



COLEÇÃO  
HESPÉRIDES  
LITERATURA

36

# FIGURAS DO ANIMAL

Literatura Cinema Banda Desenhada

**Cristina Álvares**  
**Ana Lúcia Curado**  
**Isabel Cristina Mateus**  
**Sérgio Guimarães de Sousa**

ORGANIZAÇÃO

**hhuus**



**Universidade do Minho**  
Centro de Estudos Humanísticos

## **FIGURAS DO ANIMAL**

Literatura Cinema Banda Desenhada

# FIGURAS DO ANIMAL

Literatura Cinema Banda Desenhada

ORGANIZAÇÃO DE

**Cristina Álvares**

**Ana Lúcia Curado**

**Isabel Cristina Mateus**

**Sérgio Guimarães de Sousa**



**Universidade do Minho**  
Centro de Estudos Humanísticos

## **FIGURAS DO ANIMAL**

LITERATURA CINEMA BANDA DESENHADA

Organização: Cristina Álvares | Ana Lúcia Curado  
Isabel Cristina Mateus | Sérgio Guimarães de Sousa

Comissão Científica:

André Corrêa de Sá [U California – Santa Barbara]

Anne Simon [EHESS]

Cândido Oliveira Martins [FFCS]

Charles Feldhaus [UE de Londrina]

Dorothea Kullmann [U Toronto]

Giovanni Tedesco [UMinho]

Helena Pires [UMinho]

Jaime Bezerra da Costa [UMinho]

Jerónimo Martínez Cuadrado [U Murcia]

Jorge Bastos da Silva [FLUP]

José D. Almeida [FLUP]

Marta Várzeas [FLUP]

Miriam Ringel [U Bar-Ilan]

Nuno Simões Rodrigues [FLUL]

Pedro V. Moura [FLUL]

Rogério de Almeida [USP]

Rosário Girão [UMinho]

Serena Rivera [U Massachussetts, Dartmouth]

Virgínia Soares Pereira [UMinho]

Vítor Moura [UMinho]

Xaquín Nuñez [UMinho]

Direcção gráfica e capa: António Pedro  
Edição do Centro de Estudos Humanísticos  
da Universidade do Minho

Direcção gráfica e capa: António Pedro  
Edição do Centro de Estudos Humanísticos  
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2017

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão  
Tel. 926 375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Dezembro de 2017

Depósito legal: 4354836/17

ISBN 978-989-755-316-5

# ÍNDICE

- 9 **Introdução**  
Ana Lúcia Curado /Cristina Álvares /  
Isabel Cristina Mateus / Sérgio Guimarães de Sousa
- 15 ***Animots/animaux*: criação literária et zoopoética  
(séculos XX e XXI)**  
Anne Simon
- 29 ***O Cavalo de Turim* de Béla Tarr: análise simbólica e  
mitocrítica do mito do fim do mundo**  
Alberto Filipe Araújo / Rogério de Almeida
- 43 **Esboço de um bestiário homérico**  
Ana Paula Pinto
- 63 **Cheval et violence dans la tragédie grecque**  
Aurélien Gavois
- 73 ***Femmes sauvages*: aspetos animais nas criaturas feéricas  
da Idade Média**  
Azzurra Rinaldi
- 83 **Figures de l'animalité dans le cinéma néoclassique**  
Benjamin Flores
- 95 **Un chien sous un chien? Retour sur *eXistenZ*  
de David Cronenberg**  
Caroline San Martin

- 105 **En monde parfait avec l'animal**  
Cécile Ibarra
- 117 **La puce «érotique» de Domenico Tempio**  
Chiel Monzone
- 131 **La prose de M. Blecher au miroir de l'animalité.  
La maladie et la métamorphose du narrateur-personnage**  
Elena Ion
- 143 **Métamorphoses du renard: une analyse généalogique du  
pokémon *Goupix* dans le bestiaire *Pokédex***  
Guillaume Campredon
- 155 **Do animal ao inanimal: figurações canídeas na obra  
de J. Saramago**  
Isabel Cristina Mateus
- 169 **Da ética do possível.  
É moralmente aceitável realizar bioficções?**  
João Ribeiro Mendes
- 181 **Bestiários contemporâneos: os animais na ficção  
de Mia Couto**  
Maria do Carmo Cardoso Mendes
- 195 **Para uma poética da centopeia**  
Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos
- 209 **Humanizar os humanos: o cão e o gato em duas  
recriações de figuras Clássicas**  
Maria José Ferreira Lopes
- 227 **Imperialismo y animalización en *L'éléphant du roi de Siam*  
de Ferdinand Laloue**  
María Teresa Lajoinie Domínguez

