitológicas emergem ‘do escuro’, mas a sua natureza híbrida (humana e animal) é visível quer na forma física quer

²⁹ Esta autoconsciência da oportuna introdução de temas científicos na literatura imaginativa derivava não apenas do progresso, mas também do complexo contexto histórico (invasões napoleónicas). Alguns destes temas foram habilmente captados e registados por Mary Shelley em *Frankenstein, or the Modern Prometheus* de 1818, obra romântica central que aborda os perigos da pretensão criadora do homem e da sua excessiva dominação do mundo.

na licença sexual do seu comportamento.³⁰ A passagem como um todo ressoa com o desgosto que o poeta parece ter sentido da sua própria carne animal.³¹ Deste modo, à medida que as implicações da teoria evolucionista começam a surgir (muitos anos antes da publicação do trabalho de Darwin), as consequências da ascendência compartilhada da humanidade com os animais tornam-se ontologicamente mais ameaçadoras, mas também criativamente mais desafiadoras.

Referências:

- Fosso, Kurt (2014). 'Feet of Beasts': Tracking the Animal in Blake. *European Romantic Review*, 25. 2, 113-138.
- Freeman, Carol, E. Leane and Yvette Watt (2011). *Considering Animals: Contemporary Studies in Human-Animal Relationships*. Burlington, VT: Ashgate.
- Jones, Christine Kenyon (1999). 'Kindred Brutes': *Approaches to Animals in Romantic-Period Writing, with Special Reference to Byron*. Ph.D. thesis, King's College, University of London, UK (<https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/>)
- Payne, Mark (2010). *The Animal Part: Human and Other Animals in the Poetic Imagination*. University of Chicago Press.
- Pielak, Chase (2015). *Memorializing Animals during the Romantic Period*. Farnham & Burlington, VT: Ashgate.
- Perkins, David (2003). *Romanticism and Animal Rights in Romantic Period Writing*. Cambridge University Press.
- Thomas, Keith (1983). *Man and the Natural World. Changing Attitudes in England 1500–1800*. London: Allen Lane.
- Wu, Duncan (2006). *Romanticism. An Anthology* (3rd ed.). Oxford UK and Malden USA: Blackwell.

³⁰ A metamorfose clássica presente em *Lamia* (1820) é também de um tipo diferente do desenvolvimento evolutivo darwiniano. A afirmação de Ovídio em *Metamorfoses* ('Tudo muda, nada morre') marca uma distinção crucial entre a ideia de metamorfose e a teoria da evolução de Darwin, que implica a extinção. A *Lamia* de Keats é um verdadeiro monstro à maneira de embriões abortivos, uma vez que ela possui os atributos mistos de diferentes espécies, não apenas humanos, mas também os de outros animais e figuras híbridas populares, como as sereias.

³¹ Desgosto esse registado com precisão médica nas notas marginais que Keats deixaria numa cópia de *Anatomia da Melancolia* de Burton.