

INTERSEÇÕES, PROJEÇÕES E CONFLUÊNCIAS HUMANO-ANIMAL: UMA LEITURA DO ROMANCE *MYRA*, DE MARIA VELHO DA COSTA

Micaela Ramón

micaelar@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO, DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E LUSÓFONOS/CENTRO
DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DO INSTITUTO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, BRAGA, PORTUGAL

No romance *Myra*, Maria Velho da Costa (MVC) constrói uma narrativa que se desenvolve em torno da figura de uma imigrante russa recém-saída da infância – Myra – que, na companhia de um cão de luta – Rambo, inicia uma viagem-fuga. Myra e Rambo são dois sobreviventes feitos um para o outro. Unidos por um destino comum, os dois tornam-se cada vez mais próximos e essa proximidade evidencia-se no próprio discurso narrativo em que as vozes de uma e de outro se confundem: Myra fala para o cão e pensa para o cão, o cão responde-lhe e aquiesce aos seus pensamentos. Neste texto é posta em evidência a forma como a autora constrói a figura da protagonista e desenvolve o seu universo narrativo explorando as ligações entre a figura humana de Myra e a figura animal de Rambo, numa relação de complementaridade que faz do cão alter-ego da rapariga. Revela-se ainda como, inscrevendo-se numa poética pós-moderna de anti-conto de fadas, neste romance a viagem-fuga se apresenta como uma dúlice alegoria: da utopia do reencontro do paraíso perdido e da constatação de que a única saída para a fuga consiste em pôr-lhe um fim.

239

INTERSEÇÕES,
PROJEÇÕES E CONFLUÊNCIAS
HUMANO-ANIMAL:
UMA LEITURA DO
ROMANCE *MYRA*,
DE MARIA VELHO DA COSTA

Micaela Ramón

1.

AS REFERÊNCIAS A ANIMAIS, bem assim como a sua presença, enquanto personagens protagonistas ou figurantes, na literatura universal, são uma evidência facilmente constatável, tendo motivado variadíssimos estudos de maior ou menor alcance que tomam por objeto obras produzidas no decurso dos séculos e com origem nos mais diversos contextos e latitudes.

No que diz respeito à literatura de língua portuguesa, nomeadamente às produções portuguesas e brasileiras, sínteses informativas sobre o tema podem ser lidas no *Dicionário de Literatura*, dirigido por

Jacinto do Prado Coelho, obra cuja importância continua a ser reconhecida, pese embora não se tratar de uma publicação recente. No verbete intitulado “Os animais como tema literário na literatura portuguesa”, Ester de Lemos (para o caso português) e Rolando Morel Pinto (para o brasileiro) apresentam, em linhas gerais, um percurso que rastreia as principais perspetivas sob as quais tem sido encarada a questão. Assim, escreve Ester de Lemos:

As referências a animais encontram-se abundantemente na literatura portuguesa, logo desde os primeiros tempos. Apontaremos algumas das principais formas por que tem sido encarado o tema: animais considerados apenas como acidentes paisagísticos, fazendo parte dum clima natural; animais que servem para encarar vícios e virtudes, ou para caricaturar os ridículos dos homens; animais simbólicos, emblemáticos e lendários; animais tomados como tema central da obra literária, ou pelo menos descritos em si próprios, nas suas maneiras peculiares de ser e proceder. (Lemos *apud* Coelho, 1997, p. 56)

O travejamento proposto pela autora do verbete permite identificar duas principais linhas de análise no que concerne as relações entre o homem e o animal, plasmadas nos textos literários: por um lado, uma conceção mais alegórica e simbólica; por outro, outra mais realista e descritiva, tendendo ambas a coexistir na produção literária atual, fortemente marcada pelo ecletismo que se distancia de quaisquer constrangimentos de escola. Na verdade, se desde os autores da Antiguidade até aos seus émulo da época clássica, os animais sempre serviram como símile dos humanos, quer encarnando vícios e virtudes que importava caricaturar ou enaltecer com intenções eminentemente crítico-moralizantes, quer representando-os sob a forma de símbolos e emblemas, a partir do século XIX, nomeadamente com o Realismo, assiste-se a uma mudança significativa que decorre do facto de os animais começarem a interessar como tema literário, por si mesmos, e não apenas como apêndices projetivos e/ou figurativos do homem.