- 241 ***Du cheval... on ne sait rien: Le défaut de monde et l'échec du supporter dans l'univers cinématographique de Béla Tarr***  
Marion Bilodeau
- 251 **Le bestiaire littéraire de Mme de Sévigné**  
Nicolas Garroté
- 265 ***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
- 281 **A figura de *Ichtus* na construção da personagem de Lúcio em *Um deus passeando pela brisa da tarde* de Mário de Carvalho**  
Patrícia Gomes Leal
- 295 ***L'animal postmoderne: décentrement anthropologique dans l'œuvre de Jean Echenoz***  
Sara Bédard-Goulet
- 309 **Olhar de animal, olhar de homem: Henrique Galvão e os seus *bichos do mato***  
Sara Reis da Silva / José António Gomes
- 319 **Symboles thériomorphes et visages du temps dans *La Trilogie Nikopol***  
Sophie Pittalis
- 331 **L'a-métamorphose ou la chimère temporelle *Retour vers l'animalité humaine: Ovide, Kafka, Cronenberg...***  
Vincent Lecomte
- 345 **La représentation de l'animal sur scène en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle. Problèmes et perspectives**  
Yves Germain

## PARA UMA POÉTICA DA CENTOPEIA

Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos

rosario\_santos@ilch.uminho.pt

UNIVERSIDADE DO MINHO

Considerada um *pharmakon* por Plínio, a centopeia, com direito de entrada na *Encyclopédie*, surge triunfante no *Nouveau Roman*. Sob a espeleologia romanesca de uma consciência humana, pisa o artrópode indesejável a ribalta nos romances *La Jalousie*, de Alain Robbe-Grillet, e *A Centopeia*, de Alfredo Margarido, balizado(s) por idêntico espaço colonial. A vegetação pletórica dos trópicos, a balaustrada apodrecida e o terraço enferrujado deixam entrever os lances descoordenados de pequenas e longas patas (cuja contabilização é utópica, atendendo não só à replicação dos miriápodes, mas também à sua velocidade estonteante) que, à imagem do homem moderno, rastejam, sem orientação definida ou interrompidas no seu fluxo deambulatório, rumo a um hiltoniano «Shangri-la», centopeísta e não centopeifóbico.

195

**DESDE TEMPOS IMEMORIAIS QUE O HOMEM MANTÉM UMA RELAÇÃO MÁGICO-MÍTICA<sup>(1)</sup> COM OS ANIMAIS**, configurando um imaginário simbólico passível de estilização numa iconografia significativa. Atente-se, por um lado, na panóplia de representações gráficas aplicáveis ao universo humano: assim sendo, a águia tanto simboliza um império como uma equipa desportiva, a par do dragão e do leão; o touro e o galo gaulês emblematizam um país, o pássaro uma rede social, o crocodilo uma marca de roupa e o pinguim uma editora. Revisite-se, por outro lado, o caráter figurativo de animais humanizados nas produções cinematográficas dos anos trinta, de que são paradigma as *Merry Melodies* e os desenhos animados de Walt Disney. Todavia, e parafraseando essa orwelliana fábula distópica que é *Animal farm*, se o apoftegma «Four legs good, two

PARA UMA POÉTICA DA  
CENTOPEIA

Maria do Rosário Girão  
Ribeiro dos Santos

<sup>\*</sup> Este artigo conta, no que respeita à caracterização da centopeia, com a colaboração de Maria Teresa Almeida, Universidade do Minho, Escola de Ciências, Departamento de Biologia.

<sup>1</sup> Atente-se quer nas imagens primevas consagradas à caça, quer em seres mitológicos híbridos (como o Minotauro, a Sereia, a Esfinge e a Medusa), quer em personagens fílmicas e de BD (de que são exemplo o Super-Homem, o Homem-Aranha e o Batman), quer nos conflitos bélicos entre humanos e primatas (*O Planeta dos Macacos. A Guerra*).



legs bad» (1975: 31) redonda na primazia do ideal/ideário animalesco, mercê da alegoria sociopolítica veiculada pela paródia do stalinismo, a tipologia hierárquica «Herói Animal, Primeira Classe» e «Herói Animal, Segunda Classe»<sup>[2]</sup> detém uma pregnância simbólica suscetível de corroborar a teoria rousseauista da origem da desigualdade. No primeiro caso, torna-se óbvia a zoolatria mediante a clivagem humano/racional e irracional/animal; no segundo, escorça-se e agrava-se, no seio da mesma classe, uma previsível discriminação nem sempre ditada pela meritocracia.

Fazendo literalmente jus ao lema «Four legs good», talvez não fosse ilícito considerar que a centopeia, possuidora, consoante as línguas, de cem e de mil patas, detivesse um lugar de eleição no infrabestiário. Tal suposição vê-se contraditada pela repulsa de que é alvo, não raro ostracizada e reduzida, pelo humano centopeifóbico, ao estatuto de «não ser». Aliás, a durandiana orientação teriomorfa negativa, patente na caracterização do animal como sendo «ce qui grouille, ce qui fuit et qu'on ne peut rattraper [...] ce qui dévore, ce qui ronge» (1969: 96), mais não vem do que reforçar a zoofobia, de teor letalmente cinagético, carregada pela infra-animalidade<sup>[3]</sup> esquiva.

Longe do intuito de proceder ao encômio da centopeia, à imagem de Luciano de Samósata que redigiu o *Elogio da Mosca*, é mister não olvidar o Prefácio da *História Natural*, no qual Plínio o Velho defende o género enciclopédico, cujo didatismo se afigura de inegável utilidade para a Humanidade. Nesta enciclopédia pliniana, é a centopeia considerada um *pharmakon*: enquanto no livro XX prescreve o Autor folhas mastigadas de menta selvagem contra as picadas de escolopendra – «Mentastrum silvestris menta est [...] eadem inlinuntur bibunturque [...] adversus scolopendras ius decocti» (Plini Secundí, 1967: 14) –, aconselha, no Livro XXX, uma beberragem de escolopendras aos que sofrem de angina: «Paralysim caventibus pinguia glirium

<sup>2</sup> Esta tipologia é ratificada pelo mandamento «All animals are equal/But some animals are more/Equal than others» (idem:114).

<sup>3</sup> De salientar, na letra A (Animal) do *Abécédair* (2004), o fascínio de Deleuze pelas aranhas, pelos carrapatos e pelos piolhos, bem como a sua refutação de uma relação humana com o animal em proveito de uma relação animal com o animal.

decoctorum et soricum utilissima tradunt esse, milipedas ut in angina diximus potas» (idem:26).

Transitando de supetão para a *Encyclopédie* iluminista, é-nos dado ler, logo após a descrição da prosopografia e do território – « dans le bois pourri, dans les fentes des murailles, derriere les meubles, entre les livres, & quelquefois dans les lits»–, que a mordedura deste «infecte [...] fort incommode [...] caufe une vive douleur, fuivie d’une enflure confidérable, toujours accompagnée d’inflammation, & fouvent de fièvre.» (1765: 517) De assinalar, neste contexto, o erro cometido pelo Enciclopedista, porquanto «a centopeia não é um inseto-artrópode hexápode, mas um artrópode miriápode.»<sup>[4]</sup> Preterida nas *Fábulas* de La Fontaine em proveito da aranha, eis que surge metaforicamente em Camilo Castelo Branco, que a ela recorre para caraterizar duas mulheres que não primam pela beleza: «– Nós [...] acreditamos muito mais na palavra virginal das duas centopeias [“manas” do Doutor], que, depois de amarradas à laia de peruas chocas em canastra, declararam que o dinheiro está nesse baú em que o meretíssimo desembargador estava refestelado.» (1987: 579) Também Antero de Figueiredo se socorre do centípede como metáfora locomotora: «Êste combóio de via-reduzida, que me leva, com suas muitas rodas pequeninas de centopeia, sua locomotiva de focinho agudo, seu longo e articulado corpo de cobra.» (1923: 341) Revisite-se, igualmente, Agustina Bessa-Luís que rende preito ao artrópode a par da vaca-loura, da lesma negra e do grilo: «(...) a centopeia deslizava com a sua maneira especial de correr, parecendo um pelotão colado na obstinação de poupar forças.» (2009: 250) No entanto, a centopeia só parece ganhar foros de inusitado protagonismo no *Nouveau Roman*<sup>[5]</sup>, definido como busca e não como teoria, como fruto

<sup>4</sup> O fragmento supracitado, bem como outros que se lhe seguem e se encontram devidamente assinalados sob a forma (Almeida, 2017) fazem parte de um texto não publicado de Maria Teresa Almeida, professora e investigadora da ECUM, escrito expressamente para este artigo e intitulado «Caraterização biomorfológica e ecológica da centopeia».

<sup>5</sup> Numa investigação em decurso, parece lícito avançar a informação de que a presença literária da centopeia é pouco marcante até ao século XX. Realce-se a sua aparição no teatro, na peça em três atos de Armand Olivennes intitulada *Le mille-pattes et l'araignée* e datada de 1989 (uma centopeia apaixonada por uma aranha), bem como na literatura infanto-juvenil, em *Doroteia, a Centopeia*, da autoria de Ana Maria Machado e com data de 1994 (história de uma centopeia mal-humorada).

de uma contínua evolução do género romanesco e como sobrelevação da subjetividade em detrimento do objetivo, a desaguar no corolário que estipula a literatura como único compromisso possível para o sujeito escrevente (Robbe-Grillet, 1961). Retomando estes itens definitórios em *O Novo Romance* (1962) – mediante exegese de depoimentos de Michel Butor, Claude Simon e Nathalie Sarraute –, Alfredo Margarido e Artur Portela Filho postulam, no âmbito da sociologia da literatura, que o romance novo deixou de ser uma «obra em marcha» para se transmutar em reflexão sobre a urgência de suprimir formulários enquistados por cânones em desuso. Na senda do deleuziano *devenir-animal*<sup>6</sup>, debruçemo-nos sobre a simbólica da reabilitada figura da centopeia em *La Jalousie* de Robbe-Grillet (1957) e em *A Centopeia* de Alfredo Margarido (1961).