Atualmente, numa época em que as questões relacionadas com o estatuto dos animais e com os seus direitos ocupam lugar não despidendo do espaço público, originando fenómenos sociais de que a

emergência de partidos políticos, cujos programas os elegem como preocupação central, constitui uma das provas mais evidentes da mudança de paradigma a que se tem assistido nas sociedades ocidentais desenvolvidas, a literatura não poderia ficar alheia a um debate que explora não só as afinidades existentes entre homens e animais, como também as problemáticas decorrentes dos diversos tipos de relações que entre ambos se podem estabelecer. A este propósito, vale a pena citar Anne Simon que faz notar que:

À l'heure de l'extinction de nombreuses espèces, de l'élevage industriel, de la disparition relative de l'animal domestique et de la prolifération de l'animal de compagnie dans notre société, de nombreux écrivains contemporains de langue française interrogent une parenté entre les hommes et les animaux (...) les problématiques de l'empathie, du partage et de coexistence phénoménologiques, tout comme celles de l'altérité, de l'étrangeté voire de l'impossibilité de la communication, s'avèrent des motifs majeurs de la littérature d'aujourd'hui. (Simon, 2014, p. 257)

Embora as apreciações feitas pela autora tomem por referência a literatura francófona, elas são igualmente aplicáveis a outros contextos e outras literaturas, nomeadamente, no caso português, à prosa narrativa de ficção contemporânea.

2.

Maria Velho da Costa (MVC), ficcionista portuguesa cujo mérito é amplamente reconhecido, publicou, em 2008, um romance sob o título *Myra*, o qual foi objeto de grande apreço quer por parte dos leitores, quer da crítica especializada. Os primeiros referiram-se-lhe elogiosamente em vários blogues e outros meios de partilha de opiniões na rede, ainda hoje acessíveis a quem faça uma pesquisa rápida por meio dos mais vulgares motores de busca; quanto à valorização por parte da crítica, esta manifestou-se através das várias recensões de que a obra foi objeto em diversos jornais de referência (*JL*, *Expresso*, *Público*), vindo a culminar na atribuição à autora do “Prémio Máxima de Literatura”, em 2009, criado para distinguir anualmente a melhor

obra de uma escritora portuguesa”, do “Prémio Correntes d’Escrita”, no ano seguinte, bem assim como do “Prémio PEN” e do “Prémio DST”.

Em todas as apreciações feitas sobre a obra são postas em destaque, por um lado, a mestria de MVC no manejo da palavra que se consubstancia num estilo que combina a beleza plástica de uma linguagem quase poética com a crueza bruta do uso do vernáculo, sempre que as personagens ou o contexto em que elas se movem assim o exige; por outro, a sua capacidade efabulatória que a levou a conceber um romance que é simultaneamente uma odisseia trágica e um anti-conto de fadas, construído a partir da acurada capacidade de observação dos traços caracterizadores dos fenómenos das sociedades contemporâneas, capacidade essa que sobressai como marca identitária de toda a produção literária da autora. MVC é conhecida como a escritora da linguagem, ou seja, como uma autora que elege a própria língua portuguesa como objeto estético. Tal, porém, não oblitera a dimensão eminentemente política da sua obra, através da qual apresenta ao leitor uma imagem muito própria de Portugal e do mundo.

3.

Myra conta a história de uma fuga, com início incerto, algures numa praia da Caparica (“Não chovia, havia luar, ao longe viam-se as luzes da Caparica, a nova cidade.”, Costa, 2008, p. 15), e desfecho inesperado bem no coração da cidade do Porto (“Ó doutor, feche agora a matraca, *man*, que estamos à rasca para chegar à Prelada com esta merda do G.P.S.”, *idem*, p. 203), protagonizada por uma rapariga russa, imigrante ilegal em Portugal, e por um cão de luta que desde as primeiras páginas da narrativa ela toma como seu dileto companheiro (“Fomos feitos um para o outro, Rambo. Manha e força, manha e força. (...) Agora temos de fugir antes que eles venham, havemos de encontrar um sítio, vais ver.”, *idem*, p. 14), num pacto selado a sangue, símbolo da violência extrema de que ambos são vítimas, sobre ela perpetrada pelos próprios familiares (“fugira outra vez para muito longe, nunca chegaria a casa a tempo de secar antes de eles virem, pela noite, derreados e sujos. Ia apanhar de novo, do cansaço e do medo deles.”, *idem*, p. 11) e sobre o animal exercida por um par de jovens delinquentes que se divertem

a treinar cães de luta: “Dois rapazes grandes entraram com estrondo a arrastar numa corrente um cão escuro. Com meio olho, Myra viu o cão sacudir-se com esforço. O pêlo espirrava água e sangue” (*ibidem*).

Myra, a criança que se torna adolescente no primeiro capítulo do romance (“Foi então que Myra pensou que se tinha urinado de medo. As pernas estavam pegajosas, molhadas por dentro. Apalpou-se e viu pela mancha escura nos dedos que era sangue vivo. Logo havia de ser hoje, a primeira vez, Rambo, disse sem medo para o cão. O sangue puxa o sangue.”, *idem*, p. 14), é um ser apossado que foge dos maus tratos dos familiares e dos demais conterrâneos, como fugira já da miséria da “Santa mãe Rússia” (*idem*, p. 34) onde passava os invernos “a pedir na neve à porta de S. Basílio e das entradas quentes do Metro, até [a] enxotarem por causa dos turistas” (*ibidem*). Rambo, por seu lado, é um Pittbull, maltratado pelos proprietários, que Myra reconhece como sendo da raça dos “cães dos que levavam e traziam pacotes grossos, os cães de luta, os cães de matar cães, o pior cão do mundo. O mais valente, que morria a morder. Atarracado de força, a nobre maldade” (*idem*, p.13). Entre ambos vai-se desenvolver uma amizade profunda que os torna almas gémeas um do outro, irmanados como são pela desventura, pelo abandono, pela pobreza, mas também pelo desejo de se libertarem do jugo dos seus opressores, o que determina que se transformem em dois eternos foragidos, protagonistas de uma odisséia que os fará calcorrear territórios ao acaso em busca de um lugar onde a felicidade possa existir, mas que conhecerá, afinal, um desfecho trágico.

Myra e Rambo empreenderão uma viagem-fuga que começa num lugar inóspito, nos arredores da capital portuguesa, e que os conduz rumo ao Sul, em busca de um retorno ao Leste, num percurso errático feito ao sabor de boleias de ocasião, de abrigos inesperados e de novas fugas, até à descoberta de um suposto paraíso onde a plenitude parece possível, revelando-se contudo efémera, para vir a finalizar num outro espaço, distante geograficamente do ponto de partida, mas perversamente mais sórdido que o pardieiro onde a ação tem início:

Myra atravessou os carris desconjuntados em direcção ao mar. Cresciam ervas e tojo e havia chorões apodrecidos nas juntas e as traves e ferros estavam negros das marés vivas sujas de crude. (...) Estava muito escuro e a água estalava com força atroadora nas chapas de zinco do tecto. (...)

Cheirava a salmoura e urina, bafio, peixe podre, cordame e óleo. (...) O chão pegava-se aos pés, uma areia imunda e húmida. (*idem*, pp. 9-11)

e

O corredor da casa era largo e comprido. Tinha arcas ferradas, de coiro, de quando em quando, e banquinhas parideiras. (...) Dos dois lados do corredor havia portas maciças, com espelhos de madeira de adorno, de tom mais claro, todas fechadas. (...) A cama era alta, larga e preta, de torcidos e tremidos. A janela, só uma, era alta, longa e enfiada num vão. (...) Rambo cheirava o quarto, relativamente desinteressado dos odores a mofo espanado e a sémen velho que por lá se esparziam. (*idem*, pp. 219-220)