### A centopeia humana: *devenir-homme*?

Romance do olhar que, sentido da representação da distância, «est devenu le sens hégémonique de la modernité» (Le Breton, 1990: 163), *La Jalousie* firma à partida uma ambivalência titular: ciúme, sentimento propício à autópsia do universo circundante? Ou gelosia, meio de comunicação entre o mundo exterior e a ambiência privada, ideal para o posicionamento do olhar espião? Tanto um como outro (ciúme e gelosia) justificam cabalmente a dissolução da intriga, destilada numa heterodoxia narrativa, incidindo sobre a relação de cariz adúlterino entre A., casada com o suposto narrador ou terceiro excluído, e Franck, esposo de uma sempre ausente Christiane. A partir de uma casa típica das colónias, circundada por um jardim que se espraia até aos limites de uma plantação tropical, onde o quarto, o terraço e a balaustrada são alvo de uma descrição geométrica e entomológica, vão-se impondo os objetos pela sua presença, porquanto «gestes et objets seront là avant d'être quelque chose.» (Robbe-Grillet, 1963: 20) Nesta conjuntura, o

<sup>6</sup> Para Deleuze e Guattari (1980), o *devenir* não consiste numa correspondência de relações, numa semelhança, numa imitação e numa identificação, mas tão-só numa involução e num rizoma, obedecendo aos princípios de conexão, heterogeneidade, multiplicidade e rutura assignificante.

vestido claro e justo define A., a disposição das cadeiras delinea o grau de intimidade entre os seus ocupantes, o gelo em cubos a derreter-se nos copos indicia o fluir do tempo e a ronda dos insetos firma a hora do dia: a lagartixa vagueia sob o sol no zênite, os gafanhotos emitem sinais<sup>[7]</sup> pela canícula, os mosquitos são traídos e atraídos pela luz da lâmpada e a noite vê-se trespassada pelo grito de um carnívoro anónimo ou, então, pelo zumbido de um escaravelho.

Paralelamente aos humanos que, tal como os gatos, se assumem *na e pela* diferença (segundo a escritora dinamarquesa Dorrit Willumsen em *De Kattens Feriedage*), também as «différentes espèces» (Robbe-Grillet, 1985: 148) se manifestam em corpúsculos distintos e múltiplos que vêm, vão e, permutando-se, vagabundeiam à aventura. Relegadas para um plano secundário, as personagens surgem em miríades, pinceladas através do número de copos – podendo variar entre dois (os de A. e Franck) e três<sup>[8]</sup> (os do trio sentimentalmente envolvido – que o *boy* dispõe sobre a mesa; dos fragmentos conversacionais respeitantes à exegese de um *roman africain* (1985: 54) que A. e Franck se encontram a ler; de um olhar solitariamente marital que, sito numa proximidade raiada de lonjura, não se identifica, conquanto, único ponto de vista, anote sem interpretar; do incidente do camião avariado de Franck, bem como da viagem de Franck e de A., cumprida ou projetada; e das sucessivas aparições de centopeias, que crescem à medida que a viagem se aproxima, a suspeita se agudiza e se acentua a eventual infidelidade de A.

Num tempo atemporal, sinónimo de não tempo porque presentificado<sup>[9]</sup>, dado que «l’instant nie la continuité» (Robbe-Grillet, 1963: 133), começa-se por visualizar a imagem parcial de um cadáver de centopeia em ponto de interrogação, simbolizando, talvez, a dúvida (Robbe-Grillet, 1985: 56); numa segunda fase, eis que surge uma escutigera<sup>[10]</sup> do tamanho de um dedo, cuja retirada veloz corresponde à repentina crispação e

<sup>7</sup> Deleuze, no *Abécédaire*, confessa o seu fascínio pelos «signos» que os animais emitem e aos quais reagem.

<sup>8</sup> O número três é recorrente no romance: há três janelas, três copos, três cubos de gelo e três personagens. Não simbolizará o número três, distanciando-se da sua simbologia convencional (bíblica e maçónica), o «ménage à trois»?

<sup>9</sup> «Maintenant» conhece várias ocorrências...

<sup>10</sup> Miriápode quilópode detentor de quinze pares de patas.

à respiração acelerada de A., bem como à rapidez do gesto assassino de Franck (idem:61-64); numa terceira sequência, é a vez de uma escutigera ou centopeia-aranha, de dez centímetros de comprimento, entrar em palco, caindo inadvertidamente – «Et aussitôt, sans avoir le temps d'aller plus loin, la bestiole choit sur le carrelage (...)» (idem:128) – e executando, ao longo de dez segundos, movimentos convulsivos (idem:129); numa quarta etapa, pisa a ribalta uma centopeia gigantesca (idem:163) – cujos apêndices bucais emitem um ruído passível de fusão com o deslizar do pente pela longa cabeleira negra de A. –, que conhece destino similar às suas antecessoras menos imponentes. Da «multiplicidade» – et «tout animal est d'abord une bande, une meute» (Deleuze & Guattari, 1980: 293) –, falaciosa ou não<sup>[11]</sup>, de miriápodes, caracterizados em função da antinomia imobilidade de espera e celeridade de fuga, parece apenas subsistir uma mancha enegrecida de um traço retilíneo «écrasé la semaine dernière, au début du mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard.» (idem:127) A parataxe metafórica ecoa no elo metonímico entre os segmentos corpóreos da centopeia, os fios anelados do cabelo de A., a aliança de A. e o anel de ouro de Franck, passíveis de subsunção no adelgaçamento do miriápode, no alisamento da cabeleira e no afilamento dos dedos cruzados sobre uma toalha branca. Do mesmo modo, o veículo de Franck, metáfora da viagem conjunta, encontra-se acidentado no meio da pista, à imagem da centopeia paralisada no meio do muro. Afinal, a recorrência da mancha<sup>[12]</sup> que o cadáver do miriápode eterniza, revelando-se a lavagem e o apagamento quase impotentes para a sua remoção definitiva, funciona como emblema pecaminoso dos seres de papel maculados, redundando em símbolo de transgressão moral de que é arauto o crescendo da suspeição.

Por seu turno, e emparceirando com uma trama não linear (que a narração se revela inapta para linearmente reconstruir), a repetição, a retoma e o eco estão ao serviço não de uma variação expectável dos parcos acontecimentos, mas de uma degradação paulatina, que a centopeia e seus avatares – coniventes do olhar conjugal pela via do silêncio

<sup>11</sup> Uma dúvida persiste: tratar-se-á de várias manchas perenizadas ou de distintas centopeias num romance que convoca a participação rediviva e dinâmica do leitor?

<sup>12</sup> Esta mancha é deixada pelo pigmento respiratório dissolvido no plasmato sanguíneo, a hemocianina, que escurece, quando oxigenada, com uma cor azulada (Almeida, 2017).

e não da linguagem – testemunham, mercê de estratégias de comunicação não raro sacrificiais e corporalmente expressas. Num adeus à «múmia» em que se transmutou a personagem tradicional<sup>[13]</sup>, despojada da primeira pessoa da convenção, e à intriga confortavelmente escandida por relações de causa a efeito, Robbe-Grillet, ao denunciar o romanesco estafado e abusado, elege menos o antropocêntrico do que o zoocêntrico, secundarizando o tempo cortado da sua temporalidade em proveito de um espaço que, ao destruir o tempo mutilado, o edifica em duração algo nefasta: «Le culte exclusif de 'l'humain' a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste.» (1963: 28) Convocando e adaptando os freudianos processos definitórios do sonho, poder-se-á aventar que é o hipónimo centopeia humana – englobado, a par da centopeia-aranha ou da escutigera, no hiperónimo artrópode miriápode e quilópode – a adquirir consistência e a ganhar espessura, a dar voz a A. e a Franck e a apresentar-se maquinalmente como corpo estilhaçado e metamorfótico.

### O homem-centopeia: *devenir-mille-pieds*?

Protagonismo similar, menos a nível metafórico-simbólico do que numa perspetiva ideológica-política, conhece a centopeia do romance epónimo de Alfredo Margarido. Numa habitação de tipo colonial, ladeada por uma plantação, provavelmente de cacau, na qual são audíveis as vozes dos trabalhadores, um homem sem nome, posteriormente designado por patrão, perscruta, letárgico, os corpos fusiformes das centopeias, que procuram um lugar fresco<sup>[14]</sup>, e assiste à queda de um desventurado miriápode, por ele perseguido, no piso de cimento (cf. Margarido, 1961: 14, 22). À imagem de A. e de Franck, também o homem é leitor, não de um romance africano, mas de obras técnicas, já que «perdeu todo o

<sup>13</sup> Para Robbe-Grillet, «Le roman de personnages appartient bel et bien au passé. Il caractérise une époque.» (1963: 28).

<sup>14</sup> Na verdade, a centopeia não procura só lugares frescos, mas, essencialmente, espaços húmidos, a fim de evitar a desidratação. Além do mais, e a respeito dos «lances desordenados», note-se que a sua visão apenas lhe permite diferenciar o escuro do claro. Saliente-se, ainda nesta sequência, que as centopeias se cortejam demoradamente, num ritual bizarro de namoro (Almeida, 2017).

interesse por livros que tenham a pretensão de retratar pessoas, contar conflitos ou qualquer coisa no género.» (idem:18).