A delimitação do espaço, em *Myra*, está diretamente dependente das deambulações da dupla de protagonistas concentrando, por isso mesmo, toda a ação. Coerentemente com a situação de jovem em fuga, a rapariga opta pelo interior, pelos locais mais hostis que lhe permitem reduzir ao máximo possível o contacto humano. No seu deambular errático, percebe-se uma apetência pela orla, pelo limiar, pela fronteira, em suma, pelos trilhos onde pode passar despercebida, juntamente com o seu fiel companheiro canídeo, ao mesmo tempo que observa todos os outros que com eles se cruzam. É por essa razão que, pretendendo atingir o Leste, seguem pelo Sul, ou seja, optam pelo percurso mais longo e menos óbvio, tornando-se assim a viagem geográfica um mero pretexto para o calcorrear de um percurso de vida. Myra e Rambo nunca param de fugir, e as suas deslocações físicas, dando visibilidade à sua angústia, tornam-se metáfora da deslocação existencial.

Tais deslocações operam-se em três espaços principais que correspondem a outros tantos momentos narrativos. No primeiro momento, em que se dá o conhecimento do par rapariga-cão e em que se inicia a sua grande fuga rumo ao desconhecido, a ação decorre num espaço concentrado a que se contrapõe um ritmo narrativo rápido. Myra encontra o cão num barracão deserto e sinistro para onde ele é arrastado por “dois rapazes grandes (...) um era negro, mais baixo e grosso de corpo, e o outro tinha o cabelo loiro aparado ao alto” (*idem*, pp. 11-12). Desde este primeiro encontro, cria-se uma relação de profunda empatia

e fraternidade entre a rapariga e o cão, consubstanciada num pacto de solidariedade simbolicamente selado pela partilha do alimento: “(...) Myra tirou do bolso da saia o pão com salsicha que roubara da casa comum e pô-lo bem perto do nariz do cão, em cima da manta. Toma, come cão, depois arranjamos mais, vai ver” (*idem*, p. 14). A partir deste momento, Myra e Rambo unem-se fraternalmente para não mais se separarem, iniciando uma viagem-fuga de autoconhecimento e aprendizagem, cujo fim trágico é premonitoriamente antecipado através da letra da canção que a rapariga canta em russo, sua língua materna, enquanto desamarra o cão da corrente e “[abre] com as mãos ambas a porta rangente para a escuridão e o roncar do mar desconhecido”: “*Vamos por vales/vamos por ventos/ vamos por mares/ vamos por gelos/ por dentro do ovo, /no lombo da carpa/ até ao reino dos céus*” (*idem*, p. 15).

Myra apanha boleia de um camionista que a conduz à Costa da Caparica onde é acolhida na “Casa Grande” pela Senhora Dona Mafalda de Souza Ivens, uma pintora excêntrica que a recebe como se de um presente exótico se tratasse, determinada a alimentá-la e a educá-la, mantendo-a na companhia do cão-irmão. Nesta casa, Myra será Sophia/Sónia e Rambo, César (ou Rambô, como o nome do pintor, em tradução fonética), nomes com que entram numa nova etapa da vida, como se se reinventassem, embora sabendo que “um nome [não] é um destino” pois, se assim fosse, “a pessoa mudava de destino cada vez que mudasse de nome.” (*idem*, p. 33) e o deles manter-se-á intrinsecamente inalterado, pesem embora os períodos de bonança aparente. Esta primeira morada de acolhimento funciona para Myra-Sophia como um sucedâneo de um lar, um lugar de proteção temporária que lhe proporciona uma segurança relativa e uma ilusória sensação de bem-estar: “Myra nunca fora tão feliz, que se lembrasse, como na Casa Grande, meses depois” (*idem*, p. 41).

Por outro lado, a beleza eslava da rapariga aumenta-lhe a vulnerabilidade, pois provoca o desejo carnal de Ernst Kleber, o camionista amante da pintora, expondo-a ao risco de abuso sexual (“Mas quer-me bem, e Kleber também, apesar de me pôr a mão na coxa por cima da roupa, como se fosse meiguice, os olhos cúpidos e repelentes da cupidez travada pelo cálculo do risco”, *idem*, p. 42). Acresce a isto a inveja das criadas que veem como uma violência o facto de terem de servir aquela forasteira e o seu inseparável cão que as amedronta e

pelo qual se sentem constantemente ameaçadas. Por tudo isto, Myra sentir-se-á impelida a continuar a sua busca, ensaiando nova fuga deste espaço onde lhe são dadas as condições necessárias para suprir as suas necessidades básicas de sobrevivência, mas no qual nunca foi verdadeiramente amada, nem ela, nem o cão, extensão de si própria.

Assim, quando, em consequência de uma cena violenta em que Rambo-César mata um carneiro cobridor (“O César matou um carneiro. O que veio de fora, o inteiro, para a chega às ovelhas. Quis-lhe marrar, estava a escarvar com as patas da frente, os cornos baixos, e o César estraçalhou-o pela goela. Nem deu tempo para ver. O cabrão esperneava e o César estraçalhava.”, *idem*, p. 48), D. Mafalda decide livrar-se do animal (“Talvez seja melhor abater o cão, pô-lo a dormir de vez, disse Mafalda, pensando em inglês, o eufemismo veterinário do país dos animais amados mais que gente, *Put it to sleep.*” *idem*, p. 52), Myra não tem outra escolha a não ser fugir de novo. A nova viagem da dupla é discutida e combinada pelos dois num diálogo humano-animal que revela a empatia existente entre ambos e que, uma vez mais, antecipa o trágico fim comum que conhecerão:

Temos de ir embora outra vez, Rambo, temos de ir para a estrada. Para a rua, que eles dizem que é a casa dos cães e não é. Só dos sem abrigo como nós. Vais ver, eu digo-te como é. E Myra pôs-se a descrever minuciosamente ao cão que escutava sentado sobre os quadris de toiro, com olhos e ouvidos de toiro, os preparativos da fuga. (...) Alguém nos há-de apanhar, nem que seja mortos. Mas aí, vamos ambos os dois. O cão assentia. Ambos os dois, parecia-lhe bem. (*idem*, p. 56)

Desta forma se dá a transição para o momento seguinte da narrativa, onde o ritmo abranda e o discurso se torna muito mais descritivo. Antes, porém, Myra e o cão deambularão de novo ao acaso, sem outro objetivo que não seja a fuga, evitando ao máximo o contacto com outros humanos. Nesse andar sem destino têm dois encontros fortuitos, durante os quais interpretarão novas personagens, adotando também novos nomes, como se cada novo lugar correspondesse a um hipotético recomeço, onde tudo fosse obliterado, exceto o vínculo que os une. No encontro com Frei Bento e com a Irmã Maria Augusta, religiosos

católicos que transportam uma parturiente em estado terminal, Myra escolhe o nome de Maria Flor para encarnar a personagem de uma jovem romena retardada que se faz acompanhar pelo cão Piloto. Já na etapa seguinte, o protagonista é Alonso, um velho marinheiro, cego e maneta, “um estropiado (...) mais um.” (*idem*, p. 77), como mentalmente o classificam a rapariga e o cão (Elena/Helena e Douro), em simultâneo e em sintonia. Alonso tem também por companhia uma cadela, Lira, cuja convivência lhe permite sentenciar que “[os] machos não atacam as fêmeas. (...) Os cães são melhores que gente.” (*idem*, p. 78), frase através da qual MVC semeia mais um indício que permite antever o fim trágico desta narrativa.