Logo no *incipit* surge o fotograma de uma centopeia assediada (veiculando, como sucede com a personagem A. de Robbe-Grillet, similar crispação no perseguidor): a par do seu frenesim desconcertado, também o homem se desorienta, deixando-a escapar no capim (provavelmente são-tomense) a uma velocidade muito reduzida, «explicável pelo facto de ter perdido o uso de algumas patas do lado esquerdo.» (idem:23) Idêntica situação, a da centopeia que cai e foge, repassa numa centena de páginas adiante: «(...) deixando-se cair na placa de cimento, esgueirando-se com rapidez para o mato.» (idem:131) A ritualização da fuga salvífica ou o ritual do esmagamento parece orquestrar o romance como um *leitmotiv*, justificando quer o pacto firmado pelo título, quer a alegoria que o lento desenrolar dos raros eventos firma discursivamente. O que intriga o homem inominado mais não é do que «a aparição brusca da centopeia esmagada, colada à parede como uma recordação que alguém tivesse trazido de um país distante, (...)» (idem:115) Como em Robbe-Grillet, é o homem sem nome confrontado com a mancha, tanto física como moral, de uns quaisquer restos mortais inelutavelmente gravados: «(...) diga-me uma coisa, aquele borrão que está na parede é uma centopeia?» (idem:95). Aos prolegómenos do malabarismo persecutório parece seguir-se um cúmplice tentame de identificação, desaguando no *devenir-animal* e tendo como génese o comum perseguimento de que homem e inseto são o bode expiatório: «Também o homem [...] esconde o receio do pé que procura destruir-lhe os anéis [...] e esbraceja, como se os braços não passassem de antenas sem remédio. Antenas quebradiças.» (idem:31). Renunciando ao «gesto mecânico do pé» (idem:39) – e, na senda de Descartes, não se regerá o autómato homem-animal pelo paradigma da máquina? –, anseia o protagonista por uma aneladura de centopeia, a cuja agonia lhe fora dado assistir em criança e cujo esqueleto se havia, desde então, transmutado em símbolo de perdição da sua alma: «Na sacristia [...] a vassoura do sacristão fora catapultada [...] e a centopeia [...] atingida exactamente a meio do corpo. [...] Pensara entrever, no corpo dilacerado, dividido em duas partes contorcidas, o seu próprio fim no inferno que o padre lhe anunciara.» (idem:50). Este incidente infantil, vinculado a um pároco rigorista, parece repetir-se na idade adulta, dando voz o padre

de outrora ao missionário atual. Sarcástico, o homem da Igreja ameaça de contínuo o administrador, tanto pelo seu alheamento no que respeita à religião como pela vida amancebada em que escandalosamente persiste: «(...) devemos respeitar as mulheres brancas... [...] o senhor não está à altura da missão que lhe confiaram...» (idem: 54). Assim é que a centopeia vai conquistando, em detrimento do homem «desteritorializado», o seu território: a ondulação dos ramos é comparada a antenas da centopeia (idem:116); o «tronco dobrado» que se avista, erguendo-se e baixando-se em ritmo bizarro, é associado à mecânica dos gestos contrácteis da centopeia (idem:52-53); o trabalhador da plantação, entrementes adoecido, afigura-se «uma centopeia escura e paciente» (idem:55); e até os braços da mulher, que o missionário vigia, parecem ser trampolim para um devir centopeístico parcial: «E, com asco irrepreensível, pensava que todo o seu corpo se contraía com a mesma facilidade nauseante das centopeias. Estava persuadido que [...] os seus braços se poderiam transformar em patas balouçando fragilmente, inutilizadas por uma queda de um ponto alto.» (idem:72).

Quanto ao homem, o seu devir metamórfico não tarda a operar-se. *Ab initio*, é o padre que «tenta estraçalhar a pobre centopeia que ele era» (idem:55). De seguida, é a mulher, na qual ele entrevê «qualidades espirituais» (idem:132), que o leva a questionar a sua condição de recém-miriápode: «A centopeia era ele, não havia dúvida, com as patas inutilizadas por uma queda qualquer, violenta e brusca.» (ibidem). Por fim, e em conversa com o amigo, não se inibe de atenuar a sua assunção animal: «Não sou apenas uma centopeia...» (ibidem).

É, na verdade, um homem-centopeia, vítima de uma metamorfose não total, mas parcial<sup>[15]</sup>, simbólica e não física, como a dos kafkianos<sup>[16]</sup> Samsa – «convertido em um monstruoso bicho» (2015: 41) – e Pedro, o Vermelho, afastado da sua «simiesca vida pasada» (idem:127). É, também, um bode expiatório no sentido girardiano do conceito: partindo do rito que firma como virtude primeira a transformação de *todos contra*

<sup>15</sup> À imagem da escutigera, que tem um desenvolvimento direto anamórfico, ou seja, gradual e progressivo, através de mudas (Almeida, 2017).

<sup>16</sup> No que respeita a estes animais antropomórficos ou a estes homens zoomórficos, cumpre referir que em nenhum relato de Kafka, como assevera Salmerón (2015: 27), é clara a relação alegórica entre animal e homem.



*todos em todos contra um*, a figura vitimária deve obedecer a certas características, entre as quais a distância em relação ao grupo, a ignorância por parte de outrem da sua inocência, a posse de qualidades extremas (força e/ou fraqueza) e uma atitude consentânea ou conforme. Só deste modo poderá transformar o delírio da «persécution collective ou à résonances collectives» (1982: 21) em verdade consensual, libertando o seu sacrifício a agressividade coletiva (exutório) e soldando a comunidade em torno da paz reencontrada (pacto). O homem-centopeia parece preencher tais requisitos: o desajustamento a uma insularidade redutora e subsequente marginalização pela mentalidade insulana (cf. Margarido, 1961: 47, 127); a inculpabilidade no que concerne aos surtos de febre que vão minando os serviços (idem:127); a inviabilidade de qualquer tipo de conciliação com o missionário, persistente no seu acumamento (idem:55) e, na sequência tanto do seu caráter sonhador como do romantismo dos seus projetos (idem:68), um progressivo esvaziamento de ambições firmando um «estado nirvanesco» (idem:84). A hodologia insidiosa mais não exacerba do que a sua condição precária: dizia-se, com efeito, que ele frequentara um curso superior e se havia refugiado em Paris, após ter sido cabecilha de uma «revolução qualquer»; sabia-se, ainda, que ao padre era devida obediência estrita; e era voz corrente, em tom de protesto, que a mulher o dominava, sujeição inabitual num branco (idem:66-67). Apesar de confrontar a comunidade administrativa, social e religiosa num grau de maior ou menor resiliência configurando um registo satírico, o sacrifício não se operacionaliza, tornando-se imolação simbólica, ao invés daqueloutra física da(s) centopeia(s).

Entre o *Nouveau Roman* francês e o romance português da «nova vaga» são óbvias as afinidades e as divergências socioliterárias que a centopeia protagoniza. *Primo*: os ideogramas configurando a política subjacente à exploração capitalista de uma plantação perpassa nas obras em exegese. Em Robbe-Grillet é constante a presença quer de «un homme accroupi, tourné vers l'amont» quer dos «ouvriers du pont [...] tous accroupis dans la même position» (1985: 79-80, 103-104). Em Alfredo Margarido assiste-se ao quotidiano de uma propriedade agrícola, povoada de corpos vergados – lembrando simbolicamente os das centopeias em queda –, que trabalham de modo equitativo e se regozijam com tal equanimidade (1961: 105). Ainda no primeiro romance, e na ótica de Alfredo Margarido, a substituição do camião avariado de

Franck, a que é impossível proceder sem um exame preliminar, coloca o leitor perante alguns «problemas peculiares que se podem apresentar ao empresário.» (1962: 23) *Secundo*: a inovação das categorias espacial e temporal. Enquanto o espaço ou, mais bem dito, o microcosmo que a plantação constitui se torna facilmente identificável, já o tempo ou o não tempo suscita alguma controvérsia. Com efeito, dois fatores concorrem para o estabelecimento de uma possível datação do romance de Robbe-Grillet: o fator técnico (a disposição em quicôncio do bananeiral) e o fator literário, ou seja, o romance de Graham Green, *The Heart of the Matter*<sup>[17]</sup>, que atravessa, como *mise en abyme* sentimental<sup>[18]</sup>, *La Jalousie* e que A. e Franck vão desconstruindo, em matéria de antirromance e de metarromance: «Le personnage principal du livre est un fonctionnaire des douanes. Le personnage n'est pas un fonctionnaire [...] Les affaires de cette compagnie sont mauvaises [...] Les affaires de la compagnie sont très bonnes.» (1985: 216) No que respeita à narrativa de Alfredo Margarido, urge salientar que o sintagma «uma revolução qualquer» parece remeter para o golpe de estado, designado por «Abrilada de 1961», que tentou derrubar o regime salazarista e o Presidente Américo Tomás. *Tertio*: a rutura operada pelo *Nouveau Roman* que os dois romances evidenciam, no tocante sobremaneira à autonomia de certas partes do corpo e ao dinamismo da descrição narrativa, conduzida por um ponto de vista único ou uma focalização singular, visto que o olhar «apparaît [...] comme le sens privilégié» e «demeure malgré tout notre meilleure arme.» (Robbe-Grillet, 1963: 65-66) *Quarto*: a recorrência da centopeia e as suas funções nos romances em pauta: uma função referencial: «Il n'est pas rare de rencontrer différentes sortes de mille-pattes, à la nuit tombée, dans cette maison de bois déjà ancienne.»<sup>[19]</sup> (1985: 62);

<sup>17</sup> Vencedor do *James Tait Black Memorial Prize*, a ação deste romance decorre, durante a guerra, em Serra Leoa, sendo protagonizada por um oficial de polícia, Henry Scobie, que, bipartido entre a esposa, Louise, e a amante, Helen, acaba por suicidar-se.