Todavia, como é próprio do género trágico, antes da catástrofe, o leitor será confrontado com uma peripécia distraidora. No caso deste romance, a peripécia coincide com o avistamento de uma casa-refúgio, algures a Sul, onde Myra conhece Gabriel Rolando, um jovem pardo, rico e belo, mas igualmente marcado pela desventura. A casa está implantada numa quinta, ao abrigo de olhares indiscretos, tendo sido especialmente pensada para ser um local aprazível no qual os seus habitantes se sintam protegidos de qualquer desconforto ou ameaça exterior. Trata-se de um cenário idílico, uma espécie de paraíso onde criaturas humanas e animais vivem em perfeita harmonia e tudo se conjuga para que os seres que aí habitam se sintam bem-aventurados:

A casa era um prodígio de novidade, dentro de um estojo verde que era a inesperada proliferação de árvores de grande porte e arbusto aromáticos ao derredor. (...) Tinham-na instalado, passando um grande átrio de sombra e luz, com esculturas de mármore preto que emitiam um calor sombrio e grandes telas que enviavam para cenas momentosas de outras partes do mundo, paisagens, interiores e figuras de que ela, Myra, não decifrava os sinais (...). (*idem*, pp. 99-100)

Todos os seres que povoam aquele espaço parecem empenhados em contribuir para o restabelecimento anímico de Myra e Rambo (que nesta parte da narrativa adotam os nomes de Ekaterina/Kate e Ivan), proporcionando-lhes conforto e bem-estar, tanto a nível material, como espiritual. Este é um lugar utópico onde Myra se envolve num simbólico duelo verbal com Gabriel Rolando, em constantes avanços e

recuos, à descoberta de si mesma e do outro, para reconhecer no rapaz a metade de si. Esta complementaridade de almas entre eles, percebida pelo cão, desperta nele um vago ciúme e uma passageira inquietação, logo apaziguados pela afirmação da fidelidade da dona, confirmada através do elo de parentesco que Myra cria entre si e o cão, quando se apresenta ao novo companheiro:

E o cãozinho do inferno? (...) Como se chama? (...) Ivan, diz Myra. E eu sou Ekaterina Ivanova. O rapaz ri e os dentes são pérolas contadas. Usa o patronímico do cão? É seu pai? Meu pai, meu filho e meu espírito santo. Rambo acenou com a cauda. Bem feita, disse ele ao rapaz brando. Para que saibas. É assim mesmo. Mas tu não ouves. (*idem*, p. 91)

Aliás, esta fidelidade, que se transforma em consubstanciação, é continuamente reiterada ao longo da narrativa: “Rambo é carne da minha carne, Rambo sou eu.” (*idem*, p.119), dirá Myra.

Bem tratados, protegidos e amados, Myra e Rambo vivem neste espaço um período de felicidade que os transforma e distancia das origens violentas, degradadas e degradantes que foram as de ambos. Rambo vive sem açaimo, rendido ao amor dos que providenciam o seu bem-estar e a quem, rapidamente, estende a promessa da sua fidelidade canina (“(...) Rambo ficava grato. Era estimado, era o que contava. Morreria ou mataria por eles. Não sei nadar, mas sei morrer de amor.”, *idem*, p. 142). Myra conhece a plenitude do amor correspondido, cujos efeitos transformadores se comunicam a todo o cenário envolvente, transformando-o num oásis irreal:

Faziam o amor na terra, no mar e no ar, com algum pudor e recato, depois da clamorosa primeira noite. O ardor deles transmitia-se à casa, ao jardim, mata e praia. (...) O pessoal cantarolava no trabalho, cada um as modas da sua terra de origem, e houve espécies que entraram em inflorescência tardia, rosas em quase Janeiro, pequenas crias de coelho a saltitar fora do tempo. (*idem*, p.175)

Na obra, este núcleo narrativo funciona como contraponto, pela via contrastiva, do momento anterior, no qual dominavam o deserto afetivo e a violência mais selvática que vai encontrar o seu acme nos

meios urbanizados das periferias das duas maiores cidades do país, onde decorrerão as cenas mais violentas do romance, já na terceira e última parte da narrativa.

A terceira parte coincide com uma alteração súbita dos acontecimentos, mais uma vez à maneira das peripécias das tragédias clássicas, que reconduzirão rapariga e cão à fatalidade do seu destino em que a catástrofe se consumará. Myra e Rambo veem-se compelidos a abandonar o paraíso onde temporariamente experimentaram as sensações de segurança e de felicidade para enfrentarem de novo o mundo real onde “há sempre mais maus do que os maus.” (*idem*, p.14), certeza tida por Myra e partilhada com Rambo desde o primeiro encontro de ambos. O estado de graça que as personagens vivem no oásis algarvio é subitamente interrompido pelo reaparecimento dos agentes corruptos do crime organizado, seres amorais que não hesitam em praticar o mal pelo simples gozo que o sofrimento alheio lhes provoca.

Com a chegada do Inverno, surge a necessidade de abandonar a Casa Branca e rumar a Lisboa, onde Gabriel Rolando antevê a vivência de uma vida de felicidade para si, para Myra e para o cão:

Vais ver, minha Kate, uma Lisboa que nunca viste. Os bairros da noite, em que apesar da angústia não há amanhã, a festa não termina, os miradouros, Santa Luzia, Santa Catarina, os museus, o CCB, as ruas estreitas de Alfama, onde perdura o cheiro do Verão, podre que seja, e o lancil da vida, o Terreiro do Paço que se abre ao estuário avassalador, onde hão-se voltar as colunas que recebiam os bergantins dos reis. (*idem*, p. 184)

e

O cão, até que a morte nos separe dele, que, em princípio, será mais cedo, vai contigo para onde tu fores, ou esperará por nós, quando não puder viajar connosco, no maior dos confortos de cão. (*idem*, p. 183)

Tais prognósticos, todavia, não chegarão a concretizar-se, visto que Gabriel Rolando/Orlando será friamente assassinado (“O da cadeira rajou o peito de Gabriel, o da pistola com silenciador abriu-lhe um furo, mais negro que vermelho, os primeiros segundos, da testa.”, *idem*, p.193), enquanto Myra e Rambo são raptados para serem postos a render no negócio da prostituição e das lutas de morte (“Não há grana

que valha uma garina destas e o cão. São de oiro fino, colecta certa, que nem caixa de Multibanco.”, *idem*, p.192) pelos “algozes primeiros [de Rambo], de onde recebera, nunca afagos, mas incitamentos à vitória, palmadas rudes no lombo, da vitória sobre a morte de outro cão, comida fresca que não fosse as sobras ou o regurgitamento da pobre fonte de tetas, que fora a mãe cadela.” (*idem*, p. 191). “Açaimado e impotente” (*idem*, p. 194), Rambo é fechado na mala do carro e assim iniciam a última etapa da sua viagem comum “para Norte, sempre para Norte, sempre por dentro. (...) pelas auto-estradas de dentro, sem passar por nenhuma cidade. Só arrabaldes e eucaliptos, pinheiros, casario da beira da estrada, escalavrado, um abandono.” (*idem*, pp. 197-198)

A intriga termina no Porto, em casa da “madrinha Adalgisa”, uma proxeneta brasileira que explora raparigas e crianças, imune ao sofrimento alheio (“E o sofrimento, madrinha Adalgisa? Com o tempo e o hábito, a maioria habitua-se. Até gosta.”, *idem*, p. 217). Chegados a este destino, Myra e Rambo confrontam-se com uma situação conhecida de degradação, de violência, de exploração. Fecha-se assim a narrativa, num círculo em que, apesar do caminho percorrido, as personagens voltam ao ponto de partida. Trata-se de uma realidade familiar e que, como tal, não choca Myra. Porém, ela que aprendeu a tomar o seu destino nas mãos, determinada a ser senhora de si e do cão, enquanto extensão de si mesma, rejeita-a e toma a decisão final, rumo à última fuga, aquela que não tem retorno e que põe fim a todas as restantes.

4.