<sup>18</sup> O romance de Graham Green debruça-se menos sobre o triângulo amoroso da tradição literária do que sobre o catolicismo de Henry que, consoante declaração da esposa a Father Rank, amava apenas a Deus: «'He certainly loved no one else', she said.» (1975: 272). O «fundo do problema», de cariz autobiográfico, em mais não consiste do que na relação atribulada do protagonista com o seu Criador.

<sup>19</sup> Note-se que as centopeias são noturnas, escondendo-se durante o dia das suas presas (Almeida, 2017).

uma função simbólica e alegórica: enquanto no romance de Alfredo Margarido se assiste ao quase devir do homem em centopeia, no romance de Robbe-Grillet a centopeia, conivente do ciumento narrador, parece deter uma função testemunhal da relação ilícita entre A. e Franck; uma função ideológica e política: metáfora da fealdade e símbolo do mal<sup>[20]</sup>, a centopeia, mais na narrativa surrealizante de Alfredo Margarido do que no romance robbe-grilletiano, é alvo de perseguição e extermínio, à imagem do homem politicamente acossado pelo regime repressor; uma função de descentramento antropológico: a passagem de uma identidade firme e centrada a uma outra frágil e mutante, tendente para a abolição de fronteiras entre humano/animal, animal/máquina e físico/não físico (cf. Tucherman, 2012: 161).

Afinal, o homem, na peugada desse «mestre da suspeita» que foi Nietzsche e dessa sarrauteana ère *du soupçon*, rasteja e esbraceja «nos meandros infinitos das palavras» em busca de uma identidade perdida e subsequente destrinça da alteridade (nem só homem, nem apenas centopeia...), interrompido, no seu afã deambulatório rumo a um horizonte aparentemente viável, por um qualquer pé ímpio.

## REFERÊNCIAS

- ÁLVARES JUNCO, Manuel (2016). Mito, orden y transgresión: la gráfica del animal humanizado in José Manuel Losada, *Mitos de Hoy. Ensayos de mitocrítica cultural*. Berlin: Logos Verlag, pp. 83-95.
- BESSA-LUÍS, Agustina (2009). *O Mosteiro*. Lisboa: Guimarães Editores.
- BRANCO, Camilo Castelo (1987). *O Demónio do Ouro. Obras Completas*. Porto, Lello & Irmão, Vol. VII.
- DELEUZE, Gilles & Félix Guattari (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles (2004). *Abécédaire* (DVD réalisé par P.-A. Boutang, avec G. Deleuze e C. Parnet comme acteurs).
- DURAND, Gilbert (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris-Bruxelles-Montréal: BORDAS.

<sup>20</sup> Peçonhentas, conquanto não letais (e até inofensivas...) para o ser humano, as centopeias são predadoras-carnívoras, ingerindo pequenos invertebrados, preferencialmente outros artrópodes, como, por exemplo, insetos e, ainda, moluscos e anelídeos (ibidem).

- ENCYCLOPÉDIE OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, *des Arts et des Métiers* (1765), A Neufchastel, Tome Dixième.
- FIGUEIREDO, Antero de (1923). *Espanha. Páginas galegas, leonesas, asturianas, vascoñas e navarras*. Paris – Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand.
- GIRARD, René (1982). *Le bouc émissaire*. Paris: Grasset.
- GREEN, Graham (1975). *The Heart of the Matter*. London: Penguin.
- KAFKA, Franz (2015). *La Metamorfosis y otros relatos de animales*. Barcelona: Espasa Libros.
- LE BRETON, David (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: PUF/Quadrige.
- MARGARIDO, Alfredo (1961). *A Centopeia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- MARGARIDO, Alfredo & Artur Portela Filho (1962). *O Novo Romance*. Lisboa: Presença.
- ORWELL, George (1975). *Animal Farm. A Fairy Story*. London: Penguin.
- PLINI SECUNDI (1967). *NATURALIS HISTORIAE. STVTGARDIAE IN AEDIBVS B. G. TEVBNERI*.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963). *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1985). *La Jalousie*. Paris: Minuit.
- SALMÉRON, Miguel (2015). Introducción in *Kafka, La Metamorfosis y otros relatos de animales*. Barcelona: Austral, pp. 9-35.
- TUCHERMAN, Ieda (2012). *Breve História do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Nova Vega