A necessidade de escapar, de fugir mais rapidamente ou de suprir necessidades básicas de sobrevivência determina o rumo das viagens-fuga da dupla Myra-Rambo, bem assim como os contactos que têm com as restantes personagens do romance. Em cada um desses contactos, a rapariga e o cão vão adotando nomes diferentes, não como quem se desdobra em múltiplas reinvenções de formas de existir, mas antes como quem não tem direito a uma identidade. Myra, sem direito a ser criança, a ter uma família, a ser feliz; e Rambo sem direitos de escolha, surgem-nos como duas formas de representar o caos. Ela sempre desamparada e com medo (“Myra não tem remorsos nem

culpa. Tem medo, porque os fantasmas assombram quando querem.”, *idem*, p. 67 e “Myra tem medo, enfim, da própria exaustão, de falhar à fiel esperança de Rambo, solto, rente a cada um dos seus passos.”, *idem*, p. 88); Rambo sempre v^ígil, com os sentidos nela, sempre pronto a defendê-la na beira do precipício “onde ela parece siderada, farta de tentar, a tentação.” (*idem*, p. 75). Sem direito a uma identidade, ambos vão mudando de nome consoante os locais e “os outros humanos” que vão conhecendo, reinventando-se para os outros e um para o outro.

Os dois, ou como se lê no texto, “ambos os dois”, sempre na orla: na orla do mar, na orla da serra, na orla do arvoredado, na orla das sombras, na orla da existência. Myra e Rambo são dois sobreviventes feitos um para o outro; ela, pura manha; ele, transformado em “mão com dentes de homem”, pura força. Manha e força. Unidos por um destino comum, os dois tornam-se cada vez mais próximos e essa proximidade estrutura o próprio discurso narrativo, em que as vozes de um e de outro se confundem: Myra fala para o cão e pensa para o cão, o cão responde-lhe e aquiesce aos seus pensamentos. Entre ambos desenvolve-se uma relação de complementaridade que faz do cão um alter-ego da rapariga – Myra-Rambo. A experiência vivencial de um confunde-se com a do outro, terminando no fim comum encenado no duplo suicídio:

Myra puxou uma cadeira para junto do beiral, largo, da janela, debruado a granito (...). Morria de artista, à russa, e com ela um cão, que de qualquer das formas, estava condenado. Sentou-se no rebordo da janela, de costas, e chamou o cão para a cadeira. Rambo subiu, sentou-se. Percebeu que nada mais havia a perceber. Agarra-me bem, disse, para eu bater com a espinha antes de ti. Myra tomou-o nos braços e atirou-se para trás, como um mergulhador equipado se atira de um barco de pesquisa submarina. (*idem*, p. 221)

Enquanto personagem animal, Rambo não fica prejudicado na sua exata e flagrante forma exterior, nos seus gestos e hábitos peculiares de cão que MVC reproduz com certa fidelidade. Porém, o que sobressai desde o primeiro momento é a alma de gente que nele aflora e que se traduz na empatia criada entre o canídeo e a sua dona accidental, de modo que se consubstanciam num mesmo ser. Assim, explorando as

relações de confluência humano-animal, este romance de MVC inscreve-se numa poética pós-moderna, assumindo-se como um anti-conto de fadas que continuamente lembra ao leitor que a possibilidade de reencontrar o paraíso perdido não passa de uma utopia e que a única saída para a fuga consiste em pôr-lhe um fim.

REFERÊNCIAS

A)

COSTA, Maria Velho da (2008). *Myra*. Lisboa: Assírio & Alvim.

B)

BRAGA, Isabel Drumond & Paulo Drumond BRAGA (2015). *Animais e Companhia na História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.

COELHO, Jacinto do Prado (1997). *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas Editor.

JÉRUSALEM, Christine (2014). Le devenir mélancolique des chiens: quelques exemples dans la littérature contemporaine. *Figures de l'art 27. Animal/Humain: Passages*, pp. 81-89.

MACIEL, Maria Esther (2007). Zoopoéticas contemporâneas. *Remate de Males*, Campinas, v. 27, n. 2, pp. 197-206.

SIMON, Anne (2014). L'animal entre empathie et échappée (Lacarrière, Darrieussecq, Bailly). *Figures de l'art 27. Animal/Humain: Passages*, pp. 257-268.